UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Instituto de Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em História – Doutorado

TESE

Coração de Leão – O Rei, o Herói, o Ícone*:* Um Estudo acerca da Construção Visual desta Personagem na Inglaterra Oitocentista

MAURICIO DA CUNHA ALBUQUERQUE

Pelotas, 2023

MAURICIO DA CUNHA ALBUQUERQUE

Coração de Leão – O Rei, o Herói, o Ícone: Um Estudo acerca da Construção Visual desta Personagem na Inglaterra Oitocentista

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em História

Orientadora: Profª. Drª. Daniele Gallindo Gonçalves

Pelotas 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

A345c Albuquerque, Mauricio da Cunha

Coração de Leão – o rei, o herói, o ícone [recurso eletrônico] : um estudo acerca da construção visual desta personagem na Inglaterra oitocentista / Mauricio da Cunha Albuquerque ; Daniele Gallindo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2023.
241 f.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Ricardo I. 2. Medievalismo. 3. Cultura visual. 4. Inglaterra. 5. Oitocentos. I. Gonçalves, Daniele Gallindo, orient. II. Título.

CDD 942

Elaborada por Michele Lavadouro da Silva CRB: 10/2502

Mauricio da Cunha Albuquerque

Coração de Leão – O Rei, o Herói, o Ícone: Um Estudo Acerca da Construção Visual desta Personagem na Inglaterra Oitocentista

Tese aprovada como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Historia. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas

Data da Defesa: 03/07/2023
Banca Avaliadora:

Profª Drª Daniele Gallindo Gonçalves (Orientadora), Doutora em Germanistk/Ältere Deutsche Literatur (Germanística/Literatura Alemã Antiga) pela Otto- Friedrich-Universität Bamberg (2011)

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes, Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

Prof. Dr. Elton Oliveira Souza de Medeiros, Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo;

Profª Drª Tais Pagoto Belo, Doutora em História pela Universidade Federal de Campinas)

Prof. Dr. Stephen Basdeo, Doutor/PhD em História pela Leeds Trinity University

Agradecimentos

Escrever esta Tese foi, com certeza, uma da tarefas mais desafiantes que já realizei em minha trajetória, tanto pessoal quanto acadêmica. Mais do que um desafio intelectual, um desafio humano. Alguns (para não dizer muitos!) percalços aconteceram ao longo da caminhada. Uma pandemia, uma qualificação difícil, além, é claro, de ter que conciliar a produção deste trabalho com uma série de outras atividades profissionais que ocorreram em paralelo. Mas – apesar do cansaço gigantesco que sinto enquanto escrevo essas palavras – saio deste processo com o sentimento de que dei o melhor de mim. Ou, pelo menos, o melhor que pude nesse momento em específico. E extremamente grato pelas amizades e parcerias que construí no decorrer desses últimos quatro anos.

Nas histórias de Ricardo I é comum que ele receba ajuda de outros personagens, como Blondel e Robin Hood. Sem eles, Coração de Leão não seria capaz de superar muitas das adversidades que ele encontra nas suas aventuras. Nisso, os "protagonistas" dessa Tese possuem alguma semelhança. Nada mais justo do que registrar meu agradecimento às pessoas que fizeram parte da jornada.

Primeiramente à Pan, minha companheira de todas as horas, que nos últimos doze anos me deu todo o apoio e motivação, mesmo nos momentos mais difíceis. À minha amiga e orientadora Profª Daniele Gallindo, pelos (já) oito anos de parceria. À dona Tânia e ao "Doutor" Jaci. Aos amigos Lucas, Adrienne, João Neves, Giovana, Milena e Diego. À toda equipe do Arturus Insularum (Luan, Isadora, Beatriz, Ana, Matheus e Roberta) e do POIEMA. A(o)s integrantes da banca, Profs Aristeu, Tais, Elton e Stephen, que com suas críticas e sugestões contribuíram fortemente para o aprimoramento deste trabalho. E por fim à CAPES, que forneceu o financiamento que possibilitou a realização desta pesquisa.

A todas e todos, meus sinceros agradecimentos!

RESUMO

ALBUQUERQUE, Mauricio da Cunha. **Coração de Leão – o Rei, o Herói, o Ícone:** Um Estudo acerca da Construção Visual desta Personagem na Inglaterra Oitocentista. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

Esta Tese trata da recepção de Ricardo I na Inglaterra do século XIX. Precisamente, da presença desta personagem na cultura visual do período, buscando contemplar uma variedade de suportes e conotações atribuídas a este monarca no contexto em questão. Nosso argumento se sustenta em duas afirmações fundamentais: 1) a de que Ricardo I pode ser compreendido como um ícone cultural da Inglaterra oitocentista (em particular na Era Vitoriana); e 2) a de que os produtores culturais insulares desenvolveram uma particular fixação por esta figura histórica, fenômeno o qual damos o nome de ricardomania. À luz dos Estudos do Medievalismo, dos Estudos Visuais e amparados metodologicamente pela iconologia crítica, buscamos compreender o significado desta obsessão cultural por Coração de Leão, assim como as estratégias mobilizadas por artistas do século XIX para “reabilitar” o rei medieval como um herói moderno.

Palavras-chave: Ricardo I, Medievalismo, Cultura Visual, Inglaterra, Oitocentos

ABSTRACT

ALBUQUERQUE, Mauricio da Cunha. **Lionheart – The King, the Hero, the Icon:** A Study on the Visual Construction of this Character in Nineteenth Century England. Thesis (PhD in History). Post-Graduate Program in History, Institute of Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas 2023.

This Thesis is about the reception of Richard I in the nineteenth century england. Specifically, about the presence of this character in this period's visual culture, aiming to contemplate a variety media and connotations attributed to the monarch in the context in question. Our main argument can be summarized in two fundamental statements: 1) that Richard I can be understood as an english cultural icon of the XIX's (particularly during the Victorian Era); and 2) british cultural producers developed a particular fixation on this historical figure, a phenomenon which we call lionheartmania. Theoretically supported by the Studies in Medievalism, the Visual Studies and methodologically by the critical iconology, the research seeks to understand the meaning of this cultural obsession with Lionheart, as well as the strategies used by 19th century artists to "rehabilitate" the medieval king as a modern hero.

Key Words: Richard I, Reception of the Middle Ages, Visual Culture, England, Nineteenth Century

Sumário

1 Introdução 11
2 O Rei, o Herói, o Ícone: A Imagem de Ricardo I através dos Tempos 22

2.1 Uma Personagem Icônica (?): Conceituando o Ícone 24
2.2 “Kyng Rychard, the werryour beste”: A Construção Icônico-Textual do Herói Cruzadista 44
2.3 "O Melhor dos Reis se tornou o pior dos Reis": A Expansão do Imaginário e a Construção de uma Imagem Detratora 65

3 Narrativas em Disputa: Ricardo I entre o Romantismo e os Nacionalismos 78

3.1 O Medieval Revival, entre o Ideal Romântico e os Nacionalismos: a diversidade dos Medievalismos e dos projetos modernos de nação (XVIII – XIX) 79
3.2 “Ô Richard! Ô mon Roi”: As Primeiras Imagens Românticas de Ricardo I, como Rei Trovador 95
3.3 O Capuz, a Coroa: Ricardo I como a Fonte da Justiça e Unidade Nacional nas Histórias de Robin Hood 118
3.4 Do Rei Cavaleiro ao Rex Crucesignatus: Uma Retomada (ou uma Atualização) da Perspectiva Medieval (?) 138

4. A Ricardomania: Entre o Público, o Performático e o Cotidiano 168

4.1 “Giant statue, rest thou there!”: Compreendendo a Dimensão Patrimonialística da Ricardomania a partir das Esculturas 170
4.2 Se vestindo como Ricardo I: Apropriações Performáticas da Imagem de Coração de Leão 194
4.3 Um Monarca Popular (?): A Imagem de Ricardo I e(m) sua Presença Cotidiana 207
4.4 Entre Imagens, Imaginários e Memórias: Uma Leitura Iconológica Crítica da Ricardomania 222

Considerações Finais 228
Referências bibliográficas 232

Lista das Figuras

Figura 1: Ricardo I interpretado por Sean Connery (1991) e duas apropriações desta imagem
Figura 2: Richard 1er roi d'Angleterre (1841), de Merry-Joseph Blondel e duas apropriações desta obra
Figura 3: Estátua de Ricardo I, produzida por Carlo Marochetti para a Grande Exibição (1851)
Figura 4: Moeda comemorativa das Ilhas Cooks; moeda comemorativa do arquipélago de Tristão da Cunha (2010)
Figura 5: Três apropriações da escultura de Marochetti. Um cartão colecionável de cigarros da companhia Churchman's (1931); um selo postal da República do Chipre (1928); e uma charge do jornal Punch (1938)
Figura 6: Capas das obras supracitadas, que também se apropriam da estátua de Marochetti
Figura 7: Uma fotografia da estátua de Coração de Leão levemente danificada, com o Parlamento Britânico destruído ao fundo, à direita, a mesma cena utilizada no encerramento do filme London Can Take It!. Ambas datas de 1940
Figura 8: Selo régio de Ricardo I (c. 1995)
Figura 9: Ladrilhos da Abadia de Chertseym (c. 1250)
Figura 10: Relevo escultural [bossa] da Catedral de Norwhich (c. 1420)
Figura 11: Iluminura de Ricardo I no Manuscrito de Aunchinleck (NLS Adv MS 19.2.1)
Figura 12: Nove reis ingleses, representados no vitral do St. Mary's Guildhall (XV)
Figura 13: Imagem de Ricardo I no vitral do St. Mary's Guildhall (XV)
Figura 14: Gravuras de Ricardo I como centurião e imperador romano (XVIII e XIX)
Figura 15: Pintura de Nicolas Gosse, representado uma encenação da ópera Coeur de Lion (1845)
Figura 16: Rosamund Moutain e Robert Bensley trajados como Matilda e harold Godwinson, gravuras de 1806 e 1793
Figura 17: Richard Coeur de Lion entendant chanter Blondel, de Jean Antoice Laurent (1822); Blondel, de George Frederic Watts (1841)
Figura 18: Gravuras de Blondel, produzidas por J. M. Wright/ H. Humphreys (1826) e Gustave Doré (1877)
Figura 19: Gravura The Black and knight and the Clerk of Copmanhurst revelling, de William Say (1830)

Figura 20: Gravuras Black Knight and the Clerk of Copmanhurst (1824), de John Romney e Richard I and Friar Tuck, de data e autoria desconhecidas
Figura 21: L'Ermite de Copmanhurst, de Eugène Delacroix (1833)
Figura 22: Richard Löwenherz und der Einsiedler, Eduard von Grützner (1883)
Figura 23: Gravura de Ricardo I cantando para camponeses e uma hospedaria (1888); Ossian und Matilda, de Peter Kraft (1810)
Figura 24: Robin Hood receiving his buffet from Richard Coeur de Lion (1850)
Figura 25: Ilustrações de Ricardo I como cavaleiro negro, em Aunt Louisa's Keepsake (1868)
Figura 26: Robin Hood and his Merry Men Entertaining Richard the Lionheart in Sherwood Forest, de Daniel Maclise (1839)
Figura 27: Imagens de Ricardo I em vitrais, Catedral de Lichfield [1813] e Hochdale Tow Hall (1867 – 1871)
Figura 28: The Battle between Richard Coeur de Lion and Saladin in Palestine, de Philip James Loutherbourg [1807]; e Richard I at the Battle of Ascalon, de Abraham Cooper (1832)
Figura 29: Gravura do livro The Grand National History of England, de John Malham (1815)
Figura 30: Gravura de Ricardo I combatendo soldados sarracenos, em Medulla Historiae Anglicanae, de William Howell (1750)
Figura 31: Ilustrações de Ricardo I com a iconografia de Rex Crucesignatus (1857 – 1865)
Figura 32: Ilustrações dos livros Cassell's History of England (c. 1890) e A Popular History of France: From the Earlist Times (c. 1885)
Figura 33: Ilustração Richard at the Crusades [1884]; pintura La Liberté guidant de Peuple, de Eugène Delacroix (1830)
Figura 34: Ilustração Richard landing at Jaffa (c.1890)
Figura 35: Reprise du château de Jaffa occupé par Saladin par le roi d'Angleterre Richard Coeur de Lion, de Edouard Henri Girardet (1844); Bataile d'Arsuf (1837), de Eloi Firmin Feron (1837)
Figura 36: King Richard I of England and Soldan Saladin, de Solomon Alexander Hart (1835)
Figura 37: The Combat Between Richard and Saladin, Illustrated London News, 20 May 1843

Figura 38: Cartaz de divulgação da peça The Knights of the Cross; or, The Dog of the Blood-Stained Banner (1841)
Figura 39: Esculturas de Ricardo I, de Carlo Marochetti [1851], e de Godofredo de Bulhão, de Eugène Simonis (1848)
Figura 40: Charge do jornal Punch com Ricardo I arrancando o coração de um leão
Figura 41: Esculturas de monarcas ingleses medievais em Yorkminster; escultura de Ricardo I presente nesta composição (XV)
Figura 42: Xilogravura de uma versão impressa do romance Coer de Lyon (c.1528); gravura impressa por Robert Walton (c. 1658 – 1662)
Figura 43: Relevos de Ricardo I, Thomas Wolsey e João Sem Terra, no Town Hall de Ipswich, de Barbabas Barrett (1868)
Figura 44: Esculturas de Ricardo I, Henrique III, Eduardo I, rainha Vitória, Henrique VII e Eduardo IV, no Guildhall de Northampton, esculpidas por Richard Bolton (c.1861 – 1864)
Figura 45: Escultura de Ricardo I no Guildhall de Northampton, esculpida por Richard Bolton (c.1861 – 1864)
Figura 46: Esculturas de Henrique II, Ricardo I e João Sem Terra, presentes no City Hall de Bradford, produzidas pela companhia Farmer & Brindley (1873)
Figura 47: Esculturas dos onze monarcas que compõem as linhagens normanda e angevina, na Catedral de Lichfield (c. 1873 – 1884)
Figura 48: Escultura de Ricardo I na Catedral de Lichfield (c. 1873 – 1884)
Figura 49: Escultura de Ricardo I no Scott Monument, feita por Amelia Robertson Hill (c. 1870)
Figura 50: Esculturas de personagens de Ivanhoe, no The Ivanhe Clock, em Leeds, produzidos por John Wormal Appleyard, em parceria com a firma Pott's & Sons (c. 1878)
Figura 51: Gravuras de Mr Palmer como Ricardo I; a primeira de c. 1839, a segunda de datação desconhecida
Figura 52: Gravuras com compilação de artistas vitorianos (c. 1830)
Figura 53: Gravura de Mr Glynn como Ricardo I (c. 1840)
Figura 54: Mr. Hicks como Ricardo I, na peça The King's Ransom (c. 1844)
Figura 55: Ilustração Lord Cantilupe como Ricardo I, no baile de fantasias de rainha vitória (1842)
Figura 56: Fantasia de cavaleiro cruzado/Coração de Leão, em Male character

costumes, a guide to gentlemen's costume suitable for fancy dress balls and private theatricals (1884)
Figura 57: Fotografias de Frederic Glyn e Henry Edward Beddington como Ricardo I (1897 e 1879)
Figura 58: Pingentes camafeu com gravuras de Ricardo I (c. 1850)
Figura 59: Xilogravuras modernas de Hércules, de Albrecht Altdorfer (c. 1520 – 1525), Sansão, de Albrecht Dürer (c. 1497 – 1498), e Ricardo I, de autoria anônima (1536)
Figura 60: Ricardo I derrotando o leão, (c. 1840, 1842 e c. 1880)
Figura 61: Réplica do monumento de Westminster (1853; troféu da Chesterfield Cup (1848)
Figura 62: Troféu da Chesterfield Cup, versão de 1861, produzido por Mr. Spencer e Messrs. Garrard
Figura 63: Uma parian figure de Ricardo I (c. 1880)
Figura 64: Imagens de Esteban, Henrique II e Ricardo I, no jogo The Royal Historical Game of Cards (c. 1840)
Figura 65: Ilustrações de reis ingleses medievais em Hide & Seek with the Kings & Queens of England (c. 1875)
Figura 66: Cartão colecionável da Will's Cigarettes (c. 1898)
Figura 67: Memorial da Primeira Guerra dos Bôeres, dedicado 2º Batalhão do Regimento de Northamptonshire (1883)

1 Introdução

Ricardo I subiu ao trono em 1189 d.c, às vésperas de completar 32 anos de idade. Nos quase dez anos seguintes, foi senhor da Inglaterra e de grande parte do que hoje compreendemos como França, até ser morto em Châlus pelo tiro de um besteiro. Podemos dizer que ele é o centro deste trabalho, apesar de nosso foco ser mais sua imagem oitocentista do que o homem em si. A Tese não tem por objetivo propor mais uma biografia, contando seus acertos e falhas como político e governante de seu tempo. Também não é de nosso interesse (ao menos no presente momento) tomar uma posição no debate acirrado sobre a importância histórica deste personagem, que já goza de um número significativo de contribuições.

Nossa proposta é analisar a imagem de Ricardo I aos olhos da posteridade, precisamente no século XIX, no contexto geográfico insular. Dentro dos marcos cronológicos comumente atribuídos a tal recorte, trata-se das últimas décadas do período georgiano (1715 – 1830 d.c) (incluindo aqui o curtíssimo reinado de William IV [1831 – 1837 d.c]) e do longo reinado da rainha Vitória (1837 – 1901 d.c).

O presente estudo busca trazer uma singela contribuição para a crescente área dos *Studies in Medievalism* (no Brasil chamado de Estudos do Medievalismo), e, eventualmente, para o campo dos Estudos Visuais. Dando relativa continuidade a uma empreitada iniciada no Mestrado em História, porém lançando mão de fontes, autores e explorando uma temporalidade e um objeto de estudo diferentes, buscamos intensificar o diálogo entre essas duas áreas do saber.

É fato que não estamos a desbravar um terreno, de todo, desconhecido pelo(a)s pesquisadore(a)s brasileiro(a)s. Especialmente em anos recentes, em que a história de Coração de Leão se tornou objeto de estudos de maior fôlego, como Dissertações e Teses. Até meados da década passada, a quantidade de produções acadêmicas acerca deste monarca era consideravelmente pequena. Destaque aqui para as contribuições de Maurice Van Woensel (1999) e Márcio Felipe Almeida da Silva (2014). Em nossa revisão, constatamos que os artigos desses autores (*Há Oito Séculos morreu Ricardo Coração-de-Leão, O Rei-Poeta Inglês* e *"A Formiga abateu o Leão": A Trágica Morte do Rei Ricardo Plantageneta*, respectivamente) são empreitadas pioneiras em nosso cenário acadêmico. Algo, diga-se, curioso, tratando-se de um personagem tão famoso – o próprio Márcio Felipe chega a comentar na

introdução de seu texto que "[e]mbora este personagem seja muito popular na literatura europeia, no Brasil pouco pesquisadores se aventuram a explorar sua biografia" (2014, p. 66).

Alguma mudança neste quadro pode ser notada entre os anos de 2017 e 2019. Precisamente, com a produção do TCC de Gabriel Toneli Rodrigues (UFPR) (*Ricardo I: o rei ideal no Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi*), trabalho que propiciou a produção do artigo *As habilidades militares de Ricardo I no Itinerarium Peregrinorum ET Gesta Regis Ricardi* (1217 -1222), publicado na *Revista Vernáculo*, em 2019. Já na transição do ano de 2018 para 2019, dois trabalhos a nível de pós-graduação começam a ser desenvolvidos: as Dissertações de Mestrado do supracitado Rodrigues (*Estudo sobre a representação da realeza e de homens da igreja na crônica inglesa Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi* [2019]) e de Alexandre Fernandes Alves (UFRGS), ambas se utilizando de fontes da prosa latina.

Em 2021, assistimos à divulgação do artigo, *Entre imagens e lendas: as representações de Ricardo Coração de Leão e a afirmação do rei guerreiro*, no periódico *Vózes, Pretérito & Devir* (UESPI), de autoria de Ana Luiza Mendes e Roberta Bentes. Lançando mão tanto de fontes textuais quanto visuais, esta é, decerto, a produção nacional que, mais enfaticamente, confronta o paradigma moderno moderno acerca de Ricardo I, propondo uma perspectiva menos anglo-cêntrica, mais focada na atuação deste soberano como um governante angevino. É deste ano, também, a primeira tradução brasileira de uma das fontes mais importantes que tratam desta personagem. No caso, o *Itinerarium* (XII – XIII), de Ricardo de Templo, feita por Luiz Eduardo Lawall (UFJF) intitulada *Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi: Introdução, Tradução e Notas*.

Não esquecendo, é claro, das empreitadas realizadas em nível de graduação. Como o TCC de Viviane Vendana de Lima (UFFS) (*Um Estudo Historiográfico sobre a Criação de Identidade Árabe e a Fundamentação da Terceira Cruzada*) (2021), incluído também um texto publicado por esta autora em 2018 (*Ricardo I e Saladino: Um Estudo Historiográfico sobre as Motivações Políticas e as Campanhas Militares da Terceira Cruzada [1189 – 1192]*). Assim como a pesquisa de Rafael Pereira Costa (UNIMONTES), que trata da diplomacia entre Ricardo I e Saladino no Contexto da Terceira Cruzada[1].

Há também uma pequena contribuição neste debate, focando na memória cultural de Ricardo I, tendo como fonte principal a literatura vernacular da Idade

Média. No caso, minha Monografia de Especialização (CEHAM/UERJ), chamada *Coração de Leão – Guerreiro de Deus (ou do Diabo?): Sobre as Ambivalências de Ricardo I e sua Transformação em Anti-herói no Romance Coer de Lyon* (2022), realizada sob orientação de Paulo André Leira Parente (UNIRIO/UERJ). Trabalho que, direta e indiretamente, contribuiu para a confecção desta Tese.

Ao longo dos 4 anos cursando o Doutorado em História na Universidade Federal de Pelotas, uma questão ecoou repetidas vezes na mente deste pesquisador: o que uma figura como Coração de Leão teria a oferecer de novo à nossa medievalística? Especialmente em um momento em que os medievalismos e as discussões acerca da possibilidade de uma Idade Média global/conectada ganham novos adeptos, e, com isso, conquistam espaços importantes em eventos, coletâneas e nos periódicos de divulgação científica?[1]

É certo que Coração de Leão suscitou (e ainda suscita em algum nível) paixões entre historiadores. A bibliografia concernente ao seu reinado é significativamente ampla, e apenas nas décadas recentes a academia parece ter chegado a um relativo "consenso" sobre o que a trajetória política e pessoal desse soberano significou em seu contexto de vida. Mas um ponto que a maioria do(a)s pesquisadore(a)s concordará é que se trata de uma personagem icônica, reiteradamente revivido na memória e imaginação coletivas quando determinadas circunstâncias se apresentam (HORSWELL; ELLIOT, 2020). E – talvez o mais importante a esta discussão – um monarca que garantiu seu lugar na cultura graças à potência de suas representações.

A pesquisa teve início no ano de 2018, quando da confecção do Projeto de Tese. Três questões chamaram nossa atenção inicialmente: 1) a carência de trabalhos especializados na recepção moderna/contemporânea de Ricardo Coração de Leão; 2) a abundância de fontes (historiográficas, literárias, mas, principalmente visuais), disponíveis para acesso público via internet, que propiciariam uma pesquisa deste tipo; e 3) a pouca importância dada às evidências visuais nos trabalhos que abordam indiretamente o personagem em suas releituras pós-medievais.

Não significa dizer que Ricardo I seja um completo desconhecido nos estudos da recepção do medievo. Sua presença nas novelas *Ivanhoe* (1819 d.c) e *The Talisman* (1825 d.c), de Walter Scott, já foi alvo de um número significativo de estudos (MITCHEL, 2021; RIGNEY, 2010), e o mesmo podemos dizer de suas aparições nas

[1] Para uma melhor compreensão destas tendências na medievalística brasileira, ver *História Conectadas da Idade Média: abordagens globais antes de 1600* (2020), de Cláudia Bovo (UFTM), e *Em busca de Dragões: a Idade Média no Brasil* (2020), de Lukas Grzybowski (UEL)

narrativas robinhoodianas (HOLT, 1982). Os estudos de suas releituras cinematográficas, assim como na literatura de massa, nas séries de TV, nos videogames, entre outras formas de expressão próprias dos séculos XX e XXI, também podem ser inseridos nesta lista (LAJUSTICIA, 2020).

Mas chama atenção (também) o fato de que, em muitos destes trabalhos – em particular, naqueles voltados à compreensão do medievalismo oitocentista – o rei cavaleiro inglês, não desponta como objeto central de análise. Mesmo em obras que foram de vital importância, servindo de guias para nossa empreitada, como os livros *The Rise and Fall of British Crusader Medievalism c. 1825 – 1945* (2018), de Myke Horswell, *The New Crusaders: Images of the Crusades in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (2000) e *Tales of Crusaders: Remembering the Crusades in Britain* (2021), de Elizabeth Siberry, ambas lançando mão de um número expressivo de fontes dos mais diversos tipos, Coração de Leão não é o protagonista. Nestes casos específicos, o soberano angevino figura como um tópico dentre outros, igualmente importantes que compõem a memória cultural das cruzadas, lida, relida e apropriada incontáveis vezes ao longo dos séculos XIX e XX. Algo semelhante ocorre nos estudos concernentes à fortuna literária de Walter Scott e à *outlaw tradition*; dado que Ricardo I é representado apenas nos dois romances supracitados de Scott e não são todas as histórias de Robin Hood que dão importância ao monarca, é compreensível que ele não costume receber grande atenção acadêmica nesses âmbitos.

Da soma desses fatores (abundância de fontes visuais, carência de trabalhos que tratam diretamente da recepção oitocentista do monarca em questão), formulamos nossa problemática principal: no século XIX, em particular no recorte que compete ao Período Vitoriano (1837 – 1901), Coração de Leão se tornou objeto de revisitação constante por parte de artistas plásticos, poetas, romancistas, dramaturgos, e demais produtores culturais no contexto insular. Pinturas históricas, novelas, peças de teatro e ópera, esculturas, até mesmo em objetos cotidianos, como jogos de cartas, estatuetas, joalheria, entre outros, é possível encontrar recepções deste monarca. Paradoxalmente, tal fenômeno não encontrava respaldo na historiografia da época; os historiadores britânicos defendiam, desde o século XVII, o argumento de que Ricardo I não cumpria com certos requesitos fundamentais para ser caracterizado como um “bom” rei. Essa percepção se cristalizou graças, em grande parte, a nomes como Edward Gibbon (1737 – 1794), David Hume (1711 –

1776) e William Stubbs (1825 – 1901). A ideia de Coração de Leão como um rei ausente, negligente para com suas funções de governante, preocupado apenas em realizar feitos de cavalaria, era – para simplificar – um ponto pacífico na historiografia do oitocentos.

Por uma série de motivos, os quais tentaremos esmiuçar ao longo da Tese, muitos produtores culturais do XIX optaram por não endossar tal argumento. Produziram, a bem dizer, versões de Coração de Leão que destoavam radicalmente do discurso acadêmico consolidado. Prática que pode ser identificada de maneira mais enfática na cultura visual, em que elementos estético-conceituais voltados a uma perspectiva heroica, enaltecedora, se apresentam mais flagrantemente.

Nisso, surgem três questionamentos que nos são fundamentais: 1) poderia um rei medieval, tão criticado pelos historiadores em uma determinada época, se tornar um ícone cultural neste mesmíssimo período?. 2) Na confirmação desta premissa, como teria ocorrido tal processo de iconização, isto é, que forças sociais, culturais, políticas e/ou ideológicas estariam envolvidas nessa equação?; e 3) que "estratégias" foram necessárias, por parte desses produtores, para tornar o fenômeno possível? Nossa Tese é de que não apenas Ricardo I pode ser considerado um ícone inglês no oitocentos, mas que sua imagem se tornou objeto de significativa obsessão cultural. Denominamos este fenômeno como ricardomania, movimento que encontrava paralelos com outras formas de revivalismo (como a egiptomania e a celtomania) e de culto a grandes figuras do passado (como a alfredmania e a arthurmania), que surgiram no decorrer do longo século XIX.

Já na transição do século XVIII para o XIX, é possível identificar alguns esforços para "reabilitar" Coração de Leão na memória e imaginação coletivas. O que ocorrera por múltiplas vias. Nas últimas décadas de Era Georgiana, assistimos ao reviver de temas da literatura medieval (como o episódio em que Ricardo I é resgatado de seu cativeiro graças ao leal menestrel, Blondel) e à tentativa de (re)enfatizar seu vínculo como temas nacionais importantes (como ocorre nas histórias de Robin Hood, em que o monarca é tido como símbolo de unidade e justiça). Já no início do Período Vitoriano, esta "reabilitação" heroica adquire uma iconografia própria, em que o monarca passa a ser apresentado com a cruz de São Jorge (a bandeira da Inglaterra) gravada em seu peito, retomando, em dada medida, a perspectiva medieval do rei cruzadista. Agora, atualizada sob um prisma moderno, em que o nacionalismo e o imperialismo inglês/britânico servem como filtros para a releitura do passado.

Nosso objetivo geral é propor um estudo sobre a construção visual desta personagem, contemplando diferentes suportes, discursos e conotações atribuídas a ela nesse contexto geográfico e cronológico em particular. Em termos mais específicos, buscamos 1) compreender o significado da presença expressiva de Ricardo I na cultura visual insular oitocentista (em particular, no período vitoriano, quando suas representações são mais recorrentes); e 2) analisar que imaginários (LE GOFF, 2009; WUNENBURGUER, 2007)[2] e memórias culturais (ERLL; RIGNEY, 2009, p. 3)[3] foram mobilizados pelos produtores visuais da época, no intuito de construir percepções (digamos) mais "positivas" acerca do monarca em questão.

Dentre os vários caminhos teórico-metodológicos possíveis para contemplar tal proposta, optamos por uma abordagem que privilegiasse a conexão entre dois campos do saber que nos são muito caros: os Estudos do Medievalismo e os Estudos Visuais. Os *Studies in Medievalism*, nome pelo qual o campo é chamado nos países de língua inglesa, surgem na década de 1970, a partir da proposta (até então inovadora) de Leslie J. Workman, de unificar trabalhos que partilhavam de propostas semelhantes. "[S]ob o entendimento de que o 're-uso' da Idade Média em todos os períodos haveria de constituir material [suficiente] para [formar] uma única, embora ampla, disciplina"[4] (MATHEW, 2015, p. 8), Workman contribuiu para popularizar a noção do medievalismo. Trataria-se do "continuo processo de criar a Idade Média"[5], noção que implica "[n]o estudo da Idade Média não em si mesma, mas dos estudiosos, artistas e escritores que ... construíram a ideia de Idade Média que

[2] Para que o(a) leitor(a) melhor compreenda o que entendemos como imaginário: "O imaginário transborda o território da representação e é levado adiante pela fantasia, no sentido forte da palavra" (LE GOFF, 2009, p. 12). Podemos descrevê-lo como uma grande rede, um sistema de representações, textos e imagens "quem fazem uma sociedade agir e pensar, visto que resultam da mentalidade, da sensibilidade e da cultura que as impregnam e animam" (LE GOFF, 2009). "O Imaginário constrói e alimenta lendas e mitos" (LE GOFF, 2009), mas sua aplicação não se limita às projeções mentais, à fantasia ou ao folclore. Podemos falar de imaginário religioso, imaginário político, imaginário nacional, imaginário de uma época, imaginário de um movimento artístico, imaginário de um autor, imaginário televisivo, imaginário publicitário, imaginário pop, enfim (WUNENBURGUER, 2007, p. 74 – 93)

[3] Sobre a noção de memória cultural, partimos da noção proposta por Astrid Erll e Ann Rigney: "A memória só pode se tornar coletiva, como parte de um processo contínuo pelo qual as memórias são compartilhadas, com a ajuda de **artefatos simbólicos** [grifo nosso]" (ERLL; RIGNEY, 2009, p. 1). Ou seja, através de suportes, geralmente materiais, que possibilitam o recordar. Nesse sentido, imagens estão entre as muitas *media* que constroem nossas perspectivas, saberes, afetos e pertencimentos. "Mais do que meramente transportadoras passivas e transparentes de informação. Elas desempenham um papel ativo na formação de nossa compreensão do passado" (ERLL; RIGNEY, 2009, p. 3). Cada suporte imagético e/ou textual imprime no conteúdo apresentado uma parte daquilo que é próprio de sua linguagem.

[4] No original: "under the undestanding that the re-use of the Middle Ages in all periods ought to constitute the material for a single, albeit broad, discipline"

[5] No original: "the continuing process of creating the Middle Ages Fonte: https://medievalism.net/?page_id=62 . Acessado em 20/05/2023.

herdamos”[6] (WORKMAN *apud* MATHEW, 2015, p. 7). Todas as formas de apropriação e reconstituição do passado medieval se enquadram nesta categoria: romances históricos, pinturas, esculturas, peças de teatro, dramas musicais, literatura de cordel, tradições folclóricas, filmes, séries, games, composições de *Heavy Metal*, enfim. O termo é um verdadeiro *umbrella term* (termo guarda-chuva); engloba desde a historiografia contemporânea relativa à Idade Média até ressignificações próprias da indústria cultural e do entretenimento.

Para os estudiosos do medievalismo, a arte, a literatura e as demais produções culturais também exercem papel ativo na construção de nossa consciência histórica, engendram percepções, imagens, representações coletivas, e, sobretudo, se vinculam (ou se opõem) a discursos e disputas sociais. Em outras palavras, “fabricam” passados, muitas vezes fictícios, mediados pelos anseios, conflitos, temores, sonhos e sensibilidades de uma época posterior. Não sendo raras as vezes em que essas percepções (muitas vezes na contramão das opiniões acadêmicas acerca do período) se cristalizam na imaginação popular.

Já o campo dos Estudos Visuais diz respeito a uma movimentação acadêmica que ganha força a partir da década de 1990, capitaneada por nomes como Hans Belting, Nicholas Mirzoeff, Gottfried Boehm e W. J. T. Mitchell – este último sendo, certamente, o maior expoente de tal proposta. O projeto intelectual de Mitchell propunha a demarcação do campo (os *Visual Studies* [Estudos Visuais]), do objeto de estudo (a Cultura Visual, o que englobaria tudo aquilo que compõe a nossa experiência visual, não apenas as [ditas] “Belas Artes”) e de uma “metodologia” universal (a iconologia crítica) para o estudo e compreensão da visualidade humana. Para este autor, a acadêmia estaria vivenciando uma Virada Pictórica. Uma espécie de resposta à virada linguística ocorrida entre 1970 e 1980, mas, desta vez, protagonizada por disciplinas como História da Arte, Estética, Estudos em Cinema, Estudos Culturais e Comunicação. Mitchell argumentou, naquele momento, que o crescente interesse acadêmico pela visualidade estaria diretamente conectado às transformações que ocorriam na sociedade ocidental pós-guerra fria. Em que as imagens, as representações, os simulacros teriam se tornado peças fundamentais na vida pública e privada.

Da bibliografia concernente aos Estudos Visuais, retiramos a noção de ícone

[6] No original: “the study not of the Middle Ages themselves but of the scholars, artists, and writers who... construted the Idea of the Middle Ages that we inherited”

cultural. Há muitas formas de definir o que é um ícone, como eles são construídos e como operam em nossa cultura. Um ícone cultural pode ser tido (por exemplo) como um repositório de valores culturais coletivos (TRUMAN, 2017, p. 830); uma imagem amplamente conhecida e de fácil reconhecimento para uma determinada audiência (BOVEN; WINKLER, 2001, p. 16); um bem cultural de múltiplas funções representativas, capaz de comportar várias camadas de sentido e conotação (SCOTT; TOMASELLI, 2009, p. 17). Há precedente na bibliografia dos Estudos do Medievalismo no que diz respeito à utilização deste conceito para pensar como certos personagens da Idade Média se popularizaram e tiveram suas imagens moldadas com o passar dos séculos. A contribuição mais expressiva nesse sentido é a coletânea *Icons of the Middle Ages: Rulers, Writers, Rebels and Saints* (2012), organizada por Lister M. Matheson. Seus dois volumes totalizam vinte capítulos, sendo dezoito para personagens específicos. Contudo, a obra não apresenta uma conceituação muito precisa sobre o que seria um ícone e como eles se relacionam com as culturas e as sociedades pós-medievais.

Vide a natureza das fontes e as problemáticas que balizam esta Tese, julgamos como metodologia mais adequada a iconologia crítica. A operação iconológica consiste, em linhas gerais, na leitura sintética de uma (ou mais) obra(s). Trata-se de identificar como uma imagem se conecta ao seu contexto cultural, social, político, religioso, etc e como estas forças (dentre outras possíveis) condicionam a construção imagética. Este movimento só é possível a partir de um outro que o precede, que é a análise iconográfica. Esta, por sua vez, possui um viés analítico; consiste na dessacagem, identificação e tradução dos motivos pictóricos, dos temas, dos signos visuais, alegorias, enfim, aquilo que é apresentado na obra "em si".

Um grande popularizador do método iconológico foi o historiador da arte alemão Erwin Panofsky. Sua abordagem (ou "Método Panofsky", como se tornou conhecida) consiste num estudo em três etapas: 1) pré-iconográfico ("significado natural", como identificação de objetos, sujeitos e situações apresentadas na obra); 2) iconográfico ("significado convencional", "no qual se deve distinguir as cenas, de maneira a reconhecer a narrativa geral, o que já pressupõe um arcabouço cultural maior que o primeiro nível" (SANTOS, 2017, p. 143); e 3) iconológico ("significado intrínseco", isto é, a obra como reveladora de um “espírito de época". Apesar desta formulação apresentada por Panofsky ser (ainda) a grande referência para a maioria dos estudos que optam pelo viés iconológico, há outros caminhos possíveis,

igualmente pertinentes à nossa empreitada. Aby Warburg, por exemplo, defendia que a iconologia era uma forma de traçar uma interpretação sintomal da cultura (TONIN, 2016, p. 5). Mais ainda, ele acreditava que as imagens, estudadas em perspectiva ampla, nos permiriam compreender a memória social de um povo, manifesta em fórmulas e gestos que se preservariam na longa (ou até na longuíssima) duração.

A iconologia crítica não é, necessariamente, uma alternativa. Trata-se mais de um enfoque, idealizado a partir da mesma estrutura metodológica. Enquanto as abordagens iconológicas mais (digamos) "tradicionais" possuem a relação imagem-cultura como seu cerne, a iconologia crítica se focará na relação imagem-poder, em como as representações visuais engendram discursos, naturalizam construções ideológicas, hierarquias sociais e percepções de identidade. Trata-se, enfim, de pensar a visualidade como algo social e ideologicamente construído. Além disso, este enfoque também dá particular importância à imagem como "fonte" para diagnósticos culturais. Da mesma maneira que Warburg e Panofsky pensavam as obras de arte como testemunho de sintomas culturais de ordem mais ampla, os teóricos da Cultura Visual pensarão as imagens como evidência das disputas sociais e das relações de poder em um determinado contexto (PURGAR, 2017, p. 11 – 16).

Para que o(a) leitor(a) melhor compreenda o percurso da pesquisa e nossa linha de raciocínio, organizamos a Tese na seguinte estrutura. Primeiro, tratamos de Ricardo I como ícone cultural inglês. Falamos brevemente sobre a personagem, algumas de suas imagens mais famosas e seu lugar na memória da Inglaterra. Discutimos também a questão dos Estudos Visuais, as contribuições W. J. T. Mitchell e a própria noção de ícone cultural. Este primeiro movimento (concernente ao subcapítulo 2.1) é o trecho mais teórico da Tese. Ele busca apresentar um pouco dos princípios gerais que norteiam o trabalho, delineando, sempre que possível, algumas informações que consideramos relevantes sobre Ricardo I e sua recepção no contexto insular. A seguir (cap 2.2), falamos de Coração de Leão na Idade Média. O foco aqui é a construção de uma imagem heróica, que enaltacesse suas qualidades masculinas e seus feitos militares. Sem a pretensão de esgotar o assunto, buscamos elucidar um pouco da perspectiva medieval insular no que concerne a este monarca, dado que algumas temáticas próprias desse período serão continuamente repetidas na cultura visual do oitocentos (como o machado de batalha, a luta contra o leão e o duelo contra Saladino). Depois (cap 2.3), tratamos das imagens modernas de Ricardo I. Como este soberano passou a ser lembrado não mais como um herói e campeão

cruzadista, mas como um rei ausente, fanático religioso e negligente para com suas funções de governante.

O capítulo seguinte se fixa no século XIX. Iniciamos (cap. 3.1) falando do revivalismo medieval, em especial como este fenômeno se manifestou na Inglaterra do oitocentos. As influências do romantismo e dos nacionalismos também são contempladas nesse primeiro momento. Depois focamos nas três formas de recepção mais recorrentes de Ricardo I no XIX: a do rei trovador (cap. 3.2), que o conectava a certas categorias históricas que eram caras à cultura do medievalismo romântico (como os bardos celtas, os *Skalds* nórdicos ou os menestréis das Terras Altas escocesas); a do rei como fonte da justiça e símbolo de unidade nacional (cap. 3.3), abordagem característica das narrativas robinhoodianas; e 3) a do rei cruzadista (cap. 3.4), uma atualização da construção mítica medieval, reabilitada em um novo momento histórico. As três abordagens podem ser entendidas como expressões próprias de um contexto nacionalista, porém alicerçadas em visões de mundo e valores distintos. Cada uma delas se alinhando a formas diferentes de "resgate" do passado medieval. Este é o capítulo mais contextual da Tese. Justamente por isso, lançamos mão fortemente das fontes literárias, dado que muitas das representações visuais de Coração de Leão são tributárias diretas dessa influência.

O último capítulo trata da ricardomania, nome que damos à expressiva fixação cultural que os artistas insulares desenvolveram pela figura de Ricardo I. Ao contrário do anterior, que possui um recorte cronológico mais amplo, abrangendo em vários momentos a transição do século XVIII para o XIX, aqui nos focamos em um período mais delimitado. Precisamente, a Era Vitoriana (1837 – 1901), momento em que nossa personagem se torna mais recorrente na cultural visual insular. Buscamos contemplar três dimensões deste curioso fenômeno: 1) a patrimonialística (cap. 4.1), analisada a partir de esculturas e monumentos públicos; 2) a performática (cap. 4.2), que consiste na apropriação da imagem de Coração de Leão em forma de fantasias temáticas, utilizadas nas artes cênicas e em eventos festivos; e 3) a cotidiana (cap. 4.3), que diz respeito à presença de nossa personagem nas artes decorativas da época e em artefatos do dia a dia, como estatuetas, cartas colecionáveis, joalheria, entre outros. O último subcapítulo (cap. 4.4) apresenta um argumento geral baseado nas analises feitas anteriormente. Trata-se de uma leitura iconológica crítica da ricardomania. Em outras palavras, o que a obsessão vitoriana por esta personagem nos "revela" acerca da(s) ideologia(s) e das disposições culturais desta sociedade.

Estudar as transformações de uma figura histórica ao longo dos tempos é uma tarefa empolgante para muito(a)s historiadore(a)s[7]. Entender como e por que determinados sujeitos são lembrados, enquanto outros caem no esquecimento. Como narrativas e símbolos podem ser agenciados como resposta a determinadas circunstâncias, ou como o passado pode ser manipulado para os mais diferentes fins. Muitas dessas situações em que as imagens desempenham papel crucial na construção de novos (ou não tão novos) sentidos. Este trabalho não deixa de ser, também, uma viagem pelas várias metamorfoses de Ricardo I na memória e imaginação inglesas. Nas páginas a seguir, tentaremos demonstrar a(o) leitor(a) algo que é muito caro aos estudos em recepção: mais do que lançar luz sobre o passado (seja ele antigo, medieval ou moderno), é preciso, também, compreender o que foi feito dele ao longo dos tempos. Que usos foram feitos e os motivos por trás dessas instrumentalizações. Se a história de um rei medieval falecido há mais de oitocentos anos pode parecer algo distante, longe de nossa realidade brasileira, lembremos que a manipulação do passado é um fenômeno constante, capaz mobilizar, emocionar e suscitar paixões dos mais diversos tipos. E como veremos a seguir, transformar Ricardo I em um ícone cultural do XIX não foi um processo simples ou livre de ambiguidades.

[7] Além das pesquisas que tratam da recepção moderna da Idade Média, este trabalho também se inspira em outras empreitadas que tratam de temas correlatos de uso e manipulação do passado. Como a Tese de Doutorado de Tais Pagoto Belo (*Boudica e as facetas femininas ao longo do tempo: nacionalismo, feminismo, memória e poder*, 2014), e os livros *A Fabricação do Rei: A Construção da Imagem Pública de Luís XIV* (1992), de Peter Burke, e *As Barbas do Imperador* (1998), de Lilia Moritz Schwarcz.

2 O Rei, o Herói, o Ícone: A Imagem de Ricardo I através dos Tempos

Falar de sujeitos da Idade Média como ícones culturais pode parecer um contrassenso à primeira vista. Em nosso dia a dia, na televisão, nos sites de notícias e redes sociais, quando a palavra ícone é empregada geralmente ela designa uma pessoa famosa do meio midiático: uma celebridade, um esportista, um músico, uma pessoa cuja imagem é amplamente difundida e reconhecida pelo grande público. “Coco Chanel, foi e continua sendo um dos maiores ícones femininos da história da moda”[8] – afirma um portal especializado neste tema. Durante a copa do mundo de 2022, o capitão da seleção holandesa, Van Dijk, fez uma homenagem ao futebol brasileiro, afirmando que “Pelé é um ícone do esporte e jamais será esquecido”[9]. Em 2020, no show *The Voice: Brasil*, uma competidora (Stefanie Schirmbeck) justificou a escolha por interpretar a canção *Na sua Estante* (2005) com o argumento: “Eu vou cantar Pitty porque ela é um ícone do rock nacional moderno das últimas gerações, então acho que nada mais justo fazer uma música dela”.[10]

Não é raro que certos personagens históricos sejam tidos como ícones, ainda que a palavra surja mais como uma força de expressão (semanticamente próxima dos termos mito ou símbolo) do que como um conceito específico, bem delimitado. Basta, por exemplo, vermos como algumas figuras da história brasileira são tratadas em portais educativos e meios de comunicação deste tipo: “A trajetória política e o fim trágico de Tiradentes o tornaram um ícone da liberdade e da independência do Brasil, um verdadeiro herói da nação”[11]. “Zumbi dos Palmares é o maior ícone da resistência negra ao escravismo e de sua luta por liberdade”[12].

Personagens medievais também estão propensos ao mesmo tipo de tratamento. “Joana d’Arc é um ícone de protesto”[13]. “Robin Hood é um ícone de fazer justiça com as próprias mãos para combater a injustiça”[14]. Esses são alguns exemplos

---

[8] Disponível em: < https://www.digitaletextil.com.br/blog/mulheres-na-moda/ >. Acessado em 08/12/2022.
[9] Disponível em: < https://www.metropoles.com/esportes/futebol/van-dijk-pele-e-um-icone-do-esporte-e-nunca-sera-esquecido >. Acessado em 08/12/2022.
[10] Disponível em: < https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2020/10/the-voice-gaucha-canta-pitty-e-conquista-vaga-no-time-de-michel-telo-ckgvpstwf002s012t6ja7nuuj.html >. Acessado em 08/12/2022
[11] Disponível em: < http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/a-homenagem-a-um-icone-da-historia-brasileira/#:~:text=Em%20abril%20de%201792%20Tiradentes,um%20verdadeiro%20her%C3%B3i%20da%20na%C3%A7%C3%A3o. >. Acessado em 09/12/2022.
[12] Disponível em: < http://www.bengalalegal.com/zumbi >. Acessado em 09/12/2022.
[13] No original: “Joan of Arc is an icon of protest”. Disponível em: < https://www.sydneytheatre.com.au/whats-on/productions/2018/saint-joan >. Acessado em 09/12/2022.
[14] No original: “Robin Hood is an icon of taking the law into your own hands to fight injustice”. Disponível

presentes em nosso cotidiano de como o termo é utilizado na linguagem popular.

Na bibliografia concernente aos estudos do medievalismo, uma coletânea merece destaque por ser possivelmente a primeira no campo a abordar personagens medievais como ícones. A obra se chama *Icons of the Middle Ages: Rulers, Writers, Rebels and Saints* (2012), organizada por Lister M. Matheson. Seus dois volumes totalizam vinte capítulos, sendo dezoito para personagens específicos. Abelardo e Heloísa (Jan Bulman), rei Arthur e mago Merlin (Stephen Knight), Robert Bruce e William Wallace (Alexander Kaufman), Carlos Magno e Eleanor de Aquitânia (Dominique T. Hoche), Hildegard von Bingen (Vincent J. Corrigan), Joana d'Arc (Margaret Madox), Dante Aliguieri (Elizabeth K. Haller), entre outros tantos.

Cada capítulo possui uma breve explicação sobre o(a) personagem, sendo o objetivo principal analisar como o(a) mesmo(a) atingiu certo grau de importância e popularidade a ponto de ser considerado um ícone, seja em sua época seja em períodos posteriores. A organizadora admite que a lista da coletânea é muito seleta e que muitos outros nomes poderiam integrar a obra: como Alfredo o Grande, Tomás de Aquino, Atila o Huno, El Cid, São Patrício, Saladino. E também Ricardo Coração de Leão (MATHESON, 2012, p. XVII)

O capítulo a seguir tem por objetivo apresentar a(o) leitor(a) a ideia de Ricardo I como um ícone cultural inglês. Iniciaremos apresentando algumas discussões conceituais sobre a noção de ícone (especialmente, a de ícone cultural) e como essa terminologia tem sido emplementada e teorizada no meio acadêmico. Também buscamos, neste primeiro momento, apresentar alguns tópicos que avaliamos serem de importância a esse debate, como o uso de imagens como fontes de pesquisa em História, reflexões gerais sobre a pesquisa em Cultura Visual e alguns conceitos propostos por W. J. T Mitchell para o estudo desses artefatos (como as noções de metaimagem e bioimagem). Sem a pretensão de esgotar o assunto, esse primeiro movimento tem por objetivo delimitar nosso aparato conceitual, de maneira que o(a) leitor(a) melhor compreenda o vocabulário empregado e nosso ponto de partida nessa empreitada

A seguir, trataremos das principais transformações de nosso personagem na historiografia e na cultura artística insular, identificando algumas de suas imagens mais famosas. Transitamos em temporalidades bastante diversas, no intuito de contextualizar o(a) leitor(a) sobre como Coração de Leão é tido na memória cultural

em: < https://druidlife.wordpress.com/2013/08/28/robin-hood/ >. Acessado em 09/12/2022.

inglesa. Tomamos a liberdade de não utilizar, por hora, a documentação respectiva ao século XIX, que é o foco deste trabalho, pois haverá sessões específicas para o trato das mesmas.

Dito isso, iniciemos com uma questão simples: Ricardo I pode ser considerado um ícone cultural inglês?

2.1 Uma Personagem Icônica (?): Conceituando o Ícone

Em 2002, a *British Broadcasting Corporation* (*BBC*) lançou uma enquete de televisão sobre os 100 maiores britânicos de todos os tempos. Winston Churchill foi eleito o primeiro de todos, seguido por outras figuras bastante conhecidas do grande público, como Princesa Diana, Charles Darwin, William Shakespeare, Isaac Newton, John Lenon, entre outros[15]. Alguns reis medievais estavam presentes na lista. Alfredo O Grande (IX) despontou como o mais votado, no 14º lugar; o rei Arthur ficou na 51ª posição, Henrique V na de número 72, Ricardo III na 82ª, Henrique II (o pai de Coração de Leão) foi o 90º colocado; e Eduardo I, por sua vez, alcançou a colocação de número 94. Onde estaria Ricardo I nesta relação? A resposta: em lugar nenhum.

Uma pergunta surge de imediato: por que uma personagem de fama significativa, já transformado em simbolo de resistência e perseverança inglesa, que possui uma estátua em sua homenagem em frente ao Parlamento Britânico, que teve sua imagem estampada em memoriais de guerra, e que – como veremos ao longo de toda esta Tese – foi objeto de um sem número de releituras culturais, não conseguiu estar sequer entre os 100 mais votados em uma pesquisa desse tipo? Quando até personagens menos midiatizadas (como é o caso do rei Eduardo I) conseguiram obter alguma posição em tal enquete?

Uma via de explicação para esta pergunta é que, apesar de certa popularidade (oscilante a depender do período), Ricardo I não cumpre com certos requisitos fundamentais para ser considerado um heroi nacional inglês. No “panteão” de personagens históricos e lendários que compõem a grande narrativa deste país – isto é, que foram apropriados e incorporados em uma memória nacional de duração mais longa – podemos dizer que ele está mais para um anti-herói[16]. Se não isto, um herói

[15] Informações retiradas de: < http://alchemipedia.blogspot.com/2009/12/100-greatest-britons-bbc-poll-2002.html >. Acessado em 17/10/2022.

[16] Neil Cartlidge propõe na introdução da coletânea Heroes and Anti-heroes in Medieval Romance

falho, imperfeito. O nome Coração de Leão não costuma ser atrelado a feitos nacionais de grande importância, como reformas políticas, militares, religiosas, jurídicas e/ou intelectuais. Ele se distingue radicalmente (para utilizar outro monarca medieval como comparativo) de Alfredo de Wessex, que muitas vezes foi representado como "Pais dos Ingleses", "fundador" da marinha britânica, e até como primeiro rei da Inglaterra (PARKER, 2007). Nossa personagem também não defendeu a ilha contra invasores externos (igual Alfredo fez com os vikings, Boudica com os romanos, Elizabeth I com a Armada Espanhola, Almirante Nelson e o Duque de Wellington com Napoleão, enfim), outro *leitmotiv* comum nas narrativas de heróis nacionais.

Tampouco Ricardo I é lembrado por algum renascimento cultural ou artístico de qualquer natureza que tenha ocorrido durante seus quase 10 anos de gestão, apesar de sabermos que era um grande apreciador da música, tendo ele mesmo composto algumas – duas das quais chegaram até nós[17].

Não é comumente atribuído a Ricardo I algum feito que possa ser entendido como um marco nacional inglês. Traçando alguns comparativos, seu irmão mais novo, João Sem Terra, foi o rei que assinou a Magna Carta[18]. Seu pai, Henrique II, o primeiro plantageneta a ser coroado rei da Inglaterra, costuma receber certo crédito na criação da *common law* (BRAND, 2007). Seu sobrinho-neto, Eduardo I, conquistou Gales, que se manteve, desde então, como uma zona de influência angevina. E seu sobrinho-trineto, Eduardo III, foi o rei que iniciou a Guerra dos Cem Anos, formou a Ordem da Jarreteira e estabeleceu São Jorge como o santo padroeiro deste país.

Além do mais, apesar de ter nascido em Oxford, o rei cavaleiro – nas palavras de Jean Flori – "não tinha nada de inglês; sem dúvida, dos dez anos que durou seu

(2012) que vários personagens da literatura e das crônicas medievais podem ser classificados como anti-heróis. Segundo seu modelo, atitudes anti-heróicas acontecem quando o protagonista de uma história em particular falha em cumprir com as expectativas de gênero, de classe, ou com os valores (militares, nobres, familiares, cavaleirescos, etc) que são esperados de sua categoria. Sendo Ricardo I um personagem medieval famoso pelas controvérsias que o cercam, Cartlidge nos parece uma referência bem adequado a esta discussão.

[17] Para mais informações a este respeito, ver: WOENSEL, M. J. F. Van. Há Oito Séculos morreu RicardoCoração-de-Leão, O Rei-Poeta Inglês. Graphos - Revista da Pós Graduação em Letras/UFPB, João Pessoa PB, v. IV, n.1, p. 133-145, 1999.

[18] Dentro uma certa narrativa "canônica" inglesa, ela foi concedida pelo rei João Sem Terra, que governou a Inglaterra entre 1199 d.c e 1216 d.c, "e era tido como um governante despótico" (BURKE; BURKE, 2017, p. 347). Seu modo autoritário de governar, "não consultando a nobreza ou os *barons* (barões), os teriam levado a se reunir para limitar o poder real" (BURKE; BURKE, 2017, p. 347). Em 15 de Junho de 1215, em Runnymede, nobres e barões revoltosos se encontraram com o rei, e "o teriam forçado a emitir a *charter* com as concessões exigidas, que impunham, pioneiramente as maiores e mais detalhadas restrições" (BURKE; BURKE, 2017, p. 347) ao poder monárquico, colocando-o "por assim dizer, abaixo da lei" (BURKE; BURKE, 2017, p. 347).

reinado, não passou mais que um na Inglaterra"[19] (203, p. 218). Dominava o francês do norte (*langue d'oil*) e do sul (*langue d'oc*, também chamado occitano), mas nunca falou inglês.

Juntemos isto ao fato de ter submetido seus súditos insulares a pagar taxas rigorosíssimas nos anos posteriores ao resgate de seu cativeiro (1194 d.c) para chegarmos à conclusão de que, como representante e/ou símbolo de um patriotismo originário, Ricardo I seria um candidato bastante inadequado.

Argumentos como estes foram o cerne da crítica realizada por historiadores britânicos modernos, como Edward Gibbon (1776 – 1789), David Hume (1751 – 1754), William Stubbs (1875). Em síntese, eles que propuseram, assim como outros autores entre os séculos XVII e XX, a ideia de Ricardo I como um rei ausente, negligente para com suas funções e interessado apenas em aventuras efêmeras de cavalaria, financiadas espoliando as riquezas de seus suditos ingleses. Não se tratava de uma crítica despropositada. Em grande parte, ela se dava pelo fato de Coração de Leão não cumprir com um certo modelo de heroi patriótico que era esperado à época; modelos que os historiadores modernos (em especial a partir dos séculos XVIII e XIX) buscavam para servir como personificações nacionais, amálgamas das virtudes e da unidade do povo.

Veremos posteriormente que muito desta visão foi relativizada por uma historiografia mais recente. De forma que, em muitos sentidos, certas atitudes do monarca não fugiam àquilo que seria esperado no contexto da Inglaterra do século XII. Mas de toda forma, a explicação acima é suficiente para concluirmos que, ao menos nos parâmetros do nacionalismo moderno, Coração de Leão dificilmente despontaria como herói e/ou símbolo nacional de grande ressonância

Mas apesar de haver um sentido lógico nessa linha argumentativa, devemos lembrar que a cultura, e especialmente a cultura visual, opera de formas que, muitas vezes, fogem ao óbvio. Representações imagéticas de heróis e/ou acontecimentos dos passado podem dialogar fortemente com tendências historiográficas, ou com ideologias específicas. Mas essas conexões nem sempre ocorrem de maneira direta, como se a cultura fosse uma zona de projeção estéril, uma espécie de "espelho" em que são refletidas visões hegemônicas de mundo[20]. Quando falamos em cultura, é

[19] No original: "no tiene nada de inglés; sin duda, de los diez años que dura su reinado, no passa más que uno em Inglaterra"

[20] Tomamos como referência a noção de cultura proposta pelos Estudos Culturais Britânicos. Em particular a perspectiva de Stuart Hall, que defende que a cultura (especialmente a cultura nacional) não se constitui apenas pelas instituições, mas por simbolos e representações. Trata-se, portanto, de

preciso ter em mente que controvérsias e ambivalências podem ser extremamente reveladoras. Justamente por oferecerem formas mais ricas e complexas de compreensão da realidade social. Tanto quanto (por vezes mais até do que) as coerências, os choques e as tensões estão no cerne dos processos históricos. E como veremos ao longo de toda essa Tese, a relação que os ingleses nutriram por Coração de Leão ao longo dos séculos está longe de ser uma questão simples.

As metamorfoses de Ricardo I na memória inglesa (assim como de outras personagens em múltiplos contextos geográficos e culturais possíveis) nos mostram algo que é fundamental para qualquer estudo em recepção: que o passado pode ser revisitado e manipulado para os mais diferentes fins. Seja através de histórias alternativas (revisionismos), tramadas meticulosamente para mobilizar pessoas e grupos em prol de uma agenda. Das mídias e da cultura pop, que difundem representações e constroem imaginários sobre diversos contextos históricos. Ou das memórias coletivas e individuais, que imbuem o passado de uma subjetividade particular. A historiografia acadêmica nunca está sozinha na construção das consciências históricas (RÜSEN, 2012;). A bem dizer, os historiadores raramente possuem – se é que possuíram em algum momento – algum tipo de "monopólio" sobre seus objetos de inquérito. Tanto quanto a produção acadêmica e os livros didáticos (muitas vezes, até mais do que elas), os filmes, as séries, os games, as HQs, as músicas, a literatura e demais linguagens artísticas, oferecem oportunidades valiosíssimas quando nossa intenção é compreender como a História é percebida e apropriada por diferentes grupos sociais. Em especial quando falamos de imagens/percepções que vão na contramão do discurso acadêmico estabelecido.

Nisso se destaca o papel desempenhado pela Cultura Visual. Não é irrisório (por exemplo) o número de personagens históricos que se popularizaram na imaginação coletiva em virtude da iconicidade de suas representações. O Napoleão de Jacques-Louis David cruzando os alpes em seu cavalo branco (1801 d.c)[21], assim como o Tiradentes Esquartejado de Pedro Américo (1892 d.c), são exemplos bem didáticos desse tipo de situação[22]. O mesmo podemos dizer de representações artísticas de grandes acontecimentos. O quadro *Independência ou Morte* (1882 d.c),

"um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos" (HALL, 2006, p. 50)

[21] Disponível em: < https://filosofiapopcom.files.wordpress.com/2021/10/napoleaoalpesjacqueslouisdavid.jpg?w=359 >. Acessado em 03/03/2023.

[22] Disponível em: < https://img.estadao.com.br/resources/jpg/8/9/1618955762598.jpg >. Acessado em 03/03/2023.

também de Pedro Américo, é, decerto, umas das pinturas mais importantes na memória nacional do Brasil, tendo sido responsável por construir grande parte de nosso imaginário acerca da independência (1822)[23]. As mídias de massa também estão inseridas nesse processo. Bastando lembrarmos que alguns personagens do passado são comumente lembrados pela interpretação de atores/atrizes famosos – Elizabeth Taylor como *Cleópatra* (1963) e Mel Gibson como William Wallace, em *Breaveheart* (1995), para citar dois casos emblemáticos.

Não há nada de novo em dizer que imagens desempenham diversas funções nos processos históricos, nas disputas e nas lutas sociais. “Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas” (BURKE, 2004, p. 17). Nossa familiaridade com o mundo visual se reflete, também, na academia. A própria utilização de imagens como fontes de pesquisa em História já não é uma questão tão problemática quanto outrora. Na História, assim como nas letras, na filosofia, na antropológia, ciências sociais e estudos em memória, “lança-se mão, cada vez mais, de um gama mais abrangente de evidências, na qual as imagens têm o seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais (BURKE, 2004, p. 11). Peter Burke alertara no início dos anos 2000, em seu livro *Eyewitnessing* (2001) (lançado no Brasil como *Testemunho Ocular: História e Imagem*) que este campo passaria por um crescimento substancial, apesar de muitos profissonais, naquela época, ainda se manterem com uma postura condescendente em relação a esse tipo de artefato.

“Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações [...]. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios” (BURKE, 2004, p.12). Isso se deu, durante muitos anos, por uma combinação de fatores. Um dos principais pois historiadores estão (ou pelo menos estiveram, até algumas décadas atrás) mais familiarizados com textos escritos do que com artefatos visuais. O marxista britânico Raphael Samuel chegou a afirmar que os historiadores sociais de sua geração (inclusive ele próprio) eram “visualmente analfabetos” (1994)[24].

[23] Disponível em: < https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_Independ%C3%AAncia_ou_Morte_-_cores_ajustadas.jpg >. Acessado em 03/03/2023.

[24] Não significa dizer que até a década de 1990, com o advento e popularização dos *Visual Studies* (Estudos Visuais), o(a)s historiadore(a)s desconhecessem em absoluto o universo do que hoje chamamos Cultura Visual. Estudiosos da pré-história eram familiarizados com as pinturas das

Hoje a academia vive uma situação bastante diferente. Linhas de pesquisa em imagens, mídias e/ou representações estão presentes em muitos Programas de Pós-Graduação de nosso país[25]. Parte disso pode ser creditado ao estabelecimento de campos como a História Cultural, a História do Imaginário, os estudos em Memória e Patrimônio, entre outros que têm as evidências visuais como fontes de grande valor. Em linhas gerais, é raro encontrar, nos dias de hoje, profissionais de humanidades (historiadore[a]s, principalmente) que não reconheçam a importância e o potencial das imagens para compreensão da experiência humana no tempo. O que não significa, de forma alguma, que o terreno já tenha sido desbravado por completo.

O crescimento da pesquisa com imagens no Brasil acompanha uma tendência que vem ocorrendo nos países ocidentais há, pelo menos, três décadas. O professor e historiador da arte estadunidense W. J. T. Mitchell, certamente se destaca dentre os nomes responsáveis por esse guinada[26]. Em 1992 ele publicou no periódico *Artforum* um artigo intitulado *The Pictorial Turn* – posteriormente utilizado como introdução do livro *Picture Theory* (1994). Em linhas gerais, a Virada Pictórica proposta por este autor seria uma resposta à virada linguística ocorrida entre 1970 e 1980, mas, desta vez, capitaneada por disciplinas como História da Arte, Estética, Estudos em Cinema, Estudos Culturais e Comunicação. Mitchell argumentou, naquele momento, que o interesse pela visualidade estava crescendo na academia e que esse interesse estaria diretamente conectado às transformações que ocorriam na sociedade ocidental pós-guerra fria. Em que as imagens, as representações, os simulacros teriam se tornado peças fundamentais na vida pública e privada.

Não se tratava apenas de uma constatação. “A virada pictórica, portanto, situa-

---

cavernas de Altamira e Lascaux, da mesma maneira que egiptólogos há muito conheciam e se aprofundavam nos significados das pinturas tumulares. Francis Haskell destacou em seu clássico *History and its Images* (1993) que as catacumbas romanas foram estudadas desde o século XVII, assim como a tapeçaria de Bayeux já o era desde o XVIII. Nomes de peso da História Cultural, como Jacob Burckhadt (1818 – 1897) e Johan Huisinga (1872 – 1945) utilizavam textos escritos e obras de arte para construir suas teses sobre o Renascimento e o “outono” da Idade Média respectivamente. Posterior a eles, Philippe Ariès (1914 – 1982) desenvolveu análises sobre a história da infância (*L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* [1960]) e da morte (*L'Homme devant la mort* [1977]), Michel Vovelle sobre a revolução francesa (*Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque* [1978]) e Maurice Agulhon sobre a imagética republicana na França revolucionária (*Marianne au combat: L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880* [1979]). Todos lançando mão de riquíssimas análises visuais. Mas – novamente recorrendo a Peter Burke – esses historiadores eram uma minoria (ainda que crescente) em sua época (BURKE, 2004, p.12).

[25] Além do PPGH da UFPEL, pesquisas em artes/imagens também são desenvolvidas em universidades como UFPR (Linha: Arte, Memória e Narrativa), UFJF (Linha: Narrativas, Imagens e Sociabilidade) e UFSC (Linha: História da Historiografia, Arte, Memória e Patrimônio).

[26] Não esquecendo, obviamente, que outros nomes (como Hans Belting, Gottfried, Boehm, Nicholas Mirzoeff) tiveram grande importância no estabelecimento do campo.

se dentro de um projeto muito maior", perseguido por Mitchell desde a década de 1980 (CURTIS, 2010, p. 1). O projeto intelectual de Mitchell propunha a demarcação do campo (os *Visual Studies* [Estudos Visuais]), do objeto de estudo (a Cultura Visual, o que englobaria tudo aquilo que compõe a nossa experiência visual, não apenas as [ditas] "Belas Artes") e de uma "metodologia" universal (a iconologia crítica).

A proposta de Mitchell para os Estudos Visuais pode ser compreendida de forma sintética em suas oito contrateses:

> 1. A cultura visual encoraja a reflexão sobre as distinções entre arte e não-arte, signos verbais e visuais e as proporções entre diferentes modos sensoriais e semióticos.
> 2. A cultura visual propicia um pensar sobre a cegueira, o invisível, o não visto, o não-visível, o não-notado; também sobre a surdez e a linguagem visível do gesto; também chama atenção ao tátil, ao auditivo, ao háptico e ao fenômeno da sinestesia.
> 3. A cultura visual não está limitada ao estudo das imagens ou dos meios, mas se estende às práticas cotidianas de ver e mostrar, especialmente aquelas que pretendemos imediatas ou não-mediadas. Está menos voltada ao significado das imagens que às suas vidas e desejos.
> 4. Não há meios visuais. Todos os meios são híbridos, com razões variáveis de sentidos e tipos de signos.
> 5. A imagem sem corpo e o artefato concreto são elementos permanentes na dialética da cultura visual. Imagens estão para representações e obras de arte, como espécies estão para espécimes na Biologia.
> 6. Não vivemos em uma era unicamente visual.
> 7. A cultura visual é a construção visual do social, não somente a construção social da visão. A questão da *natureza* visual é portanto um tópico central e inevitável, juntamente com o papel do papel dos animais como imagens e espectadores.
> 8. A tarefa social da cultura visual é exercer uma crítica sem o amparo no iconoclasmo (MITCHELL, 2006, p. 6)

Além das afirmações postuladas acima, Mitchel também propôs as noções de *metapicture* (metaimagem) e *biopicture* (bioimagem): a primeira se aplicaria naquelas situações em que uma representação apresenta algum grau de "consciência" sobre sua existência material. Pode parecer estranho, para um(a) leitor(a) não familiarizado com a linguagem de Mitchell, que características humanas possam ser atribuídas a um objeto (a princípio) inanimado. Mas esta é, justamente, umas das questões mais pertinentes na obra deste autor. A metaimagem é, precisamente, a imagem ciente de sua natureza imagética; em suas palavras é "o lugar onde as imagens revelam e 'conhecem' a si mesmas"[27] (MITCHELL, 1995, p. 82). Um exemplo bastante didático desta aplicação são as ilusões de ótica, como o famoso desenho de 1892 do coelho-pato (*Kaninchen und Ente*), publicado pela primeira vez no jornal alemão *Fliegende*

[27] No original: < the place where pictures reveal and "know" themselves">

Blätter. A depender do ângulo em que o desenho é visto e onde o observador focaliza sua visão, o animal pode, rapidamente, se tornar uma ou outra criatura. Trata-se, portanto, de uma produção gráfica "consciente" das convenções estéticas que regem a percepção visual humana. Sendo justamente essa "autoconsciência" que gera o efeito lúdico da ilusão.

A metaimagem pode ser entendida a partir de quatro dimensões: 1) quando uma imagem é/faz representação de si mesma (Ex: cartões e selos postais que apresentam monumentos históricos) ; 2) quando ela representa características gerais de algo (Ex: pinturas de inspiração pré-rafaelita, como algumas de Edmund Blair Leighton [1852 – 1922] que tratam de episódios cavaleirescos); 3) quando a representação é capaz de se mover de um campo discursivo para outro (Ex: imagens de Joana d'Arc mobilizados por grupos ideologicamente distintos); e 4) quando as imagens "falam", possuindo uma relação infinita com o(s) texto(s) (Ex: o famoso Tio Sam entre outras imagens derivativas desta, presentes no mundo publicitário).

Já a noção de *biopicture* enfatiza ainda mais este caráter de "coisa viva" (*living thing*) das imagens. Elas podem ser modificadas e, até, extintas em virtude de atitudes iconoclastas (2015, p. 34). Elas performam de maneiras diferentes em situações diferentes. Podem, inclusive, ser "clonadas" (reproduzidas em maior ou menor escala pela vontade humana) e "evoluir" de acordo com as circunstâncias de seu contexto. Assim como os seres vivos na biologia, existem categorias de imagens (*images*) e imagens individualizadas (*pictures*), de forma análoga a que os biólogos determinam categorias de animais (espécies) e exemplares destas categorias (espécimes).

Exemplificando, existem inúmeras releituras da *Mona Lisa* (1503), de Leonardo. Com bigode, de cabelo curto, com estilo gótico, de moicano punk, com a estética das princesas *Disney,* trajando armadura, com o penteado da princesa Leia de *Star Wars*. Enfim, é possível encontrar uma inifinidade de variações deste mesmo quadro numa rápida busca na rede mundial de cumputadores[28]. O que faz com que essas representações individuais nos parecem tão icônicas e divertidas é, precisamente, a existência de uma obra de referência anterior. Amplamente difundida e enraizada em nossa cultura, de maneira que conseguimos lembrá-la e reconhecê-la sem dificuldades, mesmo quando adaptada em outros contextos. A existência desta

[28] Mais releituras desta obra de Leonardo podem ser vistas em: < https://amauryjr.blog.bol.uol.com.br/2020/08/16/releituras-divertidas-de-mona-lisa/ >; < https://arteeartistas.com.br/mona-lisa-leonardo-da-vinci/ >; < https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2013/01/exposicao-reune-releituras-da-monalisa-de-leonardo-da-vinci.html >.

imagem (*image*) de referência, confere maior força a suas imagens "filhas" (*pictures*)[29].

Para não perder de vista o personagem central desta tese, um questionamento se faz necessário: como essas discussões sobre História, Imagem e Cultura Visual nos ajudam a entender a ambígua popularidade de Ricardo I na Inglaterra? Podemos iniciar com o argumento de que Coração de Leão é um personagem extremamente visual; isto é, sua presença na cultura (inglesa, mas também de outros países) se dá, em grande parte, por suas representações imagéticas, mais do que por outros meios.

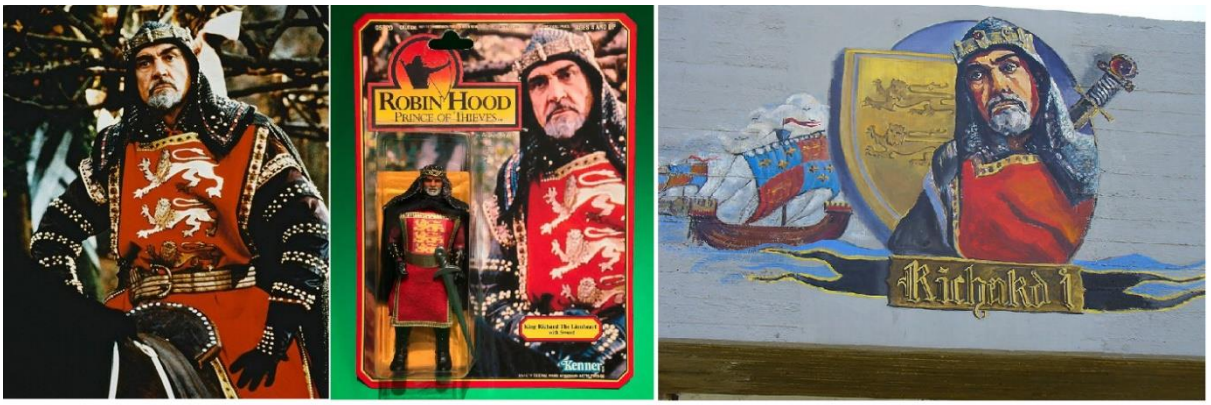
Algumas de suas imagens adquiriram popularidade significativa ao longo dos anos. Por exemplo (VER FIGURA 1), uma cena específica do filme *Robin Hood: Prince of Thieves* (no Brasil, Robin Hood: Príncipe dos Ladrões) (1991). Nos momentos finais do longa, dirigido por Kevin Reynolds e com Kevin Costner interpretando o fora-da-lei inglês, ocorre o casamento de Robin com Marian. Durante o acontecimento, Coração de Leão, interpretado por Sean Connery, retorna de seu longo cativeiro, abençoando aquela união[30]. A imagem de Sean Connery como Ricardo I (assim como as dos demais personagens) foi utilizada na época como comodite para impulsionar as vendas do filme[31]. Ela serviu de base para a confecção do *action figure* do personagem. Sendo posteriormente utilizada como pintura parietal de um auditório na cidade de Acre (Israel)[32].

[29] Pensando como esta perspectiva se aplica a um personagem histórico famoso: ao longo do século XIX foram produzidos vários retratos de Napoleão Bonaparte. Sendo coroado (*Le Sacre de Napoléon* [1805 – 1807]), estudando em seu escritório no Palácio das Tulherias (*Napoléon dans son cabinet de travail* [1812]), paramentado como imperador (*Portrait de l'empereur Napoléon Ier en robe de sacre* [1805]). Nas três situações, e em outras possíveis, um(a) observador(a) mais ou menos familiarizado com a história europeia moderna reconhecerá que se trata do mesmo sujeito. Com características diferentes (vestimenta, cabelo, disposição física, etc), adaptado a circunstâncias e imerso em discursos específicos. Mas em todos os casos, é Napoleão – não o sujeito histórico, mas a imagem mental, coletivamente construída acerca dele – quem está representado. Neste caso, os quadros de Jacques-Louis David e François Gérard são capilarizações (portanto, *pictures*) de uma mesma ideia imaterial (logo, *image*), visualmente reconhecível para uma comunidade.

[30] Imagem original disponível em: < https://i.pinimg.com/originals/2b/4d/3a/2b4d3a1d2b56ee5a6893893cd1d0a1ac.jpg >. Acessado em 22/05/2023.

[31] Imagem da *action figure* disponível em: < https://www.figurerealm.com/userimages/customs/97000/96985-1-5b5c0ded19aa5.jpg> >. Acessado em 22/05/2023.

[32] Imagem da pintura parietal disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_I_of_England_-_Wall_painting_in_Acre,_Israel.jpg >. Acessado em 22/05/2023.



(Figura 1: Ricardo I interpretado por Sean Connery [1991] e duas apropriações desta imagem)

Outra representação relativamente famosa do soberano inglês é a pintura *Richard 1er roi d'Angleterre* , de Merry Joseph Blondel (1841) (VER FIGURA 2)[33]. É um típico retrato régio oitocentista, dentre outros muitos que o artista produziu na época: o monarca, em um fundo neutro de cor preta, é apresentado de perfil, trajando o manto real e, por baixo, uma túnica azul com a cruz dos cruzados estampada. Esta representação não raramente é utilizada, em sua forma original ou modificada, como *thumbnail* de vídeos do *youtube*[34]. Ela também serviu como capa para uma exposição do *Historial de la Vendée*, museu localizado numa microrregião no extremo oeste da França, entre Outubro de 2016 e Janeiro de 2017[35]. No brasil, uma versão da pintura de Merry-Joseph Blondel ilustra a arte do volume três da Saga Plantageneta, de Jean Plaidy, uma coleção que – como o próprio nome sugere – é voltada à história e aos dramas familiares da dinastia angevina[36].

[33] Pintura original disponível em: < https://www.meisterdrucke.uk/kunstwerke/500px/Merry%20Joseph%20Blondel%20-%20Richard%20I%20the%20Lionheart%20%281157-1199%29%20King%20of%20England%201841%20%20-%20%28MeisterDrucke-57653%29.jpg >. Acessado em 22/05/2023.

[34] Exemplos de vídeos que utilizam esta imagem ou alguma versão dela: < https://www.youtube.com/watch?v=mh-E2ZSXhVc&t=49s >; < https://www.youtube.com/watch?v=M0kiZ7ZwD-c >; < https://www.youtube.com/watch?v=93Z3A_vmodc >; < https://www.youtube.com/shorts/T68PRRXAe7E >; < https://www.youtube.com/watch?v=Asl9pN6FpZI >. Links acessados em 05/12/2022

[35] Capa da exposição: < https://www.vendee.fr/var/storage/images/culture-et-patrimoine/spectacles-et-expositions/35653-richard-caeur-de-lion-entre-mythe-et-realite-s/781225-3-fre-FR/Richard-Caeur-de-Lion-entre-mythe-et-realite-s.jpg >. Acessado em 05/12/2022

[36] Arte de capa do livro em questão: < https://m.media-amazon.com/images/I/51U4AsWEvKL._SX330_BO1,204,203,200_.jpg >. Acessado em 05/12/2022.

(Figura 2: *Richard 1er roi d'Angleterre* (1841), de Merry-Joseph Blondel e duas apropriações desta obra)

Tanto no caso da cena do filme quanto no da pintura de Merry-Joseph Blondel, é possível contemplar como a noção de *biopicture* de Mitchell se aplica. A partir de duas *images* de referência (quiçá poderíamos chamá-las de imagens "mãe") foram criadas várias imagens derivativas (*pictures,* ou imagens "filhas"). Estas últimas são representações engendradas para propósitos muito diversos, muitos deles comerciais ou publicitários. Por vezes intenções muito distintas daquelas das imagens originais – como nas situações em que a pintura se "tornou" capa de livro ou *thumbnail*. Por sua vez, as representações alçadas ao patamar de referência imagética também estão presentes; elas "vivem", de certa forma, em suas releituras, como um ser vivo que transmite sua herança genética aos descendentes. Em outras palavras, as *pictures* (imagens individualizadas) sempre carregam informações das *images* (imagens mentais, coletivamente construídas), da mesma maneira que nós (assim como os cães, as aves, as plantas, os microrganismos, enfim) trazemos impresso em nosso DNA grande parte da informação biológica de nossos genitores.

Esta discussão pode se tornar ainda mais interessante quando falamos de imagens que passaram por processos mais intensos e diversificados de recepção. A figura anexada abaixo (VER FIGURA 3), mostra o monumento equestre esculpido pelo barão italiano Carlo Marochetti, exposto pela primeira vez em 1851 d.c[37].

[37] Imagem da escultura disponível em: < https://assets-production.humap.site/jza5n5bw11rs9zdy4hftbp6e6r3f?fit=crop&crop=faces%2Centropy%2Ccenter&w=1680 >. Acessado em 22/05/2023.

Atualmente ele está situado no *Old Palace Yard,* um dos pátios do Palácio de Westminster, estrutura que abriga as duas câmaras do parlamento britânico. A estátua pode não suscitar grandes emoções em um primeiro olhar. Todos os elementos que compõe seu arranjo iconográfico podem ser encontrados em outras imagens semelhantes da época. Inclusive em personagens pertencentes a outros períodos históricos. Um rei de espada em punho, trajando cota de malha, brandindo heroicamente sua arma enquanto conduz com bravura sua montaria. A fórmula é simples, dentro das convenções que eram comumente empregadas na linguagem estatuária do oitocentos. Mas a economia estética pode ser um fator chave no sucesso de uma imagem.

(Figura 3: Estátua de Ricardo I, produzida por Carlo Marochetti para a Grande Exibição [1851])

Algumas moedas comemorativas de países da *Common Wealth* (VER FIGURA 4) possuem esta mesma imagem estampada em seus anversos/reversos, combinando-a com outras representações do personagem, com o acréscimo de cenários e/ou signos heráldicos[38]. Ela também está presente em cartões

[38] Exemplos disponíveis em: < https://wholesale.numiscollect.eu/cook-islands-2010-5-dollars-3rd-crusade-richard-the-lionheart-silver-coin/ >; < https://en.ucoin.net/coin/tristan_da_cunha-1-crown-2010/?tid=112783 >. Acessados em 22/05/2023.

colecionáveis de cigarros do início do século vinte[39], em selos postais[40], e em charges políticas[41] (VER FIGURA 5). Em uma delas, produzida em 1938, intitulada *The March of Time* (A Marcha do Tempo), a estátua ganha vida e questiona Malcolm MacDonald – Ministro Colonial britânico naquele período – se eles [os britânicos] ainda estavam tendo problemas na Palestina.

(Figura 4: Acima, moeda comemorativa das Ilhas Cooks; abaixo, moeda comemorativa do arquipélago de Tristão da Cunha. Ambas datadas de 2010)

[39] Exemplo disponível em: < https://files.ekmcdn.com/getcoll1940/images/tobacco-cigarette-cards-the-houses-of-parliament-1931-3924-p.jpg?w=1000&h=1000&v=26a2c61b-4341-4899-8aa3-b1d61a2a0209 >. Acessado em 22/05/2023.

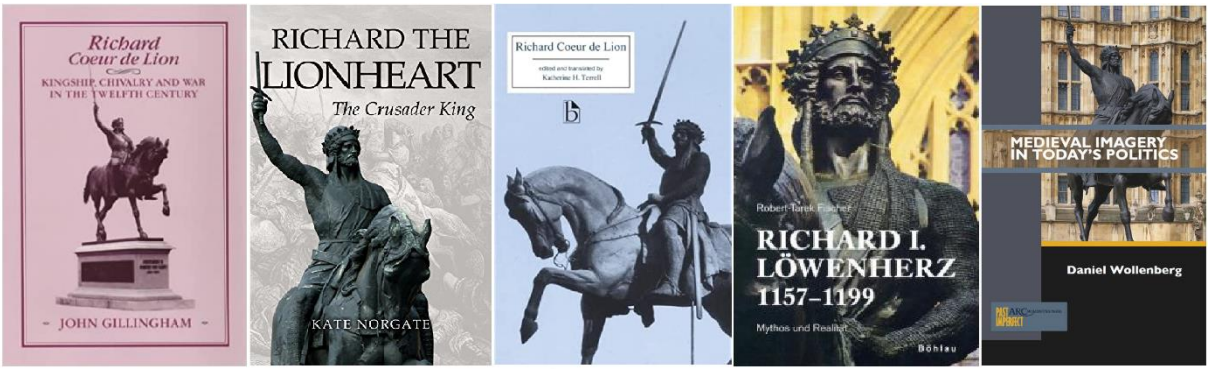
[40] Exemplo disponível em: < https://storage.googleapis.com/hipstamp/p/b9b7b7d95f863f93625618f413d2b1fa-800.jpg >. Acessado em 22/05/2023.

[41] Exemplo disponível em: < https://magazine.punch.co.uk/image/I0000pR.5KXhkiyo >. Acessado em 22/05/2023.

(Figura 5: Três apropriações da escultura de Marochetti. Um cartão colecionável de cigarros da companhia *Churchman's* [1931]; um selo postal da República do Chipre [1928]; e uma charge do jornal *Punch* [1938])

Assim como a pintura de Merry-Joseph Blondel, mencionada anteriormente, a estátua de Westminster também serviu de "modelo" para capas de livros (VER FIGURA 6). Dentre eles estão títulos como *Richard Coeur de Lion: Kingship, Chilvary and War in the Twelfth Century*[42] (1994), de John Gillingham, uma versão moderna de *Richard the Lionheart*: *The Crusader King* (1924)[43], de Kate Norgate, *Richard Coeur de Lion* (2019)[44], de Katherine Terrel, *Richard I. Löwenherz 1157 – 1199: Mythos und Realität* (2006)[45], de Tarek Fischer, e *Medieval Imagery in Today's Politics* (2018)[46], de Daniel Wollenberg.

[42] Disponível em: < https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSeuy7ra7cg5WQEsciiyhedT-TLTQ_lD8mMSZi8-KgZkSG16wrMac6eweUXygmz-j9n0nQ&usqp=CAU >. Acessado em 22/05/2023.
[43] Disponível em: < https://m.media-amazon.com/images/I/51QrDBOUmYL.jpg >. Acessado em 22/05/2023.
[44] Disponível em: < https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/4192rI-yheL._AC_UL600_SR600,600_.jpg >. Acessado em 22/03/2023.
[45] Disponível em: < https://www.buchfreund.de/produkt-bild-sm/9783205775447/1/richard-i-loewenherz-1157-1199-mythos-und-realitaet.jpg >. Acessado em 22/03/2023.
[46] Disponível em: < https://www.degruyter.com/document/cover/isbn/9781942401414/product_pages >. Acessado em 22/05/2023.



(Figura 6: Capas das obras supracitadas, que também se apropriam da estátua de Marochetti)

Aqui, é a noção de metaimagem que salta como a mais pertinente. Podemos contemplar a primeira dimensão citada por Mitchell (da imagem como representação de si mesma) nas moedas, nos cartões colecionáveis, nos postais e nas capas livros. Assim como a quarta dimensão (da imagem que ultrapassa a barreira da representação e estabelece diálogo com o mundo externo), o que é o caso do *cartoon* mencionado de 1938, em que a estátua não apenas é consciente de sua existência como imagem como também de seu significado histórico, provocando o ministro sobre os assuntos da Palestina.

Mas é a terceira dimensão da metaimagem (quando uma representação em específico é capaz de se mover de um campo discursivo para outro) que oferece uma reflexão mais dinâmica quando tratamos de usos (especialmente políticos) do passado. Em 1940, já na Segunda Guerra Mundial, a força aérea alemã (*Luftwaffe*) iniciou uma campanha de bombardeio sobre a cidade de Londres. A *London Blitz* – nome pelo qual a empreitada tornou-se conhecida – buscava atingir alvos estratégicos, como centros industriais, ao mesmo tempo em que tentava destruir a moral inglesa no conflito que se desenhava naquele contexto. Bombardear alvos civis, incutindo um estado de medo absoluto e pânico ininterrupto na população, fora uma das táticas principais engendradas por Hitler e Göring (comandante da força aérea nazista). Em 26 de Setembro, uma bomba atingiu um dos pátios do Palácio de Westminster, o *Old Palace Yard*, onde está localizada a estátua de Ricardo I. O pátio ficou em escombros. O prédio que abriga a câmara dos lordes teve sua maior janela danificada e todo o entorno da instalação sofreu danos imensos. Mas a estátua do monarca medieval, apesar de estar a poucos metros da explosão, sobreviveu ao impacto, recebendo apenas alguns danos menores – o mais visível na espada, que ficou empenada.

A imagem do Parlamento destruído, com a figura em bronze do rei inglês à sua frente, brandindo uma espada torta, tornou-se um símbolo poderoso no contexto do bombardeio de Londres[47]. Hoje é possível encontrar um número considerável de fotografias da época que registraram esta cena. Vincent Massey, antigo governador do Canadá, que havia se tornado Alto Comissário do governo britânico na época, publicou em 19 de Novembro, no jornal *The Times,* um texto chamado *The Sword of the Lionheart* ("A Espada do Coração de Leão"). Um trecho do texto diz o seguinte:

> Cinco pessoas podem ser **dobradas** sob ataque, mas elas não **quebrarão**. Na **flexibilidade** delas reside sua **força.** Há um símbolo dessa verdade na estátua do rei ricardo, o heroi da Terceira Cruzada, que está em pé fora do Palácio de Westminster. Ele lutou para **libertar** o santo sepulcro, assim como nós agora lutamos para **salvar** a vida humana da degradação. [...] Feito em bronze para todos os homens livres verem, a espada de Coração de Leão **dobrou** mas não **quebrou** [GRIFOS NOSSOS]

Mais do que uma instrumentalização do passado, trata-se, agora, da tentativa de mobilizar o personagem (ou melhor dizendo, uma de suas imagens mais difundidas) como um símbolo de força, resiliência, e perseverança perante uma situação difícil. Ricardo I, aqui, é a personificação de um ideal inglês: ele pode ser dobrado, mas nunca quebrado. Sua força está na capacidade de adaptação, assim como a dos londrinos, quando estavam sendo bombardeados pelos alemães. Ele lutou por uma causa justa (libertar o santo sepulcro), da mesma forma que caberia aos ingleses livrar o mundo dos nazistas. Sua espada dobrou, mas ao final ele triunfou sob condições extremamente adversas. A razão por trás de tamanho ímpeto e capacidade de resistir é simples, implícita no texto: Ricardo I poderia não ser o melhor dos reis para a Inglaterra (ao menos para a historiografia da época), mas (no texto poético de Massey) ele possuía as qualidades morais e viris características de um "bom" inglês.

Essa apropriação ganhará ainda mais força em seguida (VER FIGURA 7). Ainda em 1940, o Ministério da Informação do Reino Unido produziu um pequeno filme chamado *London can Take it* ("Londres pode aguentar"), no intuito de enaltecer e estimular o sentimento de solidariedade e unidade nacional inglesa naquele momento de conflito. Ao final da obra, o narrador diz que "É verdade que os nazistas voltarão na noite de amanhã. E na noite posterior". Mas os danos materiais são

[47] Disponível em: < https://www.littlerock.gov/residents/parks-and-recreation/park-facility-trail-information/macarthur-museum-of-arkansas-military-history/exhibits/allison-photo-collection/allison-collection-october-november-1940/ >. Acessado em 22/05/2023.

suportáveis. “[U]ma bomba tem seus limites. Ela pode destruir prédios e matar pessoas. [...] [Mas] Ela não pode matar o espírito e coragem indomáveis do povo de Londres”[48]. Logo a seguir, surge a imagem equestre de Ricardo I, de peito estufado, empunhando sua espada empenada em frente ao Palácio de Westminster. O contraste gerado entre os escombros da edificação, o dano gigantesco na janela do prédio do parlamento, e a imponência do monumento, quase intacto, fazem parte do jogo discursivo. A combinação é fundamental para a construção da mensagem pretendida: em meio ao caos e o desespero da guerra, a coragem e a resiliência inglesas superarão qualquer adversidade possível.

(Figura 7: À esquerda, uma fotografia da estátua de Coração de Leão levemente danificada, com o Parlamento Britânico destruído ao fundo, à direita, a mesma cena utilizado no encerramento do filme *London Can Take It!*. Ambas datas de 1940)

Mencionamos até aqui várias recepções visuais distintas de Ricardo I. Brinquedos, pintura histórica, pintura parietal, capa de livros, *thumbnail*, escultura, moedas comemorativas, cartões de cigarro, selos e cartões postais, charges, fotos de guerra, filme e exposição museológica. Suportes e linguagens bastante diferentes, mas que, em sua maioria, possuem um elemento em comum: fazem menção a uma representação oitocentista (precisamente, vitoriana) deste personagem. Juntas essas evidências nos permitem contemplar três questões que são centrais neste capítulo: 1) apesar de controverso como herói nacional, Coração de Leão é um personagem

[48] No original: “It is true that the Nazis will be over again tomorrow night. And the night after that.[...] But a bomb has its limitations. It can only destroy buildings and kill people. [...] It cannot kill the unconquerable spirit and courage of the people of London.” Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=yoS-CQKvAZA >. Acessado em 16/10/2022

icônico; imagens suas podem ser encontradas em contextos muito diversos e, em vários momentos, o monarca (ou uma representação sua, em particular) serviu como repositório de valores coletivos. 2) Sua representação como herói cruzado desponta como a mais recorrente, em especial no território britânico. Trata-se de sua imagem de maior potência e aquela que terá maior recepção ao longo dos séculos, coexistindo, ou mesmo "competindo", com outras imagens e discursos. E 3) é justamente essa imagem oitocentista/vitoriana, da maneira como foi iconizada no monumento de *Westminster*, que se tornou a referência para usos/revisitações posteriores. Ela estabelece não apenas um padrão estético informal a ser seguido pelos produtores visuais, como, também, "fixa" (ainda que passível de ressignificações futuras) um determinado sentido ao personagem; Coração de Leão sacralizado como *Rex Crucesignatus,* o ícone das cruzadas, síntese dos valores marciais e cavaleirescos ingleses.

Diferente de um herói nacional, de um mito político, ou qualquer coisa nesse sentido, Ricardo I desempenha na cultura inglesa o papel de um ícone; uma construção cultural dotada de grande poder simbólico (BARTMANSKI; ALEXANDER, 2012, p. 1). Enquanto alguns personagens da história inglesa foram tidos ao longo dos anos como personificações de virtudes nacionais, simbolos da grandeza e unidade do povo, outros garantiram certo espaço na memória cultural deste país por que suas histórias/imagens possuíam atrativos de outra ordem. Mais culturais, artísticos e/ou lúdicos do que patrióticos em si – apesar de um poder ser convertido no outro, quando circunstâncias propícias se apresentam.

Nesse sentido, nosso personagem se insere em um grupo grande de outros personagens históricos, que apesar de (também) terem sido objeto de revisitações ideológicas variadas com o passar dos anos, conquistaram fama e popularidade muito em função de seu apelo cultural.

Transformar um rei medieval em um ícone, seja no sentido visual, seja no da recepção cultural, é um processo que envolve uma gama de variáveis. Com Coração de Leão não haveria por que ser diferente. Segundo Emily Truman, ícones culturais compartilham algumas características em comum, como "a habilidade de funcionar como repositórios de valores culturais coletivos"[49] (2017, p. 830). Eles são produtos de contextos históricos específicos. "[D]este modo, eles são capazes de apontar o significado dos momentos e modos sociais, culturais e políticos nos quais estão

[49] No original: ""the ability to function as repositories of collective cultural values"

inseridos”[50] (2017, p. 830).

Truman (2017) realizou um balanço bibliográfico sobre como a noção de ícone cultural tem sido implementada em publicações acadêmicas de língua inglesa. Dentre os resultados obtidos, a autora constatou que de 255 textos selecionados, 182 (o equivalente a 71% do material) tratam de sujeitos específicos (desde personalidades históricas e artistas famosos, até celebridades da TV, pessoas públicas, ou personagens de ficção). O restante do conteúdo se dividia entre objetos (62, igual a 24%) e lugares (11, equivalente 4%). A pesquisa também concluiu que muitas categorias de sujeitos (como *cowboys* e soldados) podem ser considerados como ícones culturais, vide o grande apelo que possuem. Assim como alguns tipos oriundos da ficção e da fantasia (o que é o caso dos vampiros, dos zumbis e dos personagens dos contos de fadas) (TRUMAN, 2017, p. 836).

Não há uma definição única para o conceito de “ícone”. Na pesquisa acadêmica, o termo é implementado de formas bastante distintas, ainda que para objetos relativamente semelhantes. Na medievalística, costuma-se chamar de ícone as representações sacras; isto é, as imagens (bi ou tridimensionais) que carregavam a mensagem das escrituras. Comumente esses artefatos se tornavam objetos de culto, pois eram tidos como mediadores entre o mundo dos homens e o plano divino – daí o uso do termo iconolatria, quando essas imagens materializadas se tornavam objeto de adoração profunda e constante por parte dos fiéis (TAMANINI, 2018) .

Nos estudos de arte e cultura visual, é mais recorrente a concepção do ícone como uma imagem de ampla difusão e fácil reconhecimento. Uma pintura (como a *Monalisa* de Da Vinci, por exemplo), uma fotografia (como o registro de 1960 de Che Guevara, o *Guerrillero Heroico*), o logo de uma marca famosa (como a Coca-Cola), ou mesmo uma imagem religiosa presente na cultura moderna (como a de Jesus Cristo) (KEMP, 2012). “Um ícone é sempre amplamente conhecido e instantaneamente reconhecido por uma certa audiência” (BOVEN; WINKLER, 2021, p. 16). Esta audiência não precisa ser global/internacional, como podemos ser levados a pensar com base nos exemplos dos nossos dias. Cada sociedade e(m) cada época produz seus próprios ícones, imagens imbuídas de significados, afetos e simbolismos que correspondem aos seus anseios, revelam suas crenças e valores.

Boven e Winkler apontam que um certo grau de padronização estética é

[50] No original: “thus they are able to point to the significance of the particular social, cultural, and political moments and modes in which they are embedded”

fundamental para que algo (sujeito, objeto, lugar, acontecimento histórico, etc) se torne um ícone. Mas esta "rigidez" precisa coexistir com um certo a adaptabilidade. Um ícone cultural transcende os limites do seu contexto de origem, de sua função e seu significado iniciais (BOVEN; WINKLER, 2021 , p. 16). "No decorrer do tempo, ele sofre muitas transformações. Ele se desenvolve e muda em vários períodos históricos, contextos geográficos e culturais e suportes" (BOVEN; WINKLER, 2021 , p. 17). Ele adquire múltiplas formas, ainda que mantendo uma, ou uma série de características básicas.

Apesar do forte apelo imagético, ícones culturais estão geralmente imersos em redes de narrativas. Em outras palavras, eles guardam uma complexa relação visual-textual que é constantemente atualizada. "Em novos períodos históricos, em novos contextos sociais e culturais, eles se conectam a novos sentidos, novas associações, novas conotações" (BOVEN; WINKLER, 2021 , p. 16).

Keyan G. Tomaselli e David Scott vão ainda mais fundo nessa discussão. Para estes pesquisadores, um ícone cultural: 1) possui múltiplas camadas de sentido, podendo, inclusive, comportar conotações contraditórias; 2) é capaz de sobreviver na cultura, apesar das mudanças históricas; 3) possui múltiplas funções representativas, sendo passível de usos muito diversos; 4) adquire um status exemplar, expressando valores, ou um conjunto de valores de uma sociedade; 5) atrai intensa midiatização, estando presente em suportes diversos; e 6) exerce algum tipo de sedução (ideológica, religiosa, social, moral, etc).

Havemos de considerar, também, a contundente intervenção de Emily Truman nesse debate. Por se tratar de uma pesquisa densa, com uma rigorosa revisão bibliográfica, o artigo de Truman (*Rethinking the Cultural Icon: Its Use and Function in Popular Culture* [2017]) é um dos poucos textos no campo que, de fato, oferece uma conceituação com finalidades analíticas. Enquanto outros se voltam mais à descrição de como os ícones culturais operam e suas dinâmicas na sociedade moderna.

A definição proposta pela pesquisadora é a seguinte:

> Um ícone cultural é um símbolo (na forma de pessoa, lugar ou coisa) associado ao "bem público", representado em várias formas […], circulando por uma variedade de redes (sociais, materiais , digitais) na cultura popular, em resposta a modos e contextos de crise mais amplos[51] (2017, p. 841).

[51] No original: "A cultural icon is a symbol (in the form of person, place or thing) associated with the "public good," represented in various forms […], circulating through a variety of networks (social, material, digital) in popular culture, in response to broader modes and contexts of crisis".

Para finalizar esta etapa e prosseguir com nossa discussão sobre a construção de Ricardo I como um ícone, façamos uma síntese dos argumentos levantados até aqui, propondo uma definição que possa ser operacionalizada ao longo desta pesquisa: 1) ícones culturais são repositórios de valores coletivos; são símbolos de uma cultura, que expressam os sistemas de crenças, os mitos, os medos, as esperanças e sonhos de uma comunidade específica; 2) eles "absorvem" muitos sentidos ao longo dos anos, podendo, inclusive comportar conotações contraditórias a depender da maneira como são utilizados; 3) ícones culturais são construções de longo prazo, capazes de sobreviver na cultura, ainda que de maneira oscilante, e adquirir várias camadas de sentido (ora convergentes, ora divergentes); 4) exercem funções muito distintas, se adaptam aos mais diferentes suportes, raramente estando limitados a uma única linguagem; e 5) ícones culturais operam em uma eterna dialética entre fixidez e maleabilidade; isto é, entre a necessidade de preservar características e conotações originárias, que permitam o fácil reconhecimento, e a "negociação" destas para que novos usos sejam permitidos.

2.2 "*Kyng Rychard, the werryour beste*": A Construção Icônico-Textual do Herói Cruzadista

> Sua **memória** sempre mexeu com os **corações** ingleses e parece apresentar ao longo dos séculos o padrão de um homem de armas. Embora fosse um sujeito de sangue e violência, Ricardo era impetuoso demais para ser traiçoeiro ou habitualmente cruel. Ele estava tão pronto para **perdoar** quanto para **ofender**; ele era abundante e **magnânimo** em sua generosidade; na guerra, era prudente no planejamento e hábil na execução; na política uma **criança**, sem sutileza e experiência. Suas alianças políticas foram formadas com base em seus gostos e desgostos; seus esquemas políticos não tinham unidade nem clareza de propósito[52] [GRIFOS NOSSOS] (CHURCHILL, 1964)

A passagem acima foi escrita pelo ex primeiro ministro britânico Winston Churchill (1874 – 1965), para o livro *A History of the English-Speaking Peoples* (1956). Ela também está presente em uma versão reduzida do mesmo texto, chamada *The Island Race* (1964), da qual retiramos o trecho em questão. Churchill começou a escrever a obra original ainda na década de 1930, sendo obrigado a interromper a

[52] No original: "His memory has always stirred English hearts, and seems to present throughout the centuries the pattern of the fighting man. Although a man of blood and violence, Richard was too impetuous to be either treacherous or habitually cruel. He was as ready to forgive as he was hasty to offend; he was open-handed and munificent to profusion; in war circumspect in design and skilful in execution; in politics a child, lacking in subtlety and experience. His political alliances were formed upon his likes and dislikes; his political schemes had neither unity nor clearness of purpose." Disponível em: < https://spartacus-educational.com/EXnormans17.htm >. Acessado em 31/05/2023

escrita em vários momentos, em virtude, principalmente, da Guerra. Se propondo a escrever uma grande história dos povos que naquele momento pertenciam a *commonwealth* (incluindo também os E.U.A, apesar do país ter adquirido sua autonomia do Império Britânico desde 1776 d.c), pouco surpreende que esse famoso político tenha dedicado uma parte, ainda que pequena, de seu livro a Ricardo I.

Não devemos, contudo, superestimar tal menção. Ricardo I figura na obra como apenas mais um dentre as dezenas de reis e rainhas que portaram a coroa da Inglaterra. Exercendo não mais do que um papel secundário na grande narrativa proposta por Churchill. O que não necessariamente diminui a importância do excerto para a discussão aqui apresentada.

Em um contexto mais amplo de recepções culturais e historiográficas desse personagem, o comentário do ex primeiro ministro se entrelaça a duas tradições específicas. Ambas que já estavam bem estabelecidas naquele momento: 1) a da historiografia moderna, que via Coração de Leão como um rei ausente, mal administrador e de pouca habilidade nos assuntos políticos; e 2) a das artes e literatura oitocentistas, que atribuíam a Ricardo I uma imagem mais romântica, de um rei guerreiro, dotado de grande coragem, generosidade e nobreza de espírito.

Bastará observarmos o vocabulário empregado. Embora sendo habituado a “sangue” e “violência”, ele era incapaz de ser “traiçoeiro” ou “cruel”. Disposto tanto a “perdoar” quanto a “ofender”. “Magnânimo” em sua generosidade, mas na política uma “criança”. Este jogo de palavras é indicativo de que Churchill – que apesar de não ser um especialista em Idade Média era um grande entusiasta e apreciador de História (ASHLEY, 1966) – pôde captar algumas questões interessantes sobre a memória de Coração de Leão. Primeiramente que se trataria de um personagem repleto de ambiguidades, cujas virtudes (maestria militar, abundância e honestidade) só poderiam ser comparadas em tamanho e proporção a suas falhas (impulsividade, propensão a violência e completa inaptidão política). E segundamente, que sua memória seria suscitadora de paixões; afinal, ela “sempre mexeu com os corações ingleses”.

O termo que melhor define a caracterização dada por Churchill a Ricardo I (e que, de certa forma, sintetiza muitas das respostas culturais deste personagem no contexto insular) é ambivalência. Neste sentido, a descrição dada pelo ex *premier* acerca de nossa personagem, capaz de comportar tanto valores positivos quanto negativos, é resultado de um processo histórico relativamente longo, em que

camadas e mais camadas de sentido se sobrepuseram sobre um mesmo objeto. Conotações diversas que coexistem (por vezes de maneira conflitante) na memória e imaginação coletiva acerca de dadas figuras do passado.

Vimos no subcapítulo anterior que esta ambiguidade é “natural” dos ícones culturais. Ela se dá em virtude da diversidade de usos que são feitos deles e dos processos aos quais os mesmos são submetidos ao longo dos anos. Para o caso de personagens históricos transformados em ícones, as concepções de heroísmo e vilania são de particular importância, pois contribuem para a criação de imagens mais potentes e de maior força mobilizadora.

É certo que “herói” e “vilão” são construções discursivas, formuladas a partir de posições enunciativas (a princípio) diferentes. Transformar um sujeito histórico em “herói” ou em “vilão” requer o uso de vocabulários específicos; é preciso mobilizar imaginários, temas míticos, memórias culturais, fórmulas representacionais (*schematas*) e estéticas condizentes com uma percepção ou outra. Quando tratamos das recepções de um personagem falecido há mais de 800 anos, também precisamos ter um conta que se tratam de construções históricas, nascidas e aprimoradas em momentos particulares do passado. Quase sempre como resposta a algum, ou um conjunto de, estímulo(s) externo(s). Em todo caso, a atribuição de uma imagem “heróica” ou “vilânica” a um sujeito histórico, qualquer que seja, sempre será fruto de uma soma de interesses.

Ricardo I passou por transformações significativas na memória insular. Começando pela historiografia, é possível identificar três tradições: a primeira (1), que se estende da Idade Média (sec. XII) até o início do sec. XVII. De teor consideravelmente elogioso, com enfoque particular nas proezas militares do monarca e sua participação na Terceira Cruzada. A segunda (2), que abarca do século XVII até c. 1970. Marcada por nomes como Edward Gibbon, David Hume, William Stubbs, entre outros, que descreverão Ricardo I como um rei ausente, mal administrador e fanático religioso, que teria espoliado seus súditos ingleses para bancar aventuras de cavalaria em terras distantes. E a terceira (3), iniciada com o lançamento de *Richard the Lionheart* (1978), de John Gillingham, dedicada a refutar muitas afirmações da historiografia moderna e (re)situar Ricardo I como soberano angevino.

Esta última corrente é a que vigora até os dias de hoje. Os argumentos de Gillingham (1978) (que ainda escreveu mais dois livros sobre o mesmo monarca)

foram, em sua maioria, abraçados pela comunidade acadêmica[53]. Principalmente na europa continental. Na França, Jean Flori foi possivelmente o maior adepto das teses de Gillingham, reproduzindo-as e aprimorando parte delas – principalmente a construção de Ricardo I como rei cavaleiro – em seu *Richard Coeur de Lion: Roi-Chevalier* (1999). Na Alemanha, esta terceira vertente historiográfica começa a ser apropriada por Ulrike Kessler, em *Richard I. Löwenherz: König, Kreuzritter, Abenteurer* (1995) e recentemente ela tem sido revisitada por outros nomes, como Jörg Glowka (*Richard Löwenherz. Ein Visionär im Heiligen Land*) (2018) e Robert-Tarek Fisher (*Richard I. Löwenherz: Ikone des Mittelalters*) (2019). A expressão maior desse entusiasmo recente em Ricardo I por parte de acadêmicos germânicos é a coletânea *Richard Löwenherz, ein europäischer Herrscher im Zeitalter der Konfrontation von Christentum und Islam mittelalterliche Wahrnehmung und moderne Rezeption* (2018), organizada por Ingrid Bennewitz e Klaus van Eickels, que conta com onze textos[54].

Para não estender demais, podemos dizemos que Gillingham foi responsável pela reabilitação de Ricardo I na historiografia. Não só por rebater certos exageros da historiografia moderna como, também, por impulsionar uma imagem mais documental e menos enviesado por pressupostos nacionalistas de séculos atrás desse personagem.

Autores que seguem essa corrente, alguns dos quais escreveram obras de referência sobre o tema (FLORI, 2003; TURNER & HEISER, 2000), geralmente salientam quesitos militares de Coração de Leão, como 1) capacidade de comando e liderança, 2) domínio e conhecimento das artes da guerra (como o cerco e a batalha campal), 3) engajamento na causa cruzadista, e 4) a premissa de que Coração de Leão seria a epítome da cavalaria, personificação do ideal guerreiro que se consolidava no século XII. Além desses elementos, também é dada certa atenção a outros atributos do monarca angevino, como as habilidades diplomáticas e a cortesia. Para sintetizar, cabe mencionar uma nota de Thomas Asbridge sobre essa discussão.

> Gillingham confirmou que Ricardo I mal passou um ano em dez na Inglaterra durante seu reinado, mas contextualizou esse fato, destacando que ele não

[53] Os livros em questão são *Richard Coeur de Lion: Kingship, Chivalry and War in the Twelfth Century* (1994), e *Richard I* (1999)

[54] Havemos de mencionar também outras expressões do entusiasmo recente por Coração de Leão na Alemanha. Como a exposição *Richard Löwenherz – König, Ritter, Gefangener*, realizada entre 17/09/2017 e 15/04/2018, no Museu de Speyer, e o *Dokudrama Richard Löwenherz: Ein König in der Falle* (2001). Para mais informações sobre, ver: < https://museum.speyer.de/informationen/ueber-uns/mediathek/loewenherz >; e < https://www.youtube.com/watch?v=un1MiQWJuGk&t=341s >.

> era apenas rei da Inglaterra, mas o governante do Império Angevino num momento de crise da cristandade. Da mesma forma, a natureza voluntariosa de Coração de Leão foi reconhecida, mas sua imagem como bruto, selvagem e tempestuoso foi derrubada. Ricardo agora é geralmente visto como tendo sido um governante bem-educado, adepto da política e da negociação, e, acima de tudo, um homem de ação, amante da guerra e imbuído de um instinto visionário do comando militar. Embora muito dessa reavaliação seja verdade, ao buscar reatualizar a reputação de Coração de Leão Gillingham pode ter exagerado alguns dos feitos do rei na Terceira Cruzada, poupando-o de crítica quanto esta se justificava. (ASBRIDGE, 2021, p. 14)

Mas esta terceira corrente – apesar de "confirmar" parte de nossa tese de Ricardo I como ícone, imerso numa diversidade de narrativas que se atualizam de tempos em tempos – foge um tanto ao escopo deste trabalho. Dado que nossa prioridade são as representações visuais oitocentistas, esta "nova" perspectiva, mais focada em Ricardo I como soberano continental, pouco tem a nos oferecer. Por outro lado, as duas primeiras são fundamentais em nossa empreitada. A construção icônica de Ricardo I no XIX está diretamente ligada à pluralidade de discursos (textuais e visuais) produzidos nos séculos anteriores. É certo que nem todas essas produções tiveram o mesmo peso simbólico, ou foram recepcionadas com a mesma frequência ou entusiasmo pelos produtores culturais georgianos e vitorianos. De toda forma, é fundamental realizarmos um movimento que contemple a multiplicidade de conotações, principalmente aquelas engendradas pela via imagética, que foram atribuídas a Coração de Leão antes do XIX. Esse movimento arqueológico não tem por objetivo exaurir o tema. Mas apresentar a(o) leitor(a) questões e informações que são fundamentais para compreendermos Ricardo I como ícone inglês oitocentista.

Em seu último livro voltado exclusivamente ao monarca em questão, John Gillingham afirma que, por muito tempo, Ricardo I foi visto como "o maior dos reis ingleses" (2001, p.1). Ranulf Higden, cronista medieval autor do livro *Polychronicon* (c. 1342 – 1344), escreveu em dado momento que era a prática tradicional de cada nação exaltar alguém de seu sangue: como os gregos fazem com Alexandre, os romanos com Octávio, os ingleses com rei Ricardo, os franceses com Carlos Magno, e os bretões com o rei Arthur (*apud* Gillingham, 2001, p. 1).

Higden não estava, segundo Gillingham, dando algum tratamento especial à Coração de Leão. Ele estava apenas tomando como garantida uma ideia que era razoavelmente difundida naquele período. Uma relação semelhante pode ser encontrada em um *Livre de coutumes*[55] de Bordeaux produzido no mesmo século. Numa sessão voltada a datas importantes a serem recordadas, o livro traz a seguinte

[55] Tratavam-se de livros sobre costumes jurídicos, ligado à prático do direito consuetudinário.

lista de eventos (*apud* Gillingham, 2001, p. 1).

> AD 542 Nesse ano morreu Arthur rei da Britania Maior
> AD 872 Nesse ano morreu o Imperador Carlos Magno
> AD 813 Nesse ano morreu Conde Rolando
> AD 1199 Nesse ano morreu o Rei Ricardo da Inglaterra

Estas eram as “companhias” com quem Ricardo I era comumente associado na Idade Média. Ainda que o tom implicitamente elogioso dessas comparações não constituísse a totalidade dos discursos produzidos acerca desse monarca no período medieval, ele, certamente, condiz com aquilo que a maioria dos cronistas dizia a seu respeito. Especialmente no recorte geográfico insular.

Afirmar que Ricardo I teve sua vida tratada como lenda não é, em si, um argumento errado. Peter Burke definiu isso como enquadramento (2000, p. 79) Consiste na tendência (“natural”, de certa forma, por ser um fenômeno recorrente, mas não por isso desdotada de intenção) de lembrarmos o passado a partir de certas estruturas canônicas. Esses esquemas (*schematas*) podem advir da própria cultura (das artes, dos textos escritos, das narrativas difundidas por via oral), ou de estruturas mentais mais antigas (arquétipos, inconsciente coletivo, imagens primevas) (ERLL, 2011, p. 142). Outros monarcas medievais passaram por processos relativamente semelhantes. Carlos Magno, Frederico Barbarossa, Harold Godwinson (para citar um caso inglês), são exemplos próprios desse tipo de fenômeno, em que elementos fantásticos, maravilhosos e/ou simplesmente ficcionais, são acrescentados a história de um governante, no intuito de fixar um significado particular à sua trajetória de vida.

Dado que a perspectiva de Ricardo I como herói é uma tônica frequente em muitas de suas imagens oitocentistas, ela figura como peça chave no processo de iconização do mesmo. Dentre os modelos heróicos mais enraizados na memória e imaginação ocidentais, o que melhor se aplica às representações (textuais e imagéticas) de Ricardo I no medievo é, decerto, o do herói épico. Em linhas gerais, a trama épica gira em torno das proezas guerreiras de um herói particular, movido em uma grande jornada em prol de um objetivo transcendental, em que forças de ordem divina se fazem presentes, ora mais ora menos ativas, no desfecho dos acontecimentos.

Connell Monette argumenta que o herói épico pode ser entendido dentro de uma dicotomia: “o forte contraste entre o sonho brilhante de um aristocrata protetor e

corajoso, e o fato brutal de um homem violento com talento para matar[56] (2013, p. 1 – 2). Esta perspectiva também é compartilhada por Dean A. Miller. Para ele, "por trás do sonho poderosamente projetado de um domínio aristocrático, espreita o fato brutal e material da força superior do portador da arma e fazedor da guerra, o guerreiro"[57] (2000, p. VII – VIII). O autor também afirma que "diante dele – o aristocrata – é projetada a imagem do herói, o guerreiro ideal, envolto na descrição épica especial de suas aventuras e seu destino, conhecido, temido e admirado em tantas formas e tantas culturas"[58] (2000, p. VII – VIII).

É justamente deste (aparente) paradoxo, da contradição entre o ímpeto de proteger a sociedade (reino, vila, cidade ou lugar de origem) e a disposição à violência que se formula o imaginário épico; "os próprios atributos que capacitam o herói a defender seu lar e seu povo são os mesmos atributos que – se não moderados – tornam esse mesmo herói uma ameaça"[59] (2013. p. 2). O herói épico é, tradicionalmente, um campeão nacional. Não no sentido moderno do termo, como será empregado a partir dos séculos XVIII e XIX. Mas, sim, de que ele personifica o melhor de uma comunidade: o que há de mais bravo, galante, corajoso, nobre e audaz (MONETTE, 2013, p. 18). Monette defende que dentre suas características principais estão o *pedigree* ilustre; ele é um nobre, membro de uma elite guerreira que detém o direito de governar (2013, p. 8). Mas não pertence à nobreza "comum", por assim dizer. O herói dos épicos é como se fosse o "melhor de sua espécie". "[O] herói de cada épico é claramente superior aos seus pares: seus feitos guerreiros [...] superarão em muito os outros heróis, sua coragem será maior, ele será o mais franco, ele terá a maior sede e apetite" pela glória"[60] (MONETTE, 2013, p. 9). Justamente por isso, "em vários casos, o Herói assume o papel de um 'exército de um homem só' para defender a nação de forças mortais ou sobrenaturais que desafiam qualquer outra agência humana"[61] (MONETTE, 2013, p. 10).

[56] No original: "the stark contrast between the bright dream of a protective and courageous aristocrat, and the brutal fact of a violent man with a talent for killing"
[57] No original:"behind the potently projected dream of an aristocratic dominance lurks the brutal, material fact of the superior force of the weapon wielder and war maker, the warrior"
[58] No original: "before him—the aristocrat—is projected the image of the hero, the warrior ideal, encased in the special epic description of his adventures and his fate, known, feared, and admired in so many guises and so many cultures"
[59] No original: "the very attributes which empower the hero to defend his home and people are the same attributes which – if unmoderated – make that same hero a menace"
[60] No original: "[T]he Hero of each epic is clearly superior to his peers: his warlike deeds [...] will far surpass the other heroes, his courage will be greater, he will be the most outspoken, he will have the greatest thirst and appetite"
[61] No original: "[i]n several cases, the Hero takes on the role of a 'one-man army' in order to defend the nation from mortal or supernatural forces that defy any other human agency"

Muitos personagens das canções de gesta e dos romances medievais se enquadram, em maior ou menor nível, nessas características. Alguns deles são reis (como Carlos Magno no Ciclo Carolíngio, ou o Arthur no Ciclo Bretão) ou sujeitos pertencentes a um substrato social elevado (como Rolando, El Cid, Beowulf, etc). Também é comum encontrarmos nas duas modalidades literárias supracitadas (e nas representações visuais presentes nesses artefatos, como as iluminuras) o *leitmotiv* do "exército de um homem só". Não sendo raros os episódios em que o protagonista de uma narrativa dessas dilacera vários inimigos (por vezes, dezenas deles) com um único movimento de sua arma. Além, é claro, de clichês como força e disposição física sobre-humanas.

A combinação de três elementos oriundos da tradição literária cortês (a saber, o modelo do herói épico, a imagem mítica do cavaleiro cortês, o ideal cruzadista) é central para entendermos como Ricardo I foi representado e lembrado no contexto insular medieval. Uma vez concluída esta explicação geral, devemos pensar agora: como a trajetória de Coração de Leão dialoga com estas duas noções (cavalaria e cruzadas), que são tão caras à sua construção imagética e memorial?

Ricardo I possivelmente estava bem familiarizado com a cultura da cavalaria, com os valores e modelos que ela exaltava. Dado que o mesmo nasceu e cresceu no sul da atual França, em meio à cultura trovadoresca que era difundida nesta região – em grande parte pelo incentivo/investimento de sua mãe, Eleonor de Aquitânia, é bastante provável que as histórias de Arthur e seus cavaleiros, de Carlos Magno e seus paladinos, entre outras que circulavam nas cortes européias à época, tenham tido alguma importância em sua formação cultural. Segundo Jean Flori, Ricardo queria fazer da cavalaria um príncípio de governo (2003, p. 315). Ele se identificou, política e ideologicamente, com a cavalaria, incorporando sempre que possível os seus valores. Imitando os heróis dos romances e das canções de gesta na medida em que conseguia – em que pese, é claro, o papel que os cronistas da época (em especial, seus apoiadores) tiveram para produzir tamanha impressão.

Uma questão que é costumeiramente levantada na bibliografia sobre este personagem é: teria Ricardo I estabelecido um novo modelo soberano, um parâmetro a ser observado pelos futuros governantes ingleses – nas palavras de Jean Flori, o arquétipo do rei cavaleiro (2003, p. 315)? Em nosso entender, sim e não. Afirmativo quanto à premissa de que Coração de Leão contribuiu para que o ideal do rei cavaleiro de tornasse uma referência no contexto monárquico, em especial para aqueles

soberanos que optarão por construir imagens públicas permeadas por um viés marcialista. Não é uma grande surpresa, nesse sentido, que determinados autores utilizem Ricardo I como "régua", para avaliar atitudes e/ou conquistas dos governantes de seu tempo.

Citando dois exemplos (um positivo e um negativo). Em um poema produzido no início do reinado de Eduardo I (1291 – 1306 d.c), é dito, em dado momento, que este rei brilhava como um "novo Ricardo" (*apud* THOMAS, 1884, p. 128). De maneira bastante nítida, o autor elogia o monarca Eduardo I por se assemelhar a Ricardo I, dado que (no discurso emitido) ambos são/foram líderes com trajetórias marcadas por conquistas militares. Já na *Vita Eduardi Secundi* (c. 1326 d.c), produzida cerca de duas décadas e meia mais tarde, a comparação ocorre sob tom de lástima. O autor pranteia que seu soberano (o segundo rei Eduardo) não havia até então realizado algum feito memorável ou digno de orgulho. A referência, que serve de contraponto na crítica proferida, mais uma vez é Ricardo I, que em seu terceiro ano como rei já estava em plena campanha cruzadista, havia subjugado a Sicilía e conquistado a ilha no Chipre (*apud* CHILDS, 2005, p. 69).

Em todo caso, se existem autore(a)s que concordam que Ricardo I desempenhou algum pioneirismo para que cavalaria e realeza se mesclassem dentre os ideais da monarquia inglesa (Ex. ASBRIDGE, 2018; FLORI, 2003; MENDES & BENTES, 2021; SAUL, 2011), não poderemos dizer que a mobilização desses referenciais consistia em uma prática, de todo, inédita, sem precedentes ou equivalentes próximos em outras regiões. Bastará lembrarmos o quão presentes foram as aventuras de Carlos Magno, de Alexandre o Grande, ou do próprio rei Arthur, na memória cultural da Europa medieval. E isto vale tanto para o século XII (em que Ricardo I viveu) quanto para os seguintes. Os três exemplos citados (Carlos Magno, Alexandre e Arthur) (já) personificavam um certo ideal guerreiro atrelado à noção de realeza, sendo constantemente "atualizados" à medida que novas tendências literárias se apresentavam no cenário cultural europeu. Portanto, nos parece mais segura a afirmação de que o papel de Coração de Leão fora mais o de impulsionar uma renovação no sistema de ideias e imagens motrizes que pairavam em torno da monarquia inglesa, em particular na construção de um "novo" imaginário heroico para esta instituição.

O que nos leva àquele que é, possivelmente, o ponto mais importante sobre a heroicização/iconização medieval de Ricardo I: ele foi um dos atores principais da

Terceira Cruzada (1189 – 1192 d.c). Ainda por cima, é comum que a historiografia atribua a ele um certo grau de protagonismo – quando não, de liderança – na disputa pela retomada de Jerusalém pelos cristãos (SPENCER, 2021, p. 2).. Este argumento ganhou novo fôlego após a década de 1970, com John Giliingham e outros historiadores anglófonos, que endossaram tal premissa. Mas ela também tem sido objeto de algumas contestações (ASBRIDGE, 2021, 135 – 136). De toda forma, não poderemos negar que o engajamento e atuação de Ricardo I nas cruzadas foram fundamentais na construção de uma imagem pública poderosa, passível de memorialização futura.

A imagem (e por consequência, a memória) de Ricardo I começa a ser lapidada já durante seu reinado. Para a maioria dos cronistas medievais insulares, a perspectiva predominante é a de um rei guerreiro (STAUNTON, 2017, p. 241). Raul de Coggeshall, monge da ordem cisterciense, deu a Ricardo I o epíteto de *rex bellicosus*. O termo advém de um jogo de linguagem que remete contrariamente à ideia do *rex pacificus*, o "rei pacífico" ou "rei da paz", que normalmente é evocado para figuras bíblicas, como Salomão, David e Jesus (STAUNTON, 2017, p. 138).

Os selos régios (*Great Seals*) utilizados durante o reinado de Ricardo I não raramente são lembrados como argumento a favor de tal afirmação[62]. Eles seriam indícios, dentro de tal premissa, de que o próprio monarca e sua chancelaria estariam envolvidas em uma agenda propagandista, em que a fabricação de uma poderosa imagem pública, de viés marcialista, figuraria como objetivo principal (MENDES; BENTES, 2021, p. 154[63].

[62] Exemplo disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seal_-_Richard_I_of_England.jpg >. Acessado em 23/05/2023.

[63] É necessário, contudo, ponderar estas evidências. Os selos de Coração de Leão não diferem substancialmente, em termos iconográficos, daqueles utilizados por reis ingleses que o precederam. Na verdade, o uso de imagens equestres em selos reais na Inglaterra, inseridos elementos cavaleirescos (cota de malha, espada, escudo, lanças, estandartes, etc), remonta ao tempo de Guilherme o Conquistador (1066 – 1087) (SAUL, 2011, p. 57). Não se tratando, portanto, de uma inovação visual própria da época em que Ricardo I governou. O que não necessariamente faz destes artefatos fontes despresíveis para compreendermos a iconização do personagem. A bem dizer, eles nos mostram que havia um processo já em andamento de difundir representações régias balizadas pelo ideal guerreiro. Um estilo que estava diretamente ligado a uma concepção mais militarista de monarquia (SAUL, 2011, p. 55)

(Figura 8: Selo régio de Ricardo I [c. 1995])

Para Dieter Berg, esta imagética figura dentre as principais formas de recepção do personagem, constituindo uma linha de desenvolvimento (*Entwicklungsstränge*) particular (2007, p. 283 – 288). Seu cerne seria a atuação do monarca na Terceira Cruzada (1189 – 1192 d.c) e a rivalidade estabelecida com Saladino. Tratando-se de uma perspectiva imbuída de um discurso heroicizante, é dada atenção significativa ao sucesso obtido pelo soberano em suas operações militares, com destaque para três episódios mais emblemáticos: 1) o cerco à cidade fortificada de São João de Acre (1189 – 1191); 2) a vitória na planície de Arsuff (7 de Setembro de 1191); e 3) o sucesso na Batalha de Jaffa (8 de Agosto de 1192) – o último conflito armado em larga escala da Terceira Cruzada[64].

Não seria errôneo dizer que a imagem de Ricardo I passou por certos processos de mitificação/mitologização, tanto neste quanto em outros contextos. Na

[64] No campo das fontes escritas, a prosa latina inglesa foi, possivelmente, a maior responsável pela construção de tal imagem, ainda que outras obras e autores não insulares também tenham contribuído em algum nível para difundí-la. Fazem parte desta lista cronistas como Roger de Howden (autor da *Gesta Regis Henrici II et Ricardi I* e da *Chronica magistri Rogeri de Howeden*), William de Newburgh (com sua *Historia rerum Anglicarum)*, Raul de Diceto (responsável pela *Ymagines Historiarum),* Ricardo de Devizes (que escreveu *Chronicon de rebus gestis Ricardi Primi*), e Ricardo de Templo (com seu *Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi*). Além dessas, uma produção em língua vernacular (*langue d'oil,* ou francês antigo) merece ser adicionada a este *corpus* documental por entoar o mesmo discurso. A *L'Estoire de la Guerre Sainte* (c.1995), do poeta normando Ambrósio.

Idade Média assim como no início de era moderna, exageros, fabulações e interpolações diversas podem ser encontrados em várias representações, textuais e/ou iconográficas, desta personagem. Essa tendência à hipérbole ocorre em vários níveis. Um dos mais marcantes (recorrente em narrativas régias em geral) é o da descrição fisionômica.

> Ele era alto, de constituição elegante; a cor de seu cabelo era entre o ruivo e o dourado; seus membros eram flexíveis e retos. Ele tinha braços bastante longos, que eram particularmente convenientes para desembainhar uma espada e manejá-la com mais eficiência. Suas longas pernas combinavam com o arranjo de todo o seu corpo. Com a adição não insignificante de seu caráter e hábitos adequados, ele era uma figura digna de governar[65] (*apud* NICHOLSON, 2019, p. 146)

Na Idade Média, o corpo dos governantes não é apenas um produto biológico. Ele é dotado de sentido e simbolismo. Não é raro (por exemplo) que cronistas descrevam seus soberanos como gigantes, esbeltos, com grande vigor e imponência física, na mesma medida em que enaltecem suas capacidades políticas, diplomáticas, administrativas, etc. como se uma coisa estivesse natural e inevitavelmente imbricada a outra. Este esforço – que para muitos leitores modernos pode parecer apenas um estratagema para enaltecer e/ou depreciar determinado(s) sujeito(s) – não era um simples artifício retórico. Tal construção fazia parte do imaginário político da época, não apenas medieval mas também do início da era moderna (KANTOROWICZ, 2016). Em que a saúde/força do rei era entendida como correlata direta à robustez/vitalidade de seu reino. O excerto acima pertence ao *Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi* (XIII), de Ricardo De Templo, e se afunila justamente e esse tipo de discurso. Com destaque especial para os componentes da mensagem voltados às aptidões militares do monarca: alto, de braços longos (perfeitos para empunhar e manejar uma espada) e pernas compridas. Uma figura – nas palavras do cronista medieval – digna de governar.

A comparação com outros personagens também contribui com o processo. O mesmo De Templo afirma que Ricardo I possuía virtudes que “pertenciam a tempos antigos”

[65] No original: “ He was tall, of elegant build; the colour of his hair was between red and gold; his limbs were supple and straight. He had quite long arms, which were particularly convenient for drawing a sword and wielding it most effectively. His long legs matched the arrangement of his whole body. With the not insignificant addition of his suitable character and habits, his was a figure worthy to govern”

> O rei Ricardo tinha o valor de Heitor, o heroísmo de Aquiles; ele não era inferior a Alexandre, nem menos valente que Rolando. Não, ele superou facilmente em muitos aspectos as figuras mais louváveis de nossos tempos. Como outro Tito, "sua mão direita distribuiu ajuda". Além disso, o que é muito incomum para alguém tão renomado como um cavaleiro, a língua de Nestor e a sabedoria de Ulisses permitiram que ele superasse os outros em todos os empreendimentos, tanto no falar quanto no agir (*apud* NICHOLSON, 2019, p. 146)

Assim como na situação anterior, o exagero não deve ser entendido como falsificação ou distorção da realidade baseado no desconhecimento do autor. Ele é propositalmente engendrado no intuito de inculcar uma perspectiva específica. Algo que pode ser particularmente poderoso quando a pessoa descrita havia falecido há quase duas décadas e a memória a seu respeito estava mais sujeita a processos de manipulação. E sob tal perspectiva, transformar Coração de Leão em um amálgama de “virtudes antigas”, referenciando personagens conhecidos daquela cultura letrada, era uma forma de perpetuar sua memória como herói (e consequentemente, o papel heroico da monarquia inglesa). Neste caso em particular, existe a possibilidade de que o documento em questão fosse um espelho de príncipe (*specula principum*), isto é, que pertencia a um gênero literário próprio para a instrução de governantes. Uma hipótese, levantada por Gabriel Toneli, é que esta imagem elogiosa de Ricardo I fora implementada no intuito de servir como modelo para o jovem Henrique III. Uma forma de “educar” o recém coroado rei (naquele momento beirando os 9 anos de idade) a seguir o exemplo do tio, ao invés do pai (João Sem Terra) (2019, p. 157) .

Imagem e texto são formas simbólicas indissociáveis em nossa cultura. Nos estudos visuais, cada vez mais têm sido estimulado que nos debrucemos sobre a relação/proximidade dessas duas modalidades, mais do que em suas diferenças ou seus discursos isoladamente. Pensar a imagética em conexão com a linguagem escrita é fundamental, dado que na Idade Média os produtos de uma destas expressões não raramente estavam “acompanhados”, quando não influenciados diretamente, pela outra. No que concerne ao nosso personagem, há um repertório de imagens de Ricardo I que estão diretamente ligadas a uma produção literária específica e que demonstram que esta relação icono-textual pode ser bem mais estreita. São três temas relativamente recorrentes nas representações visuais e literárias de nossa personagem, com ressonâncias na longa duração: 1) o duelo contra Saladino; 2) a luta contra o leão; e 3) a inserção do machado inglês como arma principal do monarca. A fonte desses três temas é o romance *Coer de Lyon.*

Contextualizando brevemente, o romance *Coer de Lyon* não possuí autoria

definida. A explicação principal é de que ele seja baseado em uma versão do século XIII, escrita no idioma anglo-normando, mas esta versão (caso tenha existido) não chegou até nós. Das noves cópias que sobreviveram até os dias de hoje, a mais antiga documentada é a do manuscrito de *Auchinleck* (NLS Adv MS 19.2.1), de aproximadamente 1330[66].

A cena do duelo entre Coração de Leão e Saladino se difundiu (até onde sabemos) a partir desse romance (LOOMIS, 1915). Uma das evidências mais antigas que temos registro desta batalha imaginária se encontra em um conjunto de ladrilhos da Abadia de Chertsey[67]. De confecção em faiança, datados de aproximadamente 1250 d.c (época em que teria sido produzido o suposto texto original em anglo-normando), eles constituem uma coleção de particular importância nos estudos da cultural visual insular da Idade Média. É possível encontrar neles representações de episódios dos romances de cavalaria que circulavam à época (como Tristão e Isolda), de temas bíblicos (como a luta de sansão contra o leão), e cenas de combate entre cavaleiros e bestas (LETHABY,1917). Há a possibilidade, já levantada pela historiografia, de que essas peças seriam parte de um projeto iconográfico de maior envergadura, financiado pelo rei Henrique III (r. 1216 – 1272 d.c) (WHATLEY, 2013).

Uma segunda evidência que trata do mesmo episódio lendário, inserida (inclusive) no mesmo contexto político e cultural, é uma pintura parietal que foi encomendada pelo rei Henrique III (sobrinho neto de Ricardo), para ficar exposta em uma das câmaras reais do Palácio de Clarendon. Ela foi financiada junto de outra imagem; precisamente, uma cena das batalhas de Alexandre o Grande no Oriente. Importante salientar que Alexandre foi tido muitas vezes nesse período como uma espécie de "proto-cruzado" (WHATLEY, 2013, p. 179). Logo, ele seria algo como um antecessor espiritual de Coração de Leão na luta pela Palestina.

Infelizmente, nenhuma das pinturas em questão (tanto a de Ricardo I quanto a de Alexandre) sobreviveu até os nossos dias, dado que o palácio foi destruído durante a Reforma Anglicana. Sabemos da existência delas pelos registros da corte de Henrique III (*Liberate Rolls*), feitos ao xerife de Hants.

---

[66] *Coer de Lyon* é um romance métrico. Um tipo de literatura produzida por e para classes sociais específicas da Inglaterra medieval, em geral a baixa nobreza e a *gentry* – nome dado à burguesia possuidora de terras que, apesar de deter relativa riqueza, pertencia a uma camada social mediana por não possuir títulos de nobreza. As nove versões que temos conhecimento foram escritas em inglês médio, estágio linguístico próprio do período pós Conquista Normanda (1066). Mas os dialetos em que cada cópia foi escrita variam de acordo com o período e, principalmente, a região

[67] Disponível para visualização em: < https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1885-1113-9065-9070 >. Acessado em 23/05/2023.

Já os ladrilhos da Abadia de Chertsey foram preservados e se encontram em estado razoável de conservação. O que nos permite realizar uma análise iconográfica/iconológica mais apurada. É digno de destaque que se tratam de artefatos cuja confecção é relativamente próxima (tanto os ladrilhos de Chertsey quanto a pintura para o Palácio de Clarendon foram produzidas entre 1240 e 1250 d.c). O que (re)enfatiza a possibilidade de que tenham servido a propósitos, de alguma forma, semelhantes – obviamente, com a diferença dos ladrilhos serem endereçados a um público/espaço eclesiástico (Abadia de Chertsey) e a pintura parietal a um espaço de corte (Palácio de Clarendon).

Veremos posteriormente que a cena em questão será revisitada à exaustão no século XIX, em pinturas, charges, memoriais guerra e até em objetos decorativos. Ainda que se trate de um episódio ficcional, é, decerto, uma das representações mais icônicas e de maior presença na cultural ocidental quando se trata desses dois personagens. Coração de Leão, à esquerda (portando a coroa, cota de malha e o escudo com os três leões *passant*), montado a cavalo, avança com a lança em riste na direção do inimigo. Saladino, à direita, portando uma cimitarra (ou uma espada *falchion*, ambas as leituras são possíveis), sofre o ataque do adversário cristão, sendo derrotado por ele (VER FIGURA 9).

(Figura 9: Ladrilhos da Abadia de Chertseym [c. 1250])

Duas forças irremediavelmente opostas – ou, melhor dizendo, representadas para gerar esta impressão – entram em colisão na narrativa imagética apresentada. Previsivelmente, dado o contexto de produção do artefato, o lado cristão é o que prevalece. O discurso visual da monarquia inglesa triunfando perante o inimigo externo produz dois efeitos que devemos observar: 1) o da construção de uma trama alternativa. A realidade complexa das negociações realizadas por Ricardo I e Saladino na Terceira Cruzada perdem espaço para uma narrativa dicotômica, em que o protagonismo e glória inglesas se tornam o cerne. Por consequência, as relações entre Ocidente e Oriente são reduzidas ao topos do conflito inevitável. E 2) o da conexão/associação de dois sujeitos históricos com forças maiores, com temas culturais de duração mais longa. Em outras palavras, não estamos diante de uma simples representação de dois personagens duelando. Mas (também) de uma narrativa do "bem" contra o "mal", da ordem contra o caos, da fé "verdadeira" contra a heresia. Rei e sultão passam a ser, além de tudo, personificações de forças cósmicas. Antagônicas, mas (ainda assim) complementares. E justamente à figura do inimigo cabe o "papel" de enaltecer (involuntariamente) as virtudes heroicas do campeão cristão.

Dentro do leque de episódios fantásticos que se imbricaram à memória de Ricardo I, o próximo que veremos se destaca por possuir uma carga mítica mais acentuada em relação aos demais. A ideia do herói que derrota uma criatura feroz com as próprias mãos encontra paralelo tanto nos mitos antigos (como na luta de Hércules contra o leão de Nemeia) quanto da mitologia judaico-cristã (o que são os casos de de Sansão [Juízes 14 - 5 e 6] ou de maneira mais indireta, o episódio de Daniel na cova dos leões [Daniel 6 – 22 e 23]).

Segundo Jean Flori, na segunda metade do século XII, o leão era tido como símbolo de valor indomável e dignidade régia (2003, p. 298). Henrique, duque da Saxônia (cunhado de Ricardo I), recebeu o epíteto de "O Leão", justamente neste sentido. A literatura também teve seu papel para isso. Lembremos que Chrétien de Troyes, que escreveu alguns dos romances de cavalaria mais importantes desta época, é o autor de Ivain, O Cavaleiro do Leão (*Yvain, le chevalier au lion)* (c. 1180), um clássico do ciclo arturiano. Na narrativa, o protagonista (Ivain) salva o animal, que levava desvantagem lutando com um dragão. A fera se torna uma grande companheira do cavaleiro, auxiliando-o em batalhas contra gigantes, demonios e outros cavaleiros. Aqui, assim como na heráldica e no imaginário da época como um

todo, o leão é evocado como sinônimo de honra, realeza, força e virtude cavaleiresca (JÄKEL, 2006, p. 82 – 89).

Mathew Paris, comentando sobre a morte de Ricardo I, menciona um suposto epitáfio onde estaria registrado: “O rei Ricardo, eixo do reino, caiu em Châlus: para uns, era terrível, para outros, brando; para estes era um cordeiro, para aqueles um leopardo” (*apud* FLORI, 2003, p. 297)[68]. Outro comentário pertinente é o de Roger de Howden, também tratando da morte de seu soberano, em que ele diz que “a formiga abateu o leão” (HOVEDEN *apud* BESSON & BROSSARD-DANDRÉ, 1993, p. 254). A formiga em questão é o soldado que acertou Coração de Leão com um tiro de besteiro durante uma operação de cerco na região de Limoge, golpe que acarretou numa infecção que acabou por tirar sua vida.

Não esqueçamos que o leão havia sido adotado como emblema da família angevina. Esse uso remonta ao tempo de Godofredo de Anjou (1113 – 1151). Sua efígie (c. 1158) foi esculpida com um escudo de fundo azul, com três leões estampadas[69]. Desde então a figura deste animal foi utilizada de diferentes maneiras por soberanos angevinos. A partir do reinado de Ricardo I (1189 – 1199), os três leões *passant* dourados, estampados em fundo vermelho, se tornarão o modelo padrão a ser usado como símbolo heráldico desta família.

É geralmente atribuído a Ambrósio o crédito de ter dado a Coração de Leão seu famoso epíteto. Por causa dos êxitos obtidos na campanha de sítio em Acre, o poeta normando chama, em dado momento, o monarca de *“le preuz rei, le quor de lion*” (o nobre rei, o coração de leão”) (*apud* PARIS, 1897, p. 62). Outras menções semelhantes podem ser encontradas em autores contemporâneos a Ambrósio, como Geraldo de Galês. Em sua *Topographia Hiberniae* (c. 1188), entre os capítulos 49 e 50, há um trecho em que ele chama Ricardo I “nosso príncipe do Coração de Leão” (*apud* DIMOCK, 1897, p. 196). Raul de Coggeshall, contando sobre as proezas guerreiras do rei, narra que ele com apenas alguns soldados pôs numerosos sarracenos em fuga, avançando sobre eles “como um leão feroz” (*apud* Flori, 2003, p. 301). Em várias dessas situações, a evocação da figura leonina surge com uma dupla conotação: como forma de representar a dignidade régia e, ao mesmo tempo, conferir/enaltecer o valor guerreiro do monarca.

[68] Leão e leopardo não raramente era assemelhados na cultura visual do no simbolismo medieval. Linguisticamente falando, é como se ambos pertencessem ao mesmo campo semântico

[69] Disponível em: < https://www.wga.hu/html_m/zzdeco/1gold/12c/05f_1100.html >. Acessado em 12/05/2023.

Um exemplo particularmente interessante desse episódio na cultura visual da Idade Média está presente num conjunto de relevos esculturais (*bosses*) da Catedral de Norwich (VER FIGURA 10), datados de aproximadamente 1420[70]. Em um desses relevos (ou bossas), está representada a cena em questão, porém com uma sutil diferença: Ricardo I não derrota a fera apenas com a força física, mas com a ajuda de uma faca/adaga irlandesa. O que, mais uma vez, reforça a conexão dos artefatos visuais com a produção literária da época. Este arfetato aparece em três versões do romance *Coer de Lyon,* tratando-se de um típico caso que demonstra a interação entre diferentes suportes na produção cultural da Idade Média.

(Figura 10: Relevo escultural [bossa] da Catedral de Norwhich [c. 1420])

Batalhas imaginárias contra inimigos históricos e lutas contra feras são tópicas comuns na literatura medieval. O uso de armas especiais, as vezes dotadas de propriedades que favorecem seu portador, também é. Para citar os casos mais conhecidos, a Excalibur de Arthur, Joyeuse de Carlos Magno, Durandal de Rolando, são exemplos pertinentes. Assim como nas situações esmiuçadas anteriormente (da justa contra Saladino e da luta contra o leão), também se trata de uma interpolação, de informação acrescentada no intuito de incrementar a memória existente acerca do personagem. Mas ao contrário do episódio da batalha contra o sultão, que se tratava

[70] Disponivel em: < https://www.flickr.com/photos/73417912@N00/7812529042/in/photostream/ >. Acessado em 24/05/2023.

de um uso político do passado, a inserção de uma arma própria para o monarca angevino não está ligada a uma agenda ideológica (tão) específica. O que não significa que este acréscimo à narrativa lendária de Coração de Leão não possuísse alguma potência no que concernia a produção de uma memória poderosa. Mas sim que esta situação opera em uma dimensão mais sutil se comparado com aquela.

Vejamos, por exemplo, uma iluminura do manuscrito de *Auchinleck* (c. 1330) (NLS Adv MS 19.2.1) (VER FIGURA 11). A cena apresentada (f. 326 ra) é uma pequena síntese de alguns elementos encontrados no romance *Coer de Lyon* – em certa medida, a iluminura não deixa de ser uma introdução ao romance, dado que ela antecede o texto do mesmo. Ricardo I, facilmente identificável pela túnica vermelha com os três leões estampados e o subtítulo "*kyng richard*" acima, é apresentado em proporções gigantescas ao centro da imagem. Seu tamanho não deve ser entendido apenas como uma convenção para indicar sua centralidade na trama que será apresentada a seguir. A arte medieval era profundamente simbólica e dotada de grande capacidade sintética. O ilustrador representa personagens, cenas, batalhas, etc, lançando mão de códigos sutis, aparentemente empregados com finalidades estéticas auto evidentes. Mas que, na realidade, fazem parte de uma complexa estratégia comunicacional.

(Figura 11: Iluminura de Ricardo I no Manuscrito de *Aunchinleck* [NLS Adv MS 19.2.1])

Para o caso do tamanho agigantado de Coração de Leão (incontáveis vezes maior do que os soldados ingleses que o acompanham nas embarcações e quase tão grande quanto as paredes da fortaleza de Acre), esta escolha pictórica coaduna com

o processo (já mencionado) que se encontrava em curso desde o período em que Ricardo I vivia: o de construir em sua persona a figura de um herói, representação quintessencial dos ideais cavaleirescos e cruzadistas que a monarquia angevina buscava promover e impor à imaginação coletiva.

A comparação com outros heróis da literatura, presente no mesmo fólio que introduz o romance, deixa pouca margem para dúvidas, ao estabelecer o rei da Inglaterra no "panteão" de heróis da literatura cortês, atribuindo a ele, logo em seguida, o título de "*þe werrour best*" (o melhor guerreiro):

> Os franceses fazem romances/ De cavaleiros que pelejavam/ Que morreram por golpes de espada/ De Rolando e de Olivier/ & dos outros Doze Pares/ De Alexandre & Carlos Magno/ & Heitor o grande guerreiro/ & do filho de Daneses Oger/ de Arthur & de Gawain (linhas 10 – 18)[71]

"Essa lista comumente vista de heróis da historia e da literatura dá ao conto uma fundamentação na tradição, enquanto simultaneamente eleva o status de Ricardo a aquele dos grandes heróis do passado e lhe dá uma linhagem [simbólica] que supera a sua mortal"[72] (RIGGS, 2011, p. 30). Para Riggs, além de inserir Coração de Leão em um passado de proezas e feitos heroicos, o romance também busca intensificar o vínculo do rei com a Inglaterra. A posse do machado se insere, justamente, neste processo.

A descrição da arma é feita da seguinte maneira:

> Esse rei Ricardo eu sei/ Quando partiu da Inglaterra/ Fez um machado para nada mais/ Do que partir os ossos dos sarracenos/ A cabeça [da arma] foi forjada maravilhosamente bem/ Lá havia vinte libras de aço/ & quando ele chegou a ilha do Chipre/ Tomou este machado em suas mãos/ Tudo o que ele tocava ele partia em dois (linhas 476 – 485)[73]

Segundo Geraldine Heng, o artefato bélico pode ser entendido como um dos vários signos presentes no romance que operam como marcadores étnicos, utilizados para enfatizar as qualidades dos ingleses em relação aos seus adversários (como os

---

[71] No original: Romaunce make folk of Fraunce/ Of kniȝtes þat were in destaunce/ Þat dyed þurth dint of sward/ Of Rouland & of Oliuer/ & of þe oþer dusseper/ Of Alisander & Charlmeyn/ & Ector þe gret werrer/ & of Danys le fiz Oger/ Of Arthour & of Gaweyn". Disponível em: < https://auchinleck.nls.uk/mss/richard.html >. Acessado em 30/06/2022.

[72] No original: "This commonly seen list of heroes from history and literature gives the tale a grounding in tradition while simultaneously raising the status of Richard to that of the great heroes of the past and giving him a lineage that surpasses his mortal one"

[73] No original: "Þis king Richard ich vnderstond Er he went out of Inglond Hadde don made an ax for þe nones For to cleue SarraŠins bones. Þe heued was wrouŠt wonder wel, Þeron was tventi pounde of stiel & þo he com into Cipre lond Þilk ax he tok in his hond, Al þat he hit he tofraped". Disponível em: < https://auchinleck.nls.uk/mss/richard.html >. Acessado em 30/06/2022.

franceses, os gregos, os alemães e, principalmente, os sarracenos) (2000, p. 152). Um elemento a favor desse argumento se dá pelo fato de apenas o rei inglês utilizar tal instrumento militar na narrativa. A autora também salienta que a arma teria uma relação com a própria memória inglesa. Na tapeçaria de *Bayeu*x (XI), por exemplo, tanto os *housecarls*, soldados da elite que prestavam serviços de proteção aos grandes nobres da Inglaterra no período anglo-saxônico, quanto os *fyrds*, exércitos de homens livres, são representados utilizando machados de batalha (HENG, 2000, p. 152).

A considerar que a dinastia angevina descendia de Guilherme I – ou seja, do líder que derrotou Harold Godwinson na Batalha de Hastings (1066 d.c) e pôs fim ao período anglo-saxônico – pode parecer um contrassenso, por parte do iluminador, atribuir a Ricardo I o uso de uma arma que era própria de uma elite guerreira "nativa" da Inglaterra; do grupo que, aliás, ofereceu resistência a invasão dos normandos, antepassados de Coração de Leão.

Mas, assim como em outros casos já citados, a escolha do símbolo não se dá por acaso. Esforços para conciliar a memória do período anglo-saxônico com os regimes normando (e posteriormente angevino) estavam em curso desde que ocorrera a Conquista Normanda, em 1066 d.c (ROUSE, 2005). Essas estratégias de (re)construção memorial, operacionalizadas geralmente por via das crônicas, mas também pela literatura vernacular, buscavam, em sua maioria, anular discrepâncias históricas. Construir uma narrativa mais coesa para o reino da Inglaterra, que ressaltasse sua continuidade, a robustez da instituição monárquica e a harmonia da comunidade do reino (*communitas regni*). Para o caso em questão, "nas mãos de um rei completamente inglês, a arma agora indica a combinação [das heranças] inglesa e anglo-normanda"[74] (LARKIN, 2015). Ela "une linhas políticas e militares distintas"[75] (LARKIN, 2015; HENG, 2000, p. 152). O signo visual é, assim, alçado ao patamar de símbolo, adquirindo conotação bem mais profunda e discursiva do que aparenta em sua superfície estética.

[74] No original: "In the hands of a thoroughly English king, the weapon now indicates the combination of the English and the Anglo-Norman". Disponível em: < https://d.lib.rochester.edu/teams/text/larkin-richard-coer-de-lyon-introduction >.
[75] No original: "unites antagonistic military and political lines"

2.3 "O Melhor dos Reis se tornou o pior dos Reis": A Expansão do Imaginário e a Construção de uma Imagem Detratora

[E]le que um dia foi o melhor dos reis, se tornou o pior dos reis" (GILLINGHAM, 2001, p. 3). Esta frase de John Gillingham é bastante ilustrativa de como a imagem de Ricardo I sofrerá uma mudança brusca durante a modernidade. No que concerne aos nossos objetivos, nos importa não apenas a guinada valorativa no discurso acerca do personagem, como também as novas conotações (não necessariamente negativas) que serão atribuídas a ele.

O início da Era Moderna é um período particularmente interessante para a difusão de novos imaginários e memórias culturais sobre Coração de Leão. Três construções desse período são de particular relevância: 1) a atribuição de Ricardo I como pré-fundador da Ordem da Jarreteira – (supostamente) responsável por tornar São Jorge o patrono da Inglaterra[76]; 2) a inserção de Coração de Leão no universo de Robin Hood – sendo o filósofo escocês John Major, com sua *Historia Majoris Brittaniae* (1521 d.c), um dos principais responsáveis por popularizar essa relação; e 3) a crítica por parte dos historiadores insulares, de que Ricardo I seria um rei ausente, fanático religioso, preocupado apenas em obter glórias pessoais financiadas a partir da espoliação dos ingleses.

Essas três perspectivas terão ecos de longo prazo; ora direta ora indiretamente, elas também influenciarão a produção imagética acerca de nosso personagem. Recordando que ícones podem comportar múltiplos significados e se inserem em complexas redes de narrativas, é possível dizer que a Era Moderna (o que na historiografia inglesa comporta as eras Tudor [1485 – 1603], Stuart [1603 – 1714] e parte da era Georgiana [1714 – 1837]) marca uma ampliação no leque de temas, motivos, lendas e formulações imagéticas atribuídas à Ricardo I. Em outras palavras, assistimos à expansão do imaginário que vinha sendo construído em torno do monarca no contexto insular. Nesse processo pouquíssimas informações são substituídas, no sentido de que passaram a "ocupar" o lugar de conotações antigas. Na verdade, se trata muito mais de um fenômeno de sobreposição semântica, em que novas camadas de sentido são acrescentadas sobre as antigas, tornando o objeto em questão mais complexo, multifacetado e polissêmico.

[76] Este tópico foi explorado em profundidade por Olivier de Laborderie, em um artigo publicado no jornal *Notthingham Medieval Studies* (Vol. XXXIX), chamado *Richard Lionheart and the Birth of a National Cult of St George in England* (1995).

É preciso dizer, antes de mais nada, que essas transformações não ocorreram subitamente, com o advento da modernidade. Ainda que os modernos tenham criado e popularizado visões originais de Coração de Leão, interpretações que se conectavam aos grandes acontecimentos daquele tempo, essas (re)leituras estavam em constante negociação com paradigmas medievais. Começando pela historiografia: muitos autores ingleses modernos (como Polidoro Virgílio [1470 – 1555], Raphael Holinshed [1525 – 1582], John Foxe [1516 – 1587] e John Speed [1552 – 1629]) deram continuidade à *praxis* discursiva e memorial que já vinha se estabelecendo desde os séculos XII e XIII. Em outras palavras, Coração de Leão representará para os historiadores ingleses do período Tudor (1485 – 1603 d.c) algo não muito diferente do que aquilo que representou durante o período plantageneta (1154 – 1485 d.c): um campeão das cruzadas e símbolo da cavalaria. Isto mudará gradativamente. Na historiografia a partir 1620, com Samuel Daniel, e um pouco mais cedo no campo das artes e cultura visual, em que uma certa mudança no paradigma representativo já pode ser percebida a partir do século XV.

Pouco surpreenderá dizermos que essas metamorfoses literárias, iconográficas e (principalmente) valorativas no discurso sobre um mesmo sujeito histórico podem ser compreendidas como sintomas culturais. Indicativos de que os "ventos" na sociedade inglesa estavam a soprar em direções diferentes de antes. Começando pela historiografia. Polidoro Virgílio, em sua *Anglica Historica* (c. 1534), diz que Ricardo I era

> [...] possuidor de um rosto feliz e honesto no qual havia muita graça e seriedade, e ele era tão superior por sua grandeza de espírito quanto por seu corpo bonito, e por isso não ganhou injustamente o apelido de O Coração de Leão. Ele era indulgente com seus soldados, generoso com seus amigos e convidados, duro e implacável com seus inimigos, ansioso por uma luta, avesso à paz, pronto para os perigos e insensível ao medo. Essas eram suas virtudes. E, se você pesar com justiça suas virtudes, sua idade e o que ele conquistou na guerra, seus vícios eram nada ou ninharias.

É preciso considerar que o autor também registra que havia comentários negativos sobre a gestão do monarca. Em suas palavras

> Entre as pessoas comuns, ele foi criticado por seu orgulho, que muitas vezes acompanha a grandeza de espírito, também por sua luxúria, à qual cedeu em sua juventude, e por último por sua avareza, que é uma desgraça que não é facilmente evitada por capitães e generais, que se esforçam para

> extrair dinheiro de amigos e inimigos, pois precisam muito dele para administrar suas guerras[77]

Este “contraponto” não é uma inovação de Polidoro. Alguns autores medievais, como Geraldo de Gales, em sua *De instructione principis*, faziam basicamente a mesma coisa. O que deve ser observado é que apesar do autor trazer informações que poderiam ser endereçadas como crítica, elas são breves, tanto em extensão quanto em penso, em comparação ao elogio. E neste sentido, apesar de ser um humanista consciente e um dos pioneiros no estabelecimento de uma historiografia pautada por um viés racionalista (Polidoro também foi um dos responsáveis por refutar a existência de Brutus e do rei Arthur), ele é completamente medieval em seu relato sobre Ricardo I (GILLINGHAM, 2001, p. 10).

Raphael Holinshed, algumas décadas mais tarde, faz coro à mesma opinião em suas *Chronicles of England, Scotlande and Ireland* (1577/1587), com destaque para a descrição fisionâmica do rei – perceptivelmente, inspirada no discurso que Ricardo de Templo havia feito em sua *Itinerarium* (c. 1216), vista aqui anteriormente

> Ele era alto de estatura e bem proporcionado, de rosto belo e gracioso, de modo que em seu semblante transparecia muito favor e seriedade; de cabelo ruivo brilhante, como se fosse entre vermelho e amarelo, com braços longos e ágeis em todas as articulações; suas coxas e pernas eram de proporção adequada e condizentes às outras partes de seu corpo. Como ele era gracioso de personalidade, ele também era de estômago mais corajoso e feroz, de modo que, não sem motivo, ele obteve o sobrenome de Coeur-de-lion, ou seja, o coração do leão[78].

John Foxe, um historiador e martirólogo puritano dessa mesma época, registrou em seu *Acts and Monuments* (c. 1563) que Coração de Leão não apenas

---

[77] Tradução deste trecho e do anterior realizadas a partir de uma versão em língua inglesa. Disponível em: < https://philological.cal.bham.ac.uk/polverg/14eng.html >. Trecho original em latin: <Statura corporis fuit iusta, laeta et honesta facie, in qua multum gratiae gravitatisque inerat, sed quo pulchrior corpore, hoc animi altitudine praestantior, unde non immerito cognomen invenit, qui Cor Leonis vocatus est. Militibus indulgens, in amicos et hospites munificus, hostis duris et implacabilis, dimicandi cupidus, quietis fugiens, promptus in periculis, ac nullo metu perterritus. Et hae quidem eius virtutes. At vitia, si virtutes, si aetas, se denique quae bella gesserit ex aequo considerentur, aut omnino nulla vel pusilla in eo fuisse reperientur. Apud enim vulgus notatus est superbia, quae plerunque animi magnitudinem sequitur, item libidine, quam iuvenilis parit aetas, et demum avaritia, cuius infamiam duces et imperatores pro bellis gerendis, passim ab omnibus amicis pariter atque inimicis pecuniam qua maxime opus est exigendam curantes, haud facile vitare queunt >. Disponível em: < https://philological.cal.bham.ac.uk/polverg/14lat.html >. Acessado em 05/02/2023.

[78] No original: “He was tall of stature and well proportioned, fair and comely of face, so as in his countenance appeared much favor and gravity; of hair bright auburn, as it were betwixt red and yellow, with long arms, and nimble in all his joints; his thighs and legs were of due proportion and answerable to the other parts of his body. As he was comely of personage, so was he of stomach more courageous and fierce, so that, not without cause, he obtained the surname of Coeur-de-lion, that is to say, the lion's heart”. Disponível em: < https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Holinshed_John/index.html >. Acessado em 05/02/2023.

era um grande guerreiro, mas também um indivíduo nobre, misericordioso, bondoso e inteligente (*apud* Gillingham, 2001, p. 10). No início do reinado de James I (1566 – 1625), John Speed lança mão praticamente do mesmo discurso, em *The Historiae of Great Britain* (1611). Seu comentário mais elogioso é quando descreve a morte de Ricardo I, ocorrida – como já dito anteriormente – por causa de um tiro de besteiro durante uma operação de cerco. Em suas palavras: "Mas então seguiu o incidente fatal, que trouxe a nuvem negra da morte sobre esta triunfante e brilhante estrela da cavalaria"[79]. O uso da metáfora ("estrela da cavalaria") não deixa grandes dúvidas de que na perspectiva deste autor, assim como nos três outros autores modernos que vimos até agora, as qualidades guerreiras de Coração de Leão são os atributos mais importantes de sua memória. Ainda que elementos negativos sejam lembrados por todos esses autores (como orgulho, luxúria e avareza), eles não ganham grande atenção em comparação àqueles que caracterizam uma memória mais heroica/épica.

Isto mudará a partir da publicação de *Collections of the Historie of England* (1618), de Samuel Daniel (1562 – 1619). Na tradição historiográfica estabelecida até então na Inglaterra, trata-se da primeira obra a oferecer uma visão majoritariamente negativa sobre o reinado de Ricardo I. Atentemos para o trecho a seguir

> Este foi o fim deste rei que era como um leão, quando reinou nove anos e nove meses; onde ele exigiu e consumiu mais deste reino do que todos os seus predecessores desde os normandos haviam feito antes dele, e ainda menos merecido do que qualquer outro, não tendo vivido aqui, nem deixado para trás monumentos de piedade, ou de qualquer outra obra pública, ou alguma vez demonstrou amor ou cuidado por esta Comunidade, mas apenas para obter o que podia dela[80] (1685, p, 126)

Como já afirmado, a mudança não fora totalmente repentina. Cerca de 20 anos depois de Daniel, Sir Richard Baker havia afirmado, em *A Chronicle of the Kings of* England (1641), que Ricardo I era "valente, sábio, liberal, misericordioso, justo e, acima de tudo, religioso. Um príncipe nascido para o bem da cristandade"[81] (*apud*

[79] No original:" But now ensued the fatall accident, which drew the blacke cloud of death ouer this triumphall and bright shining starre of Cheualrie". Disponível em: < https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A12738.0001.001/1:8.8?rgn=div2;view=fulltext >. Acessado em 05/02/2023.

[80] No original: "This was the end of this Lyon-like King, when he had reigned ninve years and nine months; wherein he exacted, and consumed more of this kingdom, than all his precessors from the Normans had done before him, and yet less deserved than any, having neithers lived here, neithers left behind him Monumento of Piety, or of any other public work, or ever shewed love or care to this Common-wealth, but only to get what he could from it". Disponível em: < https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A19824.0001.001/1:5.14?rgn=div2;view=fulltext >. Acessado em 24/05/2023.

[81] No original: "valiant, wise, liberal, merciful, just, and which is most of all, religious. A prince born for the good of Christendom"

GILLINGHAM, 2001, p. 11). Mas de fato, a tendência que surgirá nos próximos se afunila consideravelmente mais à visão de Daniel.

Gillingham oferece uma resposta bastante objetiva para essa mudança de paradigma: na Inglaterra Protestante, a cruzada se tornou sinônimo de atraso, de papismo, de guerras religiosas movidos por fanatismo e superstição (GILLINGHAM, 2001, p. 12). Uma Inglaterra moderna, racionalista, com sua própria imprensa e colônias além mar, não poderia ver nas guerras religiosas do passado algo senão obscuridade; um período em que – nas palavras de Thomas Fuller – "fora completamente cegado e corrompido por superstição"[82] (*apud* GILLINGHAM, 2001, p. 12).

Ao fim do século XVII, Sir Winston Churchill (c. 1620 – 1688), um militar que apoiou o rei Charles I durante a Guerra Civil (1642 – 1651), escreve em sua crônica *Divi Britannici* (1675) que Coração de Leão foi "o pior de todos os Ricardos que tivemos"[83] (1675, p. 215). Que não merecia o afeto de seus súditos, por ser um completo estranho para eles. Laurence Echard, um influente historiador do século XVIII, segue de perto esta linha de raciocínio em *The History of England* (1731), assim como Paul Rapin, para quem a única "qualidade" de Ricardo I era sua "ferocidade bruta". Este último chega a afirmar que a Inglaterra, "onde ele nunca esteve mais de 8 meses durante todo o curso de seu reinado foi muito infeliz sob seu governo"[84] (*apud* GILLINGHAM, 2001, p. 12).

A próxima geração de historiadores insulares é a que cimentará a ideia de Ricardo I como um governante ausente, fútil e desdotado de qualquer habilidade política e/ou administrativa. No clássico *History of England* (1751 – 1754), David Hume diz que "Nenhum homem, mesmo naquela idade romântica, carregava tamanha coragem pessoal e intrepidez", e que sua paixão pela glória (principalmente pela glória militar) e talento para guerra o fizeram merecer o título de *Coeur de Lion*[85]. Mas o ligeiro elogio logo é contraposto por uma crítica contumaz à incapacidade

[82] No original: "being all blinded and corrupted with superstition"
[83] No original: "the worst of all Richards we had". Disponível em: < https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A33136.0001.001/1:8.2?rgn=div2;view=fulltext >. Acessado em 24/05/2023.
[84] No original: "where he never was above 8 months during the whole course of his reign was very unhappy under his government"
[85] No original: "No man, even in that romantic age, carried personal courage and intrepidy to a greater height". Disponível em: < https://www.google.com.br/books/edition/The_History_of_England_Etc/wvXbhT5VEUoC?hl=en&gbpv=1&dq=david+hume+history+of+england+coeur+de+lion&pg=PA256&printsec=frontcover >. Acessado em 24/05/2023.

política do soberano: ele era “tão guiado pela paixão e tão pouco guiado pela política”, além de ser negligente, violento, entre outros adjetivos igualmente depreciativos[86].

Edward Gibbon, outro grande nome da historiografia britânica moderna, faz algo semelhante na conhecida obra *The Decline and Fall of the Roman Empire* (1776 – 1789). O autor reconhece que “a memória de *Coeur de Lion*, o príncipe do Coração de Leão, foi por muito tempo querida e gloriosa para seus súditos ingleses”. Mas também diz – dando mais ênfase à crítica do que ao elogio – que Ricardo I era um sanguinário, e que “se heroísmo estivesse restrito a brutalidade e ferocidade, Ricardo Plantageneta estaria no alto entre os heróis de seu tempo”[87]. Opinião que condiz, de certa maneira, com o fato do autor ter desistido de escrever uma biografia deste personagem. Em uma de suas miscelâneas, comentando sobre a possibilidade de escrever um livro sobre algum tema da História, Gibbon cogita se seria viável tornar Coração de Leão o objeto de tal empreitada. Sua conclusão é que, apesar de haver uma riqueza de material disponível para fazê-lo, Ricardo I era um herói adequado apenas para monges. “Com a ferocidade de um gladiador, ele uniu a crueldade de um tirano; e ambas foram empregadas sem sucesso em uma causa em que a superstição silenciou a religião, a justiça e a política”[88] (1761, p. 488). Coração de Leão não seria, portanto, um governante digno de admiração; “ele possuía apenas a coragem pessoal de um soldado”[89] (1764, p. 607).

Uma visão semelhante será compartilhada por William Stubbs, em *Constitutional History of England* (1875), que diz o seguinte: Ricardo I “lutaria por qualquer coisa, mas venderia tudo pelo que valesse a pena lutar. A glória que ele

---

[86] No original: “so much guided by passion, and so little by policy”. Disponível em: , https://www.google.com.br/books/edition/The_History_of_England_Etc/wvXbhT5VEUoC?hl=en&gbpv=1&dq=david+hume+history+of+england+coeur+de+lion&pg=PA256&printsec=frontcover >. Acessado em 24/05/2023.

[87] No original: “if heroism be confined to brutal and ferocious valour, Richard Plantagenet will stand high among the heroes of the age. The memory of Coeur de Lion, of the lion-hearted prince, was long dear and glorious to his English subjects”. Disponível em: < https://www.ccel.org/g/gibbon/decline/volume2/chap59.htm >. Acessado em 14/11/2022.

[88] No original: “With the ferocity of a gladiator, he united the cruelty of a tyrant; and both were unsuccesfully employed in a cause where superstition silenced religion, justice and policy”. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=bm1iAAAAcAAJ&pg=PA488&lpg=PA488&dq=%22With+the+ferocity+of+a+gladiator,+he+united+the+cruelty+of+a+tyrant%22&source=bl&ots=FeafHgahCe&sig=ACfU3U2PNVyb0Odg68ul1GJuW0vSNEZ16g&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjv9PyA9K77AhUgkZUCHUaxDKEQ6AF6BAgIEAM#v=onepage&q=%22With%20the%20ferocity%20of%20a%20gladiator%2C%20he%20united%20the%20cruelty%20of%20a%20tyrant%22&f=false >. Acessado em 24/05/2023.

[89] No original: “[...] possessed only the personal courage of a soldier”. Disponível em: < https://www.google.com.br/books/edition/The_Miscellaneous_Works_of_Edward_Gibbon/WbLP6mA_F-gC?hl=en&gbpv=1&dq=%22possessed+only+the+personal+courage+of+a+soldier%22+edward+gibbon&pg=PA607&printsec=frontcover >. Acessado em 24/05/2023.

buscava era a vitória [pessoal] ao invés da conquista"[90] (1875, p. 512). O autor também afirma que "ele era um governante ruim; sua energia, ou melhor, sua inquietação, seu amor pela guerra e seu gênio por ela, efetivamente o desqualificaram de ser um líder pacífico"[91] (1864, p. XXVII).

Com três dos principais historiadores britânicos modernos emitindo opiniões tão críticas acerca de Coração de Leão, não é uma grande surpresa que esses argumentos acabaram por encontrar eco em autores e obras do século XX. Para o mais influente historiador britânico de cruzadas, Stephen Runciman, Ricardo I poderia ser um "galante e esplêndido soldado", mas também era "um mal filho, mal marido e mal rei" (1955, p. 75)[92]. E a lista de "defeitos", ou desvirtudes do monarca receberá mais um item na segunda metade do século XX, com o lançamento de *The Plantagenets* (1948), de John Harvey. Na ocasião, o historiador acusou Coração de Leão de ser homossexual, baseando seu argumento principalmente no fato de Ricardo I não ter deixado um herdeiro legítimo, combinando essa afirmação com outras questões conjecturais. Ideia que, segundo Jean Flori, se trata de uma meia verdade. Mas que, em todo o caso, é mais reveladora dos preconceitos do autor (Harvey) e do meio acadêmico inglês da época do que de qualquer outra coisa (FLORI, 2003, p. 496 – 506).

Até a década de 1990 não era raro que historiadores de países anglófonos emitissem opiniões bastante duras (e muitas vezes valorativas) sobre Ricardo I. Michael Markowski, por exemplo, não hesita em dizer que "como líder cruzado, Ricardo era uma falha assombrosa"[93] (1997, p. 361), que ele "não era herói algum, mas um homem que apenas queria lutar corpo-a-corpo para sempre"[94] (1997, p. 365). Não muito diferente do que J. A. Brundage havia enunciado algumas décadas antes, quando pontuou que ele provavelmente foi um dos piores governantes que a Inglaterra já teve e uma "máquina de matar incomparavelmente eficiente"[95] (1974, p. 250).

Esse panorama permitirá a(o) leitor(a) perceber como a historiografia moderna impactou a percepção acadêmica acerca de Ricardo I, influenciando opiniões de

[90] No original: "he would fight for anything whatever, but he would sell everything that was worth fighting for. The glory he sought was victory rather than conquest"
[91] No original: "all allowances being made for him, he was a bad ruler; his energy, or better his restlessness, his love of war and his genius for it, effectually disqualified him from being a peaceful one"
[92] No original: "He was a bad son, a bad husband and a bad king, but a gallant and spledid soldier"
[93] No original: " Richard was a failure as a crusader leader"
[94] No original: "He was no hero, but a man who merely wanted to fight hand-to-hand forever".
[95] No original: "[...] a peerlessly eficiente killing machine"

pesquisadore(a)s até poucas décadas atrás. Dito isso, podemos concluir, sem grandes ressalvas, que a memória de Ricardo I (no caso, o papel histórico deste rei e os valores atribuídos ao mesmo e ao seu reinado) passou por momentos de grande contestação na Inglaterra pós-medieval.

Agora que compreendemos isso, vejamos outra questão que nos é central: como essa mudança no paradigma historiográfico afetou as representações visuais de Coração de Leão? Obviamente, não é nosso interesse exaurir o tópico ou analisar esmiuçadamente todas as evidências disponíveis que concernem a esse recorte temporal (XV – XVIII). Mas sim fazer um breve balanço de temas, motivos e padrões imagéticos.

A primeira questão que salta de imediato é a pouca recorrência de signos visuais que remetem às cruzadas. A figura abaixo (VER FIGURA 12) é um grande vitral que está instalado no *St. Mary's Guildhall*, na cidade de Coventry, datado do fim do século XV – transição do período medieval para o moderno. Nove reis são representados[96]. Da esquerda para a direita: Arthur, Guilherme (O Conquistador), Ricardo I, Henrique III, Henrique VI, Eduardo III, Henrique IV, Henrique V e Constantino. É de se notar, com devida nitidez, que o artista optou por "atualizar" esteticamente todos os reis mais antigos; o soberano mais recente retratado no vitral é Henrique VI, sendo a hipótese mais provável que o vitral seja contemporâneo a este monarca.

[96] Imagem disponível em: < https://www.flickr.com/photos/jpguffogg/29345368293/in/photostream/ >. Acessado em 24/05/2023.

(Figura 12: Nove reis ingleses, representados no vitral do *St. Mary's Guildhall* [XV])

Adequar a imagem de personagens históricos que viveram em tempos mais recuados, mudando elementos como roupas, armaduras, cabelo, barba, bigode, ou acrescentando acessórios (como armas, joias, adereços em geral) para que pareçam mais "atuais" já era uma *práxis* comum na Idade Média. Se observarmos novamente a iluminura de Ricardo I presente no manuscrito de *Auchinleck,* analisada anteriormente, perceberemos que o iluminador o (re)imaginou não como um rei guerreiro do século XII, mas como um cavaleiro do XIV, com manoplas e elmo chaleira (*kettle helmet*). O artista nada mais fez do que presentificar imageticamente o passado, utilizando das referências que eram comuns em seu tempo.

O mesmo ocorre no vitral do *St. Mary's Guildhall*, porém o que devemos observar com maior atenção é a ressignificação do personagem (VER FIGURA 13). Não que a expressão artística devesse algum tido de "fidelidade" para com o conteúdo representado, mas no sentido de que o personagem foi visivelmente destituído de um dos principais elementos que caracterizavam sua memória no medievo: a ligação com o movimento cruzadista. O único signo visual que permite distingui-lo dos demais soberanos que compõe o conjunto iconográfico é a túnica com os três leões *passant* dourados, estampadas em fundo vermelho. Algo que, como já visto anteriormente, é uma de suas principais características na cultura visual insular durante o medievo.

(Figura 13: Imagem de Ricardo I no vitral do *St. Mary's Guildhall* [XV])

Pouquíssimos imagens modernas da personagem trazem em sua composição imagética algum elemento visual que remeta às cruzadas. A forma que prevalece ante as demais é a do retrato régio; Ricardo I é (re)imaginado com estéticas próprias das eras Tudor, Stuart e da Era Georgiana, com penteados, armaduras, ornamentos e bigodes característicos dessas fases. Ou melhor dizendo, das tendências que vigoraram nesta linguagem simbólica em particular[97].

Além da presentificação, era comum, também, que entre os séculos XVI e XVIII

[97] Uma das melhores compilações de imagens modernas de Ricardo I se encontra no acervo digital do *British Museum.* Muitos dos argumentos trazidos neste subcapítulo foram levantados com base nessas imagens. A(o)s leitore(a)s que se interessarem em verificar tais constatações, ver: < https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG77373 >.

soberanos europeus fossem retratados a partir de referências da antiguidade clássica. Isto poderia acontecer por via da alegoria (um rei apresentado como um deus Grego, ou como um herói mitológico, encenando algum episódio de Hércules, por exemplo), ou paramentado com togas, lorigas, portando gladius, enfim. Essas fórmulas contribuíam para imbuir a imagem de monarcas (o que foi o caso do rei Luis XIV, da França), ou mesmo de nobres e aristocratas em geral, de uma aura especial. Como se virtudes de tempos antigos tivessem sido "transportadas" a essas pessoas.

O mesmo se aplicava com as representações de personagens históricos. Assim, não surpreenderá, por exemplo, que encontremos imagens de Ricardo trajado da cabeça aos pés como imperador, ou como centurião romano, como podemos avaliar com base nas gravuras abaixo – esta datada de c. 1777[98] e aquela de c. 1803, quando o neoclassismo ainda despontava como uma das principais influências no meio artístico europeu[99]. O que, por sua vez, nos auxilia a compreender por que o tema da luta contra o leão se torna algo recorrente, mais até do que na Idade Média.

(Figura 14: Gravuras de Ricardo I como centurião e imperador romano [XVIII e XIX])

[98] Imagem disponível em: < https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-3649 >. Acessado em 24/05/2023.

[99] Imagem disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Richard_I._surnamed_Coeur_de_Lion_(4671868).jpg >. Acessado em 24/05/2023.

Para concluirmos este debate e prosseguirmos para o próximo capítulo, é notável que entre os séculos XVI e XVIII a concepção de Coração de Leão como rei-herói cruzadista perde espaço – focando aqui nos campos das artes plásticas e da cultura visual – para imagens mais nacionalizadas. Senão, que enfocam outras características de sua persona e/ou momentos de sua trajetória de vida. Isso aplica também a expressões dramatúrgicas, como a ópera. São exemplos disso a obras *Riccardo primo, re d'Inghilterra* (1727 d.c), de George Frideric Handel, e *Richard Coeur de Lion* (1784 d.c), de Jean-Michel Sedaine e André Grétry, a primeira que dramatiza a disputa entre Ricardo I e Isaac Comneno, governante do Chipre, e a segunda que trata do resgate do rei de seu cativeiro na Áustria, colocando o menestrel Blondel no centro da ação.

Dado a aversão que os intelectuais humanistas e iluministas tinham às guerras santas e à grande presença da religiosidade no pensamento e modo de vida medieval, é possível compreender a supressão do elemento cruzadista de duas maneiras: 1) como expressão de um espírito de época, em que as noções do racionalismo e do laicismo ganhavam força entre os círculos intelectuais insulares, em oposição aos valores promulgados pela Igreja católica; e 2) como uma certa estratégia pictórica, artística e/ou representacional, engendrada no intuito de manipular, ou até forjar, "novas" memórias para o rei cavaleiro inglês, lançando mão de recursos gráficos, motivos e construtos históricos que pertenciam ao imaginário e à cultura visual da época (XVI – XVIII).

Processo que, por sua vez, também encontrava relativo eco na historiografia. Apesar das campanhas de Coração de Leão na Palestina nunca, ou raramente, serem ignoradas pelos historiadores do início da modernidade, é a partir de 1621, com a *Collection of the Historie of England*, Samuel Daniel, que começa a surgir uma perspectiva mais crítica a respeito do soberano angevino (GILLINGHAM, 2001, p. 10). Outrora transformado em modelo ideal de cavalaria, Ricardo I se tornará, aos olhos dos historiadores modernos, um rei ausente, mal administrador, mais preocupado com sua glória pessoal do que em realizar qualquer contribuição mais duradoura à Inglaterra.

As artes e cultura visual não endossam de maneira muito enfática essa visão. Mas o relativo "esquecimento" da memória cruzadista de Ricardo I nas representações visuais é indicativo de que a cultura escrita e a visualidade nutriam relações oblíquas. Para o que nos interessa, que é a transformação de Coração de

Leão em um ícone cultural do século XIX inglês, é seguro dizer que a Era Moderna contribuiu de duas formas: 1) ela expandiu o leque de possibilidades representativas do personagem, que passou a ser retratado de formas muito mais variadas do que no período medieval (graças tanto ao advento da cultura impressa e da gravura, quanto de novas perpectivas que surgiram em torno do mesmo); e 2) ela rompeu com a tradição medieval da historiografia heroica, em que Coração de Leão era louvada por seus feitos militares e participação ativa na Terceira Cruzada. Este movimento acarretou na produção de novas narrativas; na construção de uma memória detratora. Um dia herói, Ricardo I se torna, agora, um "vilão" nacional. Ainda que esta perspectiva coexista com outras não tão críticas, ela, certamente, merece destaque por ter difundido uma imagem de grande ressonância na cultura acadêmica e (como veremos) até na cultura popular.

O século XIX representará uma guinada na maneira como Ricardo I será percebido por artistas, literatos, dramaturgos e produtores culturais em geral. Tanto no sentido de mudança quanto no de um certo "retorno", ou "resgate" de prismas anteriores. Em particular nas décadas que marcam a transição da era georgiana para a vitoriana, Coração de Leão terá sua história revisitada exaustivamente pela classe artística insular. E este será o tema de nosso próximo capítulo.

3 Narrativas em Disputa: Ricardo I entre o Romantismo e os Nacionalismos

Em um livro dedicado ao personagem central deste trabalho, o historiador alemão Dieter Berg afirma que a imagem de Ricardo I pode ser compreendida a partir de quatro linhas de desenvolvimento (*Entwicklungsstränge*) específicas (2007, p. 283–288). A primeira (1) consiste na ideia do herói cruzadista, com grande enfoque na atuação do monarca na Terceira Cruzada, em suas qualidades guerreiras e na rivalidade contra Saladino – como vimos mais detalhadamente no capítulo anterior. A segunda (2) consiste na apropriação lendária, ou (diríamos) "mitologizada", da primeira imagem. Essa, por sua vez, se encontraria na literatura vernacular, sendo o romance *Coer de Lyon* a principal fonte difusora de tal perspectiva, ainda que as artes plásticas do medievo também ofereçam casos pertinentes desta visão – tópico que analisamos brevemente, também no capítulo anterior.

A terceira (3) abordagem seria o tema do resgate do rei (ou *Blondel-motiv*, como é chamado nos países de língua alemã). Consiste numa trama própria da tradição francesa concernente à Coração de Leão, em que o soberano angevino é salvo de seu cativeiro no território germânico graças aos esforços de um menestrel e amigo chamado Blondel. O documento responsável por iniciar essa construção, que dá maior enfoque às capacidades artísticas de Ricardo I, como rei trovador, é o *Récits d'un ménestrel de Reims* (XIII), atribuído a Blondel de Nesle. A quarta (4) linha de desenvolvimento, por fim, consistiria nas aparições de Coração de Leão no universo robinhoodiano. Ao invés do prisma militarista/cruzadista ou do herói quase mítico, próprios da memória cultural insular se tratando desta personagem, aqui se destacam as ideias do rei como fonte da justiça e unidade do reino.

Este esquema proposto por Berg é muito elucidativo para compreendermos que imaginários e memórias foram construídos em torno da figura de Ricardo I, as modalidades de recepção que tiveram maior longevidade com o passar dos séculos, assim como os valores e discursos que estão imbricados em cada uma destas tendências. Indiretamente, o esquema coaduana com uma das propostas apresentadas anteriormente acerca dos ícones culturais. Como simbolos coletivos, eles estão imersos em redes de narrativas; guardam uma complexa relação visual-textual que é constantemente atualizada (BOVEN; WINKLER, 2021, p. 16). Este é o princípio que buscaremos explorar ao longo do presente capítulo.

Demos particular importância à presença de Coração de Leão na literatura oitocentista, em especial nos subcapítulos que tratam do rei trovador (*"O Richard! Ô*

mon roi!) e das narrativas robinhoodianas (O Capuz, a Coroa), vide que representações imagéticas que dialogam com essas duas tradições são menos recorrentes no período em questão. Este movimento se faz necessário tanto por questões de contextualização quanto de análise. Identificar a diversidade de discursos culturais acerca de nossa personagem é um passo fundamental para compreendermos sua popularidade e múltiplicidade de usos de sua imagem, quer seja ela textual quer seja ela visual – ainda que esta última é que figure como nosso objeto de estudo principal. Ademais, dentre as principais propostas dos Estudos Visuais, está a de que imagens pictóricas não são construídas unica e exclusivamente pela via visual. Romances históricos, poemas, libretos de ópera ou de peças de teatro (para citar algumas expressões relevantes para o contexto oitocentista) são construtoras de sentidos, tão relevantes quanto as variedades da cultura visual. Não esquecendo que, principalmente neste século, é a literatura a forma responsável por difundir os temas do medievalismo que serão, posteriormente, apropriados por pintores, ilustradores, escultores, etc.

Iniciamos a discussão abordando o Revivalismo Medieval inglês, a influência do romantismo, do primitivismo e dos nacionalismos neste movimento. A seguir, voltamos nosso olhar para três formas de recepção de nossa personagem que tiveram maior circulação na Inglaterra oitocentista: como rei trovador, como fonte da justiça e unidade nacional e como rei guerreiro. Esta última se destaca não apenas por sua recorrência em relação às demais, mas também por ser aquela que apresenta a transformação iconográfica mais significativa. Representado na maioria das vezes com indumentária de cavaleiro nas primeiras décadas do século do XIX, Coração de Leão receberá, no início do período vitoriano (c. 1830/1840), uma fórmula imagética mais ou menos “fixa”, permeada por elementos cruzadistas. Estes signos visuais (como a cruz de São Jorge, cota de malha, coroa com rosto à mostra, entre outros que variam a depender da situação) contribuem não apenas para cristalizar uma imagem em específico, mas, principalmente, para atribuir significados ideológicos à personagem.

3.1 O *Medieval Revival,* entre o Ideal Romântico e os Nacionalismos: a diversidade dos Medievalismos e dos projetos modernos de nação (XVIII – XIX)

A história dos revivalismos que ocorreram no longo século XIX europeu é um tema razoavelmente familiar para muito(a)s historiadore(a)s. Para medievalistas e

antiquistas, esse período consiste num momento de particular proficuidade para o desenvolvimento de ambos os campos. Alguns dos grandes acontecimentos que impulsionaram os estudos antigos remetem a esse recorte. Como a Campanha do Egito de Napoleão [1798 – 1801 d.c), que inflamou a curiosidade (acadêmica, mas também religiosa e esotérica) pelo antigo egito, a tradução da escrita hieroglífica por Jean-François Champollion (1790 – 1832) a partir da Pedra de Roseta, , as "descobertas" de Troya e Micenas por Heinrich Schliemann (1822 – 1890) na década de 1870 d.c, e da Civilização Minoica, por Sir Arthur Evans (1851 – 1941), que realizou nos primeiros anos do século XX as escavações em Cnossos. São alguns exemplos elucidativos da importância que este período tem quando se trata do interesse pelo passado pré-moderno.

Para os estudos medievais, o século XIX representa fundamentalmente duas coisas: 1) o estabelecimento da medievalística como uma disciplina acadêmica (movimento que, sua vez, estava em convergência com a própria consolidação da ciência histórica); e 2) a reabilitação da Idade Média, tida agora como uma grande Era de Ouro das nações. Tanto a historiografia quanto a esfera da cultura foram acometidas por essas mudanças. A combinação desses dois elementos, somados a outros que veremos a seguir, contribuiu para que o passado medieval se tornasse, gradativamente, mais presente na vida europeia. Não apenas na cultura letrada e nas belas artes, aquelas formas (diríamos) mais "consagradas" (como pintura, escultura, arquitetura, poesia, ópera), mas também em expressões mais cotidianas (como objetos decorativos, romances e compilações de poemas populares), e até efêmeras (do tipo charges, *chapbooks* e revistas *penny*[100]).

O revivalismo medieval (*Medieval Revival*, como o fenômeno é chamado nos países anglófonos) têm sido objeto de inquérito recorrente nas últimas décadas. Alice Chandler, com seu trabalho seminal – *A Dream of Order: The Medieval Ideal in the Nineteenth-Century English Literature* [1970] – decerto está entre os nomes que merecem destaque no estabelecimento do campo[101]. O lançamento de *Studies in*

[100] *Chapbooks* e revistas *penny* eram formatos de literatura popular que tiveram ampla circulação no século XIX. O primeiro diz respeito a pequenos livretos, geralmente portáteis, por vezes semelhantes em suas dimensões à literatura de cordel brasileira. As revistas *penny*, por sua vez, eram produzidas em maior escala, mas também de baixo custo, vizando o consumo da classe trabalhadora.

[101] Este trabalho de Alice Chandler teve um grande impacto na época. Sua importância está tanto no fato de ter contribuído para o estabelecimento dos Estudos do Medievalismo (naquele momento o campo ainda se encontrava em estagio embrionário), ajudando a difundir a noção de medievalismo, quanto no argumento central da obra, propondo uma interpretação que desse sentido à diversidade de recepções culturais da Idade Média no contexto insular do XIX. Atualmente, como afirmamos em alguns momento ao longo da Tese, esta perspectiva já foi superada, em prol de abordagens que

Medievalism (1979), o primeiro jornal acadêmico voltado ao estudo dos usos e percepções modernas/contemporâneas acerca da Idade Média, organizado por Leslie Workman, também se insere nessa discussão.

A bem dizer, não seria errôneo diagnosticarmos o surgimento dos Estudos do Medievalismo como "sintoma" de uma movimentação intelectual mais profunda, que acometia vários campos das humanidades[102]. Lembremos que é justamente nesse momento (anos finais de 1970 e década de 1980) em que surgem dois clássicos da bibliografia referente aos usos e manipulações conscientes do passado: *A Invenção das Tradições*, organizado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, e *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson, ambos de 1983. Digno de nota, também, que é na década de 1980 em que ocorre uma renovação teórica e metodológica substancial nos estudos em memória. A noção de lugar de memória (*lieux de mémoire)*, difundida por Pierre Nora no ensaio *Between Memory and History: Le Lieux de Mémoire* em 1989, já havia sido apresentada alguns anos antes pelo mesmo autor, nas primeiras edições da série iniciada em 1984, chamada *Les Lieux de mémoire*.

Atualmente existem muitas leituras diferentes, e não necessariamente convergentes, sobre o significado do revivalismo medieval oitocentista (SIMMONS, 2011; MATHEWS; SANDERS, 2021). É comum que trabalhos mais antigos, por exemplo, se proponham a encontrar uma resposta mais generalizada à seguinte dúvida: por que as classes artística e intelectual decidiram lançar seus olhares tão recorrentemente e tão intensamente para a Idade Média? Esta foi a proposta do já mencionado trabalho de Alice Chandler. Para esta autora o medievo cumpria na sociedade britânica daquela época uma função bastante específica: servir como um "sonho de ordem"; um tempo idílico e de ares utópicos, em que cavaleiros honrados com brilhantes armaduras resgatavam donzelas em apuros quando elas necessitavam. Uma representação quintessencialmente conservadora (*Tory*) da Idade Média, em que a harmonia feudal, a devoção religiosa, o respeito às hierarquias sociais e de gênero, e também o contato e respeito pela natureza, eram valores observados à risca (CHANDLER, 1970) .

Não se trata de um argumento errado. A premissa de que a Idade Média (assim

enfocam a multiplicidade temática e ideológica dos medievalismos oitocentistas.

[102] O surgimento de campos voltados à compreensão dos usos e apropriações do passado pode ser entendido como resposta a duas questões centrais que caracterizavam o cenário intelectual da época: por um lado, como busca por novos modelos interpretativos, demanda esta originada pelo sentimento de esgotamento com relação aos paradigmas da ciência moderna; por outro, como contraponto à reabilitação de paradigmas mais antigos, como o neopositivismo, que se apresentavam como solução "conservadora" para a crise que acometia as ciências humanas naquele momento.

como a Antiguidade, em certas ocasiões) pode servir como um antídoto para a modernidade se aplica em muitas situações. Na verdade, sequer podemos dizer que a idealização da Idade Média é uma invenção puramente oitocentista. Muitas Idades Médias sonhadas – resgatando a terminologia de Umberto Eco (1986, p. 61 – 65) – começam a surgir já no século XVI. Basta lembrarmos que os Tudors fizeram uso do passado arturiano para se legitimarem como soberanos ingleses – algo particularmente importante, tratando-se de uma família com origens galesas. Os medievalismos também estavam presentes na literatura, como no clássico *Fairie Quenne* (1590 d.c), de Edmund Spenser, e no teatro elisabetano, com destaque para as peças de Anthony Munday (como *The Downfall/Death of Robert Earl of Huntington* [1601 d.c], com enfoque no universo robinhoodiano) e de William Shakespeare (como *Hamlet* [1599 – 1601 d.c], *Macbeth* [1606 d.c], entre outras).

Apesar de ser um lugar-comum que muitas imagens que hoje temos da Idade Média remontam ao oitocentos (e, de fato, remontam), a fabulação do período não começa, necessariamente, no XIX. Mais seguro, portanto, optarmos pelo argumento de Giulia Crippa. Para ela, a "acumulação de sonhos sobre a Idade Média começa, de fato, [..] em 1492" (CRIPPA, 2009, p. 130.), de forma que "[a]o longo dos séculos seguintes, deparamo-nos com diferentes representações de Idades Médias, reconstituições imaginadas e imaginárias" (CRIPPA, 2009, p. 130 – 131), imbuídas de um capital cultural que se modifica de tempos em tempos. Em outras palavras, o ato de reviver o passado medieval que acontece no decorrer do longo século XIX europeu não deixa de ser a continuidade de um processo que já estava em andamento alguns séculos antes – apesar do mesmo ter sido freado fortemente por outros projetos intelectuais e culturais que estavam em andamento nos primórdios da modernidade (sabidamente, o Renascimento e o Iluminismo).

Mais do que isso. A historiografia recente aponta que mesmo em momentos em que o medievo foi taxado de "*Dark Ages*" ("Idade das Trevas"), a "noite de mil anos", entre outros termos igualmente pejorativos, parte do patrimônio cultural relacionado ao medievo (como as histórias do Rei Arthur, de Robin Hood, ou mesmo os mitos relacionados aos reis e rainhas da Inglaterra medieval, como bem atestam certas peças de Shakespeare, como *King John* [1623] e *Henry V* [1599]), nunca deixou de estar presente na imaginação inglesa/britânica, ainda que relegado a uma posição secundária. Durante a Reforma Anglicana (XVI), por exemplo, várias estruturas medievais (como igrejas, abadias e mosteiros) foram desativadas, ou

mesmo destruídas. A própria Abadia de Glastonbury, na qual estariam os restos mortais de Arthur e Guinevere, segundo um mito do século XII, foi uma delas. Resultado disso, muitos manuscritos, obras de arte, peças de coleção, como armas e armaduras, oriundos da Idade Média foram armazenados em propriedades privadas e acervos particulares, fazendo com que este passado permanecesse relativamente – mas nunca completamente – suspenso da memória nacional[103].

O grande diferencial dos medievalismos românticos/oitocentistas em relação aqueles que ocorreram nos primórdios da era moderna reside em dois pontos fundamentais: 1) os medievalismos modernos (aqueles dos séculos XVI, XVII e boa parte de XVIII) não adquiriram a mesma ressonância cultural do que seus análogos de dois, três séculos mais tarde; e 2) ao contrário dos medievalismos românticos/oitocentistas, aqueles, concernentes ao início da modernidade, não possuíam um caráter tão reativo, se comparado aos seus semelhanças de dois, três séculos mais tarde.

Elucidando melhor o primeiro ponto. Por mais que a Idade Média estivesse presente na imaginação e na memória cultural europeia (especialmente na inglesa, que é o nosso foco), seria temerário equivaler sua importância nesse contexto àquela que o período viria a ter alguns séculos depois. O Revivalismo Medieval oitocentista atingiu nichos e camadas sociais muito diversos; sua onipresença abarcava do pensamento político até as coisas mais cotidianas (ALEXANDER, 2011, p. X – XI). Além do mais, quando se tratava de resgatar o passado pré-moderno a fins de encontrar modelos ideais a serem emulados, os modernos (renascentistas, humanistas, iluministas e reformistas em geral) tinham notável preferência pela antiguidade clássica, greco-romana – ainda que o medievo, não raramente, fosse "resgatado" em determinadas situações, quando era necessário relembrá-lo.

Seria, reiterativo, insistir no quanto a Idade Média foi demonizada entre o Renascimento e a Revolução Francesa, para utilizarmos dois marcos pedagógicos importantes. É um clichê nos estudos medievais dizer que a própria noção de "Idade Média" "resulta de uma elaboração desvalorizante [...] e que a memória dos grandes temas do medievo (Igreja, feudalismo, realeza) ganhou seus contornos mais definidos entre os séculos XVII e XVIII" (MACEDO, 2009, p. 14). "Também não é surpresa para

[103] Há quatro textos na coletânea *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism* (2020) que tratam deste tópico, na sessão intitulada *Medievalism Before 1750.* Para a presente discussão, indicamos particularmente os de Philip Schwyzwer (*King Arthur and the Tudor Dinasty*) e de Clare A. Simmons (*The Diggers and the Norman Yoke*)

ninguém" – ou pelo menos para aquele(a)s minimamente interessado(a)s no período – "que no século XIX o Romantismo introduziu na História, e na História Medieval em particular, o interesse pelas raízes nacionais e uma certa visão folclórica da Idade média ao resgatar costumes populares (MACEDO, 2009, p. 15).

Tratam-se, com certeza, de argumentos corretos, mas com algumas nuances que precisam ser (re)consideradas vide o desenvolvimento desse debate nos últimos anos. Melhor do que falarmos que a "Idade das Trevas" se tornou a "Era Dourada" dos românticos e dos nacionalistas do XIX, é pensarmos na multiplicidade dos medievalismos; na sobreposição e na coexistência, não necessariamente harmônica, de muitas Idades Médias (CRIPPA, 2009, p. 137).

Já o segundo ponto (2) que diferencia os medievalismos românticos/oitocentistas de seus equivalentes do início da modernidade é o caráter reativo desse movimento. É certo que um passado distante pode ser idealizado, ou glorificado para finalidades não necessariamente reacionárias. Os próprios renascentistas e iluministas, que mencionamos, não teceram elogios extensos aos antigos por que estavam de todo insatisfeitos com seu tempo, mas por que viam neles modelos inspiracionais para elevar seus patamares (artísticos, científicos, culturais, etc). A revisitação não se dava (tanto) em tom de nostalgia – ou, pelo menos, não de maneira tão visceral, como será feito posteriormente com a Idade Média. Tratava-se mais de uma apropriação "otimista" do passado, visto que o mesmo figurava como um dos principais meios para a obtenção do progresso. Neste sentido, a Idade Média poderia surgir, vez que outra, como um tempo de maravilhas hoje esquecidas. Mas essas recepções não formavam um movimento coeso contra alguma força (material e/ou cultural) daquele tempo.

Veremos ao longo deste capítulo que o revivalismo medieval oitocentista se alicerçava em três elementos fundamentais: 1) romantismo; 2) primitivismo; e 3) nacionalismo. Antecipando brevissimamente nossa explicação, o primeiro foi um movimento estético e cultural que revolucionou vários campos do saber. Há muitas formas de defini-lo e controvérsias em torno de sua conceituação. Mas, via de regra, a obsessão fundamental dos românticos era "a recuperação da unidade perdida entre o homem e a natureza" (HOBSBAWM, 2014, p. 406). "O mundo burguês era profunda e deliberadamente antissocial" (HOBSBAWM, 2014, p. 406). A industrialização alterara radicalmente a sociedade europeia, trazendo consigo novos modos de vida e organização. A "salvação" desta sociedade, progressivamente mais rígida,

científica, mecanizada e balizada pela lógica do capital, residia, justamente, naqueles cenários intocados pelo avanço fabril: “na simples e modesta vida de trabalho que se desenrolava naquelas idílicas cidadezinhas pré-industriais que salpicavam as paisagens de sonhos descritas” (HOBSBAWM, 2014, p. 406) por Walter Scott, por Alfred Tennyson, e posteriormente apropriadas nas telas dos pintores pré-rafaelitas.

O romantismo também se caracteriza por uma certa preferência por figuras que encarnam a rebeldia, a desobediência, a oposição. Essa energia, não surpreendentemente, era quase sempre mobilizada contra algo já estabelecido, enraizado na consciência das gerações mais velhas; um canône artístico, uma tradição intelectual inflexível, um modelo político considerado arcaico (o Antigo Regime, no caso francês) . Não é sem razão que as primeiras gerações de românticos foram, em sua grande maioria, partidárias da Revolução Francesa (como Blake, Wordsworth, Coleridge, Southey, Campbell e Hazlitt na Grã-bretanha, que foram todos jacobinos). Por mais desses nomes que tenham transitado de um lado para outro do espectro ideológico ao longo de suas vidas, algo que os românticos não aceitavam era o meio-termo. “Napoleão se tornou um de seus herois míticos, como Satã, Shakespeare, o judeu errante e outros pecadores que se colocavam mais além dos limites comuns da vida” (HOBSBAWM, 2014, p. 400).

Um dos resultados disso, é que a arte romântica se tornou uma expressão extremamente comprometida com as questões políticas (assim como sociais, religiosas e morais) de seu tempo. A noção de “arte pela arte” (“*l’art pour l’art”*, ou *“arts for art’s sake”*), filosofia que prima pela separação do objeto artístico de qualquer função pedagógica, utilitária ou social possível, só viria a surgir posteriormente, na segunda metade do XIX. Para simplificar, ser um artista romântico (pintor, escultor, libretista, dramaturgo, romancista, poeta, enfim) era estar em contato com a sociedade e com a política. Comentá-las, criticá-las, apoiá-las quando fosse o caso, mas nunca estar imparcial com relação a elas.

O romantismo impulsionará a busca por passados alternativos aqueles que, até então, forneciam as referências para os meios artístico e intelectual modernos – notoriamente, Grécia e Roma. A disposição a romper com tradições e praxes (em especial com os cânones acadêmicos, que primavam pela influência [neo]clássica na filosofia e nas artes plásticas) permitia com que outras histórias fossem observadas com maior entusiasmo. Essas “(re)descobertas” tiveram efeitos estrondosos ao longo de algumas décadas. “Surgiram coletâneas e mais coletâneas de canções populares

nacionais" (BURKE, 1998, p. 31). Histórias (supostamente) vindas da boca de camponeses alemães, como os contos infantis que hoje conhecemos. Trovas cantadas pelos últimos menestréis, que mantiveram sua cultura intocatada nos confins das *Highlands* (Terras Altas escocesas). As sagas escandinavas, que teriam sobrevivido na memória do povo nórdico mesmo após séculos de conversão. Narrativas que (em tese) representariam a unidade. E portanto, a identidade perdida do povo. A falta de autoria dessas histórias coadunava com seu caráter coletivo; para os românticos, "[e]sses poemas não eram feitos: como árvores eles simplesmente cresciam (BURKE, 1998, p. 32)

Peter Burke afirma que "[e]sse interesse por diversos tipos de literatura tradicional era, ele mesmo, parte de um movimento ainda mais amplo, que se pode chamar a descoberta do povo" (BURKE, 1998, p. 34.) Haviam razões estéticas, intelectuais e políticas para que isso ocorresse nesse momento histórico específico. "A principal razão estética era a que se pode chamar de revolta contra a 'arte'. O 'artificial' (como polido) tornou-se um termo pejorativo, e 'natural' (*artless*), como selvagem, virou eligio" (BURKE, 1998, p. 37). Difundia-se o gosto pelo exótico, pelo inculto, pelo bárbaro; estabelecia-se a obsessão pelo "primitivo".

"O apelo do exótico estava no fato de ser selvagem, natural, livre das regras do classismo" (BURKE, 1998, p. 37). A descoberta da cultura popular era parte de um movimento de primitivismo cultural, em que o "antigo, o distante e o popular eram todos igualados" (BURKE, 1998, p. 37).

No plano intelectual o primitivismo era uma reação contra o Iluminismo. "[C]ontra seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra sua ênfase na razão" (BURKE, 1998, p. 37). Mas muitas vezes a reação intelectual era acompanhada por um "verniz" nacionalista. Nações imperialistas, como a Inglaterra, lançaram mão da cultura popular para atestar uma "antiguidade" conjunta, em que os países insulares (Irlanda, Escócia, Gales, numa suposta convivência pacífica) viveriam em plena harmonia, sendo os ingleses a "chave" desta união. Já em nações menores, como Escócia, o entusiasmo pelas canções populares era, também, um movimento de autodefinição e libertação nacional frente a nações vizinhas mais poderosas. O que não significa que muitas dessas formas identitárias de nacionalismo (o que é o caso escocês) não estivessem, em dados momentos, conciliadas a projetos pan-nacionais. Seja pelos efeitos práticos destas uniões, seja como resultado dos esforços empreendidos pelas elites culturais para que tais identidades tivessem alguma

ressonância real.

De toda forma, muitas expressões nacionalistas desse tempo tinham, em sua base, um discurso libertador, pautado na narrativa de que culturas estrangeiras cosmopolitas sufocavam, quando não oprimiam severamente, as culturas nacionais locais. Mesmo nações "grandes" poderiam mobilizar discursos relativamente semelhantes, porém direcionados à modernidade. Industrialização acelerada, avanço da ciência, laicismo, devastação da natureza, a extinção de tradições antigas. Elementos como estes eram facilmente acionados para ativar o (já mencionado) sentimento da harmonia perdida. A existência (histórica ou mitológica, ambas poderiam ser igualmente instrumentalizadas) de um passado glorioso, ou de uma pluralidade de passados possíves, era indispensável para qualquer uma das situações.

Mas onde a Idade Média se situaria nessa discussão? Ora, o medieval se encontrava em uma posição particularmente interessante, tanto à sensibilidade dos românticos quanto aos ímpetos identitários dos nacionalistas. Tratava-se de um período consideravelmente exótico para uma sociedade que, há dois séculos e meio aproximadamente, cultuava gregos e romanos como o que haveria de mais refinado nas culturas do passado. Reviver a Idade Média era, no plano estético, uma forma de afrontar essa tradição. Os primitivistas viam no medievo um período menos distante (e portanto, menos "puro", ou "natural") do que aquele tempo impreciso, meio "antigo", meio pré-histórico, dos celtas e germanos. Mas reconheciam na Idade Média sua "superioridade" espiritual, orgânica e moral, em relação à modernidade.

Os tempos idílicos em que Robin Hood e seu bando defendiam os pobres ingleses da opressão feudal, em que Rei Arthur cultivava os valores da cavalaria junto dos nobres guerreiros de sua Távola. Imagens como estas, assim como outras tantas, adquiriram grande força na cultura histórica do XIX. E não apenas na literatura. Pinturas como as de Daniel Maclise, Dante Gabriel Rosseti e John Everett Millais contribuíram para que vários temas "medievais" se impregnassem desta atmosfera de encanto[104]. O sonho da harmonia perdida fora, decerto, o grande *leitmotiv* do medievalismo oitocentista. Para concluir este tópico e avançarmos nosso debate, a Idade Média era igualmente capaz de suscitar sentimentos de pertença, memórias

[104] Pinturas de Daniel Maclise: < https://www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/daniel-maclise-1806-1870 >; Dande Gabriel Rossetti: < https://www.wikiart.org/pt/dante-gabriel-rossetti >; John Everett Millais: < https://www.wikiart.org/pt/john-everett-millais >. Acessados em 24/04/2023.

nacionais ou comunitárias, mitos de origem e imagens idílicas tão (ou mais) poderosas do que aquelas do primitivismo pré-cristão.

Para melhor delimitar este fenômeno que é tão importante na nossa pesquisa: o *Medieval Revival* pode ser definido como um movimento que marcou profundamente as expressões culturais e (em medida um pouco menor, mas não menos importante) o pensamento político insular. Foi um fenômeno característico do longo século XIX, utilizando a definição cronológica de Eric Hobsbawm na sua série das Eras (1789 – 1914 d.c). Ele atingiu sua maior expressividade nas décadas de 1840 e 1850. Na historiografia de língua inglesa, este período – de ápice – é tido como a transição do chamado *Early Victorian Period* para *o Mid Victorian Period* (ou seja, do período vitoriano primevo (c. 1820 – 1850 d.c) para o intermediário (c. 1850 – 1870 d.c). Michael Alexander descreve o Medieval Revival como "a redescoberta, culto e apreço pelo medieval"[105] (2017, p. XVIII). Ele "representou uma grande mudança em como aqueles que viviam na Inglaterra, e aqueles que então se voltaram para a Inglaterra, passaram a imaginar sua história comum e conceber sua própria identidade"[106] (2017, p. XVIII).

Não se tratava de um fenômeno isolado. As nações europeias em peso passaram por algum processo semelhante, em maior ou menor escala. Existe uma certa tendência por parte de alguns autores de enfatizar a experiência histórica inglesa/britânica nesse quesito, como se outras nações (como França, Alemanha, Espanha, países escandinavos etc.) não tivessem dado tanta importância à Idade Média quando construíam suas mitologias nacionais. Michael Alexander, por exemplo, chega a afirmar que a excepcionalidade da experiência inglesa se daria pela centralidade e a longa duração que o fenômeno teve neste país. Para ele, "em nenhum outro país o Renascimento Medieval parece tão central, talvez porque as origens da Igreja, monarquia e Parlamento ingleses (nessa ordem) sejam medievais"[107] (2017, p. XIX). Alegações como esta têm sido alvo de críticas em anos recentes. Algumas vozes, como Tommaso Falconieri, têm realizado esforços para demonstrar que outros países europeus (como Itália, Espanha e Portugal) possuem uma forte tradição medievalística, que também foi operacionalizada quando da consolidação desses países em estados nacionais modernos (FALCONIERI, 2015).

[105] No original: "the rediscovery, courtship and embrace of the medieval"
[106] No original: "amounted to a major change in how those living in England, an those who then looked to England, came to imagine their common history and conceive their very identity"
[107] No original: ""for in no other country does the Medieval Revival seem as central, perhaps because the origins of English Church, monarchy and Parliament (in that order) are medieval"

Para não perder de vista o caso insular. O Revivalismo Medieval se desenvolveu de maneira gradativa. Sua principal consequência foi a reabilitação do passado medieval na memória cultural e na imaginação histórica dos ingleses/britânicos. Foi um processo contínuo protagonizado, primeiramente, por antiquaristas, filólogos e literatos – mais até do que por historiadores acadêmicos em seu início.

Os exemplos são inúmeros, dos mais triviais aos mais excêntricos. A reforma do Palácio de Westminster (1840 – 1867) proposta por Charles Berry (1795 – 1860), que optou pela adoção do estilo gótico em detrimento do neoclássico. O baile de fantasias da rainha Vitória (1819 – 1901) em 1842, em que a monarca e seu cônjuge se apresentaram publicamente fantasiados de Filipa de Hainault e Edwardo III. O Torneio de Eglinton (1839), um festival de reencenação histórica de três dias organizado pelo lorde Archibald Montgomerie, que contou com duelos e desfiles de cavaleiros encouraçados, festa à fantasia e um jantar temático. O surgimento de obras clássicas de cunho medievalista, como *Ivanhoe* (1819), de Walter Scott, e *Idylls of the King* (1859 – 1885), de Alfred Tennyson. A reimpressão de obras canônicas da literatura medieval, como *Le Morte D'Arthur* (1485), de Thomas Malory, considerada a grande obra do ciclo arturiano em língua inglesa. A fundação da Irmandade Pré-Rafaelita (1848), um grupo de pintores que se reuniam ao molde de uma confraria medieval e rechaçavam a arte acadêmica britânica, propondo o "retorno às raízes da verdadeira arte", anterior a Rafael (XV). A reconstituição de uma corte medieval realizada pelo arquiteto Augustus Welby Pugin (1812 – 1852) para a Grande Exibição de 1851. São apenas alguns exemplos dentre os mais icônicos. A elevação de Ricardo I ao patamar de um ícone cultural inglês neste período é, em nosso entender, mais um exemplo da força desse movimento revivalista que acometeu o longo século XIX inglês.

Na esfera linguística anglófona, é possível dizer que os termos "*medieval*" e "*medievalism*" são construções originalmente oitocentistas. Antes desses vocábulos, a expressão empregada para designar o período intermediário situado entre a Antiguidade e a Modernidade era "Middle Ages" (SIMMONS, 2005, p. 1). Um dos grandes entusiastas do Revivalismo Medieval nesta época, o arquiteto John Ruskin (1819 – 1900), utilizou a palavra medievalismo para descrever o entusiasmo que sua geração tinha por este período histórico em particular. Ruskin acreditava na existência de uma "Trindade das Eras". Cada uma delas com suas próprias referências

estéticas, seus valores morais e civilizatórios distintos: o Classismo, o Medievalismo e o Modernismo. Essas três forças – segundo o arquiteto – coexistiam na sociedade vitoriana. Visíveis na paisagem urbana, como nos prédios públicos (muitos erigidos nos moldes do neoclássico), nas catedrais e edificações religiosas (fortemente influenciados pelo neogótico), e nas fábricas, simbolos máximos da era moderna industrial.

Clare A. Simmons afirma que, na experiência inglesa, o medievalismo está diretamente ligado a um desejo ou sentimento de perda, “seja pelo reino saxão, a sociedade ordenada da Idade Média [central], ou mesmo para uma época onde o romance e o cavalheirismo ainda eram possíveis”[108] (2005, p. 2). A ideia de que algo pertencente a um passado longínquo foi esquecido, ou abandonado durante o desenvolvimento da Inglaterra como uma nação moderna. Essa "perda" é recorrentemente acionada como justificativa para problemas sociais e políticos diversos que acometeram este país no longo século XIX. Joseph Ritson, por exemplo, um romântico que possuía grande simpatia pelos revolucionários franceses, glorificou a paisagem mítica das narrativas robinhoodianas (a chamada *Merry England*) como crítica ao avanço fabril e à devastação da natureza que ocorria em sua época. O mesmo valerá aqui para o autor vitoriano Pierce Egan, que escreveu histórias de ambientação medieval (como Robin Hood e Watt Tyler) inserindo nelas elementos que remetessem aos problemas que acometiam a classe trabalhadora inglesa, dado que era, ele próprio, apoiador do Movimento Cartista. Nestes casos, se tratam de discursos situados no mesmo espectro ideológico, mas ancorados em "perdas" diferentes: no primeiro caso (de Ritson), a harmonia perdida entre homem e natureza; no segundo (de Egan), do equilíbrio entre as diferentes camadas sociais.

Assim como em outras nações europeias, medievalismo e nacionalismo estavam profundamente imbricados na cultura inglesa. “As nações surgem por meio de narrativas que apagam contradições, desfazem paradoxos e preenchem lacunas discursivas”[109] (BARCZEWSKI, 1997, p. 179). "[C]ada nação requer uma 'história nacional' na qual a evolução e a existência da comunidade são explicadas e validadas”[110] - afirma Stephanie Barczewski (1997, p. 179). Estas "histórias nacionais"

[108] No original: "whether it is for the Saxon kingdom, the ordered society of the Middle Ages, or even for an age where romance and chivalry were still possible".
[109] No original: "Nations come into being through narratives that erase contradictions, defuse paradoxes and fill in discursive gaps"
[110] No original "[E]very nation requires a 'national history' in which the community's evolution and existence is explained and validated"

– como aponta a autora – lançam mão de material mítico e histórico para endossar o sentimento de distinção. Necessariamente (salve exceções pontuais), estas narrativas precisam ser lógicas, lineares, como se guiadas por uma progressão inevitável. Mas ainda que o conjunto dessas tramas busque, quase que invariavelmente, a continuidade, as nações modernas são, a bem dizer, construções modernas.

"A Britânia, contudo, tem sido tradicionalmente vista como uma exceção a essa tendência"[111] (BARCZEWSKI, 1997, p. 179). Nem uma nação emergente, como a Alemanha ou Itália, nem uma lutando para se definir ante dois regimes políticos distintos, como a França, o caso inglês/britânico encontra na narrativa do excepcionalismo um dos seus alicerces principais. Sob tal ótica, o território insular teria sido "abençoado com o desenvolvimento precoce de um forte governo central, uma economia não localizada e relativos altos índices de alfabetização"[112] (BARCZEWSKI, 1997, p. 179); fatores chave que, a princípio teriam conferido aos ingleses/britânicos um desenvolvimento precoce em sua identidade nacional. Este enfoque, ainda que recorrente na historiografia dos medievalismos, tem sido alvo de críticas em décadas recentes.

O que hoje chamamos de Reino Unido (Reino da Grã-Bretanha entre 1707 e 1800; Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda entre 1801 e 1922; e, posteriormente, Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do norte entre 1923 e os dias atuais) é uma entidade política nascida de acordos diplomáticos, burocráticos, jurídicos e arranjos econômicos, estabelecidos pelas elites de três países (Inglaterra, Gales e Escócia) (COLLEY, 1992). No famoso livro sobre este tema, *Britons: Forging the Nation 1707 – 1837,* Linda Colley propõe que o projeto do Reino Unido se baseava em quatro elementos centrais: 1) um Estado protestante, frente a uma Europa majoritariamente católica; 2) uma nação insular, dotada de uma grande marinha que a protege; 3) uma metrópole, centro de proliferação econômica e cultural; e 4) uma eterna inimiga da França.

Para a autora, a identidade britânica não era um produto tão "natural", "orgânico" quanto o(s) discurso(s) nacionalistas modernos sugeriam. Trava-se de uma identidade forjada para preservar estruturas e sistemas que beneficiavam certas camadas sociais, ao mesmo tempo que atendiam à preservação da posição inglesa

[111] No original: "Britain, however, has traditionally been viewed as an exception to this trend"
[112] No original: "blessed with the early development of a strong central government, a non-localised economy and relatively high literacy rates"

nesta configuração. Ainda que as noções de *britishness* (o "ser" britânico) e *englishness* (o "ser" inglês) se confundissem em vários momentos durante este período, por vezes a primeira sobrepondo sobre a segunda, não se tratava de um projeto nacional equânime, em que as três (posteriormente, quatro) nações gozavam dos mesmos privilégios e benesses. A preponderância inglesa sempre esteve no cerne desta união. A Britânia foi "uma nação criada não a partir de sonhos românticos da pátria, mas dos objetivos pragmáticos de seus legisladores, que amalgamaram primeiro o País de Gales, depois a Escócia e finalmente a Irlanda em uma busca implacável para preservar a segurança nacional"[113] (BARCZEWSKI, 1997, p. 180). As expressões culturais do nacionalismo britânico (envolvendo mitos, simbolos, tradições e memória comuns) foram desenvolvidas posteriormente, como forma dar liga àquelas estruturas já estabelecidas no campo político-econômico.

O nacionalismo inglês moderno se desenvolveu paralelamente ao nacionalismo britânico, ora em convergência ora em divergência com ele. Do século XVIII a meados do período vitoriano, eles são forças, praticamente, indistinguíveis. As tensões entre estas duas perspectivas aparecem de maneira mais latente ao fim do século XIX, quando modalidades mais exclusivistas do nacionalismo inglês, especialmente aquelas baseadas no anglo-saxonismo racial, ganham maior força nos meios intelectual e cultural. Os medievalismos respondiam diretamente a essas ansiedades, produzidas da relação (por vezes harmônica, por outras conflitante) existente entre essas percepções nacionais.

Não é sem razão, por exemplo, que a segunda metade na Era Georgiana tenha assistido a uma ebulição de produções artísticas e literárias com enfoque no mito arturiano, universo que contemplava, em certa medida, o desejo de unidade das nações insulares em prol de um destino conjunto. Também não é sem motivo que um personagem como Alfredo o Grande, tido muitas vezes como "Pai dos Ingleses", entre outros adjetivos igualmente enaltecedores, tenha se popularizado significativamente a partir da segunda metade do XIX. Justamente quando perspectivas racializadas da identidade inglesa começam a ganhar maior popularidade nos meios artístico e cultural.

Nesta imbricada relação entre medievalismo(s) e nacionalismo(s), é pertinente falarmos em mitologias nacionais. Quando várias imagens acerca de um país

[113] No original: "a nation created not from romantic dreams of the fatherland, but from the pragmatic goals of its legislators, who amalgamated first Wales, then Scotland and finally Ireland in a ruthless quest to preserve national security"

dialogam entre si e criam um universo amplo, relativamente coeso de representações coletivas, “guiadas” por uma lógica particular, temos o estabelecimento de uma mitologia nacional. Essas mitologias são orientadas por ideias pré-concebidas acerca de um povo e sua experiência histórica. Noções de que os ingleses seriam o “povo eleito”, pioneiros do Estado de Direito, pais da democracia liberal, destinados a levar a civilização para os quatro cantos do globo, ou capazes de perseverar quando se encontram em grande adversidade, são exemplos dessas construções que regem a mitopoiética moderna. Percepções auto-identitárias, nascidas em contextos históricos específicos e forjadas, aperfeiçoadas ao longo dos séculos.

Nas tramas mitológicas nacionais, as continuidades costumam ser preferíveis às rupturas (como é o caso inglês). Mas os episódios de tensão e quebra também podem oferecer narrativas poderosas, de grande força mobilizadora, quando inseridos em uma estrutura de enredo que propicie tal uso. É importante frisar – dado que nosso enfoque é o contexto oitocentista – que essas mitologias não se encontram em uma obra (pintura ou livro) em particular; elas se formam no conjunto de discursos e práticas culturais que têm a nação (o “povo”, seus costumes, instituições e memória comuns) como seu objeto mais importante.

Pode parecer um tanto fugidio tentar definir algo tão abstrato e imaterial, ainda que detectável em várias formas simbólicas distintas. Mas esse caráter (diríamos) evasivo das mitologias nacionais, que se manifestam na memória e imaginação popular numa estranha relação de presença e (aparente) ausência, é o que as torna objetos tão pertinentes de investigação. Ademais, como vimos anteriormente, o romantismo e o primitivismo (ambos em sinergia com o nacionalismo) tornaram comum a ideia da nação como entidade orgânica. Não um fruto da agência humana, resultado da soma de lutas de classes e conflitos sociais, mas ser um vivo, moldado pela evolução histórica (TURNER, 2003, p. 183). A mitologia nacional seria, portanto, uma história coletiva e de longa duração, em que as virtudes, os sonhos e as predestinações são os personagens principais. E o povo (consequentemente), o grande autor desta odisseia.

No caso inglês-britânico, ganham destaque os eventos que ressaltam 1) a longevidade/superioridade das instituições (como democracia, monarquia constitucional, *common law*, etc), 2) a excepcionalidade da experiência histórica insular (a Britânia, por ser uma ilha, teria se desenvolvido de maneira muito diferente do resto da Europa; e 3) a “peculiaridade” inglesa – capacidade de realizar feitos

militares, tecnológicos, intelectuais, que poucos seriam capazes, mas que os ingleses o conseguem por uma espécie de aptidão natural ao sucesso.

A mitologia nacional se alimenta e se forma a partir destas idealizações que balizam a percepção dos ingleses sobre si próprios e sobre sua história. Ela está presente em livros de história, em mapas, monumentos, na arquitetura, na poesia, em contos populares, no teatro, no discurso político e nos dizeres do povo. Em pinturas, na música, na dança, na vestimenta das pessoas, enfim, em todas as formas de expressão possíveis (ZUBRZYCKI, 2011, p. 21). Para Geneviève Zubrzycki, trata-se de uma narrativa que costura vários mitos diferentes de uma nação em uma coisa só (2011, p. 22). Ela se estrutura e se apresenta (ou melhor dizendo, é apresentada) como história, e ganha corpo "na cultura visual e material, representada em práticas ordinárias e extraordinárias, e consumida em mercadorias do dia a dia"[114] (ZUBRZYCKI, 2011, p. 23). "A mitologia nacional é baseada em uma maneira específica de contar a história, que superenfatiza alguns aspectos do passado enquanto censura ou" – afirma a autora – "ignora outros, tece vários fios históricos em um tecido coerente e combina fatos históricos com interpretações mais ou menos precisas desses fatos"[115] (ZUBRZYCKI, 2011, p. 25). É uma estrutura, um amálgama de narrativas, representações, ideias, percepções e sentimentos que, mais do que forjar um passado apropriado para uso(s) político-identitário(s), moldam o entendimento do presente[116] (ZUBRZYCKI, 2011, p. 29).~

Para finalizar este tópico e retomar nosso objeto principal, podemos concluir que a Idade Média, dentre vários passados possíveis, serviu como um repositório particularmente rico para a construção mitológica nacional inglesa. Ela conferia longevidade (e portanto, legitimidade) à instituições como a *Common Law*, o Parlamento e a Carta Magna. Os nacionalistas também poderiam encontrar nesse passado elementos fundacionais importantes. Centralizados em figuras como o rei Arthur (o grande líder que defendeu as ilhas de invasores continentais e cultivou os ideais de cavalaria em sua távola) ou Alfredo o Grande (responsável por impedir o avanço dos vikings e realizar reformas que possibilitariam a criação de um reino unificado).

---

[114] No original: "in visual and material culture, enacted in ordinary and extra-ordinary practices, and consumed in everyday commodities". Acessado em 22/03/2021.

[115] No original: "National mythology is based on an specific telling of history, one that overremphasizes some aspects of the past while glossing over or ignoring other, weaves various historical threads into a coherent fabric, and blends historical facts with more or less accurate interpretations of those facts".

[116] No original: "defined by historical events and their framing that shapes the understanding of the present"

A própria Guerra dos Cem Anos (1337 – 1453) também oferecia um paralelo "histórico" interessante quando os ingleses se encontravam em conflito com a França; a Batalha de Agincourt (1415), por exemplo, foi revisitada no contexto das Guerras Napoleônicas (1803 – 1815), como se o destino inevitável da Inglaterra fosse o de repetir os feitos de Henrique V, o rei herói inglês que venceu os franceses em seu próprio território e sob condições extremamente adversas (CURRY, 2015, 115 – 123).

Nesse emaranhado de histórias heroicas que compunham a mitologia nacional inglesa no oitocentos, cabe a pergunta: que papel estaria reservado à figura de Ricardo I? Esta é a questão que buscaremos responder a seguir.

3.2 "*Ô Richard! Ô mon Roi*": As Primeiras Imagens Românticas de Ricardo I, como Rei Trovador

Uma vez que compreendemos um pouco do Revivalismo Medieval inglês e a importância que a Idade Média teve na construção da mitologia nacional deste país, podemos trazer novamente nosso personagem para o centro do debate. Vimos no primeiro capítulo que, entre o período medieval e os primeiros quase três séculos da Idade Moderna, a memória de Coração de Leão se imbuiu de muitas conotações: inicialmente o herói épico, rei cavaleiro e campeão das cruzadas. Depois o rei ausente e negligente, um "vilão" nacional. Junto disso, assistimos ao acréscimo de alguns temas lendários (duelo contra Saladino, luta contra o leão, a atribuição do machado como sua arma característica) e também de certos construtos históricos (de Ricardo I como pré-fundador da Ordem da Jarreteira e como contemporâneo de Robin Hood). É seguro, portanto, dizer que ao longo de 600 anos, aproximadamente, uma imagem multifacetada de Ricardo I foi se construindo na memória e imaginação inglesas.

Não poderemos compreender plenamente a recepção oitocentista deste monarca, a não ser por esse ponto de partida. Ainda que alguns fenômenos concernentes à iconização deste soberano sejam próprios do XIX (como o aumento da sua presença nos suportes visuais e o estabelecimento de uma iconografia "padrão"), tais processos foram propiciados por elementos já estabelecidos em períodos anteriores. O que não significa que devamos fazer pouco caso das inovações românticas/vitorianas. Na verdade, muitos temas pouco explorados por historiadores e produtores culturais medievais e modernos (como as tópicas do rei trovador e sua relação com Robin Hood) ganharão nova ênfase a partir do XIX. Compreender as dinâmicas entre fixidez e maleabilidade, tradição e inovação, é um

dos movimentos mais importantes quando falamos da transformação de um personagem histórico em ícone cultural de um país.

Este subcapítulo tratará das primeiras apropriações românticas de Coração de Leão. Isto é, de recepções artísticas que dialogam com a lógica do romantismo; precisamente, com a ideia do rei trovador[117]. Ao definirmos tal abordagem do monarca como balizada por um viés romântico não estamos afirmando que as demais (de Ricardo I nas histórias de Robin Hood, ou como herói cruzadista, ambas muito presentes no XIX) não o sejam em algum nível. Mas sim que aquelas se conectam melhor a alguns dos grandes temas do romantismo, como a importância das artes (neste caso, a música) para a elevação espiritual humana e o amor romântico. Tópicos que – como veremos – eram caros aos produtores culturais que tentavam reviver o passado medieval.

Esta diferenciação é importante pois, como já dito, nem todas as formas de recepção da Idade Média realizadas no longo século XIX almejavam os mesmos propósitos. Muitas vezes elas sequer estavam alinhadas às mesmas visões e/ou projetos de país. Assim como o nacionalismo era uma força complexa, capaz de ser mobilizada em múltiplas direções e por grupos sociais radicalmente distintos, também eram os medievalismos. Os apontamentos da historiografia recente têm optado mais por esta perspectiva (de medievalismos diversos, implementados por diferentes segmentos sociais, cada um marcado por um viés e agenda próprios) do que pela afirmação generalizante, da Idade Média como uma utopia conservadora/paternalista, que contemplava única e apenas os sonhos de ordem da aristocracia britânica.

Começando pela questão do rei trovador. A relação entre Ricardo I e o trovadorismo é um assunto já bastante discutido pela historiografia especializada (MENDES; BENTES, 2021, p. 145). Podemos começar dizendo que o monarca nasceu e cresceu no sul da França, na Aquitânia, onde esteve em contato direto com essa cultura. Sua mãe, Leonor, duquesa desta região, desempenhou papel fundamental nesse sentido. Ela foi uma grande patrocinadora das artes e da música na corte angevina. A ebulição de obras de cunho trovadoresco nesse período e nessa região se deve, em grande parte, pelo incentivo dela. Leonor educou Ricardo I não

[117] Existem outras produções que também dialogam com a apropriação romântica de Ricardo I, mas, por não se enquadrarem em nenhuma das três tendências analisadas neste capítulo, optamos reservá-las para um estudo futuro. São as pinturas *Prince John Submission to Richard I* (c. 1785), de Benjamin West, *The Clemency of Richard Cœur-de-Lion towards Bertrand de Gourdon* (1847), de John Cross. Os poemas *Richard the First: a Poem* (1800), de Sir James Bland Burges e *Coeur de Lion, at the Bier of his Father* (1819).

para ser um rei, aos moldes que o marido (Henrique II) teria feito com o primogênito do casal (Henrique O Jovem), mas sim uma espécie de poeta guerreiro, como seu avô (Guilherme IX) havia sido décadas antes. Também é sabido que Coração de Leão era versado na arte da composição e (possivelmente) dominava algum instrumento musical, tendo composto algumas músicas durante o período em que foi prisioneiro. Este último elemento – como veremos mais adiante – terá uma recepção significativa nas artes oitocentistas. Tanto dentro quanto fora das ilhas.

A figura do trovador (assim como seus "equivalentes" próximos, como o bardo celta, o *skald* nórdico, o menestrel das Terras Altas escocesas, enfim) é particularmente importante na cultura do medievalismo romântico. Esses personagens ligados à música e às artes em geral começam a ganhar maior visibilidade nos meios letrados nas últimas três décadas do século XVIII. Dentre as obras e autores que tiveram maior relevância para o (res)surgimento dessas figuras tão emblemáticas na memória e imaginação britânicas, podemos destacar o poema *The Bard: A Pindaric Ode* (1759), de Thomas Grey[118].

Outro nome importante desse período foi o poeta escocês James Macpherson. Fortemente inspirado em Thomas Grey, ele decide também fazer uma incursão na antiga, e até então pouco conhecida, cultura gaélica, produzindo duas obras que adquiriram grande fama: *Fragments of Ancient Poettry collected in the Highlands of Scotland* (1760) e *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books* (1762). As obras se propunham a ser coletâneas de poemas populares das *High Lands* (Terras Altas Escocesas) reunidos e traduzidos pelo próprio autor (Macpherson) a partir de documentos antigos e da tradição oral. Nas histórias alí reconstituídas (ou supostamente "reconstituídas", vide a lógica que operava nos processos de compilação e tradução da época) uma personagem ganhou grande destaque: o bardo Ossian.

O sucesso de Macpherson à época foi avassalador. Em parte, por que as produções deste literato apresentavam (digamos) uma "outra face" da história das ilhas, trazendo à tona um universo distinto do passado romano, anglo-saxão e normando, até então mais presentes na memória cultural insular. Mas também por

[118] A obra tem como pano de fundo a conquista da região de Gales, capitaneada pelo rei Eduardo I em fins do século XIII. O poema conta a história de um bardo galês que, após ver seu país destruído e subjugado pelo soberano plantageneta, amaldiçoa o monarca supracitado e toda sua linhagem, clamando, em tom de previsão, que um dia os galêses voltarão a governar toda a Britania. Uma possível referência aos governantes da casa Tudor, que estiveram no poder entre 1485 e 1603, encerrando os quase trezentos anos de governo da antiga dinastia angevina.

que suas obras eram afinadas com as tendências primitivísticas que estavam a ganhar popularidade entre as classes intelectual e artística. Em decorrência desses e outros fatores, o sucesso das compilações foi imediato. Essas histórias propiciaram a confecção de um número grande de pinturas do recém descoberto poeta-guerreiro (OKUN, 1967); intelectuais do romantismo alemão, ligados ao movimento literário *Sturm und Drang*, como Herder, Goethe e Klapstock, consideravam Ossian como um equivalente britânico de Homero dada a qualidade e a riqueza de suas narrativas. *Blind Ossian* (Ossian, o Cego, como ficou conhecido), se tornou, decerto, um dos personagens "históricos" mais populares do meio letrado e do meio artístico europeu entre fins do XVIII e início do XIX (GASKILL, 2004, p. 21 – 39).

Mas a empreitada de Macpherson não convenceu a todos. Junto com o prestígio e a fama internacional, o poeta e tradutor escocês ganhou um grande número de críticos, como Samuel Johnson, que acusou Macpherson de charlatanismo e que seus poemas seriam produções fraudulentas (MAGNUSSON, 2006). Charles O'Conor, escritor e antiquarista irlandês, também criticou a autenticidade do trabalho de Macpherson, de maneira que a controvérsia acerca da existência de Ossian – se tais narrativas eram de origem galesa, escocesa, irlandesa ou inglesa, e quanto daquelas histórias eram criações modernas produzidas pelo próprio autor – se estendeu até o século XX (O'CONOR, 1766)[119].

De qualquer forma, este conjunto de narrativas, parte documentais parte imaginárias, do passado gaélico abrirá caminho para que novas compilações de poemas e romances medievais surgissem no meio acadêmico. Traduzidos, adaptados para a linguagem dos leitores modernos, migrando posteriormente para o mercado editorial. O bispo Thomas Percy produziu uma obra influente nesse sentido, intitulada *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). Algumas décadas mais tarde, os romances métricos medievais também passariam por um revivalismo, graças a coletâneas como *Specimens of Early English Metrical Romances, Chiefly Written During the Early Part of the Fourteenth Century* (1805), de George Ellis, e *Metrical*

[119] Em um momento em que essas culturas insulares ainda eram pouco conhecidas em certos meios letrados, havia terreno propício para falsificações. Elas poderiam ser obras completamente forjadas, ou miscelâneas de teor consideravelmente duvidoso, inspiradas ou retiradas diretamente de "fontes antigas", manuscritos "perdidos" de alguma biblioteca ou mosteiro, ou coletadas da boca de camponeses de terras longínquas. Hoje é sabido que as coletâneas de Macpherson, assim como de outros compiladores-tradutores deste período, são um pouco de tudo isso. Tratava-se de um grande conhecedor dessa literatura, o que permitiu a ele fazer uma obra de grande qualidade, que impressionou, convenceu e encantou toda uma geração de escritores. Mas também utilizou o quanto pôde da criatividade; não hesitou em preencher, utilizando de vasta erudição, as lacunas de histórias já existentes e trocar nomes de personagens para que sua obra parecesse mais convincente.

Romances of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries (1810), de Henry Weber.

Este brevíssimo panorama nos elucida duas coisas: 1) a importância que a busca por “relíquias” (termo utilizado pelos antiquaristas para se referir as obras da poesia medieval por eles “descobertas”) (FAY, 2002, p. 11) desempenhou para o início do revivalismo medieval nas ilhas; e 2) a força que os narradores (supostamente) “originais” dessas canções e/ou poesias antigas passaram a ter na imaginação coletiva. Segundo Elizabeth Fay, a figura do trovador (assim como o bardo, o *skald*, o menestrél, enfim) combinava a busca pela maestria artística com a resistência política, o que respondia perfeitamente às contingências de um momento histórico turbulento (FAY, 2002, p. 4). Uma imagem disruptiva, uma força sedutora. Uma representação oblíqua de como os artistas do romantismo entendiam seu próprio papel na sociedade.

É em meio a essa onda de produções que surgem as primeiras obras a dar um tratamento (digamos) mais romântico a Ricardo I. Elas ajudarão a impulsionar um certo ressurgimento do personagem no meio artístico Europeu e Insular, ao mesmo tempo em que abrirão caminho para abordagens cada vez mais diversificadas em comparação às dos séculos anteriores. A primeira digna de destaque, tanto por sua repercussão quanto pelo tratamento que dá ao personagem, é a ópera *Richard Cœur-de-lion* (1784), composta pelo dramaturgo e libretista francês Michel-Jean Sedaine e o pelo compositor belga André Grétry, este último responsável pelo arranjo musical.

A peça veio a público pela primeira vez no dia 21 de Outubro do ano supracitado, performada em três atos pela companhia parisiense *Comédie-Italienne* (hoje chamada *Opéra-Comique)*. A obra teve grande sucesso na época. David Charlton, professor da Royal Holloway, Universidade de Londres, contabilizou que o drama foi executado pelo menos 485 vezes até o ano de 1827 (2010, p. 250 – 251); Stéphane Wolf, no livro *Um demi-siècle d’Opera Comique (1900 – 1951)* (1953), enumerou cerca de 600 performances realizadas entre 1841 e 1910, apenas pelo grupo *Opéra-Comique*; já a companhia *Théâtre Lyrique,* também situada em paris, a teria encenado 302 vezes entre 1856 e 1868 (Charlton, 2010, p. 250 – 251).

Sua importância no meio dramatúrgico se dá em grande parte por ter ajudado a difundir as óperas de resgate – tendo recebido, inclusive, uma releitura recente pela Ópera Royal de Versailles. A história gira em torno do cativeiro de Ricardo na atual Áustria e sua relação com o menestrel Blondel, tema inspirado diretamente em um

episódio (lendário, até onde sabemos) do *Récits d'un ménestrel de Reims,* escrito por volta de 1260 pelo troveiro Blondel de Nesle[120]. Explicando brevemente: na trama medieval, Blondel (que também por ser entendido como o autor da obra, dado que ambos possuem o mesmo nome), um músico que é grande amigo do monarca inglês, vaga Europa adentro a procura de seu soberano desaparecido. Chegando na Áustria, após conseguir algumas informações com uma campesina viúva, o menestrel descobre que há um castelo nas redondezas, em que um nobre de grande posição é mantido prisioneiro pelo duque da região. Mas ninguém sabe exatamente quem é o cativo.

Suspeitando de que seu senhor é quem está lá, Blondel se apresenta ao proprietário do castelo como um artista itinerante e ganha sua confiança; torna-se hóspede do lorde e vive durante meses entretendo sua corte. Passa o inverno e o menestrel não consegue descobrir quem é o prioneiro misterioso. Um dia, na época de páscoa, o encarcerado (que realmente era Ricardo I, confirmando as suspeitas do músico) vê seu amigo no pátio do castelo e bola um jeito de chamar sua atenção sem levantar suspeitas: ele canta uma música que eles haviam composto juntos e que apenas os dois conheciam. Blondel reconhece a canção, descobre o paradeiro de seu rei e espera até o dia de pentecostes para deixar a residência, sem causar desconfianças em seus anfitriões. Após isso ele viaja para a Inglaterra, conta aos barões e aos aliados de Ricardo I onde ele está preso e daí se iniciam as negociações para a libertação do monarca.

A versão de Sedaine e Grétry possui algumas diferenças se comparada à narrativa que lhe serve de base, além de personagens adicionais e reviravoltas de enredo que conferem maior dramaticidade à trama. Blondel utiliza frequentemente o disfarce de um velho cego (um elemento possivelmente inspirado em Ossian, como vimos anteriormente) o que o permite obter informações valiosas sobre a localização de seu amigo e soberano. Outra diferença importante se dá na maneira como Ricardo I é libertado. Não pelo pagamento do resgate, mas por um plano engendrado pelo próprio Blondel; ele descobre um ponto franco numa das paredes da prisão e consegue, com um bando de aliados, adentrar a fortaleza, enquanto dois personagens secundários (William e Laurette) distraem o castelão que cuida da prisão.

[120] Ver: Levine, Robert, (trans). A Thirteenth-Century Minstrel's Chronicle (Récits d'un ménestrel de Reims: a Translation and Introduction. Lewiston, NY: Mellen Press, 1990.

Dado o apelo que a figura do rei desempenha na trama principal, a peça deixou de ser exibida em períodos de grande agitação revolucionária, precisamente entre os anos de 1791–1806, 1827–1841 e 1847–1856. Ela foi interpretada na época como uma obra de forte teor (senão de explícita exaltação) monarquista. Algo que podemos contemplar observando, por exemplo, uma das árias principais, chamada *Ô Richard! Ô mon roi!* (Ó Ricardo! Ó meu Rei!")..

> Ó Ricardo! Ó meu rei! O universo te abandona; Na terra, portanto, sou apenas eu; Quem me interessa na sua pessoa! Eu sozinho no universo, Gostaria de quebrar suas algemas, E tudo o mais te abandona!
>
> […] Monarcas, busquem, busquem amigos, Não sob os louros da glória, Mas sob as murtas favoritas Que as filhas da Memória oferecem. Um trovador é todo amor, fidelidade, constância, E sem esperança de recompensa[121].

Este mesmo trecho foi adaptado por partidários do rei Luís XVI, quando o monarca francês e sua rainha, Maria Antonieta, fugiram de versalhes. A releitura se intitula *Ô Louis! Ô mon roi* (Ó Luis! Ó meu Rei") de 1791. Sua simples existência já é, por si só, indicativo de que a ópera original (de Sedaine e Grétry) possuía um grande teor ideológico, podendo ser facilmente adaptado para usos presentistas. Como podemos ver no trecho abaixo.

> Ó Louis, ó meu rei! Nosso amor envolve você; Para os nossos corações é uma lei, Ser fiel a tua pessoa; Rainha infeliz! Ah! que o seu coração não esteja mais partido de dor;
>
> Você ainda tem amigos, Não sob os louros da glória; Mas sob as murtas favoritas [...] Que tudo seja amor no teu coração, Fidelidade constância, Servir-te é a recompensa[122]

Há registro de que a obra original foi apresentada à rainha Victória em 1845. Fato que ocorreu em Setembro daquele ano, no Chateau d'Eu, em uma das várias visitas que a rainha fez à França e ao monarca Luís Felipe I. A ocasião se tornou tema de uma pintura a óleo feita por Nicolas Gosse[123]. Na imagem (VER FIGURA 15)

[121] No original: "Ô Richard! Ô mon roi! L'univers t'abandonne; Sur la terre il n'est donc que moi; Qui m'intéresse à ta personne! Moi seul dans l'univers, Voudrais briser tes fers, Et tout le reste t'abandonne! […] Monarques, cherchez, cherchez des amis, Non sous les lauriers de la gloire, Mais sous les myrtes favoris Qu'offrent les filles de Mémoire. Um troubadour est tout amour, fidélité, constance, Et sans espoir de recompense". (GRÉTRY; SEDAINE, 1816, p. 7)

[122] No original: "O Louis, o mon roi! Notre amour t'environne; Pour notre cœur c'est une loi, D'être fidèle à ta personne; Reine infortunée! Ah! que ton cœur, Ne soit plus navré de douleur; Il vous reste encore des amis, Non sous les lauriers de la gloire; Mais sous les myrtes favoris, […] Qu'à votre cœur tout soit amour, Fidélité constance, Vous servir est la recompense!" Disponível em: < http://corpsyphonie.free.fr/wiki/pmwiki/Chant/O-Richard-o-mon-roi >. Acessado em 01/04/2021.

[123] Disponível em: < https://fineartamerica.com/featured/production-of-richard-the-lionheart-by-andre-

vemos uma representação da ópera sendo executada. Membros das aristocracias francesa e britânica contemplam a performance; vários se entreolham, conversam, interagem. Espetáculos públicos, nesse e em outros períodos, são mais do que expressões artísticas, eles são, também, espaços de sociabilidade – algo que Gosse fez questão salientar em sua pintura. Também é digno de nota que os espectadores em sua maioria portam os libretos da peça, alguns apresentados lendo, outros apenas segurando o material. Indício de que o artista não quis apenas retratar um acontecimento de seu tempo, mas que também optou por imprimir certa dose de realismo à cena. O momento da ópera *Richard Cœur-de-Lion* escolhido para compor a revisitação artística deste acontecimento é justamente aquele em que Blondel canta para que seu soberano e amigo Ricardo I o escute lá do alto do castelo. Trata-se de uma obra que bebe em dada medida do estilo rococó, que tinha, dentre outras características trazer elementos estéticos e cotidianos que tocavam a sensibilidade da aristocracia europeia. Veremos neste subcapítulo que algumas representações românticas de Coração de Leão acabam por se afunilar, direta ou indiretamente, a esse estilo. Isto pois ele fornece um repertório imagético-conceitual mais pertinente para ser mobilizado em abordagens deste tipo.

(Figura 15: Pintura de Nicolas Gosse, representado uma encenação da ópera *Coeur de Lion* [1845])

Além de ter sido um sucesso na França, *Richard Cœur-de-lion*, de Sedaine e

ernest-modeste-gretry-nicolas-gosse.html >. Acessado em 25/05/2023.

Grétry, também ganhou a simpatia do público, dos editores e de dramaturgos britânicos. Dois anos após seu lançamento, o político e oficial John Burgoyne, junto do músico Thomas Linley, fizeram a adaptação da obra para língua inglesa – que possui o mesmo título da original francesa. A reconstituição anglófona da peça é fiel à antecessora quase que em sua totalidade, com apenas um porém: Blondel divide parte de seu protagonismo com uma personagem fictícia chamada Matilda. Ela cumpre a função de par romântico do rei cavaleiro. Na releitura inglesa, é Matilda quem descobre o local em que seu amado está aprisionado e a ária mencionada logo acima é adaptada para uma versão que dá maior ênfase ao amor do casal. Ao invés de "Ó Ricardo! Ó meu Rei!", Matilda canta "Oh, Ricardo! Oh meu amor! Pelo mundo sem fé esquecido; Eu sozinha no exílio vaguei, Para lamentar tua sorte infeliz. Só eu permaneço, Para desatar tua corrente cruel"[124] (BOURGOYNE; LINLEY,1794, p. 10)

Abaixo (VER FIGURA 16) temos uma gravura de c. 1806, originalmente feita por Samuel De Wilde, um pintor conhecido nesta época por seus retratos de peças teatrais e operísticas[125]. Esta versão em particular é uma reprodução feita pelo gravurista italiano Luigi Schiavonetti. A mulher alí representada é Matilda; precisamente, a atriz Rosamund Mountain interpretando a personagem, disfarçada como trovador. É de se perceber, como visto em várias representações modernas de Ricardo I, que a vestimenta utilizada por Matilda/Mountain não remonta, de fato, ao período medieval, sendo, portanto, uma adaptação moderna – possivelmente aquilo que uma audiência de inícios do século XIX esperaria ver numa peça de ambientação "medieval". Esta prática era comum do artista. Anexamos junto a gravura em questão outra, também original de De Wilde, agora com Mr Bensley (também um ator daquele período) interpretando Harold Godwinson, para que o leitor melhor contemple esse processo de modernização estética[126].

Observemos como a delicadeza do rosto de Matilda contrasta radicalmente com a veste masculina que ela traja. Esta ambiguidade é captada quase que de automático pelo observador. Apesar do disfarce ser um topos comum na literatura medieval (e nas histórias que envolvem Coração de Leão eles são particularmente recorrentes), a cena da mulher amada travestida como trovador adquire uma conotação singular. Trata-se de expressão de um valor romântico, em que o amor

[124] No original: "Oh , Richard ! oh , my love ! By the faithless world forgot ; I alone in exile rove , To lament thy hapless lot . I alone of all remain, To unbind thy cruel chain"
[125] Disponível em: < https://wellcomecollection.org/works/zs4zmafd >. Acessado em 25/05/2023.
[126] Disponível em: < https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw71890/Robert-Bensley?LinkID=mp06887&role=art&rNo=10 >. Acessado em 25/05/2023.

conjugal se mostra como uma força capaz de ultrapassar barreiras. Ao invés do cavaleiro de armadura, resgatando sua donzela indefesa do perigo iminente, é a dama quem assume a posição ativa no resgate do amado, completamente impotente, aguardando por socorro do topo de um castelo. Uma “inversão” típica no imaginário romântico, em que a rebeldia e a transgressão operam como elementos fundamentais na construção narrativa.

(Figura 16: Rosamund Moutain e Robert Bensley trajados como Matilda e harold Godwinson, gravuras de 1806 e 1793)

É razoável a suposição de que esta versão de Burgoyne e Linley tenha agradado ao público insular, ainda que dificilmente tenha superado sua contraparte original. Independente disso, no que concerne ao estabelecimento de Ricardo I como ícone cultural inglês nesse período, Burgoyne e Linley prestaram uma contribuição vital: ao introduzir o arco de Blondel no cenário cultural-literário britânico, os autores forneceram – provavelmente de maneira involuntária – bases para a transformação do personagem em herói romântico. Nas crônicas em latim, nas versões do romance métrico *Coer de Lyon* e na historiografia produzida até então nos espaços insulares, o tema do resgate do rei, arquitetado por seu leal menestrel, é inexpressivo. Trata-se de uma matéria lendária própria da tradição francesa, que, além da representação

habitual do monarca guerreiro, via em Ricardo I a imagem de um rei trovador, sujeito afeito à poesia, à música e às expressões artísticas do meio cortês. A adição, ou transportação, deste elemento literário não apenas contribui para expandir o universo de Coração de Leão nas ilhas; ela abre caminho para a compreensão do personagem foras dos prismas (até então dominantes) do herói épico e do rei negligente.

A narrativa de Blondel será revisitada várias vezes ao longo do oitocentos, em romances, poemas e também em livros infantis, ora seguindo a fórmula de Sedaine e Grétry, ora com alguma modificação a depender do(a) autor(a). Eleanor Anne Porden, em seu poema épico *Cœur de Lion, or The Third Crusade* (1822), introduz na trama a personagem Berengária de Navarra – a esposa "real" de Ricardo I, historicamente falando. Nesta versão é ela quem vaga pela Europa para encontrar seu marido, ocultando sua identidade com o disfarce de um menestrel, que é fornecido por um casal de pescadores que a socorreram após sofrer um naufrágio e parar na costa norte do mar adriático. Semelhante em vários sentidos à adaptação inglesa de *Coeur de Lion*, feita por Burgoyne e Linley, que vimos anteriormente. Mas nesta Blondel e o par romântico do rei (Matilda) atuam juntos para descobrir o paradeiro do monarca, enquanto naquela (de Porden) Berengária assume completamente o papel outrora delegado ao músico.

Felicia Dorothea Hemans também revisitará este tema lendário, com *The Troubador, and Richard Coeur de Lion*, originalmente lançado na coletânea *Tales and Historic Scenes, in Verse,* em 1819. O poema se inicia com uma contextualização histórica do episódio, retirada do livro *The History of Modern Europe* (1784 – 1786), do escocês William Russel – um dos poucos autores insulares do XVIII que mencionam Blondel, talvez em resultado da popularidade que o personagem ganhou com a ópera de Sedaine e Grétry. Megan L. Morris afirma que a presença de uma nota introdutória mostra que a obra tinha também uma função pedagógica, além da literária já esperada: "ela busca estimular a resposta emocional dos leitores ao passado, ao mesmo tempo em que transmite informações sobre o passado heroico da Inglaterra"[127]. Seria um indício de que a poeta pretendia criar uma narrativa que fundisse os planos da história e da ficção, o encontro dos leitores com poesias inspiradas nas cruzadas busca "a um encontro mais direto e literal com a história da Inglaterra, o que, por sua vez, moldará seu encontro com o mundo moderno do século

[127] No original: "it is intended to stimulate the readers' emotional response to the past while conveying information about England's heroic past". Disponível em: < https://d.lib.rochester.edu/camelot/text/felicia-hemans >. Acessado em 22/03/2021.

XIX”[128]. Em termos de enredo, não há nenhuma modificação substancial, além de uma certa ênfase na relação afetiva entre Ricardo I e Blondel, como demonstra a passagem abaixo.

> Ele buscou seu príncipe, o amado, o valente; E ainda, se você ainda está na terra, Monarca do coração de leão! O espírito fiel, que aflige Mas aumenta a devoção, Não vencido por lubuta e provação vencido, Deve guiar teu menestrel ao local certo[129]

Para Morris, “o poema enfatiza fortemente as qualidades românticas da amizade masculina; a conexão entre os dois homens e a busca desolada de Blondel pela paisagem sublime ocupam inteiramente a primeira metade do poema”[130]. A romantização da amizade masculina era um motivo central no medievalismo vitoriano. Em resposta à crise de masculinidade, ocorrida em resultado às novas formas de trabalho (agora fabril e mecanizado), “os romances do século XIX frequentemente tentam construir uma versão unificada e não alienada da masculinidade moderna que depende de laços estreitos entre os homens”[131]

A poeta Charlotte Brontë, quando tinha apenas 17 anos, também escreveu um poema sobre este assunto, chamado *Richard Coeur de Lion and Blondel* (1833). Nenhuma grande diferença na história se faz presente nesta versão; a única peculiaridade aqui é que a melancolia e o desalento do rei cativo ganham um pouco mais de destaque, como podemos ver em uma de suas falas:

> Blondel! meu coração parece frio e morto; Minha alma perdeu ssua antiga força; O sol da cavalaria se fugiu, E o desespero escuro, a noite profana, Acima de mim se fecha contínua e profundamente; enquanto cansativamente, a cada dia que passa, Leva em frente, até o último e longo sono; A hora em que tudo passará; Quando rei e cativo, Senhor e servo; Deve permanecer sem separação, no túmulo; Uma massa de argila sem

[128] No original: “the readers’ encounter with crusades-inspired poetry should drive them towards a more direct and literal encounter with England’s history, which, in turn will shape their encounter with the modern nineteenth-century world”. Disponível em: < https://d.lib.rochester.edu/camelot/text/felicia-hemans >. Acessado em 22/03/2021.

[129] No original: “He hath sought his prince, the loved, the brave; And yet, if still on earth thou art, Monarch of the lion-heart! The faithful spirit, which distress But heightens to devotedness, By toil and trial vanquished not, Shall guide thy minstrel to the spot”. Disponível em: < https://internetpoem.com/felicia-dorothea-hemans/the-troubadour-and-richard-coeur-de-lion-poem/ >. Acessado em 22/03/2021.

[130] No original: ““the poem heavily emphasizes the romantic qualities of male friendship; the connection between the two men and Blondel’s desolate quest through the sublime landscape entirely occupy the first half of the poem”. Disponível em: < https://internetpoem.com/felicia-dorothea-hemans/the-troubadour-and-richard-coeur-de-lion-poem/ >. Acessado em 22/03/2021

[131] No original: “nineteenth-century novels frequently attempt to construct a unified, un-alienated version of modern masculinity that relies upon close bonds among men”. Disponível em: < https://internetpoem.com/felicia-dorothea-hemans/the-troubadour-and-richard-coeur-de-lion-poem/ >. Acessado em 22/03/2021

alma[132] (BRONTË, 1833, p. 6 – 7)

No campo de pintura histórica, o tema do rei trovador é consideravelmente mais comum na França do que da Grã-Bretanha. A tela *Richard Coeur de Lion entendant chanter Blondel* (1822), de Jean-Antoine Laurent, é uma das obras mais emblemáticas nesse sentido (VER FIGURA 17)[133]. Ela traz exatamente a cena em que Ricardo I ouve, de dentro de sua cela, seu fiel amigo entoar o canto que eles haviam composto juntos. O rei saca de imediato um alaúde e responde, cantando o segundo verso. O(A) leitor(a) perceberá que esta representação tem um diferencial em relação a outras que lidam com o mesmo episódio: ela direciona o olhar do espectador para dentro da cela em que o monarca está enclausurado. Somos "convidados" a experimentar, visual e imaginativamente, o acontecimento alí retratado pelo ponto de vista do prisioneiro. A maioria das pinturas e gravuras que tratam deste tema possui uma preferência gritante pela perspectiva oposta, de contemplarmos o encontro dos dois personagens pelo ponto de vista de Blondel. Possível dizer que a pintura de Laurent é um tanto destoante no que concerne à tradição representativa que se estabelecerá para o Blondel-motiv no XIX. Seria arriscado demais tentar responder o que levou o pintor a optar por esta abordagem. Mas é seguro afirmar que se tratava de algo próprio de sua identidade artística. Ao longo da carreira Laurent fez pinturas de pessoas nobres, retratos e representações melancólicas de cenas cotidianas da classe aristocrática[134]. Um exemplo pertinente de como estilos individuais podem contribuir para a iconização de um personagem histórico.

[132] No original: "Blondel! my heart seems cold, and dead; My soul , has lost its ancient might; The sun of chivalry if fled, And dark despair's, unholy night, Above me closes still and deep; while wearily each lapsing day, Leads onward , to the last , long sleep; The hour when all shall pass away; When king, and captive, Lord, and Slave; Must rest unparted, in the grave; A mass of soulless clay". Disponível em: < https://internetpoem.com/felicia-dorothea-hemans/the-troubadour-and-richard-coeur-de-lion-poem/ >. Acessado em 22/03/2021.

[133] Disponível em: < https://www.wikidata.org/wiki/Q89373941#/media/File:Jean-Antoine_Laurent_-_Richard_C%C5%93ur_de_Lion_entendant_chanter_Blondel.jpg >. Acessado em 25/05/2023.

[134] Muitas obras de Laurent podem ser visualizadas no seguinte endereço eletrônico: < https://www.artnet.com/artists/jean-antoine-laurent/3 >. Acessado em 15/02/2023.

(Figura 17: *Richard Coeur de Lion entendant chanter Blondel*, de Jean Antoice Laurent [1822]); *Blondel,* de George Frederic Watts [1841])

Já na cultura visual insular, Blondel é revisitado em uma pintura homônima de George Frederick Watts, datada de c. 1841. Ela guarda algumas semelhanças com aquela de Jean-Antoine Laurent, que vimos há pouco. Colocadas lado a lado, é como se fizessem parte – ao menos do ponto de vista narrativo – de uma mesma composição; quase uma arte sequencial, não fosse o fato das obras terem quase vinte anos de diferença e seus estilos destoarem substancialmente. Enquanto o pintor francês escolhe uma estética mais próxima ao rococó, de forma que podemos contemplar alguns elementos cotidianos do cativeiro do soberano (como móveis e utensílios), que acabam por conferir um tom mais "humano" a esta reimaginação da lenda, o inglês desenvolve sua releitura no sentido oposto. Com traços menos nítidos e contornos difusos, Watts decide por uma estética de encanto. A atmosfera de sonho baliza a composição visual como um todo. Quase não conseguimos distinguir a neve que cobre as montanhas ao fundo do pôr do sol. Assim como os tons terrosos na parte inferior da imagem que confundem o olhar do observador. Parte das vestes de Blondel, a rocha em que ele está sentado, o chão, o arbusto à direita e a torre do castelo, apresentada sutilmente no canto da pintura, são todos representados em variedades de marrom. De forma que é preciso focalizar algumas vezes para compreender exatamente quando começa/termina cada um dos objetos.

Estratégias pictóricas deste tipo serão amplamente utilizadas pelos pintores pré-rafaelitas, por exemplo. Elas fazem parte de um complexo repertório imagético, técnicas que ajudam a conferir aspectos mais oníricos a dada composição. O estilo, logo, acaba por coadunar (voluntaria ou involuntariamente) com dois dos grandes temas do romantismo, já mencionados nesse capítulo: o da Idade Média como um sonho e o mito da harmonia perdida.

Mas a pintura histórica não foi a forma visual que mais explorou o tema de Blondel, ou do rei trovador, nas ilhas. Este papel coube à gravura. A figura abaixo (VER FIGURA 18) mostra dois exemplos pertinentes: um do início e outro do fim do século XIX. O primeiro é de autoria de J. M. Wright, gravado por H. Humphreys, presente na coletânea de poemas *The Literary Souvenir* (1826)[135]. O segundo é de Gustave Doré, produzido para uma das (várias) edições de *Bibliothèque des croisades*, datado de 1877[136]. A semelhança com relação ao arranjo dos elementos é perceptível em um primeiro olhar: o menestrel, o bosque e o castelo – com a diferença de que o desenho de Wright/Humphreys conta com a adição do palafrém, enquanto em Doré o músico vaga sozinho. Um segundo enfoque já demonstra que os artistas representam o mesmo episódio de formas bastante distintas esteticamente. Primeiramente pois Doré apresenta uma versão mais soturna do acontecimento (algo que era característico desse artista), em contraposição à versão de Wright/Humphreys, que está imersa em um imaginário mais cênico, teatral; percebamos, por exemplo, que em uma o personagem é representado em meio às sombras, abrindo caminho pela mata, enquanto na outra o mesmo se encontra bem iluminado, com o corpo completamente voltado para o observador.

Mas a diferença fundamental está na caracterização: o Blondel de Dore, produzido na segunda metade do oitocentos, traja uma vestimenta pouco mais próximo daquilo que seria possível, no caso para alguém de sua categoria que vivesse no século XII. Enquanto o menestrel de Wright/Humphreys poderia ser confundido, sem grandes problemas, com um artista do século XVIII, por exemplo. Nada disso faz com que uma representação seja qualitativamente “melhor” ou “pior” do que a outra, especialmente se tratando de um tema lendário. A bem dizer, ambas nos oferecem pistas muito importantes sobre as recepções do passado no contexto em questão.

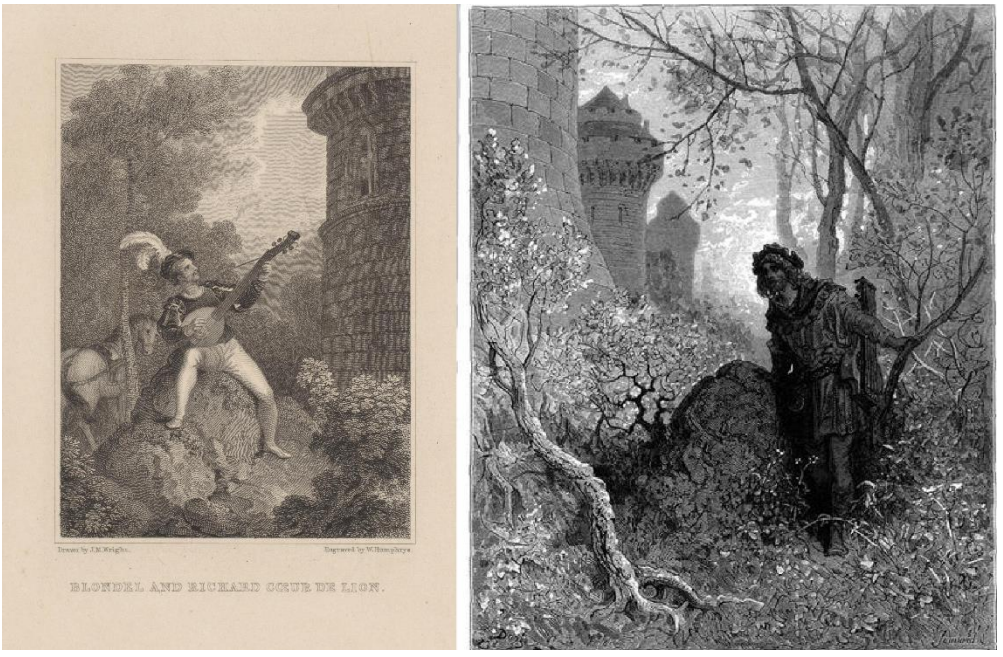
---

[135] Disponível em: < https://content.ngv.vic.gov.au/retrieve.php?size=1280&type=image&vernonID=30802 >. Acessado em 25/05/2023.

[136] Disponível em: < https://www.wikiart.org/en/gustave-dore/blondel-hears-the-voice-of-richard-the-lionheart-1877 >. Acessado em 25/05/2023.

Recordando que uma das propostas da iconologia crítica é que as imagens oferecem, para além de muitas outras coisas, diagnósticos das mudanças culturais que ocorrem em uma sociedade, a comparação entre os dois Blondels, ambos do século XIX, aponta que em dado momento surge a necessidade de representações históricas mais apuradas. Ou, pelo menos, mais convincentes, dentro daquilo que poderia ser esperado na imaginação histórica da época.

Isto ocorre por vários motivos: (re)descoberta de documentos e artefatos de época, que viabilizam imagens mais precisas do passado medieval, aumento na produção de livros e materiais especializados, que propiciam um conhecimento mais apurado, além, é claro, da disseminação de uma cultura histórica dos medievalismos. A demanda cultural pelo medievo incentivava, quando não impulsionava diretamente, a busca por novos conhecimentos. Não que as Idades Médias sonhadas à luz do romantismo e/ou dos nacionalismos tenham perdido seu fôlego na segunda metade do XIX. Na verdade, elas serão uma força cultural de grande potência até o início do século XXI. Mas sim que os diálogos entre as esferas (cultural e acadêmica) trarão como efeito o advento de representações híbridas, que mesclam elementos míticos com o conhecimento historiográfico da época.



(Figura 18: Gravuras de Blondel, produzidas por J. M. Wright/ H. Humphreys [1826] e Gustave Doré [1877])

Para não perder nosso personagem de vista. A literatura em prosa também teve função importante para impulsionar a imagem romântica de Ricardo I,

especialmente a do rei trovador. O autor que prestou o trabalho mais substancial nesse sentido foi, com certeza, Walter Scott. Para contextualizar brevemente o(a) leitor(a): Scott foi um escritor prolífico do início do século XIX, legou à posteridade onze obras voltadas à poesia, como *The Lay of the Last Minstrel* (1805), seu primeiro grande sucesso editorial, e *The Lady of the Lake* (1810), que superou em vendas a anterior e o consolidou neste meio, com vinte e cinco mil cópias vendidas em oito meses[137]. Ele também escreveu vinte e sete ficções históricas em formato novela (conhecidas como *Waverley Novels*), cinco miscelâneas em prosa, além de ensaios políticos e literários publicados em jornais e periódicos diversos[138].

Uma das *Waverley Novels* se destacou muito por seu sucesso: o romance *Ivanhoe* (1819). Falaremos mais dele e das filiações político-ideológicas do autor no próximo subcapítulo. Por hora nos interessa uma cena em particular, em que Ricardo I, disfarçado como cavaleiro negro, pede que o frei de Copmanhurst (o frei Tuck das histórias de Robin Hood) o hospede para passar a noite. Após ser recebido, o monarca e o monge jantam e confraternizam. Em dado momento o monarca pega um instrumento musical abandonado na casa do frei, afina-o e ambos passam a noite cantando até caírem de bêbados. Abaixo (VER FIGURAS 19 e 20) temos três gravuras que retratam a mesma cena, todas produzidas para versões ilustradas do romance em questão[139]. Reparemos que em todas há a presença dos cães (Scott era amante de cachorros, e não raramente dava a eles algum papel decisório em suas tramas), há alguma ênfase visual na armadura negra vestida pelo monarca (elemento que se popularizará graças, em grande parte, a essa obra), além do tom lúdico e alegre que permeia as três imagens. Este último elemento concerne a uma tradição literária particular; sabidamente ao mito robinhoodiano, em que já era possível encontrar representações de Coração de Leão festejando com seus súditos, bebendo e se divertindo com eles. Mas este assunto será nosso foco mais tarde.

---

[137] Informações retiradas de: < http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/poetry/lady.html>. Acessado em 15/02/2021.

[138] Para mais informações sobre os trabalhos de Scott, ver: < http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/index.html >. Um dos textos não literários mais conhecidos deste autor é o seu ensaio sobre cavalaria, publicado na *Encyclopedia Britanicca,* disponível em: < https://www.britannica.com/topic/Sir-Walter-Scott-on-chivalry-1987278 >.

[139] Disponíveis em: < http://www.rareoldprints.com/sculpt/Say,%20William >; < http://arthistoryreference.com/t145/2750b.htm >; < https://www.magnoliabox.com/products/illustration-of-richard-i-and-friar-tuck-sf3483 >. Acessados em 25/05/2023.

(Figura 19: Gravura *The Black and knight and the Clerk of Copmanhurst revelling*, de William Say, [1830])

(Figura 20: Gravuras *Black Knight and the Clerk of Copmanhurst* [1824], de John Romney e *Richard I and Friar Tuck*, de data e autoria desconhecidas)

No momento nos interessa destacar que Walter Scott traz um novo verniz à imagem do rei trovador. Nas obras vistas até aqui, as qualidades artísticas de Ricardo I são apresentadas como decisivas para seu resgate. Agora, esta virtude em particular é o que o aproxima de seus súditos; a música surge como ponto de conexão entre rei e reino. É neste momento da narrativa (inclusive) que Ricardo I revela sua identidade

para o frei, que a mantém em segredo até quase o fim da história.

A cena é revisitada também por alguns pintores do continente, sugestivo de que se tratava de um episódio de certo apelo, tanto de um quanto de outro lado do canal da mancha. Um deles é Eugène Delacroix – o mesmo artista responsável pela famosa pintura *La liberté guidant le peuple* (A Liberdade Guiando o Povo) (1830), feita em comemoração à Revolução de Julho de 1830. Delacroix não fez apenas uma pintura baseada em Walter Scott. Nessa lista estão outras produções, como *Rebecca et le blessé Ivanhoé* (Rebecca e Ivanhoe Ferido) (1823) e *L'enlèvement de Rebecca* (O Rapto de Rebecca) (1846). Outros pintores da França também fizeram releituras das *Waverley Novels* de Scott, que foi um dos escritores românticos favoritos da classe artística desse país. A obra que concerne à nossa discussão no momento é *L'Ermite de Copmanhurst* (O Heremita de Copmanhurst) (1833)[140]. Ela não difere substancialmente das outras três imagens que vimos há pouco, que tratam da cena de Ricardo I confraternizando com o frei de Copmanhurst (ou frei Tuck). Narrativamente, a maior diferença está na ausência do instrumento musical. A exclusão deste elemento faz com que o encontro pareça menos alegre do que nas versões anteriores; o clima festivo que permeia as ilustrações é substituído por um tom mais sereno, quase melancólico, complementado, em grande parte, pela escuridão do recinto. Assim como George Frederick Watts faz em *Blondel* (1841), Delacroix opta pelo efeito pictórico (com foco nos jogos de luz e sombra) ao invés do linear (que dá maior evidência às linhas e ao contorno). O que confere à composição geral este aspecto plácido, em que a ação humana perde espaço e o observador é chamado a revisitar o episódio, agora com olhos mais reflexivos.

140 Disponível em: < https://arthive.com/es/eugenedelacroix/works/461595~Caithetnik_de_Kompenhurst_por_V_Scott_Ivanhoe >. Acessado em 25/05/2023.

(Figura 21: *L'Ermite de Copmanhurst,* de Eugène Delacroix [1833])

A mesma preferência pela representação pictórica pode ser identificada em *Richard Löwenherz und der Einsiedler* (Ricardo Coração de Leão e o Eremita) (1883), do pintor alemão/prussiano Eduard von Grützner (VER FIGURA 22). Grützner leva ainda mais longe a ausência de traços e contornos em preferência aos efeitos luminosos. Nossos olhos se confundem a todo momento na tentativa de identificar as formas alí presentes, mais do que em qualquer outra imagem analisada até aqui. A memória visual é justamente o que permite o observador (ou o[a] estudioso[a], no nosso caso) identificar os elementos: como o cão (localizado próximo ao canto direito da figura), a armadura negra de Ricardo I e o fato do monge estar servindo uma bebida para o seu soberano incógnito. Este é um daqueles casos elucidativos de como uma obra de arte pode ser desafiante em termos de leitura imagética, de forma que o conhecimento contextual (da literatura que a inspira, assim como de outras produções que estão na sua "genealogia") é justamente o que viabiliza sua tradução cultural. Sem tal amparo, uma leitura completamente diferente desta imagem poderia ser traçada; em um cenário hipotético um estúdioso que não conhecesse a obra *Ivanhoe* (1819) de Scott e/ou que não possuísse algum conhecimento sobre representações visuais desta cena em particular, poderia (por exemplo) pensar que se trata apenas de um cavaleiro e um monge, confraternizando em um ambiente noturno. O que reforça alguns dos princípios do Estudos Visuais, sobre a importância

de pensarmos a imagem visual em conexão com outras formas, em especial com os textos escritos.

(Figura 22: *Richard Löwenherz und der Einsiedler*, Eduard von Grützner [1883])

Uma das “vantagens” oferecidas pela operação iconológica é que ela nos permite pensar como determinados temas dialogam com outros, pertencentes à mesma constelação imagética. Não é difícil, por exemplo, fazermos analogias entre a gravura abaixo (VER FIGURA 23), de Ricardo I cantando para camponeses em uma hospedaria, produzida para o periódico infantil *Chatterbox* em 1888[141], e a pintura *Ossian und Malvina* (1810), do austríaco Johan Peter Krafft[142]. Não nos referimos às semelhanças mais evidentes, como o fato de ambos (Coração de Leão e Ossian) estarem representados performando com instrumentos, para um ou mais ouvintes. Como dito anteriormente, a busca pelas poesias populares (as relíquias, como eram chamadas pelos antiquaristas) fez com que figuras musicais, como o bardo, o *skald*, o menestrel e o trovador fossem alçadas ao patamar de narradores nacionais. Portadores de mensagens que guardavam a essência e a identidade perdida um

[141] Disponível em: < https://www.bridgemanimages.com/en/english-school/richard-coeur-de-lion-singing-to-rustics-at-the-inn-engraving/engraving/asset/3634788 >. Acessado em 25/05/2023.
[142] Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/01/Krafft_Ossian_und_Malvina.jpg/481px-Krafft_Ossian_und_Malvina.jpg >. Acessado em 25/05/2023

povo. Com base nisso, a ideia de um rei trovador pode se revelar muito mais profunda e simbólica do que apenas uma adaptação moderna de um conceito medieval. Especialmente se tratando de um contexto histórico em que memórias e identidades nacionais estavam sendo (trans)formadas em vários cantos do globo. “Muitas nações-estado europeias combinaram material mítico e histórico para impulsionar seu senso de distinção”[143] (BARCZEWSKI, 1997, p. 179).

(Figura 23: Gravura de Ricardo I cantando para camponeses em uma hospedaria [1888]; *Ossian und Matilda*, de Peter Kraft [1810])

No caso inglês/britânico, em que os mitos de continuidade prevalecem sobre os mitos de ruptura, as semelhanças iconográficas podem, sem grandes obstáculos, adquirir uma conotação mais complexa. Um rei trovador é (por tal lógica) um governante que preserva uma tradição nacional; é alguém disposto a proteger tradições, manter vivo o sentimento de unidade, através daquilo que há de mais valioso numa sociedade: sua arte, sua memória e cultura. É claro que algumas dessas conexões engendradas pela leitura iconológica podem facilmente cair em contradições. Falamos, por exemplo, que Ricardo I não era tido unanimemente como um herói nacional no XIX. Mas – veremos isso em vários momentos ao longo da Tese – os produtores culturais produziram imagens muito diversificadas deste monarca,

[143] No original: “[M]any European nations-states combined mythical and historical material to enhance their sense of distinctness”

muitas radicalmente diferentes daquilo que era difundido no discurso acadêmico da época. A observação que devemos levar destes exemplos é a mesma que Christopher Tyerman fez ao analisar algumas representações visuais deste mesmo personagem histórico: a iconografia nunca é inocente (2005, p. 3).

Para avançar com nossa discussão, podemos concluir o subcapítulo a partir de três constatações: 1) a tópica do rei trovador desempenhou papel fundamental para que Ricardo I ressurgisse na cultura e nas artes europeias e insulares. Em parte, por seu apelo, condizente com a sensibilidade e alguns dos valores do romantismo, mas também por oferecer um "novo" ponto vista acerca da personagem, menos focado em suas qualidades guerreiras e mais em suas virtudes poéticas. (2) Inicialmente um tema próprio da memória cultural francesa, esta abordagem será importada para as ilhas, graças, em grande parte, ao sucesso da ópera *Richard Cœur-de-Lion* (1784), de Sedaine e Grétry, e sua adaptação homônima em língua inglesa (1788), realizada por Burgoyne e Linley. Literato(a)s britânico(a)s (como Porden, Hemans, Brönte, Scott, entre outro[a]s) realizaram suas próprias releituras deste tema, contribuindo para sua popularização ao longo do século. (3) Ainda que representações deste tipo sejam pouco presentes na cultura visual da época, essa abordagem desempenha um papel forte na construção de Ricardo I como ícone cultural. Ela contribuiu para a popularização da personagem entre os anos finais do XVIII e as primeiras décadas do XIX, tanto dentro quanto fora das ilhas. Ela atesta, também, para uma das premissas mencionadas anteriormente, de que ícones são símbolos coletivos, imersos em complexas redes de narrativas[144].

A imagem do rei trovador estava conectada, simbólica e iconologicamente, a outras figuras "análogas", que possuíam grande ressonância na época. O bardo celta, o skald nórdico, o menestrel das *High Lands*. Categorias que eram tidas como "narradores nacionais"; e, portanto, portadores de saberes e artes que expressavam as memórias de um povo. Podemos afirmar, portanto, que tal abordagem consistia, de certa forma, numa adaptação esperada, vide as forças culturais e ideológicas atuantes naquele momento. Em outras palavras, Ricardo I (como um ícone, passível de múltiplos usos e conotações) foi "absorvido" por essa tendência romântica e

[144] Outras obras que tratam da relação entre Coração de Leão e Blondel são: *The Adventures of King Richard Coeur-de-Lion* (1791), de James White; *Coeur de Lion: A Poem* (1828), de autoria anônima; *Richard Coeur de Lion: A Prize Poem* (1828), de Joseph Anstice; *The History of Richard Coeur de Lion/ Tales of the Great and Brave* (1838), de Margaret Fraser Tytler; *Blondel's Lament for Richard Coeur de Lion* (1840), de Lady Emmeline Wortley; *Richard the First: A Romantic Play in Five Acts* (1848), de George Wightwick; *Blondel: a Historic Fancy* (1854), George Edward Rice;

primitivística que vigorou durante a segunda metade da Era Georgiana.

Contudo, outras recepções culturais de Coração de Leão estavam se desenvolvendo em paralelo a esta que vimos aqui, (re)produzindo valores, discursos e mobilizando referências bem diferentes das que analisamos neste supcapítulo. Foi o caso, por exemplo, das narrativas robinhoodianas. Assunto que discutiremos a seguir.

3.3 O Capuz, a Coroa: Ricardo I como a Fonte da Justiça e Unidade Nacional nas Histórias de Robin Hood

Falamos nos subcapítulos anteriores que o Revivalismo Medieval foi um fenômeno diverso e multifacetado, capaz de comportar inúmeras modalidades de apropriação deste passado. Cada forma de recepção da Idade Média (e cada tipo de representação do monarca, consequentemente) imbuída de uma visão de mundo específica, mobilizada por interesses e anseios de determinados grupos sociais. Segundo Clare A. Simmons, duas questões não podem ser perdidas de vista quando tratamos dos medievalismos do século XIX: primeiramente, o medievalismo nunca é desinteressado (2011, p. 12). Segundamente, o medievalismo é persistentemente comparativo, atraindo algum nível de contraste consciente entre o presente do leitor/observador e o passado medieval recriado. “A representação do passado torna-se assim uma forma potente de auto-representação, embora não sem custo emocional”[145] (SIMMONS,2011, p. 12). Em outras palavras, os medievalismos oitocentistas, especialmente aqueles que pertencem à esfera das artes plásticas, operam e se alimentam, em grande parte, do sentimento de ausência; “de que algo valioso foi sacrificado com o passar do tempo”[146] (BIDDICK *apud* SIMMONS, 2011, p. 12).

A ideia de Coração de Leão como rei trovador, vista anteriormente, se alinha a formas mais primitivísticas de medievalismo. Narrativas que privilegiavam o papel dos bardos, menestréis e demais figuras que carregavam consigo a memória das nações, do “povo” (folk) – como o bardo Ossian, uma meia-construção de James Macpherson que foi alçada ao patamar de um Homero das ilhas britânicas. Imagens que

[145] No original: “Representation of the past thus becomes a potent form of self-representation, although not without emotional cost”
[146] No original: “that something worthwhile has been sacrificed with the passing of time”

condiziam, em todos os sentidos, com aquele contexto histórico; com a emergência dos nacionalismos revolucionários, o advento do romantismo e a revolta para com os modelos clássicos racionalistas estabelecidos até então. Sob tal lógica, o rei trovador, revisitado e atualizado à luz de novas referências estético-culturais nada mais é do que uma forma sutil de nacionalização do personagem. Uma maneira de resgatar uma memória cultural específica, própria da tradição francesa concernente a este soberano, e adaptá-la dentro de um viés insular.

Segundo Clare A. Simmons, até meados do século XIX era comum que revisitações da Idade Média fossem balizadas por um viés mais progressista. Elas poderiam ser de cunho liberal (*Whig*), radical (a favor do Cartismo, por exemplo), ou até relativamente conservadoras (*Tory)*, mas consentindo que as transformações sociais eram inevitáveis e que mudanças no ordenamento político do país deveriam ser realizadas, até mesmo como tática para conter impulsos revolucionários. Muitas dessas releituras giravam em torno de temas como as liberdades tradicionais dos ingleses, o mito do Jugo Normando (*Norman Yoke*) e a Carta Magna. "A reivindicação de direitos históricos dos indivíduos é abertamente (embora não exclusivamente) um fenômeno britânico, enraizado em um sentido do passado nacional"[147] (SIMMONS, 2011, p. 6). Para aqueles que interpretavam a Idade Média sob este prima, o "medievalismo não é uma ideologia, mas um ideal, um paraíso perdido que a consciência histórica precisa tentar recuperar"[148] (SIMMONS, 2011, p. 6). Simmons denomina esse tipo de recepção como medievalismos populares: o uso imaginativo do passado em criar uma visão de como a Britânia deveria ser no futuro, observando as origens – reais ou imaginadas – dos direitos históricos do ponto de vista daqueles não possuíam plenos direitos políticos. Tratava-se de uma maneira de desafiar a estrutura de classes, utilizando do passado como o elemento chave para promover mudanças sociais.

Uma figura que personifica muito bem essa forma de recepção medieval é Robin Hood. Este personagem resgata no imaginário moderno um tipo de grande expressividade: o fora da lei, o bandido social (HOBSBAWM, 2016). Assim como o Rei Arthur, não é impossível que ele tenha existido, mas é, sobretudo, um fruto da literatura, das baladas que a partir do século XV o (re)trataram como ladrão heroico

[147] No original: "The claim to historic rights of individuals is openly (although not uniquely) a British phenomenon, rooted in a sense of the national past"
[148] No original: "medievalism is not an ideology but an ideal, a paradise lost that historical consciousness must attempt to regain"

(CROOK, 2020). A menção mais antiga que temos a seu respeito está no poema *Piers Plowman* (1360 – 1390), de William Langland, em uma passagem em que o personagem Piers diz que não sabe rezar o Pai Nosso, mas conhece rimas de Robin Hood[149]. Cronistas do medievo tardio como "Andrew de Wyntoun (c. 1420) e Walter Bower (c. 1440) aceitaram a existência de Robin Hood sem ressalvas, e seu amplo apelo levou a pequenas menções em vários textos"[150] (CHANDLER, 2006).

Na imaginação e memória populares, o cenário habitual das aventuras do ladrão arqueiro é a Inglaterra de fins do século XII; contexto em que o rei Ricardo I está aprisionado na Alemanha e seu irmão mais novo, o príncipe João, toma o controle do reino. Esta ambientação passa a ser utilizada somente a partir do século XVI, com a *Historia Majoris Brittaniae* (1521), de John Major. Como uma possível contribuição do teatro elisabetano, que também serviu para difundir essa abordagem – com destaque para as obras *The Downfall of Robert Earl of Huntingdon* e *The Death of Robert Earl of Huntingdon* (1601). Em versões anteriores, Robin Hood é representado vivendo em outros períodos: como na *A Gest of Robyn Hode* (XV), em que a história se passa no reinado de um dos reis Eduardos (não sendo especificado exatamente qual), e na *Scotichronicon* (c. 1447), de John Fordun, em que o fora da lei participa da Segunda Guerra dos Barões (1264 – 1267), liderada por Simon de Montfort, aliando-se aos insurgentes[151].

O que nos interessa neste exato momento é o papel que Ricardo I desempenha nas narrativas robinhoodianas e como o monarca é (re)imaginado nesta tradição literária em particular. É certo que, em suas histórias, Robin possui uma relação deveras dúbia com a monarquia: ora um criminoso procurado, empurrado para a ilegalidade por desobedecer algum decreto real, ora um aliado, defensor ferrenho da mesma instituição que o condena. Essa ambivalência pode ser identificada, por exemplo, na *A Gest of Robyn Hode* (XV). Em um dos quatro contos presentes neste documento, o rei Eduardo (?) e alguns de seus guerreiros se disfarçam de monges

[149] O trecho em questão está disponível no link: < https://d.lib.rochester.edu/robin-hood/text/chandler-robin-hood-development-of-a-popular-hero>. Acessado em 21/03/2021.
[150] No original: "Andrew of Wyntoun and Walter Bower happily accepted Robin's existence, and his wide appeal led to brief mentions in various texts". Disponível em: < https://d.lib.rochester.edu/robin-hood/text/chandler-robin-hood-development-of-a-popular-hero>. Acessado em 22/03/2021.
[151] É entre o fim do século XVIII e o XIX que o famoso ladrão ganha alguns dos seus contornos mais marcantes, pela pena de autores como Joseph Ritson (1795), Walter Scott (1819), Thomas Love Peacock (1820) e Pierce Egan (1838). O que diferencia este Robin Hood romântico dos seus antecessores é o fato dele ser, além do típico justiceiro social, um herói unificador. Algo que condiz – não surpreendentemente – com a sensibilidade nacionalista que se manifestava na cultura oitocentista de várias formas.

para capturar Robin. Lá, o monarca percebe o quão organizados e leais os foras da lei são ao seu senhor. Ele também nota que o ladrão é um grande apoiador seu; ao mostrar um selo real para Robin, o mesmo responde: “Eu não amo outro homem no mundo/ Tanto quanto amo meu rei/ Bem vindo é o selo de meu senhor”[152] (Linhas 1249 – 1250)[153]. Após um dia inteiro de confraternização e jogos, regado a carne de cervo, vinho, pão e cerveja, a identidade do rei é finalmente revelada e o chefe dos ladrões é convidado a ser um membro da corte real. Depois de um ano de serviço, Robin abandona a vida luxuosa e decide voltar para a floresta com seus demais companheiros, fazendo-o contra a vontade de seu soberano.

Apesar da fonte não pertencer ao recorte cronológico deste trabalho, é importante falarmos dela, primeiro por que a cena mencionada acima (do rei que se disfarça para ir ao encontro de Robin Hood) é um topos recorrente, também, nas versões oitocentistas. E segundo, pois ela nos revela outro *leitmotiv* igualmente relevante: Robin Hood quase nunca (ou nunca, se considerarmos apenas os autores “canônicos”, aqueles que tiveram maior peso na difusão moderna da lenda) é representado como inimigo da instituição monárquica. Ainda que a lenda robinhoodiana tenha em seu cerne a justiça social, a liberdade e a defesa dos “direitos tradicionais” dos ingleses, a monarquia raramente costuma ser apontada como causadora das contendas políticas e/ou sociais que afligem o povo inglês. Desde o século XVI, quando essas histórias passaram a ser ambientados nos reinados de Ricardo I e João Sem Terra, a lenda passou a melhor delimitar as noções de “boa” e “má” monarquia (DJORDJEVIC, 2016, p. 67 – 72). Distinção esta que, apesar de mutável historicamente, contribuiu para construir uma memória cultural mais positiva em torno de Coração de Leão (geralmente caracterizado como o rei justo, generoso e heroico) e mais negativa para João Sem Terra (que assume o papel de tirano, conspirador, entre outros adjetivos igualmente depreciativos).

Veremos pontualmente o tratamento que alguns autores do cânone robinhoodiano deram a Ricardo I no contexto que nos importa. Mas via de regra, podemos dizer que eles convergem em quatro pontos principais: 1) Ricardo I (como o rei “bom”) é a fonte da justiça, o meio pelo qual uma Inglaterra mais harmoniosa poderá surgir; 2) o rei como amigo do povo, interessado diretamente nos assuntos que afligem seus súditos; 3) Coração de Leão é propenso a certas transgressões para

[152] No original: "I love no man in all the world/ So well as I do my king;/ Welcome is my lord's seal”
[153] Disponível em: < https://d.lib.rochester.edu/teams/text/gest-of-robyn-hode> . Acessado em 30/04/2023.

com aquilo que seria esperado de sua categoria (como brincar, festejar e jogar com seus súditos), elemento lúdico que estava diretamente ligado ao romantismo, que prestigiava figuras que personificavam a rebeldia e a desobediência às normas; e 4) o rei como peça chave na construção da unidade nacional, capaz de unir e/ou conciliar interesses, dissonâncias políticas e rivalidades entre grupos em prol de um futuro conjunto.

Sem mais delongas, o primeiro autor de devemos mencionar é Robert Southey. Um jovem poeta radical em fins do século XVIII, Southey escreveu a primeira novela histórica sobre Robin Hood. Southey nasceu em Bristol e foi laureado em 1813. Como muitos autores deste período, ele tinha um gosto particular pela Idade Média; fez poemas sobre Joana d'Arc (1796), e Wat Tyler (este escrito em 1796, mas publicado apenas em 1817). Também editou versões das sagas escandinavas (*The Edda*) (1807), assim como uma edição de *Le Morte D'Arthur*, de Thomas Malory, em 1817. É dele também o primeiro vampiro da literatura inglesa, apresentado em seu poema *Thalaba the Destroyer* (1801). A obra que deste autor que nos interessa neste momento é *Harold, or, The Castle of Morford* (1791).

Ela não foi publicada na época, de forma que pouco podemos especular acerca de sua circulação em forma manuscrita ou por via da oralidade. Mas sendo de nosso interesse compreender como a figura de Ricardo I é apropriada em meio a universos narrativos distintos, ela se mostra igualmente importante. Southey adapta a lenda de Robin Hood para um dos gêneros literários mais famosos da segunda metade do XVIII: o romance gótico. Ele evoca em *Harold* alguns topos clássicos deste gênero, como segredos da família, profecias estranhas, ocorrências aparentemente sobrenaturais e vilões aristocratas. O personagem principal (que leva o nome da obra) é um nobre ingles que se ausenta alguns anos de seus país para ir às cruzadas. Atravessando a floresta de Sherwood, ele encontra seu irmão, Tancred, que se tornou um fora da lei após ser acusado injustamente de ter assassinano o próprio pai. Ao longo da história, Harold também se encontrará com Robin Hood e o rei Ricardo I – disfarçado como é comum nessas histórias. O protagonista decide, então, se vingar do verdadeiro assassino de seu pai: o barão Fitzosborne.

Um dos elementos mais intrigantes da narrativa de Southey é que ela antecipa alguns elementos que serão vistos posteriormente no clássico *Ivanhoe* (1819), de Walter Scott. Por exemplo, o herói que retorna das cruzadas, encontra seu país mudado e se alia com o bando de Robin e o rei Ricardo I na tentativa de solucionar

(ao menos parcialmente) aquela situação caótica que acomete a Inglaterra. Southey também é, segundo Stephen Basdeo, o primeiro autor a utilizar nomes saxões (como Athelstan e Ulfrida) em uma história que trata deste universo em particular. Prática que também será popularizada, algumas décadas mais tarde, por Walter Scott. Mais uma vez na perspectiva de Basdeo, "não existe nenhuma evidência documental para dizer que Scott, que era amigo de Southey, alguma vez viu [a obra] *Harold"*[154]. Mas – afirma o historiador inglês – "talvez os dois tenham, pelo menos, trocado ideias sobre o assunto algumas décadas depois, quando Scott estava escrevendo *Ivanhoe*, pois as semelhanças entre os dois romances parecem ser mais do que apenas circunstanciais"[155] (2019, p. 101).

Falamos que Southey foi um apoiador da Revolução Francesa em sua juventude. Muitos outros poetas e escritores de sua geração também eram, como Wordsworth (1770 – 1850) e Coleridge (1772 – 1834). Em *Harold,* Ricardo I é reimaginado como um déspota esclarecido (*enlightened king*); ele deseja reformar o cenário político de seu reino e melhorar as condições de vida das pessoas mais pobres. Ele também se impressiona com a igualdade (um dos valores do lema revolucionário, *Liberté, Egalité, Fraternité*) existente entre os foras da lei, chegando a afirmar que "se houvessem foras da lei como esses em cada floresta da Inglaterra, não teríamos tantos pobres!"[156] (SOUTHEY *apud* BASDEO, 2019, p. 101)

Outros nomes importantes do cenário literário insular também optarão por uma abordagem revolucionária para tratar do mito robinhoodiano. Um deles é Joseph Ritson (1752 – 1803). A coletânea de Ritson (*Robin Hood: A Collection of All the Ancient Poems, Songs, and Ballads*[157]) foi lançada pela primeira vez em 1795. Como muitos intelectuais de sua época voltados ao campo das letras, ele era facinado pelas línguas e literaturas antigas, escritas em *Old* e *Middle English*, e possuía grande habilidade com manuscritos. Ao longo da vida Ritson transcreveu e traduziu vários documentos, tornando-os disponíveis para o grande público. Exemplos desses trabalhos se encontram em compilações como *Select Collection of English Songs*

[154] No original: "no documentary evidence exists to say that Scott, who was friends with Southey, ever saw *Harold".*

[155] No original: "perhaps the two men did at least exchange ideas on the subject a couple of decades later when Scott was writing *Ivanhoe,* for the similarities between the two novels appear to be more than just circumstantial"

[156] No original: "were there such a band of outlaws in every forest in England we should not have many poor!"

[157] Optamos por utilizar o título encurtado no corpo do texto. Originalmente, ele seria: *Robin Hood: A Collection of All the Ancient Poems, Songs, and Ballads, now Extant, Relative to that Celebrated English Outlaw: to which are prefixed Historical Anecdotes of His Life.*

(1783), *Pieces of Ancient Popular Poetry* (1791) e *Northumberland Garland* (1793). É tributada a ele a "redescoberta" da balada do século XV, *A Gest of Robyn Hode*, que mencionamos no início do capítulo, esquecida desde o século XVIII (BASDEO, 2019, 103).

Diferente de muitos artistas e literatos britânicos, que romperam laços e simpatias com a Revolução após o Período do Terror (1792 – 1794), Ritson manteve suas convicções até o dia de sua morte. Ele endossou fortemente ao longo da vida os valores promulgados pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789), chegando a visitar Paris no auge do processo. Uma de suas principais críticas era ao fato de que seu país (o Reino Unido) não possuía uma constituição escrita. Em uma carta endereçada a um amigo, ele elogiou abertamente a constituição francesa, afirmando: Eles mereciam ser livres e realmente são. [...] Nós, que fingimos ser livres, sabe, não temos constituição nenhuma"[158] (*apud* BURD, 1916, p. 174).

Mas a Britania dos anos finais do século XVIII não era um lugar pacífico para partidários e/ou simpatizantes do novo modelo político francês. Em 1794, o Primeiro Ministro William Pitt (1759 – 1806) implementou uma série de medidas repressivas no intuito de sufocar o sentimento revolucionária crescente (BASDEO, 2019, p. 105). O direito de *Habeas Corpus* foi suspenso e até políticos reformistas foram colocados sob suspeita, alguns chegando a ser presos. O "Reino do Terror" de Pitt, como ficou conhecido este período, buscava eliminar ameaças conspiratórias e suprimir a força política do radicalismo, empurrando-o para as margens do cenário político. E essas pressões refletiram diretamente na obra de Joseph Ritson.

"Tendo se sentido incapaz de expressar sua própria política radical por medo da repressão do governo, ele imbuiu sentimentos revolucionários em sua biografia de Robin Hood"[159] (BASDEO, 2019, p. 105). É seguro dizer que ladrão justiceiro de Ritson é impregnado de valores modernos. Não que outros produzidos antes ou depois não o fossem, mas este autor certamente se destacou em atribuir ao personagem suas próprias convicções políticas, de maneira um pouco mais flagrante do que até então era feito. Mais uma vez evocando os argumentos de Stephen Basdeo, o Robin de Ritson aparece quase como um Thomas Paine medieval; não um simples ladrão, mas um combatente da liberdade (*freedom fighter*) (2019, p. 105).

[158] No original: "They deserved to be free and they really are so. [...] We, who pretend to be free, you know, have no constitution at all"
[159] No original: "Having felt unable to express his own radical politics for fear of government repression, he infused revolutionary sentiments into his biography of Robin Hood"

O texto deste autor que mais no interessa neste momento é, *The King's Disguise, and Friendship with Robin Hood*. Como o próprio título sugere, ele trata do (já mencionado) episódio em que o rei Ricardo I, munido do disfarce de monge junto de alguns soldados, entra na Floresta de Sherwood para ir ao encontro de Robin. A cena não difere substancialmente de outras versões que vimos deste mesmo episódio anteriormente. Como nos momentos em que Robin declara sua lealdade à monarquia no primeiro diálogo com o "monge", em que o rei incógnito festeja com os ladrões, ou quando o soberano festeja em seu próprio nome. O mesmo se aplica à situação em que Coração de Leão revela sua identidade, os foras de lei se ajoelham e o soberano concede a eles o perdão por seus crimes, reconhecendo que, por piores que tenham sido, eles foram realizados com boas intenções.

Isto pode ter ocorrido, em parte, pelo peso da tradição. O texto possivelmente chegou a Ritson por duas vias: pelo manuscrito *British Library Additional MS 71158* (também conhecido como *Forresters Manuscript*), que compila outras vinte histórias de Robin Hood, e/ou por garlands, coletâneas de músicas e baladas populares que tiveram grande circulação durante o século XVIII. O que explicaria, ao menos em parte, o porquê de Ritson não ter dado um aspecto mais moderno a este conto. Mas se tratando de uma narrativa que trata essencialmente da lealdade de um criminoso para com seu rei (algo completamente contraditório quando escrito pela pena de um autor que apoiava as movimentações revolucionárias que aconteciam do outro lado do canal) é bastante possível que outras forças tenham exercido algum papel nesta questão; precisamente, o contexto de perseguição política em que o autor se encontrava. Neste sentido, é razoável a suposição de que o "Terror de Pitt" tenha sido um fator importante para que este escritor preservasse o desfecho "original" da história, ao invés de optar por um desenlace alternativo, mais condizente com suas convicções ideológicas.

Seja em virtude de questões literárias seja por pressão externa, existe algo que *The King's Disguise* de Joseph Ritson nos mostra com muita precisão: as narrativas robinhoodianas raramente (ou nunca, se tivermos em conta apenas os autores do cânone insular oitocentista) criticam a instituição monárquica em sua essência. Mesmo quando se tratam de releituras feitas por autores adeptos de ideias progressistas (revolucionárias, republicanas ou reformistas). Este é, decerto, um dos pontos mais importantes deste subcapítulo pois ele aponta para uma das questões levantadas inicialmente: no universo do ladrão justiceiro, a monarquia (até) pode se

tornar perversa, mas a solução jamais se encontrará na destruição desta instituição (como defendido na Revolução Francesa, por exemplo). O “remédio” para esse problema se encontra, justamente, na prática da “boa” monarquia. E nesse sentido, poucos autores do XIX souberam explorar tão bem essa dicotomia quanto Walter Scott, em seu clássico *Ivanhoe* (1819).

Walter Scott foi durante boa parte da vida simpático à causa jacobita, que tinha por objetivo retornar a dinastia Stuart e os descendentes de Jaime II ao poder, mas admitia que se tratava de uma causa perdida. No campo político tinha alinhamento com os Tories, sendo, portanto, um conservador, adepto da preservação da ordem política (aristocracia fundiária como classe governante), social (preservação dos costumes e tradições “ancestrais” insulares, como os ideais de cavalaria) e nacional (mesmo sendo um nacionalista escocês, era um unionista; ou seja, defendia o Ato de União de 1800, que ratificava a comunhão de Inglaterra, Gales, Escócia e Irlanda em uma única federação, o Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda).

Seguindo o ideário Tory, Scott era avesso aos ideais jacobinos e contrário a manifestações e revoltas que colocassem em risco as estruturas e hierarquias que - segundo esta perspectiva ideológica – mantinham a nação em pé. Neste sentido, é de se destacar que sua obra de maior sucesso possui uma série de elementos relativamente “progressistas” para alguém que observava as mudanças políticas de seu tempo com ceticismo. Mas esses elementos, como veremos a seguir, faziam parte de uma proposta paternalista de resolução dos problemas políticos e sociais que acometiam as ilhas.

A obra deste autor que nos interessa agora é *Ivanhoe* (1819). A história foi lançada em três edições, sendo a 13ª das *Waverley Novels,* que foram produzidas entre 1814 e 1831. Neste momento, Scott ainda não identificava sua autoria nas novelas, provavelmente para preservar seu nome caso o projeto literário não obtivesse o sucesso almejado, assinando sob o pseudônimo de “*the author of Waverley*” (o autor de Waverley). Seus doze primeiros romances tinham como pano de fundo a Escócia dos séculos XVII e XVIII, sendo *Ivanhoe* sua primeira produção ambientada na Inglaterra Medieval e com linguagem em prosa.

A trama se passa no ano de 1194, girando em torno de três problemáticas centrais: 1) a ausência do legítimo rei (no caso, Ricardo I); 2) a conspiração tramada pelo príncipe regente (João Sem Terra), que se vale do suposto desaparecimento do irmão para tomar o trono inglês; e 3) o mito do Jugo Normando (Norman Yoke), que

apresenta a Inglaterra como uma nação dividida entre duas “raças”: a dos normandos (oriundos da França, descendentes daqueles que se saíram vitoriosos na Batalha de Hastings [1066]) e dos saxões (povos de ascendência germânica, situados na ilha há cerca de setecentos anos).

Scott é objetivo na maneira como descreve o Jugo Normando, que, em sua narrativa, fazia da Inglaterra uma nação dividida em função de um trauma histórico, cujos efeitos ainda seriam sentidos quase um século e meio depois

> Quatro gerações não tinham sido suficientes para misturar o sangue hostil dos normandos e anglo-saxônios, ou para unir, pela linguagem comum e os interesses recíprocos, duas raças hostis, uma das quais ainda sentia a soberba do triunfo, enquanto a outra gemia sobre sob todas as consequências da derrota. (1972, p. 6)

Continua o autor:

> O poder fora colocado completamente nas mãos da nobreza normanda pelos acontecimentos da Batalha de Hastings, tendo sido usado, como os nossos historiadores nos asseguram, por mãos nada moderadas. Toda a raça de príncipes e nobres saxônios fora destruída ou deserdada, com poucas ou nenhuma exceção; (1972, p. 7)

Em meio a esta Inglaterra caótica, o leitor é apresentado a Wilfred de Ivanhoe. Um jovem guerreiro de origem saxã (portanto, pertencente ao grupo étnico dominado) que foi deserdado por seu pai, Cedric de Rotherwood, por ter ido às cruzadas, lutar ao lado do rei Ricardo. Wilfred chega em sua terra natal incógnito, se chocando com a situação em que o país se encontra. Ao longo da história o protagonista conhece os judeus Isaac e Rebecca de York (pai e filha) e Robin de Locksley, um exímio arqueiro que também é líder de um bando de earls saxônicos que tiveram suas riquezas tomadas pelos normandos e, agora, vivem nas florestas como fora da lei. Junto deles e mais outros personagens, como o servo Gurth, o bobo da corte Wamba, o lorde Athelstan (que pretende retomar o trono aos anglo-saxônicos, por ser descendente de Harold Godwinson) e Rowena (par romântico do protagonista), Wilfred enfrenta várias situações perigosas e dramáticas, tentando, junto das demais personagens, sobreviver em meio a esse cenário.

No que concerne ao papel desempenhado por Ricardo I nesta história, Scott contribuiu para difundir o topos do monarca disfarçado como cavaleiro negro. A ressignificação rompe significativamente com o paradigma medieval do herói cruzado. Em dada medida, a personagem subverte tanto o papel da figura régia quanto a sua

própria tradição representativa. Coração de Leão, como cavaleiro negro, protege seus súditos quando eles estão em situações de perigo. Ele também não tolera a injustiça – o que fica claro durante o torneio de Ashby, quando ele não deixa que Wilfred (que também está disfarçado, mas com uma armadura cinza, identificado apenas como "desdichado" [deserdado]) seja atacado por vários guerreiros e humilhado publicamente. Ricardo I também se junta aos heróis na invasão ao castelo de Torquilstone para resgatar Isaac, Rebecca e Wilfred, que haviam sido sequestrados por Maurice De Bracy, um dos lacaios de João. Nesta cena ele também salva a vida do protagonista, resgatando-o de um castelo em chamas, em um momento em que Wilfred estava incapacitado de fugir sozinho por causa de seus ferimentos.

Também é conferida a Ricardo I a qualidade de unificador do país. Quando é dito – por exemplo – que ele é "um verdadeiro inglês" (SCOTT, 1972, p. 356), "familiarizado com os costumes dos seus súditos ingleses" (SCOTT, 1972, p. 514). E também em um momento em que Cedric o chama de Ricardo d'Anjou, ao passo que o rei replica: "Não, nobre Cedric. Ricardo da Inglaterra, cujo maior interesse é ver seus súditos unidos entre si" (SCOTT, 1972, p. 514). Ou mesmo em um trecho ao fim do romance, que diz que "Os saxões sentem que serão tratados com maior igualdade e justiça sob Ricardo, do que conseguiriam em uma guerra civil" (SCOTT, 1972, p. 551).

Neste sentido, é perceptível que Scott apresenta uma versão bem mais nacionalista de Coração de Leão, (re)imaginada nos parâmetros do romantismo: protetor do povo, transgressor de regras, aventureiro, alegre, brincalhão, apreciador da música, festivo, sensível às mazelas que afligem seus súditos saxões e, principalmente, disposto e unir os povos de seu reino em prol de um futuro comum. Ademais, a noção de Ricardo I como um rei justo e querido pelo povo também ganha ênfase e esta ideia será basilar na maioria das obras que tratam do universo de robinhoodiano, como veremos a seguir.

Na esteira de Walter Scott, nosso próximo autor a se aventurar na temática em questão é Thomas Love Peacock. Assim como os demais que vimos até aqui, Peacock foi um intelectual prolífico, deixando para a posterioridade um número significativo de obras. Produções literárias escritas em prosa (como *Melincourt* [1817], *Nightmare Abbey* [1818], *The Misfortunes of Elphin* [1829]), em verso (*The Monks of St. Mark* [1804], *The Round Table, or King Arthur's Feast* [1817], *Rhododaphne: or the Thessalian Spirit* [1818], etc), ensaios diversos (*The Four Ages of Poetry* [1820],

The Last Day of Windsor Forest [1862]), peças (*The Three Doctors* [publicada apenas em 1903], *Gl'Ingannati, or The Deceived* [1862], e uma série de contos inacabados (como *The Pilgrim of Provence* [c. 1826], *A Story Opening at Chertsey* [c. 1850], entre muitos outros).

Segundo Stephen Basdeo, a novela *Maid Marian* (1822) de Peacock foi pensada como uma sátira acerca dos governos conservadores que se instauravam no continente após as Guerras Napoleônicas (1792 – 1815). Com a derrota de Napoleão Bonaparte os representantes das forças aliadas no Congresso de Viena tencionavam pela restauração do Antigo Regime naqueles estados que estiveram sob controle de França durante o período de conflito. Revolucionários e radicais primavam pela manutenção de certas reformas (políticas, econômicas, jurídicas, etc), enquanto os antigos chefes de estado dispensavam qualquer mudança estrutural que tivesse sido implementada ao longo daquela fase turbulenta. Nas palavras de Basdeo, "parecia que o feudalismo e o despotismo estavam retornando ao continente"[160] (2019, p. 123).

Peacock difere radicalmente de Scott em sua abordagem do feudalismo. Enquanto o primeiro apresenta este sistema como solução para os problemas de desigualdade e carência de unidade nacional, "o segundo tem uma visão oposta e argumenta que as elites aristocráticas e monárquicas sempre foram gananciosas, egoístas e violentas com as classes média e trabalhadora"[161] (BASDEO, 2019, p. 123). Mas quando tratamos da estrutura de enredo, pouco em *Maid Marian* se faz digno de nota. No episódio que nos importa mais, há um discurso pertinente (ainda que pouco inovador) proferido pelo frei Tuck, quando Ricardo I ainda está disfarçado de cavaleiro.

> Não me entenda mal, senhor cavaleiro", disse o frade. "Todos nós amamos e honramos o rei Ricardo, e aqui está um grande alívio para sua saúde: mas eu gostaria de mostrar a você que nós, os habitantes da floresta, somos erroneamente chamados por nomes injustos, e nossas virtudes, embora sigam a uma distância humilde, ainda são verdadeiramente semelhantes às de Coração de Leão. Não digo que Ricardo é um ladrão, mas digo que Robin é um herói: e por honra, algum homem, erroneamente chamado de ladrão, ganhou maior honra do que Robin? Todos os homens não o agraciam com algum epíteto honroso? O ladrão mais gentil, o ladrão mais cortês, o ladrão mais generoso, sim, e o ladrão mais honesto? Richard é cortês, generoso, honesto e valente: mas também é Robin: é a palavra falsa que faz a injusta distinção. Eles são espíritos gêmeos e deveriam ser amigos, mas essa

[160] No original: "[i]t seemed as though feudalism and despotism were returning to the continent"
[161] No original: "takes que opposite view and argues that the aristocratic and monarchical elites have always been greedy, self-interested, and violent towards the working and middle classes"

> fortuna lançou sua sorte de maneira diferente: mas seus nomes descerão juntos até os últimos dias, como a flor de sua era e da Inglaterra[162].

A comparação entre os dois personagens, apresentada no discurso do monge, é elucidativa de como as memórias culturais de Ricardo I e Robin Hood estavam imbricadas na imaginação coletiva (ou melhor dizendo, na mitologia nacional) inglesa. Expressões metafóricas, como "espíritos gêmeos" e "flores de sua época e da Inglaterra", estão carregadas deste simbolismo, como se uma figura histórica estivesse inegável e inevitalmente conectada a outra. O trecho seguinte vai justamente ao encontro desta afirmação. Vejamos o que Coração de Leão pronuncia quando seus sútitos descobrem que é o monarca quem se encontra diante deles:

> "Levante-se, levante-se," disse Ricardo, sorrindo: "Robin é o rei aqui, como sua senhora mostrou. Tenho ouvido falar muito de ti, Robin, tanto do teu estado atual como do teu estado anterior. E esta, tua bela rainha da floresta, é, se as lendas dizem que é verdade, a senhora Matilda Fitzwater. [...] "Seus seguidores", disse o rei, "terão perdão gratuito"[163]

O reconhecimento de que Robin é quem é rei na floresta não deve ser entendido como uma simples figura de linguagem, utilizada para demonstrar a boa relação existente entre os personagens. Ela está relacionada a um elemento já mencionado aqui: muitas histórias do universo robinhoodiano operam sob a lógica de que muitas formas de monarquia são possíveis. A "boa" e a "ruim", quando se trata de comparar Ricardo I com João Sem Terra, por exemplo. No caso em questão o que o texto aponta é para a coexistência entre uma monarquia (digamos) "oficial", em que Coração de Leão desponta como seu símbolo maior, e uma monarquia "popular", esta tendo Robin à sua frente. Perspectiva que condizia perfeitamente com as dicotomias do nacionalismo, que se apresentavam de forma ora mais ora menos flagrantes no

---

[162] No original: "Misconceive me not, sir knight", said the friar. "We all love and honour King Richard, and here is a deep draught to his health: but I would show you, that we the foresters are miscalled by opprobrious names, and the our virtues, though they follow at humble distance, are yet truly akin to those of Coeur-de-Lion. I say not the Richard is a thief, but I say that Robin is a hero: and for honour, did ever yet man, miscalled thief, win greater honour than Robin? Do not all men grace him with som honourable epithet? The most gentle thief, the most courteous thief, the most bountiful thief, yea, and the most honest thief? Richard is courteous, bountiful, honest, and valiant: but also is Robin: it is the false word that makes the unjust distinction. They are twin-spirits, and should be friends, but that fortune hath differently cast their lot: but their names shall descend together to the latest days, as the flower of their age and of England". Disponível em: < https://www.gutenberg.org/cache/epub/966/pg966-images.html >. Acessado em 25/05/2023

[163] No original: "Rise, rise," said Richard, smiling: "Robin is king here, as his lady hath shown. I have heard much of thee, Robin, both of thy present and thy former state. And this, thy fair forest-queen, is, if tales say true, the lady Matilda Fitzwater." [...] "Your followers," said the king, "shall have free pardon". Disponível em: < https://www.gutenberg.org/cache/epub/966/pg966-images.html >. Acessado em 25/05/2023.

cenário político europeu da época (como estado/nação, elite/povo, cidade/campo, etc).

Apesar da reiteração da esmagadora maioria dos elementos que caracterizam essa tradição literária, há uma inovação (sutíl, mas de grande revelância a longo prazo) com relação ao par romântico de Robin. A Maid Marian – alcunha para Matilda Fitzwater – de Peacock é bem mais ativa na trama se comparada com outras personagens femininas representadas neste universo até então. Mais uma vez parafraseando Stephen Basdeo, ela é uma mulher teimosa e independente: "Marian não é uma mocinha delicada: ela desafia os desejos de seu pai, que procura confiná-la à esfera doméstica, juntando-se a Robin na floresta e vivendo uma vida de fora da lei"[164] (2019, p. 123). Assim que ela se torna uma fora da lei e passa a viver na floresta – afirma este historiador – "ela assume um papel ativo na defesa de Sherwood das depredações do xerife"[165] (BASDEO, 2019, p. 123). Ademais, a novela também é uma das primeiras a apresentar a cena de Ricardo I abençoando a união de Robin e Marian, tópico que será resgatado várias vezes, na literatura infantil e no cinema, por exemplo.

Dito isso, o último autor importante à nossa discussão, antes de partirmos para a análise visual é Pierce Egan. Comercialmente, o Robin Hood de Egan foi o mais bem sucedido do período vitoriano. Diferente de outros que circularam neste período e em outros em forma de livro, *Robin Hood and Little John; or, The Merry Men of Sherwood Forest* foi publicado de forma serializada, no formato de revistas penny, entre 1838 – 1840. O próprio Egan foi, decerto, um dos autores mais lidos de seu tempo, tendo se aventurado em narrativas de outros foras da lei, em obras como *Wat Tyler* (1841) e *Adam Bell, Clym o' the Cleugh, and William of Cloudeslie* (1842).

A releitura deste autor se afunila a algumas que vimos anteriormente, no sentido de que tenta imbuir o personagem principal e desenvolvimento das tramas apresentadas de um viés ideológico progressista. Pierce Egan era um apoiador apaixonado da política radical e possuía amizades com o Movimento Cartista (1838 – 1857), de forma que sua obra reflete muito de suas convicções ideológicas. Primeiramente pelo próprio formato de circulação, dado que as revistas *penny* – ainda que também fossem lidas pelas camadas sociais mais privilegiadas – eram endereçadas ao consumo popular; especificamente à classe trabalhadora, que

[164] No original: "Marian is no delicate little lady: she defies the wishes of her father, who seeks to confine her to the domestic sphere, by joining Robin in the forest and living the life of an outlaw"
[165] No original: "she takes and active role in defending Sherwood from the depredations of the Sheriff"

encontrava nesses materiais um entretenimento rápido e acessível.

Segundamente, pelas adaptações realizadas: por exemplo, o Robin Hood de Egan é eleito democraticamente como líder dos foras de lei. Ele também almeja representar a união do povo inglês. Não apenas os saxões que eram perseguidos e haviam sido destituídos de suas terras e direitos políticos, mas, também, os normandos pobres, os descendentes estrangeiros que viviam em condição não muito diferente daquela que acometia o grupo étnico "nativo", já estabelecido na ilha há mais tempo (BASDEO, 2019, p. 130). Em outras palavras, Egan dá continuidade a pratica já estabelecida por Walter Scott em *Ivanhoe*, em que o mito da Inglaterra como nação dividida opera como cerne narrativo. Mas dá outra conotação ao tema. Enquanto Scott propunha uma resolução paternalista (*Tory*) para a união do país, Egan apresenta valores democráticos como a base para unidade popular. A consciência de classe, mais do que a benevolência das elites aristocráticas, é o caminho de Egan para a construção de uma Inglaterra melhor.

Quanto ao episódio que é de nosso particular interesse, não há nenhuma inserção realmente inovadora por parte de Egan, não havendo necessidade de maiores explicações nesse sentido. O que mais importa a nós nessa obra é uma ilustração em particular, intitulada *Robin Hood receiving his buffet from Richard Coeur de Lion*[166] (VER FIGURA 24). Como o próprio título sugere, a imagem trata de um jogo de socos (o termo utilizado é *buffet*, empregado no vocabulário da época para designar golpes de mão, como socos e/ou tapas), em que o rei (disfarçado como monge) e Robin se permitem levar um golpe do adversário, podendo revidar o mesmo caso o competidor atingido se mantenha em pé após o impacto. Esta cena já era recorrente em outros autores; ela está presente em *Ivanhoe* de Walter Scott, com a diferença de que não é o ladrão, mas sim frei Tuck quem disputa com o monarca (na ocasião, ainda disfarçado como cavaleiro negro). Também é possível encontrar paralelos na literatura medieval, precisamente no romance *Couer de Lion,* mencionado no primeiro capítulo. No episódio em que Ricardo I é feito refém por Modard, rei alemão, o filho deste realiza o mesmo jogo com o monarca inglês, morrendo durante a disputa. A morte do filho é, inclusive, o motivo que leva o rei germânico a colocar um leão feroz na cela de Ricardo I, como uma forma de vinga-lo

166 Disponível em: < https://www.google.com.br/books/edition/Robin_Hood_and_Little_John_or_The_merry/hegBAAAAQAAJ?hl=en&gbpv=0 >. Acessado em 26/05/2023.

sem sujar as próprias mãos[167].

(Figura 24: *Robin Hood receiving his buffet from Richard Coeur de Lion* [1850])

A gravura de Egan, assim como outras que circularam ao longo do XIX tratando de cenas semelhantes, presta uma função relevante para a iconização de nossA personagem. Ela ajuda a difundir uma representação visual mais lúdica de Ricardo I, de um governante mais próximo de seu povo, disposto (inclusive) a quebrar certas convenções. Mais uma vez, o que salta aos olhos do observador é o caráter romântico da cena. Rei e súdito(s) brincam, se divertem. O primeiro reconhece a autoridade do segundo quando em seus domínios. E, ainda que a hierarquia vassálica (ou feudal, para utilizar o vocabulário do período) seja mantida em sua essência – pois Egan também poupa a monarquia de críticas –, o monarca se "submete", em dada medida, às normas dos foras da lei. Algo que veremos também em outras representações visuais.

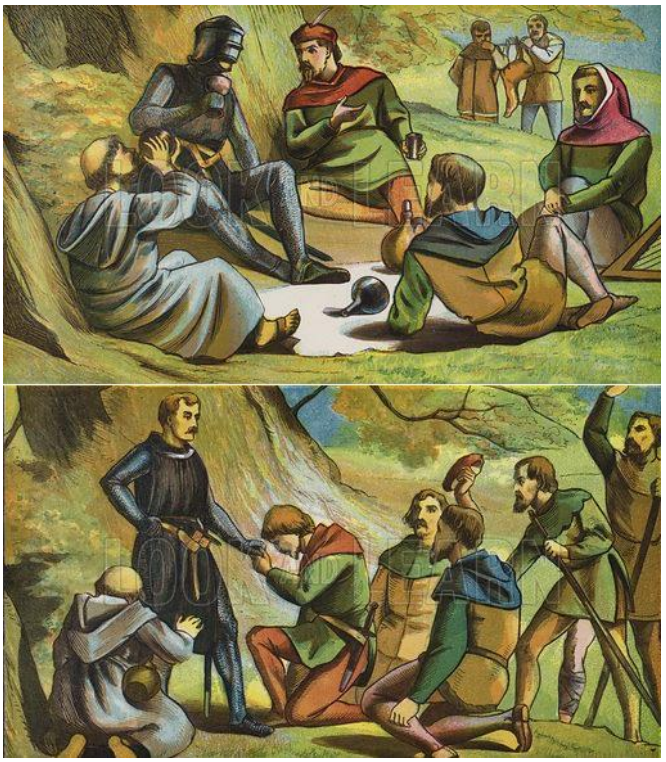
Uma das questões mais importantes sobre a tradição robinhoodiana no XIX é que se trata de um universo muito mais textual-literário do que visual. Ainda que muitas cenas dessas histórias possam suscitar imagens mentais muito poderosas, passíveis de iconização futura (como a vestimenta de Robin em *Lincoln green*, seu casamento com Maid Marian, ou mesmo a confraternização com o soberano), seria

[167] Linhas 1424 – 1615. Disponível em: < https://d.lib.rochester.edu/teams/text/larkin-richard-coer-de-lyon >. Acessado em 30/04/2023.

arriscado demais atribuir às representações visuais o mesmo caráter de importância e difusão que possuía a cultura escrita concernente ao mesmo tema. Não quer dizer que as imagens oitocentistas de Robin Hood – em particular àquelas em que ele está junto de Ricardo I – sejam menos reveladoras e/ou informativas do que os romances e/ou poemas desta época. Significa apenas que elas não possuem a mesma ressonância cultural – algo que mudará no início do século XX, com a popularização da literatura infantil (fortemente ilustrada), e o advento do cinema e das histórias em quadrinhos, que construirão a identidade visual do ladrão justiceiro.

De qualquer forma, ainda deve ser creditado ao século XIX o papel de trazer as primeiras representações visuais de alguns dos temas mais importantes deste universo. Dentre eles, a tópica do rei incógnito. As gravuras abaixo (VER FIGURA 25) são da segunda metade do oitocentos[168]. Elas pertencem ao livro *Aunt Louisa's Keepsake* (1868), uma coletânea de poesias para crianças, ilustrada por Kronheim e Dalziels. Perceptivalmente, elas foram produzidas a partir da técnica de cromolitogravura, que estava se popularizando ao final do século. Elas nos permitem contemplar duas situações que já foram abordadas aqui: Coração de Leão (disfarçado como cavaleiro negro) festejando com Robin e seu bando e, logo em seguida, revelando sua identidade e perdoando os bandidos por seus crimes. Ainda que ambos os acontecimentos já tivessem sido amplamente representados na literatura, o acréscimo do elemento visual confere nova dimensão (e consequência, nova vida) a eles, agora sob forma de imagens. A descrição literária pode, decerto, comportar muito mais informações do que uma gravura, por exemplo. Mas a ilustração, justamente por seu caráter "econômico", graficamente falando, acaba por adquirir maior propriedade sintética. A máxima popular de que uma imagem vale mais do que mil palavras se aplica quando pensamos a relação imagem-texto nesta época, especialmente para as fontes impressas.

[168] Disponíveis em: < https://www.lookandlearn.com/history-images/M551385/Robin-Hood-And-His-Merry-Men?t=1&q=ROBIN+HOOD+RICHARD&n=6 > ; < https://www.lookandlearn.com/history-images/M551386/Robin-Hood-And-His-Merry-Men?t=1&q=ROBIN+HOOD+RICHARD&n=8 >. Acessado em 26/05/2023.



(Figura 25: Ilustrações de Ricardo I como cavaleiro negro, em Aunt Louisa's Keepsake [1868])

Para finalizar, façamos uma análise da principal representação visual deste tema no XIX: a obra *Robin Hood and his Merry Men Entertaining Richard the Lionheart in Sherwood Forest* (1839), do pintor irlandês Daniel Maclise[169] (VER FIGURA 26). O cerne da obra é a chegada de Ricardo I à Inglaterra e a comemoração do evento. As duas principais figuras da tela são o próprio rei (trajado com cota de malha e com a espada caída no braço esquerdo, sentado ao chão, erguendo uma taça com bebida) e Robin (aqui utilizando um traje vermelho) também alegre e erguendo uma taça, enquanto fita o rei que também o olha de volta. Outros personagens do bando dos *merry men* também podem ser identificados, especialmente *Little John* (João Pequeno) (no canto esquerdo carregando um servo abatido, facilmente reconhecível por sua grande estatura e físico imponente) e Frei Tuck (completamente bêbado, escorado na árvore à esquerda – também com algumas de suas características "típicas", como a toga de monge e embriaguez). Quase todos os personagens alí presentes estão comemorando, com exceção, talvez, do criado sarraceno que serve a taça do rei[170]. Vários homens estão caídos ao chão pelas horas e bebedeira; alguns

[169] Disponível em: < https://artuk.org/discover/artworks/robin-hood-and-his-merry-men-entertaining-richard-the-lionheart-in-sherwood-forest-46882 >. Acessado em 26/05/2023.

[170] Na novela *Maid Marian, the Forest Queen* (c. 1849). de J. H. Stocqueler, também há a presença de um personagem sarraceno. Mas, a considerar que a pintura de Maclise antecede esta obra em dez

lutam ao fundo usando pouca roupa – o que demonstra que se trata de um duelo esportivo e não de um conflito real, o que destoria do discurso construído na composição geral. À direita na imagem, estão guerreiros de armadura, que também parecem confraternizar com os demais; aquele localizado na extremidade direita ao fundo está com um copo à altura da boca. Muitas coisas parecem ter sido retiradas de *Ivanhoe* de Walter Scott, mas o personagem principal do romance, Wilfred, não está presente; nada neste universo construído pela pintura parece sugerir que ele é necessário aqui.

Além do último fato mencionado, é digno de destaque, também, o tratamento dado à figura do rei. Ricardo I é um herói do povo comum. Mais do que um símbolo da história inglesa (vide a cruz de São Jorge em sua túnica) ou um vencedor de guerras (voltando das cruzadas), ele confraterniza com seus súditos como um igual, se divertindo e comemorando junto deles. Fica implícito também que Coração de Leão não é um líder soberbo, ou que faz uso desmedido de sua autoridade. Robin Hood está mais alto que ele e em pé. Mesmo estando um pouco mais ao fundo, o ladrão fita o rei de cima para baixo e o soberano não parece incomodado com tal situação. Subentende-se que há uma certa "subversão" da hierarquia entre os personagens. Ricardo I é rei da Inglaterra, mas na floresta de Sherwood Robin Hood é o rei. E o soberano reconhece a autoridade do súdito quando está em seus domínios. Não (apenas) por ser benevolente e gentil, mas (também) por que quer a unidade do povo.

Fazendo um breve – apesar de anacrônico – exercício de correlacionar imagem e texto, poderíamos imaginar perfeitamente os merry men de Robin Hood, representados na pintura de Maclise, entoando a canção que encerra a peça teatral *The Foresters* (1892), de Alfred Tennyson:

> Agora o rei está em casa novamente e nunca mais vai vagar.
> Agora que o Rei está em casa novamente, o Rei terá novamente o [que é] seu.
> Em casa de novo, em casa de novo, e cada um terá de novo o [que é] seu
> Todos os pássaros na alegre Sherwood cantam e cantam para ele voltar para casa[171].

Apesar de mais de cinquenta anos separarem uma obra da outra é pertinente

anos, é possível dizer que o pintor é quem antecipa o tema, posteriormente apropriado pelo literato.

[171] No original: Now the King is home again, and nevermore to roam again/ Now the King is home again, the King will have his own again/ Home again, home again, and each will have his own again/ All the birds in merry Sherwood sing and sing him home again. Disponível em: < https://d.lib.rochester.edu/robin-hood/text/tennyson-foresters >. Acessado em 30/04/2023

repararmos com tanto a pintura como o poema coadunam na maneira como constroem o discurso nacionalista. A evocação da natureza (animais e floresta), a importância dada à figura do rei e o entusiasmo do povo com seu retorno são elementos bastante evidentes de como memória e imaginário são mobilizados nesta percepção idílica da nação inglesa/britânica.

(Figura 26: Robin *Hood and his Merry Men Entertaining Richard the Lionheart in Sherwood Forest,* de Daniel Maclise [1839])

Para concluir, no que concerne à iconização de Ricardo I no XIX, o mito robinhoodiano desempenhou um papel fundamental. Ajudou estabelecê-lo na imaginação coletiva como 1) herói e "amigo" do povo; 2) unificador do país; e 3) fonte da justiça. Ainda que pouco (ou nada) dessas perspectivas encontrassem eco na historiografia da época, elas certamente tiveram alguma importância para que a memória de Coração de Leão se alinhasse um pouco mais às fantasias nacionalistas da época.

A fabricação de um monarca medieval como ícone cultural de uma época está diretamente ligada à multiplicidade de discursos culturais que são produzidos acerca do sujeito iconizado. Assim como no caso do rei trovador, a literatura desempenhou, aqui, uma função inconteste. Romances, poemas, peças de teatro ou ópera, periódicos populares (como as revistas *penny* e *chapbooks*), são fontes riquíssimas

para compreendermos a construção e difusão de imaginários e memórias culturais em torno dos mais diversos temas históricos. Mesmo que as imagens visuais é que figurem como objeto central de nosso estudo, muitas vezes é a literatura a linguagem responsável por tecer as redes discursivo-narrativas que, posteriormente, serão apropriadas pelos artístistas plásticos. Juntas, as culturas escrita e visual contribuem para que as personagens do passado adquiram maior profundidade simbólica e ideológica, viabilizando o surgimento de formas mais complexas de recepção.

Mas ainda que as perpectivas do rei trovador e do monarca como símbolo de unidade tenham tido ressonância significativa no XIX, essas imagens, em si, não foram capazes de superar outra, mais enraizada na memória e imaginação inglesas. A ideia de Ricardo I como rei guerreiro, ainda que seguidamente criticada pela historiografia da época, continuará como a mais recorrente e de maior potência visual. As razões por trás deste fenômeno e a presença desse tema na cultura visual oitocentista, é o que discutiremos a seguir.

3.4 Do Rei Cavaleiro ao *Rex Crucesignatus*: Uma Retomada (ou uma Atualização) da Perspectiva Medieval (?)

Iniciemos este capítulo com um breve exercício comparativo de leitura de imagens. Na figura anexada (VER FIGURA 27) abaixo estão presentes duas representações visuais de nossa personagem. Ambas se encontram no mesmo tipo de suporte: o vitral (ou *stained glass*, como esta linguagem artística é chamada nos países anglófonos). A primeira é do início do século XIX, aproximadamente 1813. Ela está instalada no interior da Catedral de Lichfield, localizada no condado de Staffordshire, região das West Midlands[172]. Já a segunda pertence, cronologicamente, à outra metade do século. Estimada entre 1867 e 1871, ela está, hoje, no Rochdale Town Hall, um prédio municipal vitoriano construído em estilo gótico, localizado na região da Grande Manchester, noroeste da Inglaterra[173].

[172] Disponível em: < https://www.flickr.com/photos/amthomson/9901020134/in/photostream/ >. Acessado em 26/05/2023.
[173] Disponível em: < https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Clement-James-Heaton/381189/Richard-I,-detail-from-a-window-in-the-Great-Hall,-1867-71-%28stained-glass%29.html >. Acessado em 26/05/2023.

(Figura 27: Imagens de Ricardo I em vitrais, Catedral de Lichfield [1813] e Hochdale Town Hall [1867 – 1871])

O(A) leitor(a), perceberá rapidamente que em ambas Ricardo I é apresentado lob uma lógica já abordada neste trabalho: a do rei guerreiro, como visto ao longo do capítulo I. Armas, armaduras e outros signos visuais deixam evidente ao observador o tipo de ideia que os artistas, com pouco mais de 50 anos de diferença entre um e outro, pretendiam trazer acerca deste monarca. Mas ainda que sejam guerreiros, esses dois Ricardos são, estética e conceitualmente, bastante diferentes.

O primeiro utiliza armadura fechada, com manoplas, grevas e elmo aberto (*bascinet*). Um equipamento relativamente “próximo” aos dos cavaleiros ingleses no fim da Idade Média (GRAVETT, 2002). Por cima da armadura, uma tunica de cor verde. Na mão direita o machado de batalha (arma que já era costumeiramente atribuída a este rei desde o medievo tardio), na esquerda um grande escudo vermelho, que mal aparece na cena. A espada na cintura também chama pouca atenção, pois o elemento visual mais importante se encontra na parte inferior do vitral: ao chão, sob os pés de Ricardo I, jaz um leão derrotado, tema que (assim como o machado) também era presente na literatura e cultura visual concernente a este personagem, entre fins da Idade Média e início da Era Moderna. A leitura iconográfica nos permite pontuar o seguinte: 1) o elemento predominante nesta representação é a

cavalaria, o ideal guerreiro medieval, relido (evidentemente) sob um vies romântico; 2) junto da noção do rei cavaleiro, está presente uma certa carga mítica, evidenciada pela presença do leão, desfalecido aos pés do governante. O triunfo do homem sobre a fera – como visto anteriormente – está diretamente ligado a episódios dos mitos clássicos e bíblicos, mobilizados na construção do herói épico.

Já o segundo traja cota de malha da cabeça aos pés – algo bem mais próximo do que seria possível para um guerreiro do século XII (NICOLLE, 2005). O que não significa que este elemento, aparentemente mais "preciso" historicamente falando, não esteja imerso, ou mesmo em sinergia, com outros (digamos) mais fantásticos. Percebamos, por exemplo, que o rei porta uma espada de proporções gigantescas, do seu próprio tamanho. Instrumento que seria inviável para utilização militar quando em combinação com escudo (também presente na imagem). Mas isto é o que menos importa no momento. Por cima da cota da malha, Ricardo I veste uma tunica branca com a cruz vermelha de São Jorge, símbolo de "seu" país. A ligação com o santo é reforçada por mais um elemento: a jarreteira (*garter*) na perna esquerda do monarca. Esta peça era utilizada pelos cavaleiros da Ordem da Jarreteira, inclusive pelos reis ingleses, que eram as figuras máximas desta ordem. A justificativa para este adorno está na construção historiográfica de que Coração de Leão é quem teria (pré)fundado a Ordem e estabelecido o culto a São Jorge na Inglaterra (LABORDERIE, 1995) – também outro tema que já abordamos.

Além da faixa, há outro construto historiográfico operando nessa composição. Percebamos que o soberano está com as pernas cruzadas, a esquerda sobre a direita. Esta seria – na imaginação histórica da época – a forma como eram enterrados os cavaleiros ingleses que haviam lutado nas cruzadas. Uma maneira de distinguir os combatentes que dedicaram suas vidas à recuperação de Jerusalém, imprimindo a honraria em suas efigies para servirem de objeto de rememoração futura. Trata-se de um mito historiográfico, hoje já desbancado, mas que teve circulação substancial ao longo do XIX (HARRIS, 2010).

Por fim, o ultimo signo visual que difere radicalmente de um Ricardo I para outro é a coroa. Enquanto no primeiro, do vitral de Lichfield (c. 1818), o artefato ganha destaque mediano, mesclado como o elmo, no segundo, do Rochdale Town Hall (1867 – 1871), a coroa ganha mais evidência. Ela se eleva sobre o capuz de cota de malha; suas pontas, bem mais salientes do que na outra, mais parecem espinhos – talvez uma referência à coroa de espinhos de Jesus Cristo, algo condizente com a

indumentária religiosa que permeia a imagem como um todo.

Feita esta rápida dessecagem dos motivos iconográficos, uma questão se apresenta: como estas representações, tão próximas em sua estrutura e situadas sob uma mesma constelação (do herói guerreiro), conseguem ser tão diferentes, semântica e simbolicamente? Uma série de elementos nos ajuda a responder esta pergunta.

Há uma certa tendência nos estudos do medievalismo oitocentista de pensarmos que todas as formas de recepção medieval (assim como de recepção da Antiguidade e de outros períodos possíveis) buscavam atender a um único propósito: alimentar o sentimento de pertença ao estado nacional moderno. A Idade Média ofereceria, neste sentido, um repositório valioso de temas, simbolos e mitos, manifestos na forma de narrativas heroicas, passíveis de serem mobilizadas para atestar a "antiguidade" (ou a "medievalidade") das nações europeias. Esta visão monolítica dos revivalismos medievais oitocentistas – como já tratamos nos subcapítulos anteriores – tem sido objeto de contestação há algum tempo. A bem dizer, trata-se de uma abordagem temerária para os nossos dias; ela desconsidera a diversidade de usos culturais da Idade Média, assim como as mudanças que acometem essas recepções no desenrolar do XIX[174].

Para o caso de nossa personagem, podemos antecipar que a evolução imagética de Ricardo I no oitocentos está diretamente ligada 1) às mudanças nas percepções coletivas (acadêmicas e/ou artísticas) que os ingleses tinham acerca da Idade Média (e das cruzadas, particularmente); e 2) aos elementos externos, de ordem política e/ou social, que criavam a necessidade de novas Idades Médias sonhadas, que satisfizessem os anseios do presente.

Falamos no fim do primeiro capítulo que a historiografia insular moderna nutria uma visão fortemente depreciativa acerca das cruzadas. Nas palavras de David Hume, em seu clássico *The History of England from the invasion of Julius Caesar to*

[174] Para citar um exempo pertinente a este debate. Em um clássico sobre este tema, Mark Girouard explorou como a imagem mítica do cavaleiro medieval foi resgatada na cultura inglesa do XIX, tendo como um de seus principais efeitos a difusão de novos modelos de masculinidade. Apesar da idealização desta categoria medieval ser uma constante no cenário cultural britânico (e europeu de maneira geral) até o fim da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), ela não permanece a mesma, semântica e discursivamente, ao longo de todo este período. Mesmo no espectro político conservador ocorrem transformações. A representação romântica do cavaleiro ideal, um dos símbolos máximos do masculinismo e do sistema de valores morais que balizavam a cultura vitoriana em seus primórdios, se imbuirá cada vez mais de conotações imperialistas (GIROUARD, 1981, p. 222). Dos poemas, pinturas e romances históricos, a cavalaria será implementada em livros infantis, em manuais de conduta masculina, na cultura esportiva, e, posteriormente, em propagandas de guerra.

the Revolution in 1688 (1761), as cruzadas foram “o mais notável e mais duradouro monumento da loucura humana que já apareceu em qualquer época ou nação”[175] (1778, p. 234). Hume não era apenas crítico das guerras santas medievais, mas também dos sujeitos que se tornaram heróis desta causa – dentre eles, Ricardo I, como visto anteriormente. O mesmo discurso valorativo é compartilhado por William Robertson, outro historiador escocês do mesmo período. Em seu *The History of the Reign of the Emperor Charles V* (1769), ele atribui alguns elementos positivos às peregrinações armadas, como a abertura de rotas comerciais entre Ocidente e Oriente. Mas não hesita em dizer que “[o] único empreendimento comum em que as nações européias já se engajaram, e que todos empreenderam com igual ardor, continua sendo um monumento singular da loucura humana”[176].

Não era uma perspectiva exclusivamente insular. Tratava-se de uma tradição historiográfica disseminada por toda a Europa (SIBERRY, 2000, p. 2). Voltaire, por exemplo, falou sobre a “loucura pelas cruzadas”, em *Essai sur les Moeurs et l’Esprit* (1756), lamentando que elas teriam sacrificado pessoas e riquezas da Europa “sem elas terem ao menos contribuído para civiliza-la”[177] (*apud* SIBERRY, 2000, p. 2). O historiador alemão Friedrich Heller é ainda mais enfático em sua crítica, em *Geschichte der Kreuzzuge nach dem heiligen Lande* (1784), afirmando que os corpos de dois milhões de homens jaziam sobre os túmulos de Urbano II e de Pedro o Heremita, e chamarão por eles no dia do julgamento (*apud* SIBERRY, 2000, p. 2).

Segundo Elizabeth Siberry, estas obras se baseavam em um leque bem limitado de fontes primárias. Uma delas, a *Gesta Dei per Francos*, publicada em Hanau (atual Alemanha) em 1611, por um diplomata huguenote chamado Jacques Bongars. Outra, a *Historia rerum in partibus transmarinis*, traduzida para o inglês desde 1481. Mas uma das referências mais utilizadas, e que desempenhou papel importantíssimo na construção da memória desses conflitos (principalmente da Primeira Cruzada) foi o poema épico *Gerusalemme liberata* (1581), do italiano Torquato Tasso (SIBERRY, 2000, p. 4).

Essa informação é valiosa, pois ela nos permite entender que tipo de

[175] No original: 'the most signal and most durable monument of human folly that has yet appeared in any age or nation”

[176] No original: “[t]he only common enterprise in which the European nations ever engaged, and which they all undertook with equal ardour, remains a singular monument of human folly”. Disponível em: < https://oll.libertyfund.org/title/the-works-of-william-robertson-vol-3-a-view-of-the-progress-of-society-in-europe-and-the-history-of-the-reign-of-the-emperor-charles-v-book-1?html=true >. Acessado em 26/05/2023

[177] No original: “without their having the least contributed to civilize it”

documentação foi utilizada na historiografia moderna até que outros documentos estivessem disponíveis. Nas palavras de Siberry, pode-se dizer que é o século XIX que marca o início de uma historiografia mais bem documentada em torno das cruzadas, “based on an analysis of primary sources, which in turn were edited and published and therefore more widely available” (2000, p. 6).

Uma das grandes referências deste tema no XIX, traduzida em várias línguas diferentes, é a coleção *Bibliothèque des croisades*, publicada por um historiador monarquista francês chamado Joseph François Michaud. Na Inglaterra, muitos textos sobre as guerras santas medievais foram traduzidos e publicados como parte da coleção *Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland in the Middle Ages* (1858 – 1911) – mais conhecida entre o(a)s pesquisadore(a)s da área como *Roll Series*. Três volumes desta série tratam de nosso personagem e do contexto em que ele viveu: como 1) *Chronicles and Memorial of the Reign of Richard I* (1864), editada por William Stubbs, que compila o (já mencionado no primeiro capítulo) *Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi;* 2) a *Chronica Magistri Rogeri de Rouedene* (1870), também editada por William Stubbs, que compila três textos de Roger de Howden (*Itinerarium regis Ricardi, Gesta Regis Henrici* e a *Chronica);* e 3) a *Chronica Majora* (1872), editada por Henry Richard Luard, que compila o documento homônimo do século XIII, de autoria de Mathew Paris.

Antes destes dois exemplos, as aventuras cruzadistas de Coração de Leão também podiam ser estudadas a partir de traduções para o inglês moderno, como *Chronicles of Crusaders* (1848), baseada nos relatos medievais de Ricardo de Devizes e Godofredo de Vinsauf, além do testemunho de João de Joinville sobre a cruzada de São Luís. É pertinente notarmos que muitas dessas coletâneas, traduzidas ou preservados no latim original, giram em torno de personagens emblemáticos, figuras fortes que personificavam o ideal cruzadista. Na França, Godofredo de Bulhão, Felipe Augusto e São Luís despontam como os mais relidos, tanto na historiografia e nas fontes compiladas quanto nas artes em geral (HORSWELL; SKOTTKI, 2021). Nas ilhas, o personagem “favorito” para essas revisitações históricas é (não surpreendemente) Ricardo I.

Isso ocorrera em parte pela influência dos romances de Walter Scott *(Ivanhoe* [1819] e *The Talisman* [1825]), além de outras obras já mencionadas aqui, que contribuíram substancialmente para a popularização do personagem. Mas haviam, também, outras variáveis em jogo. Motivos memoriais e ideológicos mais específicos,

alinhados aos impulsos nacionalistas da época: a Terceira Cruzada é aquela em que um rei inglês desempenhou um papel mais ativo a (HORSWELL, 2021, p. 76). Ainda que Eduardo I (sobrinho neto de Coração de Leão) também tenha se aventurado em empreitada semelhante (a Nona Cruzada [1271 – 1272]), a memória em torno deste monarca não passou pelo mesmo tipo heroicização, se comparado a do tio avô. Eduardo I se cristalizou na memória e imaginação insulares como o rei que expandiu o poder inglês/angevino nas ilhas, submetendo Gales e Escócia. Em outras palavras, a mística do rei épico, que se aventura em terras longínquas, trucidando hordas sarracenas e levando triunfo ao "seu" país, dificilmente impregnaria na memória coletiva de Eduardo I. Não que isto fosse impossível, ou que a história de Ricardo condissesse perfeitamente a esta imagem fantasiosa. Mas, sim, porque a tradição cultural e memorial estabelecida privilegiava um desses personagens.

Isto nos leva a um outro ponto relevante sobre a memória e o imaginário das cruzadas no oitocentos: para que herois cruzadistas fossem elevados ao patamar de herois nacionais, simbolos de coragem, virilidade, marcialismo, etc, era necessário (inevitável, na verdade) que esses conflitos do passado passassem por uma reabilitação. Que não fossem mais vistos como guerras inúteis, sangrentas, movidas por ignorância e fanatismo religioso. E neste sentido, o século XIX também desempenhará um papel fundamental.

Uma certa guinada no discurso acadêmico já estava estabelecida em meados deste século. Em *History and Literature of Crusades* (1861), obra em inglês que combina trechos de textos e conferências realizadas pelo historiador alemão Heinrich von Sybel, é afirmado que as cruzadas foram "uma das maiores revoluções que um dia tiveram lugar na história da raça humana"[178] (p. 1). Decerto um comentário bastante distinto daquele dos historiadores do século anterior. Charles Mills, em seu *History of the Crusades for the Recovery and Possession of the Holy Land* (1820), traça uma descrição elogiosa e romântica do guerreiro cruzado, ao dizer: "Seu desprezo por uma marcha perigosa e seu ardor heróico nos campos sírios impressionam e comandam nossa imaginação; enquanto seu sacrifício de país e parentes lança um ar de devoção sublime em torno de suas façanhas"[179] (p. VI)". Mas Mills não poupa os guerreiros medievais de críticas; ele mescla – como muitos autores

[178] No original: "one of the greatest revolutions that has ever taken place in the history of human race".
[179] No original: "His contempt of a perilous march, and his heroic ardour on the Syrian fields , awe and command our imagination; while his sacrifice of country and kindred throws an air of sublime devotedness round his exploits"

da época o faziam – imagens românticas com críticas baseadas em valores civilizatórios modernos. Por exemplo, quando afirma que quando um cavaleiro "fixava o sinal da cruz em sua cota de malha e esporeava seu cavalo nas planícies da Palestina, [...] todas as simpatias e caridades do gentil cavaleiro desapareciam"[180] (1820, p. 289). Apesar de admirar os feitos de Ricardo I e São Luis, Mills conclui seu livro com o argumento de que a cruzada retardou a marcha da civilização. "Tão visionário era o objetivo, tão aparentemente distante de relações egoístas, que seu fanatismo assume um caráter de virtude generosa"[181] (1820, p. 374)

Críticas deste tipo tendem a diminuir com o avançar do século. A mudança ocorre gradativamente. George Payne Rainsford James, em *History of Chivalry* (1830), critica o julgamento de Mills, replicando que seria errado impôr à Idade Média os padrões de uma era posterior, menos violenta. Ele ironiza: "aquele que não capta o espírito da época sobre a qual escreve, mas julga os outros tempos pelo sentimento do seu próprio, é como quem adaptaria um vestido polar ao clima dos trópicos"[182] (1830, p. 58). Opinião que, por sua vez, condiz com o que o autor diz sobre Ricardo I, em uma biografia produzida cerca de uma década mais tarde[183].

Cada vez mais, um número significativo de autores insulares passa a relativizar a violência e ímpeto religioso dos cruzados. E em contrapartida, as virtudes desses guerreiros se tornam, cada vez mais, motivo de elogios e admiração. O que não significa que houvesse um concenso total entre os historiadores da época acerca deste tema. George W. Cox, por exemplo, concentra sua maior crítica à idealização heroica de Coração de Leão, em seu livro *The Crusades* (1874).

> Uma auréola de falsa glória envolve a Terceira Cruzada das associações que a conectam com o rei do Coração de Leão da Inglaterra. As façanhas de Ricardo I despertaram o entusiasmo dos mais estúpidos dos cronistas, forneceram tema para elogios jubilosos e derramaram sobre sua vida aquele glamour que engana até mesmo os mais sóbrios quando lêem a história de seu protótipo de Aquiles no conto de Tróia (1874, p. 110)[184]

[180] No original: "fixed the sign of the cross on his coat of mail and spurred his charger on the plains of Palestine, […] all the sympathies and charities of the gentle knight disappeared"
[181] No original: "So visionary was the object, so apparently remote from selfish relations, that their fanaticism wears a character o generous virtue"
[182] No original: he who does not grasp the spirit of the age on which he writes, but judges of other days by the felling of his own, is like one who would adapt a polar dress to the climate of the tropics".
[183] A obra em questão se chama *A History of the Life of Richard Coeur de Lion, King of England* (1841).
[184] No original: "A halo of false glory surrounds the Third Crusade from the associations which connect it with the lion-hearted king of England. The exploits of Richard I have stirred to enthusiasm the dullest of chroniclers, have furnished theme for jubilant eulogies, and have shed over his life that glamour which cheats even sober minded en as they read the story of his prototype Achilleus in the tale of Troy"

O fato do autor tentar desbancar a imagem heroica de Ricardo I, algo que já era feito pela historiografia moderna há pelo menos dois séculos e meio, é um indício interessante; decerto esta percpectiva havia ganhado alguma força no XIX, a ponto de Cox julgar necessário reiterar críticas acadêmicas a este personagem de maneira tão enfática. De toda forma, críticas e elogios às campanhas cruzadistas e seus herois coexistiam no discurso acadêmico (e quiçá na cultura histórica) do oitocentos. Não sendo raros os momentos em que essas opiniões se mesclam em representações ambivalentes.

Mas não foram os historiadores os maiores responsáveis por reabilitar as cruzadas na memória e imaginação inglesas. Ainda que as opiniões emitidas por esta categoria de profissionais tivessem peso significativo, a artes plásticas e a literatura vincularam reiteradamente imagens idealizadas dos guerreiros cruzados e suas aventuras no Oriente Médio. Principalmente de Ricardo I. Vejamos, por exemplo, a maneira como o famoso poeta William Wordsworth descreve o monarca, em seu soneto *Richard I* (1821 – 1822):

> Renomado Rei, de coragem leonina, Eu te saúdo, Ricardo! […] Tua pessoa guerreira, com o cajado e o alforje. Eu te assisto navegando sobre a salmoura do interior. [...]Teu machado de batalha trovejante fende a pressão da guerra[185]

A escritora Eleanor Anne Porden publicou nesta mesma época um romance gigantesco, chamado *Coeur de Lion or the Third Crusade* (1822), que somava dezesseis livros ao todo. A obra foi dedicada ao rei George IV, chamado pela autora de “o esclarecido patrono e protetor da literatura inglesa”[186] (*apud* SIBERRY, 2000, p. 61). Assim como em Wordsworth, a descrição que Porden faz de Ricardo I é idealista e romântica em todos os sentidos possíveis. Como, por exemplo no trecho em que chama o monarca de “A estrela do dia cristão e o medo do apóstata/ Aquele que misturou feitos marciais com a lira do menestrél/ Ele, do Coração de Leão, a destemida alma de fogo”[187] (*apud* SIBERRY, 2000, p. 62)

Uma outra forma, também pertinente, de diagnosticarmos a existência de uma

[185] No original: “Redoubted King, of courage leonine, I mark thee, Richard! urgent to equip. Thy warlike person with the staff and scrip; I watch thee sailing o'er the midland brine […] Thy thundering battle-axe as it cleaves the press, Of war […]”. Disponível em: < https://www.bartleby.com/145/ww597.html >. Acessado em 23/02/2021.

[186] No original: “the enlightened patron and protector of English literature”

[187] No original: “The Christian’s day star and th’apostate’s fear/ Who mix’d with martial deeds the minstrel lyre/ He of the Lionheart, the dauntless soul of fire”

certa reabilitação heroica de Ricardo I na cultura histórica oitocentista – ainda que a historiografia especializada se mantivesse firme em suas críticas a este monarca – é notando sua presença em manuais populares de história. Miscelâneas com conteúdos diversos, muitos vezes voltadas a enobrecer os "bravos" e "galantes" ícones do passado longínquo e recente. Na coletânea *Tales of the Great and Brave* (1838), a história de Coração de Leão é compilada junta da de William Wallace, Joana d'Arc, Robert de Bruce, Eduardo Príncipe Negro, Charles Stuart, Horatio Nelson e Napolerão Bonaparte. Ainda que o capítulo respectivo à nossa personagem não traga informações muito inovadoras, basicamente consistindo em uma breve síntese de sua vida, é digno de nota que Ricardo I comece a aparecer em materiais desse tipo – especialmente quando associado a essas companhias. O mesmo se aplica a *Heroes of the Crusades* (1868), de Barbara Hutton, com a diferença de que este último trata de personagens que se enquadram a uma temática histórica específica. Assim como ocorrera na Idade Média, Ricardo I estará, mais uma vez, inserido numa espécie de "panteão" de personagens valorosos, cujas façanhas passam a ser lembradas lado a lado das de outros herois importantes.

Além do discurso enaltecedor, é preciso atentar para as estratégias criativas, engendradas pelos produtores culturais na tentativa de reabilitar Coração de Leão como um herói inglês – dado que a historiografia do período, ainda que cada vez mais elogiosa em tornos dos feitos guerreiros dos cruzados, não via Ricardo I como um nome interessante a ser exaltado como simbolo nacional. A associação de Ricardo I com São Jorge, além de ser um tema de certa recorrência no XIX, foi um dos meios encontrados para que isso fosse possível. Um caso pertinente que exalta este vínculo é o poema *The Vision of King Richard*, presente na coletânea *Peter the Hermit, and Other Poems* (1855), de H. B. M. Hughes. Na narrativa, o rei adentra a noite devaneando se uma maldição, lançada por seu pai Henrique II, não poderia colocar em risco os planos de recuperar Jerusalém. No meio da madrugada, o santo (Jorge) aparece para o monarca e lhe traz orientações: "Meu filho, eu imagino que seja difícil de suportar A maldição de um pai moribundo! É uma coisa terrível pecar, mas o desespero é pior" – segue o poeta – "Não há pecado que não possa ser perdoado pela oração e pela penitência; Pois sem fim, sim, é o rio da Misericórdia, Que flui do Céu para a terra"[188].

[188] No original: "My son, I ween ' t is hard to bear A dying father ' s curse! It is a fearful thing to sin, But to despair is worse […] No sin is there may not by prayer And penance be forgiven ; For endless aye is Mercy ' s stream, That flows to earth from Heaven". Disponível em: <

O pecado em questão é o fato de Ricardo ter sido um filho rebelde, que se voltou contra seu pai várias vezes durante a juventude – quando este morreu, eles ainda estavam em conflito. A solução proposta pelo mártir para a redenção do soberano inglês é simples: pegar em armas e lutar até o fim pela causa cristã, como ele mesmo diz:

> Você prometeu liderar seus exércitos sobre a planície síria, Para lutar por Deus e pela Santa Igreja, Contra os Sarracenos. Bem, que assim seja! E o próprio Deus Teu braço valente ajudará! Cidades cairão e hostes fugirão Diante de tua lâmina conquistadora![189]

São Jorge também mostra ao líder cruzado vários momentos de sua vida que ainda virão pela frente, como o cativeiro na Alemanha e a morte por uma flechada. Após o conselho, o rei adormece e no dia seguinte esbraveja: “Era nosso patrono, o bom São Jorge, que ficou ao lado da minha cama. Eu o reconheci por seu elmo brilhante, E por sua cruz vermelha”[190]. Notemos que neste universo idílico, Jorge já é patrono da Inglaterra já no século XII, algo que, sabidamente, só ocorrerá cerca de 150 anos mais tarde. Este detalhe pode ser interpretado como uma simples licença poética, algo que seria plenamente concebível no imaginário de um escritor inglês, dado que a associação entre as duas figuras já ocorria desde a Era Tudor. Mas nem por isso ela deixa de possuir importância, especialmente quando se trata da nacionalização do personagem.

Numa coletânea de aniversários e datas importantes da história mundial de 1832, o autor também evoca esta relação a partir de um trecho da Crônica de Rastell (XVI) sobre o reinado de Eduardo III, que diz o seguinte:

> Por volta do décimo nono ano deste rei [1345], ele fez uma festa solene em Windsor e um grande Justo e Torneio, onde idealizou e aperfeiçoou substancialmente a Ordem dos Cavaleiros da Jarreteira; todavia alguns afirmam que esta ordem começou primeiro por Ricardo Coração de Leão, no cerco da cidade de Acre [1191], onde, em sua grande necessidade, havia apenas vinte e seis cavaleiros que firme e seguramente permaneceram com o rei, onde ele fez com que todos usassem tiras de couro azul nas pernas; e

---

https://play.google.com/books/reader?id=klcCAAAAQAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA70 >. Acessado em 23/03/2021.

[189] No original: “Thou ' st vowed to lead thy armies forth Upon the Syrian plain , To fight for God , and Holy Church , Against the Saraceyne. Well , be it so ! And God Himself Thy valiant arm shall aid ! Cities shall fall , and hosts shall flee Before thy conquering blade!”
Disponível em: < https://play.google.com/books/reader?id=klcCAAAAQAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA71 >. Acessado em 23/03/2021.

[190] No original: “It was our patron , good St . George , Who stood beside my bed . I knew him by his glittering helm , · And by his cross of red”. Disponível em: < https://play.google.com/books/reader?id=klcCAAAAQAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA73 >. Acessado em 23/03/2021.

depois foram chamados de Cavaleiros da Tanga Azul[191].

Digno de nota que, mesmo em materiais não poéticos, a associação mítico-histórica entre Ricardo I e São Jorge está presente. Demonstrativo de que um construto historiográfico pode influenciar toda uma cultura histórica acerca de um mesmo personagem.

Assim como o episódio lendário de Blondel, a justa entre Coração de Leão e Saladino também será resgatada, tornando-se um topos muito recorrente na cultura visual do oitocentos. Philip James Loutherbourg e Abraham Cooper foram, decerto, os nomes mais importantes da pintura histórica insular a tratar deste tema. Assim como no caso dos vitrais, citados no início deste subcapítulo, é possivel fazer uma análise comparativa entre as obras desses dois artistas (VER FIGURA 28). A mais antiga é a de Loutherbourg (*The Battle between Richard Coeur de Lion and Saladin in Palestine*), que data de c. 1807[192]. Loutherbourg nasceu em Estrasburgo em 1740, mudou-se para Paris com cerca de 14 ou 15 anos, e com 31 anos passou a viver em Londres, morando na Inglaterra até o fim de sua vida – quando produziu a pintura em questão, ele já estava neste país há quase quarenta anos. Algumas coisas distinguem a versão de Loutherbourg da de Cooper, produzida cerca de 25 anos mais tarde. Notemos que na releitura de Loutherbourg Ricardo I não recebe muito destaque visual, apesar de (também) estar no centro da ação. Saladino (evidentemente) divide a cena com o monarca, sendo, assim como nas imagens e nos romances medievais, derrotado por ele. Em termos iconológicos, é perceptível a preservação do discurso triunfalista, do "bem" contra o "mal", do cristianismo sobre o Islã, da monarquia inglesa sobre forças estrangeiras – algo deveras conveniente, tratando-se de uma obra produzida no contexto das Guerras Napoleônicas, ainda que o adversário, nesta situação, não fosse a França.

Também é perceptível a presença de uma edificação ao fundo, com torres

[191] No original: "About the nineteenth year of this king [1345] , he made a solemn feast at Windsor , and a great Just and Tournament , where he devised and perfected substantially the Order of the Knights of the Garter ; howbeit some affirm , that this order began first by RICHARD COEUR DE LION , at the siege of the city of Acre [1191] , where , in his great necessity , there were but twenty-six knights that firmly and surely abode with the king, where he caused all them to wear thongs of blue leather about their legs; and afterward they were called the Knights of the Blue Thong". Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=6QfAfphT1yAC&pg=PA253&dq=anniversary+calendar+St+george+king+richard&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi6w8_gzJ3vAhWAGrkGHemDBnUQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=anniversary%20calendar%20St%20george%20king%20richard&f=false >. Acessado em 23/03/2021.

[192] Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loutherbourg-Richard_Coeur_de_Lion_%C3%A0_la_bataille_de_Saint-Jean_d%27Acre.jpg >. Acessado em 27/05/2023.

imponentes e muita fumaça – uma leitura possível é que o artista tenha se inspirado na primeira vitória que Ricardo I obteve em prol dos contingentes cruzados, que foi a tomada da cidade fortificada de São João do Acre. Outro elemento é que na pintura de Loutherbourg o rei empunha uma aspada com guarda circular, seu elmo é plumado, algo que não veremos com tanta frequência nas imagens produzidas nas ilhas, e (o mais importante) a bandeira da Inglaterra não está à vista em sua túnica. Um último ponto a ser destacado é o jogo de luz e sombras; tudo, em relação a estes dois elementos, opera de forma que os olhos do observador não foquem demasiadamente em Ricardo I, ou em Saladino, mas sim no arranjo cênico. Coração de Leão é, indubitavelmente, o herói na cena representada por Loutherbourg. Mas nosso olhar é direcionado não ao papel individual desempenhado pelo monarca, mas sim à batalha como um todo.

Abraham Cooper (em *Richard I at the Battle of Ascalon* [1832]) se apropria da mesma cena, mas com uma série de ajustes[193]. Notemos que Cooper dá muito mais destaque visual ao monarca inglês. Ele é apresentado de frente para o observador, enquanto na versão anterior o soberano é visto de lado, quase que escondendo seu rosto por trás do braço que ergue a espada. Dentre os personagens presentes na composição geral, o rei é o quem veste as cores mais claras. Elas quase se mesclam à tonalidade alva do corcel, como se cavalo e cavaleiro se unissem em uma coisa só, quando vistos em um primeiro momento. Também se destacam três signos visuais que alteram significativamente o sentido de uma releitura para outra: a coroa (completamente à vista em Coooper, e ausente em Loutherbourg), o machado (arma que era costumeiramente atribuída ao personagem na cultura visual e literatura insular, desde o medievo tardio) e a cruz de São Jorge em seu peito (símbolo nacional da Inglaterra).

Seria reiterativo dizer que a combinação destes elementos utilizados por Abraham Cooper acarreta na produção de uma imagem nacionalista de Ricardo I, uma representação (digamos) “mais inglesa” do personagem, se comparado àquela feita por Loutherbourg duas décadas e meia antes. Não se tratava de um processo, de todo, inédito. Vimos no primeiro capítulo que os próprios autores e artistas medievais realizaram esforços para ressignificar a memória de Ricardo I: acrescentando (ou retirando) elementos em sua trajetória de vida, associando-o com figuras míticas (como Rei Arthur na Idade Média, São Jorge e Robin Hood a partir do

[193] Disponível em: < https://www.christies.com/en/lot/lot-4302305 >. Acessado em 27/05/2023.

íncio da Era Moderna), de forma a fortalecer, memorial e simbolicamente, a conexão deste monarca com a história insular. Sabendo que o nacionalismo fora uma força cultural onipresente na cultura do oitocentos, não será uma surpresa para o(a) leitor(a) o fato de um artista inglês desta época dar continuidade a uma prática que já estava em curso séculos atrás.

O que há de mais importante na situação analisada acima não é tanto a anglicização imagética de Coração de Leão ou mesmo os motivos (a esta altura já um tanto evidentes) que levaram a isto, mas sim o estabelecimento de um novo modelo iconográfico, mais adequado aos anseios nacionalistas desta época: o do *Rex Crucesignatus*[194]*.* E isto não ocorrerá apenas nos vitrais e nas pinturas históricas, como visto acima. As gravuras, principalmente aquelas produzidas para ilustração de livros, também são testemunhos desta evolução iconográfica, em que Ricardo I é "transformado" de rei cavaleiro em rei cruzado.

(Figura 28: *The Battle between Richard Coeur de Lion and Saladin in Palestine*, de Philip James Loutherbourg [1807]; e *Richard I at the Battle of Ascalon*, de Abraham Cooper [1832])

Na figura abaixo temos dois exemplos do primeiro caso, em que já seria possível diagnosticar uma certa transição entre um padrão imagético e outro. A

[194] Na historiografia especializada (WHATLEY, 2011; GUARD, 2013), o termo "Rex Crucesignatus" costuma ser evocado como sinônimo de rei cruzado, ou seja, soberanos que partiram em peregrinação armada. Aqui, tomamos a liberdade que utilizar o conceito de maneira a melhor evidenciar a transformação iconográfica da personagem no oitocentos, focando na presença signo cruzadista (no caso, a cruz estampada em sua túnica) (MARKOWSKI, 1984)

imagem à esquerda é do livro *The Grand National History of England* (1815, p. 156), de John Malham (VER FIGURA 29). Ricardo I está situado no canto superior direito, junto de Henrique II, João Sem Terra e Henrique III. Ele é o único dentre os quatro que utiliza trajes militares – veremos no próximo capítulo que está será uma estratética pictórica muito utilizada para diferenciar Coração de Leão de outros reis ingleses. A armadura que ele utliza não pertence nem à Idade Média nem a algum tipo de vestimenta militar que poderia ter sido utilizada no século XIX, em que a ilustração foi produzida. A inspiração para esta paramentação parece ter sido as armaduras utilizadas pelos cavaleiros ingleses do século XVII, o que condiz com a composição dos demais personagens; João e Henrique III trajam vestimentas que mais se aproximam daquelas dos reis Tudors e Stuarts. Mas o que devemos salientar é o escudo de Ricardo I. Alí está estampada a cruz de São Jorge, símbolo que será muito mais recorrente em suas representações visuais durante a segunda metade do século.

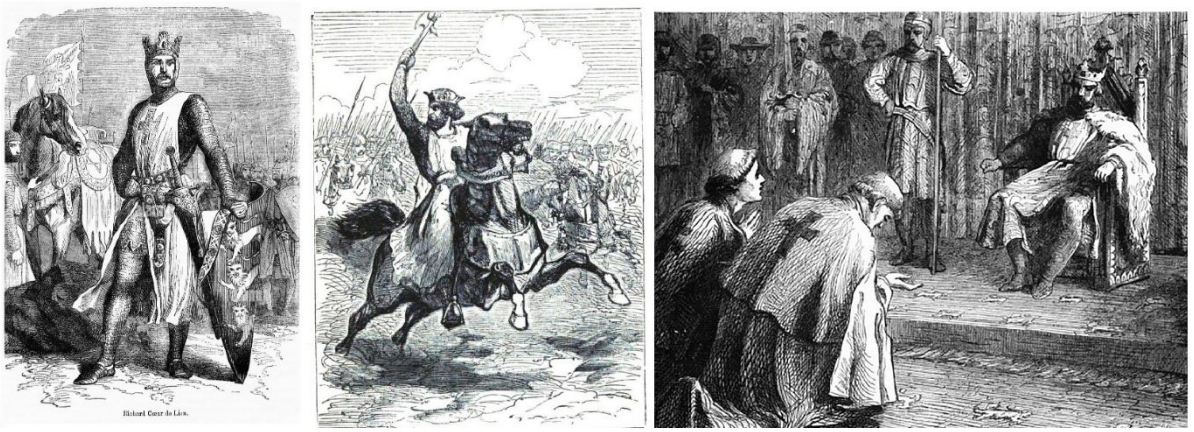
(Figura 29: Gravura do livro *The Grand National History of England,* de John Malham [1815])

Isto chama atenção pois tal elemento visual não era recorrente na iconografia do personagem. Mesmo imagens ambientadas na Palestina, que representam as lutas de Ricardo I contra soldados sarracenos, por exemplo, não costumam lançar mão deste signo visual. A gravura ao lado (VER FIGURA 30), intitulada *K. Rich.I. fighting the Sarazens in the Holy Land*, retirada da obra *Medulla Historiae Anglicanae* (1750, p. 68), de William Howell, é uma das poucas imagens modernas que apresentam Coração de Leão e seus guerreiros se digladiando com soldados muçulmanos. Ela antecede, em vários sentidos, as pinturas de Loutherbourg e Cooper, que vimos acima; a diferença fundamental é que na gravura do XVIII Saladino não está presente. Apesar de se tratar de uma cena de cruzadas, de um conflito violento entre dois grupos religiosos tidos como radical e inconciliavelmente opostos, a indumentária de Ricardo I está mais para a do rei cavaleiro, se afunilando às representações que vimos no vitral de Lichfield e na pintura de Loutherbourg. Não que devêssemos esperar que os artistas responsáveis por essas produções o fizessem de outra forma. Mas, sim, para diagnosticarmos que a estética do herói cruzado ainda não havia se consolidado na cultura visual insular naquele momento.

(Figura 30: Gravura de Ricardo I combatendo soldados sarracenos, em *Medulla Historiae Anglicanae, de* William Howell [1750])

O século XIX, precisamente o início do período vitoriano, marca uma relativa ruptura neste sentido. Abaixo (FIGURA 31) compilamos algumas gravuras que

atestam a favor deste argumento[195]. Vistas lado a lado, elas possibilitam o(a) leitor(a) observar com clareza dois pontos fundamentais: 1) o estabelecimento de um novo padrão iconográfico para Coração de Leão (baseado na combinação de cota de malha, túnica branca, cruz de São Jorge, armas em punho e coroa visível); e 2) a recepção expressiva desta nova imagética – apesar que representações diferentes ainda podem ser encontradas na segunda metade do oitocentos, mas em número consideravelmente menor quando comparadas à nova padronagem.



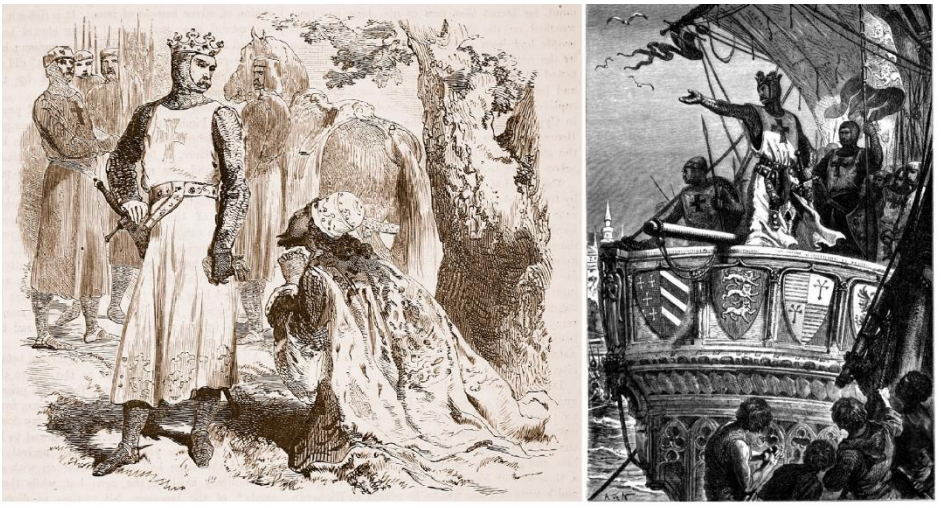
(Figura 31: Ilustrações de Ricardo I com a iconografia de *Rex Crucesignatus* [1857 – 1865])

Percebamos que esta fórmula é aplicada em situações bastante distintas, não apenas para as cenas de batalha/conflito. Uma delas (VER FIGURA 32) (*Isaac of Cyprus begging for the release of his Daughter*), produzida para uma edição do clássico *Cassell's History of England* (c. 1890), trata – como indicado no próprio título – das negociações entre Ricardo I e Isaac Komneno, após o rei inglês conquistar a ilha do Chipre[196]. O mesmo se aplica à ilustração encomendada para o livro *A Popular*

[195] Da esquerda para direita, as imagens são *Richard Coeur de Lion,* retirada de *Cassell's illustrated History of England, Vol. 1* (1857), de John Cassell; *Richard Coeur de Lion*, retirada de *Historical Tales* (1860), assinado por M. J; *Priests interceding with King Richard for the Bishop of Beauvais,* de *Cassell's illustrated History of England, Vol. 1* (versão de 1865), de John Cassell. Disponíveis nos respectivos links: < https://www.alamy.com/richard-coeur-de-lion-illustration-from-john-cassells-illustrated-history-of-england-vol-i-from-the-earliest-period-to-the-reign-of-edward-the-fourth-cassell-petter-and-galpin-1857-image255450891.html >; < https://www.google.com.br/books/edition/Historical_tales_By_M_J_With_twenty_illu/JJdhAAAAcAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1 >; < https://en.wikisource.org/wiki/Cassell%27s_Illustrated_History_of_England/Volume_1/Chapter_49 >. Acessados em 27/05/2023.

[196] Disponível em: < https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/English-School/443507/Isaac-of-Cyprus-begging-for-the-release-of-his-daughter,-illustration-from-Cassells-Illustrated-History-of-England--(sepia-photo).html >. Acessado em 27/05/2023.

History of France: From the Earlist Times (c. 1885) – versão inglesa do clássico *L'Histoire de France: depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789* (1870 – 1875), de François Guisot[197]. Aqui, Ricardo I é apresentado se despedindo da Palestina, erguendo a mão em tom de adeus, enquando seu navio zarpa do porto. Lembremos também que essa indumentária é a mesma utilizada por Daniel Maclise, na pintura que vimos no subcapítulo sobre Robin Hood. Indicativo de que o padrão imagético, ainda que carregado de simbolismo particular, não necessariamente tolhe o objeto representado de possíveis significações, a depender da forma como é feita a revisitação.



(Figura 32: Ilustrações dos livros *Cassell's History of England* (c. 1890) e *A Popular History of France: From the Earlist Times* (c. 1885)

As cenas de batalha são as de maior potência e difusão. Decerto pois condizem, em maior ou menor grau, com a expectativa que o público insular tinha acerca do personagem. Mas, uma leitura possível que nos é possibilitada pela iconologia crítica, é que a fórmula imagética em questão, quando aplicada em imagens que salientam as qualidades marciais de Ricardo I, acaba por "absorver" de forma mais enfática os valores de seu contexto. Se observarmos, por exemplo, a gravura *Richard at the Crusades*, presente no livro *A Complete History of England for Junior Classes* (1884, p. 44), veremos uma semelhança considerável desta com a pintura de Delacroix, de *La Liberté guidant de Peuple* (*A Liberdade Guiando o Povo)* (1830). As analogias podem ser detectadas tanto na estrutura narrativa quanto no

197 Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Jaffa_%281192%29#/media/File:LionHeartFarewell.jpg >. Acessado em 27/05/2023.

arranjo dos elementos. Coração de Leão guia os guerreiros cruzados (assim como a Marianne de Delacroix guia o povo francês) em prol de uma grande causa (a retomada de Jerusalém no caso do monarca inglês e a luta pela República Francesa, no caso da alegoria). Eles avançam sem hesitar, passando sobres os corpos de amigos e inimigos. A coragem e perseverança pode ser percebida tanto nos cavaleiros quanto nos rebeldes republicanos. Marianne brande a bandeira tricolor numa das mãos e empunha um rifle na outra; Ricardo I brande o estandarte com a cruz de São Jorge enquanto porta a espada. Assim como em Delacroix, Coração de Leão se torna, aqui, um condutor; aquele que leva seu povo à vitória. Trata-se de um típico caso de pastiche, em que o estilo de uma obra é apropriado deliberadamente por um artista no intuito de conferir maior qualidade estética à sua produção.

Nesta situação em particular, é digno de nota que estas imagens são radicalmente distintas em suas dimensões discursivas. O que demonstra – como apontado em nossa discussão teórica sobre os ícones culturais – que a adaptação e a capacidade de se moldar a situações diversas é um ponto crucial para que determinados personagens se mantenham vivos na cultura. Fato que, paradoxalmente, pode ocorrer em paralelo com a fixação de elementos que facilitem seu reconhecimento.

(Figura 33: Ilustração *Richard at the Crusades* [1884]; pintura *La Liberté guidant de Peuple,* de Eugène Delacroix [1830])

É perceptível também como essas imagens, não apenas as ilustrações, mas também as pinturas, enaltecem as capacidades de comando e liderança exercidas

por Ricardo I. Vimos no capítulo um que esta era uma estratégia empregada frequentemente pelos cronistas medievais, que não poupavam elogios e descrições extensas dos feitos guerreiros de seu soberano. Na cultura visual do século XIX os artistas encontram novas formas de explorar tal perspectica. Vejamos, por exemplo, outra gravura, intitulada *Richard Landing at Jaffa,* do livro *Cassell's History of England* (versão de 1890) (VER FIGURA 34)[198]. A ilustração é rica em detalhes, exigindo de nós uma leitura um pouco mais extensa. Mas a narrativa – como ocorre na maior parte das ilustrações de livros – é relativamente simples: Ricardo I aportando em Jaffa com seus soldados.

Observemos que tanto o monarca quando seus homens estão vestidos como cruzados, representados já com a fórmula iconográfica que mencionamos há pouco. A embarcação está lotada de guerreiros, três deles (canto direito inferior da imagem) observam ansiosamente o que os espera do outro lado da costa. Um quarto soldado levanta sua mão em direção ao rei, um gesto que demonstra saudação e também a devoção ao líder que comanda a expedição. Nesse amontoado de homens, trajados para a batalha da cabeça aos pés, se destaca a figura de Coração de Leão. De peito aberto, armas em punho e o pé apoiado na proa do navio, o rei olha para os seus homens, motivando-os para o combate, enquanto aponta o machado para as hostes sarracenas que aguardam por eles na praia.

O artista fez questão de esboçar aqui a sensação de perigo iminente – basta vermos os inimigos representados na praia, completamente armadas, no aguardo dos guerreiros cristãos e as duas flechas cravadas na proa da embarcação. Não há como recuar. A avaliar pela perspectiva escolhida pelo ilustrador, o observador é "convidado", por um breve momento, a se pôr no lugar de um desses guerreiros. Uma experiência imaginativa, engendrada pela via imagética, do que um desses cavaleiros teria sentido durante a campanha.

[198] Informaçõese imagens retiradas de: < https://www.lookandlearn.com/history-images/M083712-88/Richard-landing-at-Jaffa > ; < https://cdn.britannica.com/32/144232-050-BB6DA9F1/Richard-I-forces-Battle-of-Jaffa-August-1192.jpg >. Acessadas em 27/05/2023.

(Figura 34: Ilustração *Richard landing at Jaffa* [c.1890])

Além de ser uma releitura criativa de um acontecimento do passado, esta imagem (como outras tantas analizadas neste subcapítulo) também está imbuída de um valor próprio do XIX: o mito do soldado heroi. Segundo Graham Dawson, “[a]s narrativas heróicas receberam uma inflexão particular nos discursos da nação gerados desde o surgimento do estado-nação no início da Europa Moderna”[199] (DAWSON, 1994, p. 1). Intimamente entrelaçados às tramas de fundação e preservação do território nacional, "os feitos de heróis militares foram investidos de um novo significado de servir o país e glorificar seu nome"[200] (1994, p. 1). Dawson também aponta que no decorrer do longo século XIX inglês foi sendo tecida uma complexa mitologia imperial, baseada em figuras heroicas (não surpreendentemente masculinas), que simbolizariam as virtudes inglesas. As histórias destes herois passam a adquirir um status mítico, conectando-se ao sentimento de pertença à comunidade nacionalmente imaginada. “Na Inglaterra, soldados como o rei patriota de Shakespeare, Henrique V, e heróis populares como Drake, Marlborough, Wolfe, Nelson e Wellington, ocuparam historicamente o centro simbólico da identidade

[199] No original: "Heroic narratives have been given a particular inflection in discourses of the nation generated since the emergence of the nation-state in early modern Europe”
[200] No original: "the deeds of military heroes were invested with a new significance of serving the country and glorifying its name"

nacional inglesa”[201] (DAWSON, 1994, p. 1).

Essa construção mitológica do império britânico, fundamentada em ícones masculinistas, simbolos de força, virilidade, resiliência, devoção e moralidade impecável, se intensifica na segunda metade do XIX – não coincidentemente, quando imagens mais militaristas de Ricardo I, especialmente com a iconografia de *Rex Crucesignatus*, começam a ser mais recorrentes na cultura visual insular. “Mais tarde, durante o crescimento do imperialismo popular em meados do século XIX, a masculinidade heróica se fundiu em uma configuração especialmente potente com representações da identidade imperial britânica”[202] (DAWSON, 1994, p. 1).

O revivalismo medieval muitas vezes estava alinhado a esse sistema de valores. Apesar de muitas formas de recepção medieval proporem abordagens (digamos) mais "progressistas" de resgate do passado (como os medievalismos musicais que vimos no subcapítulo do rei trovador, ou mesmo os medievalismos populares tratados no subcapítulo sobre Robin Hood), noções idealizadas de masculinidade foram uma constante nos medievalismos oitocentistas. Muitas das *Waverley Novels* de Walter Scott evocam imagens românticas dos cavaleiros medievais, como epítomes da bravura, da honra e da cordialidade. O mesmo valerá aqui para vários poemas de Alfred Tennyson, para os pintores pré-rafaelitas, e muitos outros artistas plásticos deste período. Basta lembrarmos que já em 1822 surge o primeiro "manual" moderno de normas de conduta masculina, amparado completamente no código de cavalaria medieval (ou melhor dizendo, numa perspectiva romântica acerca do mesmo). *The Broad-Stone of Honor*, produzido pelo escritor anglo-irlandês Kenelm Henry Digby, é uma obra (como outras tantas que tratam da mesma temática) que viés flagrantemente conservador, com declarado apoio à monarquia, à igreja e ao cavalheirismo (GIROUARD, 1981).

Não é, portanto, um grande salto lógico pensarmos que a figura do cavaleiro medieval (em especial a do cavaleiro cruzado) estivesse conectada, no imaginário inglês da época, a do soldado heroi. Em particular a daqueles combatentes que se aventuravam no espaço colonial, representando os interesses do Império e trazendo orgulho para a coroa. E neste sentido, o fervor religioso cruzadista se afunilava

[201] No original: “In England, soldiers such as Shakespeare's patriot king, henry V, and popular heroes such as Drake, Marlborough, Wolfe, Nelson and Wellington have historically occupied the simbolic centre of English national identity"

[202] No original: "Later, during the growth of popular imperialism in mid-to-late nineteenth century, heroic masculinity became fused in a especially potent configuration with representations of british imperial identity”

perfeitamente ao sentimento de devoção absoluta à causa nacional-imperial. “Isso uniu o novo patriotismo imperialista, as virtudes da masculinidade e a guerra como seu último teste e oportunidade. Um ‘verdadeiro homem'” – conclui Dawson – “seria, então, definido e reconhecido como aquele que estava preparado para lutar (e, se necessário, sacrificar sua vida) pela Rainha, pelo País e pelo Império”[203] (DAWSON, 1994, p. 1).

A figura do rei cruzado (soldado e cavaleiro ao mesmo tempo, pois passado e presente se fundem nessa imagem) surge, então, como um símbolo poderosíssimo. Ela ajuda a cristalizar o sentimento de atemporalidade do Império Britânico, como se as campanhas militares do XIX nada mais fossem do que a continuidade inevitável de disputas históricas mais antigas. Além disso, ela contribui para o próprio prestígio da monarquia, "resgatando" valores antigos associados a esta instituição[204].

Signos visuais (aparentemente) sutis podem denunciar conotações de significativa profundidade semântica. A presença, ausência, ou substituição de certos símbolos nos dá pistas valiosas para entender o(s) discurso(s) pretendido(s) pelo autor/pintor/ilustrador, assim como as tensões existentes entre diferentes tradições representativas. No caso das produções visuais de origem francesa, é recorrente que Ricardo I não utilize a túnica com a bandeira de São Jorge/Inglaterra. Na pintura *Reprise du château de Jaffa occupé par Saladin par le roi d'Angleterre Richard Coeur de Lion* (1844), de Edouard Henri Girardet (1819 – 1880) (VER FIGURA 35), obra que ressalta um lado mais violente e implacável do soberano angevino, ele utiliza uma túnica vermelha, e ganha certo destaque a cor dourada que cobre seu elmo, cinto e cota de malha[205]. Caracterização quase idêntica àquela dada por Eloi Firmin Feron (1802 – 1876) em *Bataile d’Arsuf* (1837), sete anos antes[206] (VER FIGURA 36). Em

[203] No original: "This linked together the new imperialist patriotism, the virtues of manhood, and war as its ultimate test and opportunity. A 'real man' would henceforth be defined and recognized as one who was prepared to fight (and, if necessary, to sacrifice his life) for Queen, Country e Empire"

[204] Há duas outras pinturas históricas deste período que se inserem na construção visual de Ricardo I como herói cruzado. Elas são *Richard Coeur de Lion, on his way to Jerusalem* (1854), de James William Glass, e *Richard Lionheart Giving Thanks for the Victory* (1866), de John Rogers Herbert. Dado que a maioria dos elementos presentes nessas duas composições já foram elucidados a partir de outras fontes, optados, assim como fizemos com outros artefatos que triamos ao longo da pesquisa, por reservá-las a uma futura empreitada. Obras disponível em: < https://www.artrenewal.org/artworks/richard-coeur-de-lion-on-his-way-to-jerusalem/james-william-glass/6905 >; < https://www.artnet.com/artists/john-rogers-herbert/richard-the-lionheart-giving-thanks-for-victory-yGu32yDEXilXlbZ6zU6Zsw2 >.

[205] Disponível em: < https://pixels.com/featured/battle-of-jaffa-richard-the-lionheart-1192-edouard-girardet.html >. Acessado em 23/03/2021

[206] Disponível em: < https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eloi-firmin-feron_bataille-d-arsuf_huile-sur-toile_1837 >; < https://pixels.com/featured/bataille-darsuf-1191-richard-coeur-de-lion-eloi-firmin-feron.html >.

ambas vemos a cruz branca dos cruzados estampada na roupa da monarca (na primeira em sua manga direita, bem pequena, e na segunda em seu escudo, mais à mostra), mas não a cruz de São Jorge que é recorrente em suas representações insulares.

(Figura 35: *Reprise du château de Jaffa occupé par Saladin par le roi d'Angleterre Richard Coeur de Lion*, de Edouard Henri Girardet [1844]; *Bataile d'Arsuf* (1837), de Eloi Firmin Feron [1837]

O retrato produzido por Merry Joseph Blondel em 1841, *Richard 1er roi d'Angleterre* (VER FIGURA 2), já mencionado no primeiro capítulo, também aposta em uma outra paleta de cores. Dado o andamento de nossa discussão, não será um estranhamento para o leitor que em um contexto nacionalista Blondel tenha optado por representar Coração de Leão com as cores da tricolor francesa, respeitando, inclusive, a ordem delas na composição, com a única diferença de ter usado a sequência azul, branco e vermelho de cima para baixo, ao invés de da esquerda para a direita. Também não é de se impressionar que em sua releitura da conquista de Acre (*Ptolémaïs remise à Philippe Auguste et Richard Coeur de Lion*) (1840) seja Felipe II quem receba a maior atenção na narrativa – o que será "contestado" por Benjamin Robert Haydon em *King Richard I receiving the keys to the port city of Acre*, que trata da mesma cena mas tendo como protagonista o rei inglês[207].

Mas nem todas as imagens de temática cruzadista de nossa personagem possuem um teor tão militarista quanto essas, que vimos até aqui. Walter Scott, por exemplo, ofereceu um desfecho "alternativo" para as aventuras de Coração de Leão

[207] Pinturas disponíveis em: < https://www.photo.rmn.fr/CorexDoc/RMN/Media/TR1/C056UR/12-521687.jpg >; < https://www.1st-art-gallery.com/After-Benjamin-Robert-Haydon/King-Richard-I-Receiving-The-Keys-To-The-Port-City-Of-Acre.html >. Acessado em 27/05/2023.

na Palestina e sua proposta (também) foi amplamente revisitado ao longo do XIX. É o que ocorrerá em seu romance *The Talisman* (1825). Ele se passa inteiramente no Oriente Médio, ao contrário de Ivanhoe (1819), que se situa no mesmo universo, mas em outra ambientação geográfica. O grande diferencial desta releitura – o que fornece o motivo principal da trama – é que ela gira em torno da enfermidade que assola o rei. Após conquistar a cidade de São João do Acre, Ricardo I contrai uma doença severa que se agrava a cada dia. Dias se passam e, mesmo sob os cuidados dos médicos cristãos, o soberano inglês não mostra qualquer sinal de melhora. Sua pele fica mais pálida, o físico forte começa a minguar e o semblante alegre e cheio de vida, que lhe é característico, dá lugar a uma face triste e débil, resultado da doença que se agrava cada vez mais.

A salvação do rei virá pelas mãos de El Hakim, um médico muçulmano que se torna amigo de Sir Kenneth (vassalo de Ricardo I e progagonista na história). Hakim prepara uma poção com o auxílio de seu talismã. Espera a hora certa do dia em que os astros estão alinhados para fazer a bebiba com o máximo efeito e a dá para o rei beber. No dia seguinte, para surpresa de todo(a)s (menos de Hakim, é claro), Coração de Leão está quase que completamente curado; seu vigor físico retorna, ele volta a ficar em pé e consegue até impunhar o machado. Um milagre foi realizado pela mão de um infiel. Por mais inesperada que seja a situação, as boas novas começam a circular, e o acampamento dos cruzados comemora com alegria a notícia: o rei está a salvo. Ao fim da história, é revelado a(o) leitor(a) que El Hakim (o médico que curou o rei) e Saladino (seu arquirrival) eram, na verdade, a mesma pessoa.

Abaixo (VER FIGURA 36) temos a pintura *King Richard I of England and Soldan Saladin* (1835), de Solomon Alexander Hart (1806 – 1881), o primeiro artista judeu da *Royal Academy*[208]. A obra sintetiza muitos dos elementos que mencionamos acima. Notemos a tensão no momento em que Hakim prepara o remédio para o rei. Ao centro da imagem está o monarca, com a pele um pouco pálida em virtude da doença, mas, ainda assim, com físico robusto. À sua frente está Sir Kenneth, expressando um misto de surpresa e ansiedade ao ver seu soberano pegar de súbito o pulso de El Hakim. À direita está o médico, já com a poção pronta, calmo em sua postura e semblante, permitindo que Ricardo examine seu pulso. Isto também acontece no romance; o monarca diz que um assassino jamais estaria tão calmo e

[208] Disponível em: < https://wahooart.com/Art.nsf/O/AQSCZ4/$File/Solomon-Alexander-Hart-King-Richard-I-of-England-and-Soldan-Saladin.jpg >. Acessado em 22/03/2021

com a pulsação tão leve se planejasse tirar a vida da pessoa que está áà sua frente. À esquerda mais ao fundo está uma figura religiosa, que – em nossa leitura – tenta de alguma maneira proteger seu senhor com bênçãos e rezas, pois também está receoso de ver a vida do soberano nas mãos de um inimigo. Os demais personagens exercem função passiva na cena, dois deles assistindo o ocorrido (um em cada canto da tela) e um distraindo os cães.

(Figura 36: *King Richard I of England and Soldan Saladin*, de Solomon Alexander Hart [1835])

É possível dizer que Scott renova o papel de Saladino no universo mítico-histórico do rei Ricardo I. Decerto haviam referências mais antigas que serviram de base para isso. A premissa do Sultão do Egito como um grande líder, sábio e apreciador dos valores da cavalaria, já estava no presente no imaginário europeu medieval (DAVID, 2017) . Mas Scott leva a ideia a um novo patamar. Saladino não se resume, aqui, a um inimigo honrado; ele é um governante racional, plenamente capaz de fazer atos caridosos – basta considerarmos que a vida de Ricardo I estava em suas mãos, e, mesmo se tratando de seu adversário mais ferrenho, decidiu ajudar.

Obviamente não se trata de uma representação isenta de valores ideológicos e imperialistas. Há uma boa dose de exotismo orientalista, tanto na imagem criada de Saladino quanto dos muçulmanos em geral (RAHMAN, 2022). Um dos pontos chave na trama, que permeia o discurso construído ao longo de toda a obra, é que os

cristãos, com seus complôs, egoísmo e sede de poder, não eram em nada melhores dos que os "bárbaros" infiéis que eles combatiam. A ênfase que o autor dá para o personagem Conrado de Montferrat – que é, decerto, o vilão principal da história – serve, justamente, para apresentar um modelo de mal cristão, de mal cruzado, inigualável no quisito da perfídia. Já Saladino/El Hakim é o oposto disso. É bondoso, moderado e seu temperamento chega a ser melhor que o do próprio Ricardo I, que se enfurece com facilidade e chega a desafiar o rival para um duelo, apenas por diversão. O que serve para mostrar que, apesar da inimizade histórica entre cristãos e muçulmanos, os valores de honra, integridade moral e reconhecimento das qualidades do inimigo, a base do ideal cavaleiresco medieval, estavam sendo constantemente revisitados no XIX, e podiam ser partilhados por outros povos. E os cristãos não estavam nem um pouco livres de agir com falsidade e hipocrisia.

O tema Ricardo I versus Saladino também é revisitado com recorrência nas artes cênicas. As cruzadas passam a ganhar destaque no meio teatral na primeira metade do século XIX, em parte pelo prestígio que a própria Idade Média passou a ter na cultura erudita e popular naquele momento, mas também como resultado do crescimento do interesse de artistas e acadêmicos pelos povos e culturas do oriente médio (TEETANS, 2014)[209]. As peças cruzadistas se alternavam entre narrativas ficcionais (como *The Blood Red Knight* [1810], de William Berrymore), releituras de obras clássicas deste gênero (como o drama *The Crusaders; or, Jerusalem Delivered* [1820], baseada no poema *Gerusalemme liberata* [1581], de Torquato Tasso], mas a Terceira Cruzada foi, provavelmente, o tópico mais revisitado pelos dramaturgos que se interessaram pelo imaginário cruzadista[210].

Consequentemente, o romance *The Talisman,* de Walter Scott, foi uma das principais referências para essas encenações. Uma dessas produções que bebe da influência de Scott é a peça *The Unhallowed Templar, a three-act play* (1827), escrita e executada pela companhia do *Royal Coburg* (Teatro Real de Coburg, rebatizado em 1833 como *Royal Victoria Theatre* [Teatro Real de Victória]). Outra também digna de menção é *The Crusaders of Jerusalem* (1843), produzida pelo(a)s funcionário(a)s do *Astley's Amphitheatre* (Anfiteatro de Astley). Na imagem abaixo (VER FIGURA 37)

[209] Sack and Slaughter: Representations of the Crusades on the Nineteenth-Century Stage: < http://victorianpeeper.blogspot.com/2014/04/sack-and-slaughter-representations-of.html >

[210] Para mais informações sobre esse assunto, ver: SIBERRY, Elisabeth. **The New Crusaders: Images of the Crusades in the 19th and Early 20th Centuries**. New York: Ashgate Publishing, 2000; HORSWEL, Mike. **The Rise and Fall o British Crusader Medievalism, c. 1825 – 1945.** New York: Routledge, 2018.

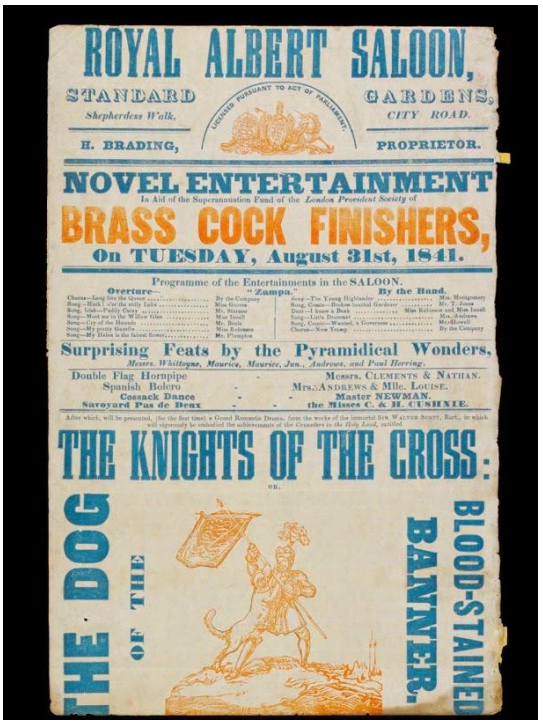
temos uma ilustração do jornal *Illustrated London News* do dia 20 de Maio de 1843, que retrata uma das apresentações desta peça. Ricardo I e Saladino duelam pelo futuro da Palestina e, apesar de perder seu cavalo durante o combate, o líder muçulmano não se acovarda e enfrenta o adversário mesmo em nítida desvantagem[211].

(Figura 37: *The Combat Between Richard and Saladin, Illustrated London News,* 20 May 1843)

Outro drama que também reproduz parte da estrutura de *The Talisman* é *The Knights of the Cross; or, The Dog of the Blood-Stained Banner*, performada pela primeira vez em 1841 no *Royal Albert Saloon.* Anexado abaixo (VER FIGURA 38) está um dos cartazes que foram utilizados na divulgação da peça[212]. Notemos que na parte inferior da imagem há uma ilustração que mostra um cavaleiro empunhando um estandarte e sendo atacado por um cão. Este episódio também foi retirado de Scott, com a diferença que, na releitura em questão, ele adquire maior centralidade. Após se curar completamente de sua doença Ricardo I pede para Sir Kenneth montar guarda e cuidar para que o seu estandarte (a bandeira vermelha com os três leões dourados) não seja retirada ou substituída pela de algum nobre rival. Mas o Cavaleiro do Leopardo deixa sua posição por um breve momento para trocar palavras com Edith

[211] Disponível em: < http://victorianpeeper.blogspot.com/2014/04/sack-and-slaughter-representations-of.html >. Acessado 23/03/2021)
[212] Disponível em: < http://victorianpeeper.blogspot.com/2014/04/sack-and-slaughter-representations-of.html >. Acessado em 23/03/2021.

(seu par romântico na história) e neste meio tempo alguém rouba a bandeira de Ricardo I. Roswal, o cachorro mascote de Sir Kenneth, ficou cuidando da flâmula durante aquele tempo e aparece machucado. Mais tarde na narrativa o animal reconhece seu agressor em uma procissão e avança contra ele, revelando a todos quem estava tramando contra Ricardo I e Kenneth aquele tempo todo: o marquês Conrado de Montferrat. A cena trazida pelo anuncio trata exatamente do momento em que o cão, aguerrido em cumprir com o dever que lhe foi incumbido pelo dono, investe contra Montferrat, que é o vilão principal, tanto na versão original quanto nesta, feita 16 anos mais tarde. Em ambas a perfídia e o caráter insidioso do marquês contrastam diametralmente com a natureza do animal, que supera de longe o nobre traidor em termos de honra e lealdade.



(Figura 38 Cartaz de divulgação da peça *The Knights of the Cross; or, The Dog of the Blood-Stained Banner* [1841])

Para finalizar esta discussão, podemos concluir o subcapítulo com duas constatações fundamentais: 1) a tônica de Ricardo I como rei guerreiro é a mais recorrente no século XIX inglês. Ela supera as duas outras abordagens (do rei trovador e do monarca somo símbolo de unidade) tanto por seu apelo ideológico quanto por sua expressividade na cultura histórica da época – principalmente na cultura visual. Inicialmente representado como rei cavaleiro, será atribuído a Coração de Leão uma nova iconografia, repleta de signos que hiperbolizam a memória e o

imaginário cruzadistas que eram associados à personagem. Esta fórmula confere maior peso simbólico às representações do soberano. De rei guerreiro, Ricardo I se torna, agora, um símbolo carregado de conotações nacionalistas, imperialistas, religiosas e masculinistas. Um amálgama das virtudes esperados dos heróis que compunham a mitologia do Império Britânico.

E (2) o estabelecimento de um padrão imagético, ainda que coexistindo com outras modelagens possíveis, condiz com um dos argumentos que caracterizam os ícones culturais. A dialética entre fixidez (manutenção de características centrais que facilitem o reconhecimento, ao mesmo tempo que preservam conotações específicas) e maleabilidade (o que permite com que o objeto iconizado de “adapte” aos mais diferentes usos, contextos e linguagens), se aplica ao caso aqui estudado. Ademais, como já mencionado nas conclusões dos subcapítulos anteriores, a diversidade de narrativas contribui para que os símbolos culturais adquiram maior profundidade semântica. Algo particularmente importante para que uma personagem histórica se popularize a ponto de se tornar ícone de uma época específica.

Poemas, romances, peças de teatro e ópera, pinturas históricas, gravuras diversas. Linguagens artísticas que nos ajudam a compreender diferentes atitudes que os ingleses no XIX tiveram com relação à nossa personagem. Mas ainda que estas formas de expressão ofereçam análises de grande valor para compreendermos o apelo que Ricardo I adquiriu no oitocentos, ainda nos falta lançar luz sobre como sua imagem foi apropriada em outros meios, mais próximos do viver comum; as dimensões pública, lúdica e cotidiana da ricardomania oitocentista. Este assunto será tratado no capítulo a seguir.

4. A Ricardomania: Entre o Público, o Performático e o Cotidiano

O capítulo anterior nos permitiu compreender a ideia de Ricardo I como símbolo coletivo, imerso em uma complexa rede de narrativas que atribuem múltiplos significados à personagem e sua história. Vimos que três construções se destacam no meio artístico-cultural oitocentista: a de Coração de Leão como rei trovador, como fonte da justiça e unidade nacional e como herói das cruzadas. Cada uma destas perspectivas alinhadas está a um tipo particular de medievalismo, amparadas por diferentes visões de mundo e projetos de nação. Demos particular ênfase para linguagens como a pintura histórica, a gravura/ilustração, a poesia, o romance, a ópera e o teatro. Justamente porque estas formas, mesmo aquelas marcadamente visuais, lançam mão fortemente de elementos narrativos para construir seus discursos.

Neste capítulo, buscaremos explorar outros aspectos da iconização de Ricardo I no oitocentos. Tratam-se das dimensões 1) patrimonialística de sua imagem; 2) as apropriações performáticas da mesma; e 3) sua presença em artefatos decorativos da época. Cada sessão foca em um tipo de evidência visual diferente; respectivamente, esculturas, fantasias temáticas e artes decorativas. Nisso, o capítulo se distingue do anterior, em que vários tipos de fontes são operacionalizadas em torno de construções artístico-literárias distintas. Optamos por tal estratégia pois este segmento buscará compreender duas questões que nos são fundamentais: a) como nossa personagem foi recepcionada em formas visuais mais próximas do viver comum inglês do XIX e b) que temas e/ou formulas iconográficas foram acionadas pelos produtores culturais na confecção destes artefatos. Lembrando que ícones culturais possuem múltiplas funções representativas, são passíveis de apropriações diversas e atraem intensa midiatização (SCOTT; TOMASELLI, 2009, p. 21 – 23), esta organização (por tipologia de fonte) se mostra particularmente vantajosa.

A noção de mania é relevante para a construção deste capítulo. O Dicionário de Cambridge traz, dentre as definições possíveis, a ideia de que uma mania é “um interesse extraordinariamente forte e contínuo em uma atividade ou assunto”; “um interesse muito forte em algo que preenche a mente de uma pessoa ou consome todo

o seu tempo”[213]. Um sentido bastante semelhante é oferecido pelo Dicionário de Oxford: mania = “um desejo ou entusiasmo extremamente forte por algo, muitas vezes compartilhado por muitas pessoas ao mesmo tempo”[214]. Erika Doss, em um livro que trata da obsessão norte-americana por memoriais, afirma que no século XIX o termo era empregado de duas formas, relativamente próximas uma da outra. Primeiramente, “como uma doença motivada emocionalmente […]. Usado como um diagnóstico psicológico para várias formas de dependência, incluindo alcoolismo [dipsomania] e sexo [ninfomania]”[215]. Segundamente, “como a manifestação de [um] excesso social e cultural”[216] (DOSS, 2012, p. 27 – 28). É nesta última situação que se aplicariam as fixações sociais de uma época, como a mania estatuária, a qual a autora dedica um capítulo inteiro. Mas alguns pontos do primeiro caso também estão presentes quando tratamos das manias culturais de uma sociedade; principalmente, os elementos emocionais envolvidos nesse tipo de fenômeno.

É desafiante para qualquer historiador(a) de imagens tentar compreender algo que está mais para o inconsciente cultural do que para aquilo que pode ser decodificado (digamos) mais “objetivamente”, como temas, motivos, signos visuais, etc. Mas, assim como nas situações analisadas anteriormente, a iconologia crítica é a ferramenta metodológica que se mostra como a mais pertinente para a situação que se apresenta a nós. Mais do que ler ou decifrar imagens, apresentando seus significados e discursos (o que é o cerne da operação iconográfica), cabe ao pesquisador dizer o que elas revelam, muitas vezes involuntariamente, sobre a sociedade que as criou; fazer, a partir delas, uma interpretação sintomal da cultura (o objetivo da operação iconológica) (TONIN, 2016, p. 5).

Além do mais, os próprios fenômenos de culto (assim como de rejeição) às imagens já são, por si só, demonstrativos das diferentes atitudes com relação aos artefatos visuais. Eles evidenciam que a imagem (mental ou materializada) está sujeita a inúmeros processos de adesão e rechaço. Desse modo, ao afirmamos que a imagem de Ricardo I se tornou objeto de certa obsessão por parte de artistas e

---

[213] No original: “a unusually strong and continuing interest in an activity or subject”; “a very strong interest in something that fills a person's mind or uses up all their time” Disponível em: < https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/mania >. Acessado em 09/04/2023.

[214] No original: “an extremely strong desire or enthusiasm for something, often shared by a lot of people at the same time”. Disponível em: < https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/mania_1#:~:text=mania-,noun,the%20same%20time%20synonym%20craze >. Acessado em 09/04/2023.

[215] No original: “as an emotionally driven […] illness. Used as a psychological diagnosis for various forms of addiction, including alcoholism [dipsomania] and sex [ninfomania]”

[216] No original: “as the manifestation of social and cultural excess”

produtores culturais na Inglaterra oitocentista (principalmente no período vitoriano, quando elas surgem em número mais abundante), não estamos alegando que a personagem foi elevada ao nível de um símbolo nacional oficial, ou algo nesse sentido. Mas, sim, que ele passou a obter presença significativa na cultura artística da época. A ponto de considerarmos tal fenômeno como passível de oferecer algum diagnóstico cultural (ainda que limitado e circunscrito à dimensão do Revivalismo Medieval) do período.

O termo mania tem sido recorrentemente utilizado para designar o entusiasmo dos séculos XVIII e XIX pelo passado pré-moderno. A egiptomania é decerto o caso mais emblemático e mais conhecido na historiografia brasileira deste tipo de fenômeno (BAKOS, 2004; HUMBERT, 2015. O termo celtomania não raramente é utilizado para tratar dos revivalismos histórico-literários que ocorreram nas ilhas, entre fins do XVIII e início do XIX (PATRICK, 1998). O mesmo se aplica ao passado medieval. David Mathews pontuou em um texto sobre este tópico que o termo "*mediaeval mania*" já era utilizado em 1852, o que sugere a existência de uma percepção coletiva, em que a Idade Média haveria se tornado objeto de grande fascínio popular na época (2021, p. 49). O culto a personagens históricos também se aplica aqui. Inga Bryden chega a chamar a devoção oitocentista à figura do Rei Arthur como Arthurmania (1996, p. 149). A idolatria nacionalista por Alfredo O Grande é, em alguns momentos, denominada Alfredmania (HORSPOOL, 2006, p. 194;). Com este precedente bibliográfico em vista, fica a questão: por que não chamarmos a fixação cultural por Ricardo I no oitocentos de Ricardomania?

4.1 "*Giant statue, rest thou there!*"[217]: Compreendendo a Dimensão Patrimonialística da Ricardomania a partir das Esculturas

O século XIX assistiu a uma ebulição de manifestações artísticas de cunho patrimonialístico. Memoriais, construção e reforma de prédios públicos, edificações religiosas, anfiteatros, casas de banho. Muitas dessas expressões impulsionadas pelo impacto cultural do Revivalismo Medieval. A escultura não haveria de ser uma exceção. Para citar um exemplo referente a uma figura do medievo, Alfredo de

[217] O trecho utilizado como título para este subcapítulo advém de um poema anônimo de 1851, uma pequena ode ao monumento de Westminster, publicado em 18 de Julho de 1851 no *Chamber's Edinburgh Journal.* Disponível em: < https://www.google.com.br/books/edition/Chambers_Edinburgh_Journal/ACwZAAAAYAAJ?hl=en&gbpv=1&dq=giant+statue+rest+thou+there&pg=PA32&printsec=frontcover >. Acessado em 02/05/2012

Wessex foi homenageado publicamente com, pelo menos, quatro monumentos (PARKER, 2007). A escultura tumular vitoriana também oferece um caso pertinente de recepção medieval: o príncipe Albert (1819 – 1861), consorte da Rainha Victória, foi representado em seu cenotáfio como cavaleiro medieval, trajando armadura, portando espada, à imitação das efígies de cavaleiros ingleses dos séculos XIII e XIV[218].

Não teria motivos para que a imagem que Ricardo I não fosse, em algum momento, "absorvida" por essa onda de produções tridimensionais (a mania estatuária, como denomina Erika Doss [2012, p. 20]) que ocorreu em vários países durante esse período. Uma obra se destaca significativamente, de forma que este capítulo não estaria completo sem que dedicássemos algumas páginas à sua confecção e seu impacto na iconização de Ricardo I: o monumento do Palácio de Westminter, construído pelo escultor italiano Carlo Marochetti para a Grande Exibição de 1851. Não se trata da única escultura de Coração de Leão produzida no XIX. Há outras sete espalhadas pelo território britânico e também trataremos delas aqui. O monumento de Westminster possui particular importância pois 1) é o único, dentre todos, que é dedicado exclusivamente a Ricardo I – enquanto em outros sua imagem é posicionada em conjunto com a de outros monarcas e/ou personagens importantes da história britânica; 2) é a representação deste rei que adquiriu maior dimensão pública na época, exposta na Grande Exibição de 1851, sendo posteriormente, transferida para um dos pátios do Parlamento Britânico – onde está localizada até os dias de hoje; e 3) é a imagem deste monarca que será mais revisitada no futuro (como visto no Cap 2.1), o que demonstra seu apelo memorial no que concerne às diferentes iconografias do personagem.

Carlo Marochetti (1805 – 1867) foi um artista consideravelmente famoso no século XIX. Nascido na Itália, passou a maior parte de sua vida na França, tendo se mudado para Inglaterra no contexto das revoluções de 1848[219]. Suas obras eram resultado direto das relações que o escultor manteve com as camadas aristocráticas dos países em que esteve ao longo da vida. Uma de suas produções mais famosas (por exemplo) é uma estátua equestre de Emanuel Felisberto (1528 - 1580), duque de Saboia, comissionada por Carlos Aberto, rei de Sardenha (1798 – 1849). Dentre

[218] Mais informações sobre o cenotáfio do Príncipe Albert estão disponíveis em: < https://albert.rct.uk/memorialising-albert/prince-consorts-cenotaph-in-the-albert-memorial-chapel >.
[219] Mais informações sobre este tópico e as relações que o escultor tinha com a elite britânica da época estão disponíveis na página da *Royal Collection Trust* dedicada a esse artista. Ver: < https://www.rct.uk/collection/people/baron-carlo-marochetti-1805-67#/type/subject >.

suas contribuições para clientes britânicos, se encontram esculturas em homenagem à rainha Victória, ao príncipe Albert, a Robert Stephenson (1803 – 1859) (engenheiro conhecido como “O Pai das Ferrovias”), a William Mackepeace Thackeray (1811 – 1863) (escritor e satirista), ao rei Charles I (1600 – 1649), ao Duque de Wellington (1769 – 1852), entre outras figuras de importância regional e local[220]. Ele também colaborou com Sir Edwin Landseer (1802 – 1873), outro artista da época, na confecção dos leões que estão na base da Coluna de Nelson, na *Trafalgar Square* (SHEPPARD, 1989). Demonstrativo de que se tratava de um escultor de certa importância na esfera pública insular naquele período.

A decisão de Marochetti em realizar uma obra que retratasse um rei medieval inglês foi motivada – até onde sabemos, com base na documentação disponível – pela Grande Exibição de 1851 (JOHN, 2021, p. 451 – 453). Inicialmente, por iniciativa do próprio artista, posteriormente atraindo interesse de pessoas mais importantes, como a rainha Vitória e o príncipe Albert. A Grande Exibição de 1851 foi um evento internacional, organizado entre 1 de Maio e 1 de Outubro daquele ano, que reuniu artistas, cientistas, engenheiros, arquitetos e magnatas de todas as partes da Europa. Ele tinha por objetivo principal apresentar ao mundo o poder industrial britânico, assim com a sofisticação das artes desenvolvidas neste país. Muitos nomes famosos estiveram presentes na exposição, como Alfred Tennyson (1850 – 1892), Charles Dickens (1812 – 1870), Charles Darwin (1809 – 1882), Charlotte Brontë (1816 – 1855), Karl Marx (1818 – 1883), entre outros. O lugar escolhido para o evento foi o *Hyde Park*, localizado no centro de Londres e um grande palácio de vidro com estruturas de ferro fundido (chamado na época de *Crystal Palace*) foi edificado para comportar o acontecimento.

Há poucos trabalhos acadêmicos publicados sobre a estátua de Ricardo I confeccionada pelo barão Carlo Marochetti. Apenas em anos recentes este artefato foi contemplado com uma publicação científica que o analisa de forma mais aprofundada; no caso, o artigo *A Crusader Duel at the Crystal Palace: The Statues of Godfrey of Bouillon and Richard the Lionheart at the Great Exhibition* (2021), de Simon John, publicado no períodico *Journal of Victorian Culture*. Excluída esta publicação, a maioria das informações disponíveis acerca do monumento advém de manuais de turismo, de arquitetura ou compilações voltadas ao patrimônio cultural londrino.

[220] Mais informações sobre a trajetória e obras de Marochetti em: < https://victorianweb.org/sculpture/marochetti/biography.html >.

Segundo Simon John, a estátua de Coração de Leão “nasce” em meio a uma disputa que Marochetti estava travando com outro artista contemporâneo seu: o escultor belga Eugène Simonis (1810 – 1882). Não se tratava de um conflito declarado, mas sim de uma rivalidade sutil, em prol de prestígio no meio artístico e aristocrático europeu. Simonis havia feito em 1848 uma estátua em homenagem a Godofredo de Bulhão, um dos nobres que liderou a Primeira Cruzada, e que se tornou o primeiro rei de Jerusalém, àquela época transformado – como muitas outras figuras do medievo – em um herói nacional. Vistas lado a lado (VER FIGURA 39) as semelhanças estéticas são consideráveis[221]. Ainda que a linguagem da estatuária equestre por si só já faça com que estas obras se pareçam razoavelmente em um primeiro olhar, a indumentária com a qual os monarcas são representados é praticamente a mesma – a maior diferença sendo que no monumento de Ricardo I o personagem brande uma espada de gume duplo, com a outra mão conduzindo a montaria, enquanto Godofredo ergue na mão direita um estandarte, calçando um escudo no antebraço esquerdo. Soma-se isto ao elemento conceitual; ambos são reis medievais, lembrados em “seus” países como grandes heróis do tempo das cruzadas.

(Figura 39: Esculturas de Ricardo I, de Carlo Marochetti [1851], e de Godofredo de Bulhão, de Eugène Simonis [1848]

Segundo apontado por John, Marochetti teria produzido sua versão em gesso de Coração de Leão às pressas, após ter conhecimento de que Simonis pretendia expor uma cópia (também em gesso) de seu Godofredo na Grande Exibição de 1851

[221] Disponíveis em: < https://victorianweb.org/sculpture/marochetti/10.html >; < https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=bebr009 >. Acessados em 28/05/2023.

(2021, p. 453). O que já torna a escultura de Macochetti bastante diferente da de Simonis, quando pensamos nos atores que estiveram envolvidos na produção delas. “Os respectivos chefes de estado – a rainha Vitória (junto do príncipe Albert) e seu tio Leopoldo I da Bélgica – tiveram interesse pessoal nas duas estátuas”[222](JOHN, 2021, p. 450). Mas no caso de Simonis, o artista foi contratado pelo governo de seu país para realizar a obra. Segundo John, “[o] governo nacional Belga contratou formalmente Simonis para criar sua estátua de Godofredo de Bulhão em 1843, e o monumento concluído foi inaugurado em Bruxelas em 15 de agosto de 1848”[223] (2021, p. 451). Como muitos outros monumentos comissionados na Bélgica do oitocentos – afirma este autor – “a estátua de Simoni foi criada para reivindicar nacionalmente a memória de uma figura histórica e formou uma dinâmica de um programa mais amplo de construção de Estado, destinado a estimular sentimentos de solidariedade nacional entre os habitantes da emergente nação da Bélgica”[224] (2021, p. 451). A escultura de Marochetti, por sua vez, só conseguiria patrocínio posteriormente para sua versão final em bronze, e este financiamento, ainda que vindo de pessoas públicas importantíssimas (a própria rainha Victória e seu consorte, o príncipe Albert), não deve ser colocado em par de igualdade de uma encomenda governamental, idealizada desde suas bases para servir a propósitos políticos. Em outras palavras, tratam-se de monumentos confeccionados com intenções e imersos em discursos (relativamente) semelhantes, mas bastante distintos quando avaliamos o papel que o poder público desempenhou na construção de cada um.

O que não significa que devamos relevar os atributos nacionalistas da estátua de Coração de Leão, ou diminuir a dimensão ideológica que permeia este artefato. Havia uma ampla tendência no século XIX de buscar tanto por símbolos nacionais quanto pela consolação espiritual oferecida pelo passado medieval; essa combinação “forneceu a estrutura dentro da qual muitos visitantes da Grande Exposição teriam interpretado o Ricardo de Marochetti e o Godofredo de Simoni”[225] (JOHN, 2021, p. 462). Para o caso de Ricardo I, devemos lembrar – como visto ao longo do Capítulo

[222] No original: “The respective heads of state – Queen Victoria (along with Prince Albert) and her uncle Leopold I of the Belgians – both took personal interest in the two statues”
[223] No original: “[t]he Belgian national government formally commissioned Simonis to create his statue of Godfrey of Bouillon in 1843, and the completed monument was inaugurated in Brussels on 15 August 1848”
[224] No original: “Simoni’s statue was created to lay national claims to the memory of a historical figure, and formed one dynamic of a wider state-building programme aimed at stimulating fellings of national solidarity among the inhabitants of the fledging nation of Belgium”
[225] No original: “provided the framework within which many visitors to the Great Exhibition would have interpreted Marochetti’s Richard and Simoni’s Godefroi”

2 – que foram feitos esforços para nacionalizar/anglicizar sua imagem, tornando-a mais “palatável” à sensibilidade nacionalista inglesa. Além das imagens do rei trovador (guardião de tradições antigas das ilhas) e do rei como unificador e fonte da justiça (como Ricardo I é tratado nas narrativas de Robin Hood), a perspectiva do herói cruzado também foi relida pelo filtro do nacionalismo, se imbuindo de uma iconografia particular. E nesse sentido, a escultura de Marochetti, assim como outras produções que vimos até aqui, também nos oferece um certo diagnóstico cultural. Ela demonstra que, apesar da historiografia acadêmica manter sua posição crítica em relação ao rei cavaleiro inglês, os produtores culturais já estavam, àquela altura, dispostos a depositar um capital simbólico ainda mais forte nesta figura histórica. Uma explicação possível do porquê das estátuas deste personagem remeterem, em sua grande maioria, à segunda metade do XIX.

Mas o nacionalismo é um terreno de disputas narrativas. E na experiência históricas insular do XIX – assim como em outros países – as narrativas nacionais não se constituem em um bloco homogêneo, mas, sim, numa pluralidade de discursos que idealizam determinados passados, fazendo deles a referência para projetos no presente e/ou no futuro. Essas contradições (já evidentes em 1851) ficarão mais intensas após a Grande Exibição, quando a classe política britânica passa a discutir uma futura localização para o monumento de Marochetti.

Charles Richard Fox, um antigo general que posteriormente formou carreira na política, propôs que a estátua de Coração de Leão fosse utilizada como memorial da exibição. Ela deveria ficar situada num dos extremos do *Crystal Palace*, enquanto no outro estaria uma escultura do príncipe Albert. Mas só dois anos mais tarde (em 1853) que a questão foi objeto de um debate mais intenso. Uma mobilização (apoiada por figuras como William Makepeace Thackeray e o futuro *premier* Benjamin Disraeli [1804 – 1881]) foi feita para que a imagem fosse realocada em Londres. O movimento também recebeu amplo apoio do famoso jornal *The Times*, dado que um de seus funcionários (Henry Reeve) era próximo de Marochetti. A família real também fez questão de declarar seu apoio ao projeto, doando 300 libras (200 vindas da rainha Vitória e 100 do príncipe Albert) para a confecção da versão final em bronze). Cerca de cinco mil libras foram angariadas de doadores particulares. O Parlamento concordou em doar o valor de 1650 libras para o pedestal, e mais 1500 para a confecção de relevos para adornar as laterais do mesmo (WARD-JACKSON, 2011, 167 – 172).

Algumas críticas a Carlo Marochetti e seu Ricardo I já haviam sido feitas nos dois anos anteriores. O periódico *Art Journal* pontuou em uma matéria que "a efígie do valente cruzado" não combinaria com a proposta "grande congresso de paz de 1851)", questionando também por que um escultor estrangeiro estaria sendo selecionado para representar artes britânicas (*apud* WARD-JACKSON, 2011, 167 – 172). O prefeito de Londres, Thomas Challis, também foi um dos críticos da estátua. Ele relatara não ter compreendido o significado de um personagem que exaltava "força muscular e a ferocidade quase selvagem da guerra..., enquanto... a Grande Exposição deu um exemplo da cordial amizade das nações"[226] (*apud* WARD-JACKSON, 2011, 167 – 172). Algumas críticas estéticas também foram feitas na época. Em uma matéria do *The Times*, posteriormente reproduzida em uma edição de 1861 do *The National Magazine,* um jornalista afirmou que o escultor italiano havia sacrificado qualquer possibilidade de realismo, apenas para salientar o peito e braços musculosos do monarca[227].

As controvérsias em torno da possível localização do monumento não escapariam dos comentários da imprensa, especialmente da imprensa satírica. Além do espaço no Palácio de Westminster, foram consideradas a região em frente ao Palácio de Buckingham (residência da família real), o *Carlton Gardens* (próximo ao *Horse Gards Building*) e até o topo do *Marble Arch* (um grande arco também localizado na região de Westminster). Em uma matéria de 1853, o jornal humorístico *Punch, The London Charivari,* traz o seguinte comentário.

> Foi sugerido que o espaço em frente ao Westminster Hall e a entrada principal da Câmara dos Comuns não é um local apropriado para a estátua de Ricardo Coração de Leão do Barão Marochetti; e certamente uma estátua de Coke sobre Littleton, isto é, de Coke colocado nos ombros de Littleton, seria mais apropriada para a localidade do que a do monarca Coração de Leão montado a cavalo[228]

---

[226] No original: "muscular power and the almost savage ferocity of war ..., while ... the Great Exhibition afforded an example of the cordial amity of nations"

[227] Matéria disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=LJJFAQAAMAAJ&pg=PA46&lpg=PA46&dq=sacrificed+probabilities+in+the+close+fit+he+has+given+to+Richard%27s+mail+shirt,+which+is+made+to+display+the+swelling+biceps+and+folded+mass+of+pectoral+muscle+as+accurately+as+a+knitted+woollen+jersey&source=bl&ots=Srsei5-Vlv&sig=ACfU3U2DFL9q9SyEVuy4PaMdKcCyQvTV3w&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjYy8vChpn_AhVVupUCHaHMC1EQ6AF6BAgaEAM#v=onepage&q=sacrificed%20probabilities%20in%20the%20close%20fit%20he%20has%20given%20to%20Richard's%20mail%20shirt%2C%20which%20is%20made%20to%20display%20the%20swelling%20biceps%20and%20folded%20mass%20of%20pectoral%20muscle%20as%20accurately%20as%20a%20knitted%20woollen%20jersey&f=false >. Acessado em 28/05/2023

[228] No original: "It has been suggested that the space in front of the Westminster Hall and the Chief Entrance of the House of Commons is not an appropriate site for Baron Marochatti's statue of Richard Coeur de Lion; and certainly a statue of Coke upon Littleton, that is, of Coke placed on Littleton's

O tom satírico fica nítido pelo uso do jogo de palavras "*Coke upon Littleton*". Este é o nome informal de um documento muito importante da história jurídica inglesa, chamado *Institutes of the Lawes of England* (1628 – 1644). Originalmente, o título "*Coke sobre Littleton*" quer dizer que a obra trata de reflexões do jurista Edward Coke sobre o texto de Thomas Littleton (XV), chamado *Littleton on Tenures* (c. 1481), mas ele é tomado ao pé da letra pelo autor da matéria. O *cartoon* de Ricardo I arrancando o coração de um leão (VER FIGURA 40), da mesma forma que nos romances medievais, contribui para o discurso humorístico[229]. Lembremos que o leão também é um dos símbolos da monarquia inglesa. Ao mostrar o monarca guerreiro tirando a vida de um animal tão estimado no imaginário régio deste país, não estaria o cartunista (voluntária ou involuntariamente) apresentando-o como um inimigo da nação?

POOR RICHARD CŒUR DE LION.

IT has been suggested that the space in front of Westminster Hall and the chief entrance of the House of Commons is not an appropriate site for BARON MAROCHETTI'S statue of RICHARD CŒUR DE LION; and certainly a statue of COKE upon LITTLETON, that is, of COKE placed on LITTLETON'S shoulder, would be more appropriate to the locality than that of the Lion-hearted Monarch on horseback. Considering the nature of the excitement which occasioned the Holy Wars, the fittest place for the representative of the Royal Crusader will perhaps be decided, by the majority of people, to be the front of Bethlehem Hospital—an institution which would have been an extremely proper one for the accommodation of those heroes who showed their devotion to the shrine of that name by destroying their fellow men. If, however, it should be thought that too extreme a view of the crusading state of mind would be evinced by the connection of CŒUR DE LION'S image with Bedlam, MAROCHETTI'S work of art might anyhow be erected in proximity to a building opposite—the large Roman Catholic and mediæval meeting-house.

(Figura 40: Charge do jornal *Punch* com Ricardo I arrancando o coração de um leão)

Já em uma edição de 1857 deste mesmo jornal vemos uma matéria intitulada *A Resting Place for Richard Coeur de Lion* (Um Lugar de descanso para Ricardo

shoulder, would be more appropriate to the locality than that o the Lion-Hearted Monarch on horseback". Disponível em: < https://play.google.com/books/reader?id=dI9IAAAAYAAJ&hl=pt&pg=GBS.RA1-PA105>. Acessado em 23/03/2021.

[229] Disponível em: < https://play.google.com/books/reader?id=dI9IAAAAYAAJ&hl=pt&pg=GBS.RA1-PA105 >. Acessado em 23/03/2021

Coração de Leão). Vejamos um trecho dela.

> O Ricardo Coração de Leão, do Barão Marochetti, vaga pela cidade desde a Grande Exposição. Ele não consegue encontrar um local para descansar seus ossos doloridos. É a estátua errante de Londres. Certa vez, ele foi colocado no Palace Yard, erguendo a espada valentemente no alto, como se fosse acertar o cocheiro ao redor. Mas sir Charles Barry afastou o cavalo e seu mestre real muito rapidamente dali. O pobre animal trotou nós acreditamos, por todos os espaços públicos da Metrópole, e trotou novamente. […] Enquanto isso, ninguém encontrará uma sala de espera para este rei fugitivo? Não há nenhum lugar, nenhum estábulo real, nenhum estrebaria acadêmica onde seu corcel superdotado possa ser levado para se alimentar?[230]

É importante mencionarmos estes comentários acerca do monumento em questão pois eles nos auxiliam a compreender diferentes atitudes, tanto em relação aos símbolos nacionais (acatados e/ou rejeitados de acordo com ideais e agendas específicos) quanto em relação ao papel que as imagens desempenham nas disputas políticas e sociais de seu tempo. Nisso se destaca (mais uma vez) o poder de agência das imagens; capazes de suscitar múltiplos sentimentos em um mesmo público, ao mesmo tempo em que oferecem diagnósticos culturais extremamente pertinentes sobre as tensões de um contexto particular.

Do ponto de vista iconológico, a escultura de Marochetti se insere, de alguma forma, nos programas e tendências artístico-ideológicas vigentes de seu período: sabidamente, o Revivalismo Medieval, naquele momento já atingindo sua máxima expressividade, principalmente na paisagem urbana inglesa, e também a cultura de apreciação da guerra (*war pleasure culture*). Segundo Michael Paris, noções de predestinação nacional-imperial passaram a ter maior presença na imaginação dos britânicos (2000, p. 8). A ideia de que os britânicos estavam a cumprir uma missão divina, a perspectiva de sobrevivência do mais apto e o surgimento de outras potências que passam a disputar o cenário internacional na segunda metade do XIX, acarretaram no surgimento de formas (ainda) mais beligerantes de nacionalismo nas ilhas. Esta “nova” roupagem do nacionalismo imperial (mais uma atualização do que

[230] No original: “Baron Marochetti’s Richard Coeur de Lion has been wandering about town ever since the Great Exhibition . It cannot find a spot on which to rest its aching bones . It is the Wandering Statue of London . At one time it took up its stand in Palace Yard , raising its sword valiantly on high , as though it were going to slash into the surrounding cabman. But sir Charles Barry drove the horse and its royal master very quickly away. The poor beast has been trotted , we: believe , into every public space in the Metropolis , and trotted out again. […] In the meantime, will no one find standing - room for this fugitive king ? Is there no spot , no royal mews , no academic stable where his over - driven steed can be taken in to bait?”. Disponível em: < https://play.google.com/books/reader?id=t_VTAAAAcAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA91 >. Acessado em 23/03/2021.

uma novidade em si) tinha como uma de suas bases "a aceitação generalizada de que a prática da guerra era uma atividade natural e legítima, um novo respeito pelo exército e organizações de estilo militar e admiração pelo soldado como um ideal masculino[231] (PARIS, 2000, p. 8). Esse estado de espírito se refletia em várias direções da cultura, das artes e literatura (ditas) "tradicionais" até o entretenimento de massa. Imagens essas que – mais uma vez nas palavras deste autor – "refletiam o interesse público no conflito e reforçavam idéias sobre a legitimidade da guerra e a romantização da batalha: […] a guerra e os feitos violentos mas heroicos de guerreiros se tornaram um tema popular e amplamente disseminado"[232] (2000, p. 8).

Quando pensada sob o prisma das tradições iconográficas concernentes ao nosso personagem, a imagem em questão se afunila, de maneira bastante flagrante, a do *Rex Crucesignatus.* A indumentária escolhida por Marochetti (cota de malha, tunica, espada, coroa destacada – ainda que sem a cruz de São Jorge, algo que está presente na escultura de Godofredo de Bulhão, de Simonis), somada à compleição física da figura, confere à composição escultórica o ar magnanimidade e heroísmo próprios dessa linguagem simbólica. Para Myke Horswell, a escultura é um amálgama das virtudes nacionais inglesas; "uma corporificação da nação pela virtude de sua realeza"[233] (2018, p. 1)

Leitura do autor que condiz, inclusive, com um poema anônimo publicado no *Chambers's Edinburgh Journal*, no mesmo ano de inauguração da estátua, que exalta o monumento por suas qualidades românticas e cavaleirescas. Como podemos ver no excerto abaixo

> Estátua gigante, descansas aí!
> Acompanhando nosso Ricardo de orgulho cavalheiresco;
> Ou se não o verdadeiro Ricardo, ainda é o tipo
> Do antigo rei da glória, caído maduro,
> A se deteriorar em meio ao novo florescimento do mundo.
> Fique em pé! Imaginando aqueles dias heroicos perdidos
> Até que os filhos de nossos filhos venham e contemplem
> Sussurrando com reverente admiração: "Este era um rei"[234]

[231] No original: "the widespread acceptance that the practice of war was a natural and legitimate activity, a new respect for the army and military-style organization and admiration for the soldier as a masculine ideal"

[232] No original: "reflected public interest in conflict and reinforced ideas about the legitimacy of war and romance of battle: […] war and the heroic but violent deeds of the warrior became a widespread and popular theme"

[233] No original: "[a]n embodiment of the nation by virtue of his royalty"

[234] No original: Giant statue, rest thou there!/ Shadowing our Richard of chivalric pride/ Or if not the true Richard, still the type/ Of the old regal of glory, fallen o'ver ripe/ To rot amid the world's new blossoming/ Stand! Imaging thoses lost heroic days/ Until our children's children come and gaze/ Whispering with reverent awe: "This was a king". Disponível em: <

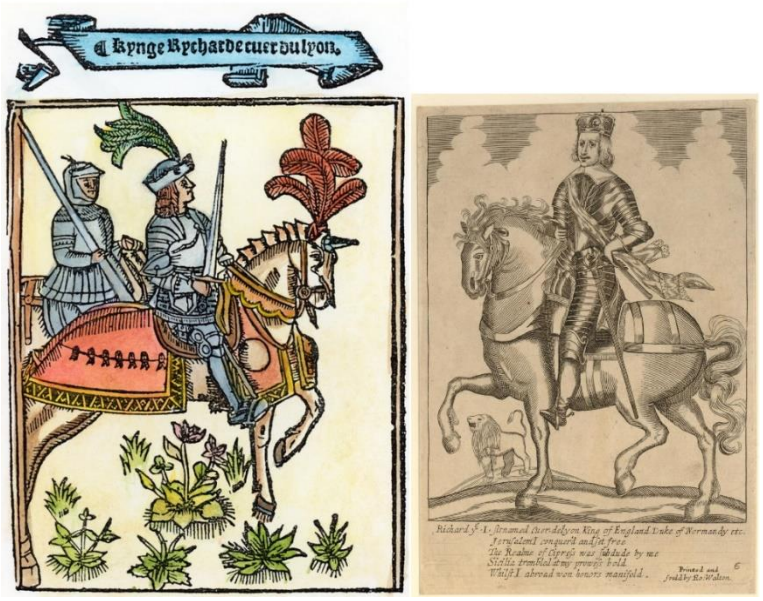
É digno de nota que Coração de Leão não havia, até então, sido contemplado com um grande número de representações escultóricas. Com exceção das efigies medievais que foram produzidas para abrigar seus restos mortais (a de Fontevraud, que comporta seu corpo, e a de Rouen, em que foi guardado seu coração mumificado), há apenas mais uma obra deste tipo feita em sua memória que remete ao período medieval. Ela está localizada em *Yorkminster*, uma das maiores catedrais da região norte de Inglaterra, situado no condado de North Yorkshire[235]. Trata-se de uma sequência de imagens localizadas na tela de coro desta igreja, todas representações de reis ingleses (iniciando por Guilherme o Conquistador e terminando com Henrique VI). O artefato é do século XV, uma encomenda originalmente feita por Henrique V, mas finalizada apenas na gestão de seu filho, Henrique VI. Mas tanto em virtude do distanciamento cronológico quanto pelas diferenças iconográficas, esta escultura, em particular, pouco dialoga com a imagem produzida por Carlo Marochetti.

(Figura 41: Esculturas de monarcas ingleses medievais em *Yorkminster;* escultura de Ricardo I presente nesta composição [XV])

https://play.google.com/store/books/details?id=bCbVAAAAMAAJ&rdid=book-bCbVAAAAMAAJ&rdot=1 > . Acessado em 28/05/2023.

[235] Imagens disponíveis em: < https://docbrown.info/docspics/yorkscenes/minster/P4012106.jpg >; < https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Statue_of_Richard_I,_York_Minster#/media/File:Richard_the_Lion-Heart_(13015136713).jpg >.

Pensando em outros suportes, há um número significativo (ainda que não abundante) de imagens medievais e modernas que estão na “genealogia” do monumento vitoriano. A começar pelos selos régios utilizados por Ricardo I durante seu reinado (VER FIGURA 8), em que o mesmo é apresentado montando a cavalo e com armas em punho. Depois, temos as imagens que tratam do duelo entre Coração de Leão e Saladino, em que se destacam os Ladrilhos da Abadia de Chertsey (VER FIGURA 9). Em uma das versões do romance *Coer de Lyon*, precisamente na versão mais tardia, impressa em c. 1528 por Wynkyn de Worde, há uma xilogravura que representa Ricardo I a cavalo, acompanhado por outro cavaleiro[236]. Também faz parte desta lista uma gravura datada entre 1658 e 1662, impressa por Robert Walton, que lança mão da mesma convenção[237] (VER FIGURA 42). Além, é claro, das pinturas (como as de Philip James Loutherbourg e Abraham Cooper, vistas anteriormente) e ilustrações oitocentistas, que “antecipam” parte da iconografia de Marochetti (VER FIGURA 28).



(Figura 42: Xilogravura de uma versão impressa do romance *Coer de Lyon* [c.1528]; gravura impressa por Robert Walton [c. 1658 – 1662]

Mas seria forçoso pensarmos que estas representações imagéticas – com exceção daquelas que remetem ao XIX, que podem ter exercido algum papel indireto

[236] Disponível em: https://granger.com/results.asp?inline=true&image=0051300&wwwflag=4&itemx=3 >. Acessado em 28/05/2023.
[237] Disponível em: < https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0514-2902 >. Acessado em 28/05/2023.

– foram a base para que o artista italiano idealizasse seu ícone cruzadista. Esta situação está mais para aquilo que Astrid Erll denomina como pré-mediação. Trata-se da capacidade que os diferentes suportes memoriais (media) possuem de condicionar o conteúdo que neles é depositado, adequando-o para sua própria linguagem (ERLL, 2011, p. 142). Marochetti, sob tal ponto de vista, nada mais teria feito do que adequar a imagética do herói medieval às convenções, já conhecidas por ele em virtude de anos de experiência, próprias da escultura equestre. E nisso, acabara por fixar mais elementos (semânticos, estéticos e discursivos) à memória do personagem.

Essas modelações estabelecem esquemas (schematas) que passam a ser revisitados no futuro, servindo de referência para o tratamento de determinados temas históricos (ERLL, 2011, p. 142). Dado o poder que normalmente é conferido a monumentos públicos desse tipo, também se aplica a noção de convergência. Segundo Ann Rigney, a memória cultural sempre busca por "atalhos" conceituais. Esses "atalhos" são, segunda a autora, os lugares de memória. "Quer eles assumam a forma material de lugares e objetos reais, quer a forma imaterial de histórias e peças musicais, os 'lugares de memória' são definidos pelo fato de suscitarem intensa atenção por parte daqueles que realizam a lembrança"[238] (2005, p. 18). Em outras palavras, lugares de memória são vórtices de investimento simbólico, que reduzem a quantidade de memórias díspares (2005, p. 18). E neste sentido, a estátua de Westminster acaba por ser tanto fruto desta convergência (vide que reproduz a perspectiva do monarca que estava mais enraizada na memória e imaginação daquele povo) como um agente ativo do mesmo fenômeno (dado que ela servirá de referência para muitas outras imagens do mesmo personagem).

Mas como dito no início deste subcapítulo, a estátua de Marochetti não é a única escultura deste período que tem Ricardo I como objeto de revisitação. Há pelo menos outras seis instaladas no território britânico. Uma delas está situada no *Town Hall* da cidade de Ipswich, localizada no condado de Suffolk, leste da Inglaterra[239] (VER FIGURA 43). Não se trata de uma representação estatuária, como no monumento de Westminster, mas sim de relevos, com as faces de três figuras que são homenageadas no externo do prédio: Ricardo I, o cardeal Thomas Wolsey (1473

[238] No original: "Whether they take the material form of actual places and objects, or the immaterial form of stories and pieces of music, 'sites of memory' are defined by the fact that they elicit intense attention on the part of those doing the remembering"
[239] Imagens e informações retiradas de: < https://statues.vanderkrogt.net/object.php?record=gbee029 >. Acessado em 28/05/2023.

– 1530) e João Sem Terra. Elas datam de 1868, confeccionadas pelo artista Barnabas Barret (1810 – 1883). Acima dos relevos estão quatro alegorias, que representam comércio, justiça, ensino e agricultura.

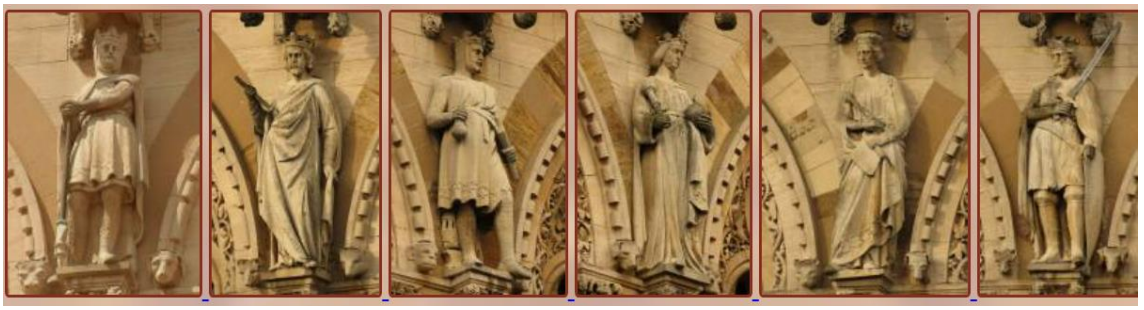
(Figura 43: Relevos de Ricardo I, Thomas Wolsey e João Sem Terra, no *Town Hall* de Ipswich, de Barbabas Barrett [1868])

A presença de Coração de Leão na iconografia deste patrimônio público se dá por motivos bem diferentes daqueles que vimos até então. Ricardo I, assim como seu irmão mais novo, João I, e o cardeal Thomas Wolsey, foram figuras importantes para a história local. Ricardo I teria sido o primeiro rei inglês a iniciar as negociações de uma carta de direitos (*charter*) para a região de Ipswich. Concessão que fora, mais tarde, oficializada pelo monarca subsequente, João I. O cardeal Wolsey, cuja imagem está no centro, é a figura mais importante de todas. A ele é atribuído o feito de ter aberto a primeira universidade da região, expandindo e aprimorando uma escola local em um ambicioso projeto.

Esteticamente, o relevo de Coração de Leão é consideravelmente simples. Mais do que dos outros personagens que o acompanham na composição geral. A bem dizer, sua imagética carece de detalhes se comparado a de João Sem Terra, que possui uma barba mais farta, cabelos maiores, mais vistosos e sua coroa ganha maior destaque na moldura. A soma desses atributos faz com que o relevo de João I se sobressaia em relação ao do irmão mais velho. Algo curioso em um primeiro olhar, tratando-se de um personagem com uma reputação deveras negativa na memória deste país. Isto ocorre pois, em virtude dos motivos mencionados acima, João assume o papel de um rei “bondoso”, um governante que concedeu direitos aos habitantes de Ipswich. Algo bastante diferente daquilo que estamos acostumados a ver nas histórias de Robin Hood, por exemplo, ou em outras narrativas que optam por tê-lo como um rei tirânico. Coração de Leão, por sua vez, exerce uma função semelhante à do irmão mais novo nesta composição, mas com menor grau de

relevância. Ainda que assumindo uma função coadjuvante na memória local, é possível dizer, sem grandes obstáculos, que este patrimônio tem em Ricardo I um simbolismo consideravelmente diferente daquele(s) que vimos nos capítulos anteriores: Coração de Leão como um governante de consideráveis habilidades jurídicas – ainda que num patamar subalterno, em comparação com o irmão mais novo, que ganha bem mais visibilidade na iconografia em geral.

Outro prédio público inglês que conta com uma representação escultural de Ricardo I, também dentro deste recorte cronológico, é o *Guildhall* de Northampton, uma cidade mercantil localizada na região das East Midlands[240] (VER FIGURA 44). Aqui nossa personagem está inserida em uma narrativa iconológica um pouco mais ampla, em contato com um maior número de figuras históricas e religiosas. São ao todo 17 imagens, divididas em sessões específicas. Não primeira se encontram estátuas do bispo Thomas Becket (1118 – 1170), da rainha Eleanor (1122 – 1204), do mercador Thomas White (1492 – 1567) e do poeta John Dryden (1631 – 1700). A seguir, há uma sessão voltada exclusivamente a figuras sacras (Santo André, São Jorge e São Patrício), uma para figuras régias (Ricardo I, Henrique III, Eduardo I, Henrique VII, Eduardo IV e a rainha Vitória) e uma para alegorias (duas que simbolizam a Justiça e uma para a Misericórdia). Há também uma escultura do arcanjo Gabriel, que se diferencia das demais por não estar anexada à estrutura do prédio.



(Figura 44: Esculturas de Ricardo I, Henrique III, Eduardo I, rainha Vitória, Henrique VII e Eduardo IV, no *Guildhall* de Northampton, esculpidas por Richard Bolton [c.1861 – 1864])

[240] Imagens e informações retiradas de: < http://www.speel.me.uk/sculptplaces/nhantsguildhall.htm >. Acessado 28/05/2023.

(Figura 45: Escultura de Ricardo I no *Guildhall* de Northampton, esculpida por Richard Bolton [c.1861 – 1864])

Quanto aos elementos estéticos que apresenta, a representação de Coração de Leão feita para adornar esta edificação não difere substancialmente de outras vistas em pinturas, ilustrações e outras mídias desta época (VER FIGURA 45). A referência utilizada pelo escultor (Richard Bolton, autor desta e das demais) foi, claramente, a do rei cruzado (*Rex Crucesignatus*), salve exceção o fato de que a cruz de São Jorge não está presente na túnica do monarca. O soberano traja cota de malha da cabeça aos pés, junto da túnica e da capa. Nas mãos ele empunha o machado, calçado de cabeça para baixo. Parte da combinação que se estabelece na imagética deste personagem a partir de meados do XIX e que se torna uma de suas formulas representacionais mais recorrentes, como visto no capítulo anterior. O signo visual menos comum, neste sentido, é, provavelmente, o bigode do monarca, que remete ao tipo de corte e modelagem utilizados pelos homens abastados deste período, que partilhavam da cultura e das tendências estéticas do cavalheirismo (MOORE, 2005).

Neste caso, assim como em outros em que lidamos com grandes conjuntos estatuários, a estética do personagem pouco nos diz sobre o discurso almejado no projeto escultórico em geral. O arranjo das figuras, assim como a ausência de outras

personagens importantes da memória nacional, oferece pistas de leitura interessantes sobre isso. Reparemos, por exemplo, que o artista posicionou Ricardo I no primeiro lugar na sequência de esculturas régias; num extremo Coração de Leão, no outro a rainha Victória. De forma que os demais reis (Henrique III, Eduardo I, Henrique VII e Eduardo IV) operam como elementos de sustentação narrativa – eles servem como "ponte" para conectar o passado e o presente glorioso da monarquia inglesa.

É uma exceção à regra que o escultor tenha optado por dar uma posição tão destacada a Ricardo I. Apesar de não ser raro neste século que artistas (literatos, principalmente) e pessoas públicas homenageassem a rainha, exaltando que a própria descendia de governantes ilustres da Idade Média, essas comparações geralmente eram feitas com Alfredo O Grande ou com o rei Arthur. O primeiro representando o governante ideal, responsável por unificar o país e estabelecer seu território, e o segundo simbolizando o passado idílico, a Britânia "dos sonhos" e das histórias de cavalaria. O fato de Coração de Leão ocupar esta posição, ao invés de algum dos dois outros mencionados, é um indício pertinente de que a esta altura o personagem já havia sido consideravelmente reabilitado no meio artístico, a ponto de um escultor julgar adequado representá-lo como um dos seis monarcas mais importante da Inglaterra, dando-lhe, ainda mais, a primeira posição. Não significa que ele possua alguma centralidade aqui. A bem dizer, sua imagem é apenas mais uma em um conjunto com 17 outras. Mas neste, assim como em muitos outros casos, a imagem acaba por nos revelar algo que, talvez, nem fosse pretendido pelo produtor. Obras de arte "podem revelar muito do sistema de valores e das formas inconscientes de sentir e agir da sociedade que as produz e consome" (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 68). Para além das intenções e dos discursos que proferem, imagens também podem oferecer certos diagnósticos culturais, revelando perspectivas e significações que estão enraizadas, naturalizadas, "encruadas" na cultura e na imaginação coletivas.

Uma estratégia de leitura relativamente semelhante pode ser aplicada ao conjunto de estátuas que adornam o externo do *City Hall* da cidade de Bradford, localizada no condado de West Yorkshire[241] (VER FIGURA 46). Desta vez, a narrativa presente na escolha das esculturas é a da história da monarquia inglesa; são cerca de 40 peças ao todo, uma sequência que se inicia com Guilherme o Conquistador e se encerra com a rainha Vitória. Um detalhe a ser notado é que os artistas (William

[241] Imagens e informações retiradas de: < http://www.speel.me.uk/sculptplaces/bradfordcityhall.htm >. Acessado em 28/05/2023.

Farmer e William Brindley, que juntos formavam a firma *Farmer & Brindley*) optaram por não incluir nesta "lista" os monarcas do período anglo-saxônico. Alfredo O Grande, por exemplo, não está presente nesta compilação de imagens régias. Mas ao contrário do caso anterior, aqui é possível identificar a escolha por uma narrativa histórica específica, em que a história da Inglaterra estaria diretamente condicionada à gestão anglo-normanda. Trata-se de uma perspectiva francocentrista da insular história, que têm como base a premissa de que a história das ilhas apenas passaria a gozar de determinada relevância a partir do momento em que este espaço passara a dialogar mais fortemente com a experiência continental.

Uma escolha, deveras, atípica para este contexto em particular, dado que as estátuas foram instaladas em 1873. Isto pois a Inglaterra presenciou nas últimas décadas do século XIX ao (res)surgimento de modalidades mais exclusivistas de nacionalismo. Enquanto o período de fins do XVIII e primeira metade do oitocentos foi marcado por discursos nacionalistas mais integradores, que buscavam ofuscar as diferenças entre as quatro nações (Inglaterra, Irlanda, Gales e Escócia) em prol de uma mitologia e memória conjuntas (o "forjamento" da identidade britânica [COLLEY, 1992]), o período posterior, em particular as últimas décadas desde século, assistiu à difusão de formas mais beligerantes, masculinistas e racializadas de expressão nacional. A busca pela unidade britânica, alimentada por figuras míticas como Ossian, o "Homero das ilhas", e o rei Arthur, perde cada vez mais espaço para o anglo-saxonismo, ideologia que primava pelas raízes teutônicas da nação inglesa (PARKER, 2017, p. 39 – 43).

Esta perspectiva tinha como um de seus principais efeitos suprimir outras heranças culturais tidas como relevantes para a formação da identidade deste país. Se o nacionalismo britânico afirmava que a "superioridade" deste povo residia nas diferentes tradições, absorvidas e compartilhadas ao longo dos séculos, o anglo-saxonismo se focará em uma experiência histórica em particular. Os ingleses (assim como alemães, escandinavos, e outras populações "germânicas") seriam, sob tal ótica, inerentemente superiores a outros grupos étnicos, como os latinos (europeus do sul) e os (ditos) "celtas" (britânicos de ascendência galesa, irlandesa ou escocesa). É neste período também em que a noção de "raça", anteriormente imbuída de conotação cultural e linguística, passa a adquirir um sentido mais biologizante. A "raça" inglesa, ou anglo-saxônica, seria, portanto, a mais bem sucedida no processo evolutivo. A existência de um império global, chefiado por integrantes deste seleto

grupo, seria o argumento (supostamente) “incontestável” para validar tal construção ideológica.

(Figura 46: Esculturas de Henrique II, Ricardo I e João Sem Terra, presentes no *City Hall* de Bradford, produzidas pela companhia *Farmer & Brindley* [1873]

Em termos estéticos, a estátua respectiva a Ricardo I não difere substancialmente de outras representações já vistas deste personagem até aqui. A formula iconográfica implementada pelos artistas é, basicamente, um “meio termo” entre as imagens do rei cavaleiro e do herói cruzado, analisadas no Capítulo 3.4: cota de malha, manoplas, um elmo longo com sua coroa acoplada no topo e túnica. Os artistas, notavelmente, optaram por não lançar mão de grandes liberdades poéticas ao produzir esta representação. Gesto que se reflete no conjunto escultórico como um todo, de forma que nenhum dos monarcas (com exceção da rainha Vitória) possui um grande destaque visual. Isto se justifica pela natureza do projeto iconológico. Mobilizar as imagens mentais que já estavam enraizadas naquela cultura, sem acréscimos ou omissões gritantes, era uma forma de dar maior presença ao objeto que mais importa nesta composição: a monarquia – ainda que uma visão seletiva desta instituição, em que é subtraída a experiência histórica concernente ao período anglo-saxônico. A somatória dessas escolhas resulta na (re)produção de uma narrativa “pró” normanda, que “contesta” – quiçá involuntariamente – uma das modalidades de nacionalismo que circulavam à época.

O mesmo princípio, de que o significado da obra se dá mais pelo conjunto iconográfico do que pelas representações individuais apresentadas, se aplica às estátuas da Catedral de Lichfield, uma edificação anglicana situada no condado de Staffordshire, região das West Midlands[242] (VER FIGURA 47). Desta vez, são 153 artefatos ao todo. A maioria delas (precisamente, 113) localizadas na frente oeste da estrutura. Tratam-se de imagens diversas, confeccionadas a partir de temas próprios desta linguagem artística, como religião e monarquia, ambos pensados sob um prisma nacionalizante. Na empena central, por exemplo, há esculturas de Jesus Cristo, de Moisés, do profeta Elias e dos arcanjos Gabriel, Uriel, Miguel e Rafael. Na entrada principal, há imagens de Maria Madalena, da Virgem Maria com o menino Jesus e Maria de Cléofas. Há também uma sessão dedicada aos bispos de Lichfield, aos apóstolos, a figuras do velho testamento, além (é claro) de espaços dedicados aos reis da Inglaterra.

Desta vez, a história do período anglo-saxônico não foi omitida do conjunto escultórico. Nove monarcas são apresentados em sequência, começando por Peada (rei da Mércia entre 655 – 656) e se encerrando com Eduardo o Confessor (o último rei de casa de Wessex a governor a Inglaterra). Já o segmento respectivo aos monarcas normandos e angevinos conta com 11 esculturas. Tradicionalmente, o primeiro é Guilherme o Conquistador, de forma que a ordem se encerra com Ricardo II. Um fato a ser notado é que os responsáveis pelo projeto – as estátuas foram instaladas entre 1876 e 1884, por vários artistas anônimos – decidiram não incluir as ramificações da dinastia plantageneta nesta lista de reis, como as casas de York e Lancaster. Apenas os governantes da linha dinástica principal estão presentes. Neste sentido, duas possibilidades se apresentam. Em uma delas, haveria um interesse em suprimir parte da memória régia inglesa, como forma de privilegiar uma narrativa monárquica específica. Lembremos que Ricardo II foi deposto do trono por Henrique de Bolingbroke (futuro rei Henrique IV), e que as rusgas políticas oriundas desta conspiração é que acarretarão, futuramente, na Guerra das Rosas (1455 – 1487). Excluir os governantes das casas York e Lancaster acarretaria, logo, na mobilização de uma narrativa mais coesa, em que as disputas internas da monarquia não são tratadas com relevância; a omissão operaria, portanto, como estratégia engendrada em prol dos mitos de continuidade, algo que o nacionalismo inglês primava

[242] Imagens e informações retiradas de: < https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=gbwm025 >. Acessado em 28/05/2023.

fortemente. Uma segunda possibilidade – que não necessariamente exclui a anterior – é que isto tenha ocorrido (também) por questões de economia estética. Ao todo 8 monarcas medievais, pertencentes à família plantageneta, foram “excluídos” da composição. O que garantiria mais espaço e recursos para a inserção de figuras religiosas, que são as mais recorrentes e o foco deste projeto iconológico.

(Figura 47: Esculturas dos onze monarcas que compõem as linhagens normanda e angevina, na Catedral de Lichfield [c. 1873 – 1884]

(Figura 48: Escultura de Ricardo I na Catedral de Lichfield [c. 1873 – 1884]

Ricardo I não desempenha no conjunto de Lichfield qualquer papel de destaque. Outra vez, ele está apenas como um rei inglês, não sendo mais ou menos importante do que qualquer outro representado nas sessões voltadas à monarquia. Iconograficamente, o monarca é representado de forma praticamente idêntica aos demais esculpidos no externo da Catedral; entronado, com uma grande coroa e trajes reais (VER FIGURA 48). O elemento que o diferencia dos demais é o objeto que ele porta nas mãos: um cajado com aspectos de estandarte, com uma pequena cruz

(possivelmente a cruz de São Jorge, considerando a tradição iconográfica concernente a este personagem). Uma leitura possível de ser realizada é que, dado o teor extremamente religioso que permeia o projeto escultórico de Lichfield, o(s) artista(s) tenham optado por uma representação menos militarizada, mas que, ao mesmo tempo, desse visibilidade ao elemento cruzadista, tão caro à memória cultural atribuída a Coração de Leão. O objeto (seja interpretado como cajado de peregrino, seja como estandarte de batalha), combinado com os trajes reais, desponta como objeto ideal para tal arranjo. Ele "ativa" a memória adequada para o discurso de exaltação e devoção religiosa que permeia o edifício como um todo, sem, com isso, causar alguma discrepância imagética, que fizesse com que o personagem destoasse, imagética ou conceitualmente, da obra geral.

Existem, por fim, duas outras esculturas, que se diferenciam das demais por terem, em sua gênese, uma inspiração literária. São o *Scott Monument* (1846), uma grande edificação construída na Escócia, em homenagem ao escritor Walter Scott, e o *The Ivanhoe Clock* (1878), instalado no Thornton's Arcade, um shopping na cidade de Leeds. Começando pelo Scott Monument, ele está localizado no Princes Street Garden, em Edimburgo. O patrimônio começou a ser idealizado logo a após a morte do autor, em 1832. Sua inauguração ocorreu catorze anos depois, mas as esculturas presentes na estrutura só foram acrescentadas nas décadas seguintes. São, ao todo, 64 imagens, anexadas ao prédio principal. Cada uma respectiva a uma personagem presente nas obras do literato escocês. Artistas diferentes foram convidados para participar da confecção das mesmas. A estátua concernente a Coração de Leão data de cerca de 1870, de autoria de Amelia Robertson Hilll; decerto uma das maiores escultoras no contexto insular oitocentista[243].

É de se destacar a escolha de Hill em não representar o monarca inglês como cavaleiro negro, papel que ele ocupa durante a maior parte da narrativa de *Ivanhoe*[244] (VER FIGURA 49). A bem dizer, a iconografia optada pela artista é consideravelmente simples, resumida na fórmula cota de malha, coroa, espada e escudo com os três leões passant. A preferência por uma padronagem mais "canônica", ainda que não condizente com a forma empregada pelo romance original, coaduna com os mesmos propósitos, mencionados anteriormente, dos conjuntos estatuários em que Ricardo I

[243] Para maiores informações sobre esta artistas, sua trajetória e outros trabalhos, ver: < https://www.theameliatrail.com/ >.

[244] Imagem e informações retiradas de: < https://sites.scran.ac.uk/scottmon/pages/hisnovels/statues/richard_lion.htm > ; < https://sculpture.gla.ac.uk/view/object.php?id=msib6_1235578582 >. Acessados em 28/05/2023.

estava inserido: privilegiar a composição como um todo, dando maior visibilidade à fortuna literária de Walter Scott, sem que alguma personagem, qualquer que seja, se sobressaia no arranjo geral. Nisto, o uso de modelagens mais bem estabelecidas desponta como uma estratégia pertinente por parte dos artistas visuais, conferindo fácil reconhecimento ao produto final, sem, com isso, descumprir com o propósito original do projeto arquitetônico.

(Figura 49: Escultura de Ricardo I no *Scott Monument,* feita por Amelia Robertson Hill [c. 1870])

Algo relativamente semelhante ocorre com o *The Ivanhoe Clock*. Trata-se de um relógio com figuras esculpidas em madeira, encomendado para adornar a área interna de um centro comercial vitoriano (chamado *Thornton's Arcade*). O centro foi inaugurado em 1878, o responsável pelas imagens foi John Wormal Appleyard, em parceria com a firma *Pott's & Sons*, especializada na confecção de relógios. Desta vez, apenas quatro personagens estão presentes: Wilfred de Ivanhoe, Robin/Locksley, Gurth e Ricardo I. Todas presentes no romance de Walter Scott. As figuras em madeiras cumprem com uma função "prática", além daquela de cunho decorativo. A cada hora do dia, quanto o relógio toca, alguma das personagens (Wilfred ou Coração de Leão) "soca" o sino, servindo como badalo para emitir o som. Há uma pequena referência ao episódio do jogo de socos que é recorrente nas histórias robinhoodianas. Aqui, assim como na história de Scott, o monarca e frei Tuck são as personagens que disferem os golpes que fazem o sino tocar. Apesar da representação de Ricardo I, assim como no caso anterior, não seguir à risca a

proposta do autor escocês (quiçá, por motivos semelhantes aqueles mencionados anteriormente), é digno de nota a preferência dos responsáveis por um referencial literário para confeccionar uma obra pública[245].

(Figura 50: Esculturas de personagens de *Ivanhoe,* no *The Ivanhe Clock*, em Leeds, produzidos por John Wormal Appleyard, em parceria com a firma *Pott's & Sons* [c. 1878]

Esses dois casos são emblemáticos de como a literatura estava presente na construção visual dos medievalismos no oitocentos. Ainda que se tratem de linguagens distintas e passíveis de mútua influência, é inegável o papel que aquela exerceu sobre esta, fornecendo temas, motivos e referências conceituais para produções imagéticas diversas. Não significa que a cultura visual oitocentista/vitoriana fosse completamente dependente da literatura. Como todas as formas de expressão, ela possuía sua autonomia em relação a outras formas

[245] Imagem e informações retiradas de: < https://victorianweb.org/art/architecture/leeds/6.html >; < https://westleedsdispatch.com/marks-history-the-farsley-carver-who-created-the-famous-figures-in-thorntons-arcade/ >; < https://www.geograph.org.uk/photo/2726681 >. Acessados em 28/05/2023.

simbólicas. Mas dado as tendências e as dinâmicas que caracterizavam o consumo cultural daquele período, não seria prudente negligenciar as conexões existentes entre literatura e imagens no período, dado a quantidade de situações em que estas são tributárias diretas daquelas.

Para finalizar o subcapítulo, monumentos públicos são demonstrativos de que uma mania cultural pode adquirir dimensões consideravelmente políticas. Mesmo que o século XIX tenha assistido a uma ebulição de produções estatuárias, trata-se de uma arte extremamente ideológica e discursiva; um patrimônio é feito para ser lembrado, nisso ele imbui nos objetos/acontecimento/sujeitos memorializados algum grau de importância, seja a nível nacional seja a nível regional ou local. Logo, se a presença de Ricardo I em monumentos públicos do oitocentos não é indício de que a personagem adquirira certa relevância no imaginário e memória inglesas da época, certamente ela atesta para o argumento de que ela possuía apelo cultural significativo. A ponto de um certo número de escultores o considerarem relevante para ser lembrado e representado em meio a outras figuras, também tidas como importantes, da história insular.

Mas o fenômeno da ricardomania abarcava outros aspectos do viver comum inglês no oitocentos. E este tema é o que discutiremos a seguir.

4.2 Se vestindo como Ricardo I: Apropriações Performáticas da Imagem de Coração de Leão

Obras arquitetônicas, esculturas e monumentos em geral nos permitem entender a dimensão pública do Revivalismo Medieval, como o gosto pela Idade Média se manifestava de diferentes formas na paisagem urbana da Inglaterra oitocentista. Mas a presença de Ricardo I em algumas destas formas de expressão elucida apenas uma parte do apelo público que este personagem adquiriu neste período. Sendo nosso argumento central a ideia de que Coração de Leão foi um ícone cultural inglês durante a época em questão, é preciso compreender, também, como sua imagem foi apropriada no dia a dia dos ingleses, em materiais e formas simbólicas que faziam parte do cotidiano e da vida comum. Os próximos subcapítulos buscam explorar esta dimensão particular da ricardomania, dando menos prioridade às expressões artísticas que gozavam de maior prestígio (como a escultura, por exemplo) em prol daquelas que, em nosso entender, possuíam uma relação mais imbricada com a vida social e o consumo cultural próprios do XIX.

Fantasias temáticas, confeccionadas para eventos festivos ou encenações teatrais, são fontes pertinentes para esta discussão: "Os significados do vestuário surgem em parte e são evocados pela memória visual e por fantasias inconscientes"[246] (BRYDEN, 2011, p. 28). Segundo Anne Hollander (1994; 2002), uma das maiores referências no campo da história da moda e sua relação com a história da arte, não existe uma vestimenta "natural"; a moda, assim como todas as expressões culturais engendradas por via do vestuário, são produtoras de sentido. Argumento que se afunila à opinião de Inga Bryden, para quem "roupas têm um estatuto simbólico e podem ser interpretadas como um sistema de signos, como uma linguagem"[247] (2011, p. 29).

Há uma abundância de situações em que estes princípios se aplicam, pensando nas apropriações, diretas ou indiretas, do passado medieval. Em 1839, Archibald William Montegomerie, 13º barão de Eglinton, organizou um grande torneio que reuniu nobres de várias regiões da Europa. Tratava-se de um espetáculo de três dias, que (re)encenava batalhas e jantares "medievais", uma espécie de reconstituição nostálgica da Idade Média, inspirada em grande parte nos romances de Walter Scott[248]. É relatado que vários convidados estiveram no evento vestidos como pajens, damas de corte e, principalmente, como cavaleiros, portando armaduras medievais (ou reconstituições imaginadas destas armaduras) e modernas. Nestes casos, a vestimenta se apresenta como uma manifestação lúdica. O que não significa que ela produza menos sentidos do que outras modalidades (digamos) mais "sérias" do medievalismo (D'ARCENS, 2014). O ato de brincar com a história através da vestimenta demonstra 1) como nos relacionamos com o passado; 2) que preconceitos e/ou construções acerca dele estão enraizadas no senso comum; 3) formas de identificação e performance social; e 4) as disposições culturais em torno de determinados temas históricos. Ademais, mesmo uma "brincadeira" pode ser extremamente séria em suas implicações discursivas e sociais. O próprio Torneio de Eglinton, apesar de muito criticado e ter sido alvo de chacota por parte da imprensa vitoriana, marca uma guinada conservadora no Revivalismo Medieval, em que o

[246] No original: "The meanings of dress arise partly from, and are evoked by, visual memory and unconscious fantasy"
[247] No original: "clothes have a symbolic status and can be interpreted as system of signs, like a language"
[248] Para maiores informações sobre o evento e sua cobertura pela imprensa da época, ver o capítulo *The Englinton Tournament*, de Mark Girouard (1982, p. 87 – 110).

paternalismo feudal e a imagem mítica do cavaleiro passaram a despontar como modelos ideais de sociedade e masculinidade (GIROUARD, 1982, p. 103).

Outro caso pertinente ocorreu em 1842. A rainha Vitória e seu consorte, príncipe Albert, organizaram, no Palácio de Buckingham, um baile temático em que se apresentaram trajados como Felipa de Hainault e Eduardo III[249]. O gesto de fantasiar-se como monarcas medievais, apresentando-se publicamente de tal maneira, não pode, de forma alguma, ser interpretado como uma atitude despropositada. Tratava-se de uma maneira de comunicar ao público a longevidade/ancestralidade da monarquia inglesa, reforçando, assim como em outras situações vistas até aqui, os mitos de continuidade promovidos por aquela instituição. Por mais que bailes temáticos fossem eventos culturais (a princípio) voltados à diversão das elites, não significa que eles não operassem, em alguma medida, na promoção de ideologias, identificações e (quando envolvendo chefes de estado) de mitos políticos. Algo particularmente importante para um país (no caso, o Reino Unido) que tentava afirmar, a todo momento, sua diferença em relação às nações do continente.

A cultura visual, assim como nas situações analisadas nos capítulos anteriores, se presta a uma análise sintomal da cultura, principalmente da cultura histórica do período. A partir das imagens (como ilustrações presentes em manuais de moda, gravuras diversas e fotografias de eventos festivos) podemos compreender a circularidade de certas formas representacionais, as apropriações e interfaces estéticas nutridas entre passado e presente.

Vejamos a impressão abaixo, que data de c. 1839 (FIGURA 51). Nela vemos uma versão sutilmente diferente de Coração de Leão. Não se trata do personagem em si, mas de um ator vitoriano (Mr Palmer) interpretando o monarca inglês em uma peça teatral – situação semelhante a algumas analisadas no capítulo anterior[250]. Nos debrucemos sobre a vestimenta utilizada pelo artista. Primeiramente, é possível dizer que, em um nível fundamental, poucos elementos presentes em sua vestimenta diferem radicalmente de outras iconografias já vistas até aqui. A fórmula escolhida (cota de malha, túnica com a cruz de São Jorge machado, escudo, coroa e o símbolo da casa angevina) é, basicamente, uma variação da imagem do *Rex Crucesignatus,*

[249] Mais informações sobre o evento podem ser encontradas na página da Royal Collection Trust acerca deste acontecimento. Ver: < https://www.rct.uk/collection/404540/queen-victoria-and-prince-albert-at-the-bal-costume-of-12-may-1842 >.
[250] Disponível em: < https://philamuseum.org/collection/object/230366 >. Acessado em 28/05/2023.

padrão que começava a se estabelecer nesta época. O que diferencia esta representação de muitas outras vistas até o presente momento (e que, também, diferencia as iconografias teatrais de Ricardo I em relação a outras linguagens visuais contemporâneas) é a quantidade de elementos decorativos que ornamentam os trajes do rei.

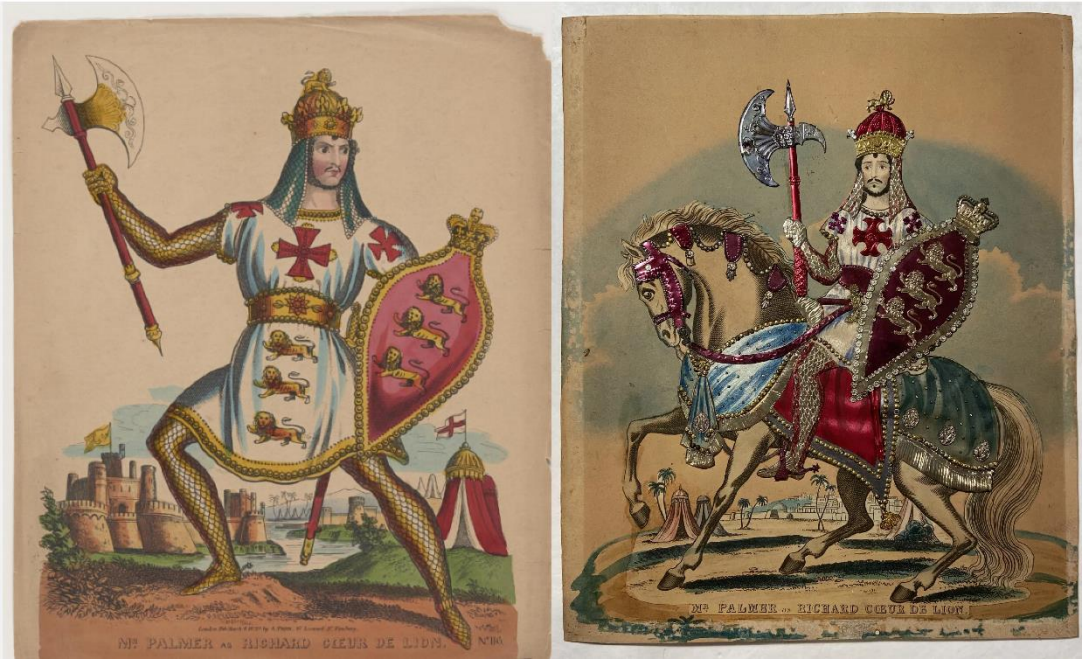
Observemos, por exemplo, as barras que enfeitam a parte inferior, assim como as mangas de sua túnica, que combinam perfeitamente com o cinturão. Esse mesmo contorno é utilizado nas extremidades do escudo, que possui, em seu topo, uma pequena coroa. Assim como em outros casos já vistos aqui, não se trata de uma coroa medieval, mas, sim, de um símbolo moderno, a coroa de Santo Eduardo (também chamado Eduardo O Confessor). Este artefato foi produzido em 1661, para a coroação do rei Charles II, desde então sendo recorrentemente utilizado nas cerimônias de coroação dos monarcas ingleses[251].

Acionar um símbolo deste tipo é uma estratégia particularmente eficiente para imbuir o personagem representado de uma aura moderna na realeza. A coroa de Santo Eduardo é uma das principais joias da monarquia inglesa. Atribuí-la a um rei medieval, ainda que em uma situação lúdica (o que é o caso das reencenações históricas produzidas no campo das artes cênicas), é uma forma não só de "atualizar" uma narrativa histórica. Trata-se, também, de uma forma de equivaler passado e presente. Mesclar temporalidades diferentes sob a perspectiva de atemporalidade da monarquia – mais uma vez, reiterando, quiçá involuntariamente, os mitos de continuidade desta instituição. Um efeito não muito diferente daquele engendrado pela imagem da rainha Vitória e do príncipe Albert, quando trajados como monarcas medievais, como visto há pouco.

É digno de nota, também, a reiteração de signos nacionais, tanto na vestimenta do artista quanto na composição geral. O símbolo heráldico dos leões passant, tradicionalmente utilizado pelos monarcas angevinos e perpetuado como brasão de armas do Reino Unido, é mobilizado, ao todo, três vezes: duas de forma mais explícita (no escudo e na parte inferior da túnica do rei) e uma implícita (no topo de coroa do monarca). O mesmo ocorre com a cruz de São Jorge, incorporada na imagem quatro vezes no total: três no vestuário de Ricardo I (plexo e ombros) e uma na tenda localizada no canto direito inferior da impressão. Este último é

[251] Mais informações em: < https://www.rct.uk/collection/themes/trails/the-crown-jewels/in-detail-st-edwards-crown >.

particularmente interessante para pensarmos o quão ideológicas podem ser estas imagens (digamos) mais “cotidianas” de nosso personagem. Na composição geral, alimentada pelo contexto nacional-imperialista em que esta obra foi produzida, não seria forçoso interpretarmos a cena em questão como permeada por um imaginário colonizador. A tenda localizada abaixo, com a bandeira da Inglaterra flamulando em seu topo, surgiria como uma espécie de assentamento inglês. Coração de Leão, por sua vez, assumindo o papel de símbolo máximo (ao mesmo tempo, monarquia, nação e império), o herói que expandirá os interesses nacionais-imperiais para aquelas terras longínquas. Padrão que se repetirá, de maneira quase idêntica, em outra produção visual, possivelmente produzida em data próxima. Porém, desta vez, o monarca é representado montado a cavalo, mas sem nenhuma outra diferença estética realmente significativa[252].



(Figura 51: Gravuras de Mr Palmer como Ricardo I; a primeira de c. 1839, a segunda de datação desconhecida)

Mr. Palmer também aparece trajado como Ricardo I em outra impressão, também estimada da década de 1830[253] (VER FIGURA 52). São quatro

[252] Disponível em: < https://dia.org/collection/mr-palmer-richard-coeur-de-lion-32150 >. Acessado em 28/05/2023.
[253] Disponível em: < https://www.antiquesatmalthouse.co.uk/products/early-19th-century-tinsel-print/ >. Acessado em 28/05/2023.

atores/personagens representados ao todo: seguindo a ordem da esquerda para direita, eles são Mr Cobham como Sir Calydor, Mr. Palmer como Coração de Leão, Mr Alistair como Beauvais e Mr Harding como Red Ronald. Praticamente tudo na iconografia referente a Mr. Palmer/Coração de Leão é reiterativo em relação a figura analisada acima, com exceção das plumas que saltam da coroa do rei. A maior diferença se dá na materialidade do artefato. Enquanto a anterior se tratava de uma impressão, esta consiste num exemplo da chamada *tinsel art*, uma forma de arte baseada na colagem de materiais brilhantes que simulavam brilho metálico, em uma superfície impressa previamente[254]. Este efeito fica particularmente visível na cota de malha e nas armas portadas por Ricardo I. De forma que o resultado da colagem do material brilhante confere maior presença a determinadas partes da composição.

(Figura 52: Gravuras com compilação de artistas vitorianos [c. 1830])

Um outro ator britânico do oitocentos também foi representado como Coração de Leão, na mesma forma de arte. A figura abaixo (VER FIGURA 53),

[254] Mais informações sobre a tinsel art, ver: < https://folkartmuseum.org/exhibitions/foiled-tinsel-painting-in-america/ >.

estimada de c. 1840, mostra Mr. Glynn, paramentado como o monarca inglês[255]. Muitos elementos centrais analizados em imagens anteriores se repetem aqui. Cota de malha, armas, túnica com a cruz de São Jorge, uma versão orientalista do Oriente Médio ao fundo, etc. A maior atenção visual está, desta vez, nas armas do rei. É notável o tamanho desproporcional em que elas são apresentadas. Seu escudo (empunhado apenas com uma mão) tem cerca de metade de seu tamanho, enquanto o machado é quase do tamanho do personagem. O elemento militarista é reforçado por outros signos, como a espada (embainhada na cintura do monarca), a manopla direita (da mão que segura o machado) e o elmo, os três com grande destaque conferido pela colagem do material brilhante.

(Figura 53: Gravura de Mr Glynn como Ricardo I [c. 1840])

Não é uma grande surpresa que o artista responsável por esta produção em específico tenha optado por uma versão hiper militarizada do monarca inglês. Como já dito em vários momentos ao longo desta Tese, esta consistia na imagem-memória mais enraizada acerca deste personagem, produzida no território insular desde o medievo. Ainda que outras possibilidades representativas tivessem adquirido grande popularidade no XIX (como a perspectiva do rei trovador e de Ricardo I como fonte

[255] Disponível em: < https://www.sellingantiques.co.uk/700537/antique-tinsel-picture-mr-glynn-as-richard-cauer-de-lion/# >. Acessado em 28/05/2023.

da justiça, no universo de Robin Hood), elas não possuíam o mesmo apelo visual quando comparadas à imagem do rei guerreiro (seja pelo viés do cavaleiro nacionalizado seja pelo do herói cruzadista), ficando mais relegadas aos campos da poesia, da ópera e da literatura infantil. Além disso, os próprios elementos contextuais da Inglaterra oitocentista (com o imperialismo, o revivalismo cavaleiresco e o culto a figuras masculinas que incorporassem virtudes [tidas como] inglesas, como a marcialidade e a devoção absoluta) compeliam para que determinadas visões acerca do passado se difundissem com maior facilidade do que outras.

Isto também se aplica, em dada medida, a outros episódios próprios da memória insular acerca de nossa personagem. É o caso, por exemplo, da luta contra o leão, cena que possui certa recorrência em alguns suportes visuais do XIX. A figura abaixo (VER FIGURA 53) é uma representação direta do episódio em questão. Novamente, não é Ricardo I quem é apresentado a nós, mas, sim, um artista vitoriano (Mr. Hicks) interpretando o monarca para uma peça chamada *The King's Ramson* (c. 1844)[256]. Mas desta vez, o que salta aos olhos do pesquisador não é tanto a vestimenta do rei, que pouco se distingue de outras já analisadas. Mas a adaptação de um padrão iconográfico originalmente medieval. Assim como nos relevos esculturais (*bosses*) da Catedral de Norwich (1420), vemos, na imagem vitoriana, Coração de Leão derrotando a fera com o auxílio de uma faca/adaga. É possível especular se o artista moderno teve acesso à representação mais antiga, do século XV, ou a alguma versão do romance *Coer de Lyon*, que narra o acontecimento lendário na mesmíssima maneira. Também existe a possibilidade de estarmos diante de uma simples coincidência imagética, mas esse tipo de situação costuma ser improvável quando tratamos de iconografias referentes a uma mesma personagem. Seja como for, o artefato não deixa de oferecer testemunho pertinente sobre como temas e motivos medievais acabam por encontrar um pós-vida (Nachleben, como Aby Warburg denominaria esse tipo de fenômeno) significativo na cultura visual moderna (TEIXEIRA, 2010).

[256] Disponível em: < https://collections.vam.ac.uk/item/O64390/mr-nt-hicks-as-richard-tinsel-print-wc-webb/ >. Acessado em 28/05/2023.

(Figura 54: Mr. Hicks como Ricardo I, na peça *The King's Ransom* [c. 1844])

Fantasias teatrais são evidências relevantes de como o vestuário oitocentista estava conectado ao Revivalismo Medieval, influenciando e sendo influenciado pelo expressivo gosto pela Idade Média que acometeu este período. Enquanto a indumentária das artes cênicas nos permite compreender parte da dimensão pública da ricardomania, as fantasias utilizadas em bailes temáticos (*fancy dress balls*, para usar a terminologia da época) contemplam uma faceta mais privada/doméstica deste fenômeno. Materialmente, os trajes festivos não diferem significativamente dos seus semelhantes, utilizados nos palcos dos teatros e das casas de ópera oitocentistas. A diferença maior está no tipo de performance social a qual estão atrelados. A cultura das festas a fantasia era "uma forma popular de expressão cultural, que foi considerada uma poderosa maneira de transmitir mensagens sociais"[257] (KLEIN, 2020, p. 54). Para Michele Klein, o secular XIX foi um período "em que o capitalismo burguês se opôs à reivindicação hereditária de status da aristocracia e qualquer indivíduo, independentemente da origem familiar, poderia se tornar 'alguém' se fosse determinado o suficiente"[258] (2020, p. 55). A vestimenta, portanto, oferecia um leque

[257] No original: "a popular form o cultural expression that was deemed a powerful way to convey social messages"
[258] No original: "when bourgeoius capitalism countered the aristocracy's hereditary claim to status and any individual, regardless of family origin, could become "someone" if they were determined enough"

de possibilidades para que certas identidades (sociais, nacionais, culturais e até genealógicas) fossem performadas em espaços frequentados pela elite inglesa. Além do mais, no tocante às imagens, tanto o vestuário cênico quanto as fantasias temáticas dialogam com outras formas da cultura visual, como a pintura histórica e a fotografia.

A ilustração abaixo (VER FIGURA 55) foi retirada do livro *Dresses worn at her Majesty's Ball Costume* (1842)[259]. Como o próprio título indica, trata-se de um compilado de desenhos dos trajes temáticos utilizados pelo convidados da rainha Vitória, no baile promovido por ela e seu consorte no Palácio de Buckingham, em 1842 – o mesmo que mencionamos anteriormente, em que os mesmos se apresentaram como monarcas medievais. Alguns participantes foram ao evento fantasiados como personagens específicas, ora históricas ora literárias (Lady Alexandrina Vane, por exemplo, esteve trajada como Berengaria da Navarra; o marquês da Blandford, for sua vez, utilizou uma fantasia baseada no personagem Wilfred, do romance *Ivanhoe*, de Walter Scott). Outros presentes optaram por categorias históricas (como Sir Edward Lytton, vestido como nobre Elizabetano, e a marquesa de Londonderry, como "uma dama do período das cruzadas").

Quem decidiu por fantasiar-se de Coração de Leão foi Lord Cantilupe, um visconde que havia construído carreira política, após se afastar da vida como militar. De todas as representações visuais modernas de Ricardo I que analisamos ao longo da Tese, esta é, possivelmente, uma das mais destoantes. Em parte, por se tratar de uma representação vitoriana (contexto em que começava a se estabelecer uma iconografia mais "fixa" em torno do monarca cruzadista), de forma que a imagem pouco dialoga com outras iconografias desta personagem que circulavam à época. Mas também pela carência (senão, ausência completa) de elementos visuais que permitam ao observador reconhecer que figura histórica estava sendo revisitada nesta fantasia.

[259] Disponível em: < https://www.google.com.br/books/edition/Dresses_worn_at_Her_Majesty_s_Ball_Costu/13lkGb4iqD0C?hl=en&gbpv=1 >. Acessado em 28/05/2023.

(Figura 55: Ilustração Lord Cantilupe como Ricardo I, no baile de fantasias de rainha Vitória [1842])

Outro exemplo, desta vez pertencente ao fim do século, também oferece um diagnóstico interessante neste sentido. A imagem abaixo (VER FIGURA 56) é do livro *Male character costumes, a guide to gentlemen's costume suitable for fancy dress balls and private theatricals* (1884). A obra consiste em um manual de fantasias masculinas para bailes e encenações em geral. São ao todo 94 trajes, variando entre monarcas (Ex: Rei Arthur, Henrique VIII, George III), categorias históricas (Romano, Bretão, Assírio), figuras famosas (Napoleão, Oliver Cromwell), personagens ficcionais (Hamlet, Robin Hood), entre outros. Nesta ocasião, não há uma fantasia específica para Coração de Leão, mas uma equivalência propositalmente engendrada; no segmento respectivo a este monarca, há uma indicação ao leitor para ver a fantasia de cruzado (1884, p. 25). É possível especular duas situações: numa delas, o traje de guerreiro cruzado seria utilizado como base, ou inspiração para a composição de uma fantasia de Ricardo I. Na outra, o primeiro poderia ser perfeitamente utilizado como correspondente ao segundo. Em qualquer um dos casos, apesar do manual não oferecer maiores detalhes sobre esta questão, é evidente que os editores do guia tinham em mente que as iconografias de Coração de Leão e da categoria histórica dos cavaleiros cruzados estavam, a este momento, indissociáveis. Afirmação que, por sua vez, condiz com aquilo que já foi analisado em vários outros suportes visuais

deste período, em que a formula imagético-conceitual do *Rex Crucesignatus* se tornou cada vez mais recorrente.

(Figura 56: Fantasia de cavaleiro cruzado/Coração de Leão, em *Male character costumes, a guide to gentlemen's costume suitable for fancy dress balls and private theatricals* [1884])

Além dos casos vistos anteriormente, a cultura visual vitoriana ainda nos oferece duas situações interessantes de como a imagem de Ricardo I foi apropriada e performatizada por diferentes categorias sociais. A figura abaixo (VER FIGURA 57) mostra dois sujeitos utilizando fantasias que remetem à nossa personagem[260]: o primeiro (à esquerda) é Frederic Glyn (1864 – 1932), 4º Barão de Wolverton, um grande aristocrata que era funcionário do banco privado *Glyn, Mills & Co*, que havia sido fundado por seu bisavô em 1753[261]. O segundo (à direita) é Henry Edward Beddington (1819 – 1872), um judeu membro do conselho da *United Synagogue*[262] e de vários comitês de instituições educacionais e de caridade[263]. Os retratos foram registrados com quase vinte anos de diferença, nos anos de 1897 e 1879

[260] Imagens disponíveis em: < http://lafayette.org.uk/wol1590-323.html >; < https://brill.com/view/journals/ima/14/1/18718000_014_01_s004_i0008.jpg >. Acessados 28/05/2023.
[261] Mais informações sobre de Frederic Glyn estão disponíveis em: < http://www.rvondeh.dircon.co.uk/incalmprose/wolvertonlord.html >.
[262] Trata-se da entidade que representa a união das sinagogas ortodoxas do Reino Unido, compreendendo 62 congregações e cerca de 40 mil membros. Mais informações sobre esta instituição estão disponíveis em: < https://www.theus.org.uk/ >.
[263] Mais informações sobre Henry Edward Beddington estão disponíveis em: < https://www.jewishencyclopedia.com/articles/2723-beddington-edward-henry >.

respectivamente. E apesar das semelhanças de linguagem e de suporte (ambos se tratando de exemplos da retratística vitoriana, já com o advento da fotografia), as diferenças entre essas representações são consideráveis.

Não pela iconografia em si. Como visto várias vezes ao longo desta Tese, variações imagéticas de Coração de Leão tiveram ampla circulação no oitocentos. E apesar de um certo "padrão", pautado na concepção do monarca como *Rex Crucesignatus*, ter se popularizado a partir do início do período vitoriano, não é uma surpresa que outras modelagens estéticas, mais ou menos parecidas, tenham coexistido com aquela. O que devemos observar aqui é a dimensão social e política destas performances. Segundo Michele Klein, a cultura dos bailes temáticos criava ambientes propícios para que as camadas mais elevadas da sociedade britânica afirmassem seu poder, material e/ou simbólico, perante seus pares (2020, p. 55). Este poder poderia ser acionado na imaginação coletiva e nas performances sociais por meio de um (suposto) prestígio e distinção familiar. Fantasiar-se como um rei medieval, por exemplo, poderia ser uma estratégia para comunicar à aristocracia que determinado nobre possuía um *pedigree* ilustre, com "raízes" na Idade Média.

Tal associação poderia ocorrer por vias "históricas" (vide que a busca e fabricação de genealogias que enaltecessem a nobreza europeia era uma prática que já remontava há séculos), ou mesmo através de um simbolismo mais implícito. Ao se apresentar publicamente como Ricardo I, Frederic Glyn poderia almejar que qualidades imaginariamente atribuídas ao monarca medieval (como coragem, nobreza de espírito, generosidade, etc), fossem, de alguma forma, associadas à sua própria persona. Como se "virtudes antigas", outrora pertencentes a um grande homem do passado, tivessem sido transportadas a um sujeito do século XIX. Isto, obviamente, não ocorria de maneira evidente, sem ambiguidades. A estética do lúdico, o tom de "brincadeira" característico da cultura das fantasias, contribuía para que discursos e valores complexos fossem comunicados subtextualmente. Não que todas as expressões individuais dessa forma de arte operassem desta forma, mas, sim, que ela propiciava este tipo de comunicação.

Essa dinâmica discursiva era particularmente importante quando se tratavam de grupos sociais emergentes, que buscavam maior integração na sociedade britânico do XIX. Em um artigo sobre este tema, Klein afirma que muitos burgueses judeus utilizavam fantasias de figuras célebres como forma de "provar" seu valor em meio às elites. "Os judeus cruzaram as fronteiras de classe para incorporar [noções]

[d]a realeza, bem como as classes trabalhadoras”[264] (2020, p. 69). A autora pontua situações em que não apenas Ricardo I, mas outras figuras, como Mary Stuart, Charles I, Henrique VIII, foram objeto desse tipo de revisitação performática. As contradições sociais e ideológicas da época davam margem a este tipo de afirmação social via expressão cultural. Desta forma, “as [cultura das] fantasia[s] pode ser vista como uma forma de performance disruptiva, quando permite ao usuário desafiar a ordenação social normativa das identidades [sociais]”[265] (2020, p. 55). Um argumento importante para compreendermos que, mesmo se tratando de fantasias de uma mesma personagem, tratam-se de apropriações e performances sociais com conotações e efeitos bastante distintos quando observadas mais profundamente.

(Figura 57: Fotografias de Frederic Glyn e Henry Edward Beddington como Ricardo I [1897 e 1879])

4.3 Um Monarca Popular (?): A Imagem de Ricardo I e(m) sua Presença Cotidiana

Após analisarmos um pouco da dimensão patrimonialística da ricardomania, a partir de esculturas e monumentos, e as manifestações mais performáticas deste fenômeno, por via de fantasias teatrais e trajes para festas temáticas, resta, ainda,

[264] No original: “Jews crossed class boundaries to impersonate royalty as well as the working classes”
[265] No original: “fancy dress can be seen as a form of queering when it enables the wearer to challenge the normative social ordering of identities”

lançar luz sobre uma última questão relevante da iconização de Ricardo I no período em questão: como sua imagem foi apropriada no dia a dia dos ingleses durante o oitocentos? É certo que alguns dos capítulos anteriores exploraram este tópico em alguma medida. Gravuras possuíam grande circulação nesta época, especialmente quando impressas em livros, sob forma de ilustração. A própria pintura histórica fora a linguagem visual de maior potência e prestígio no XIX; mesmo que estas produções quase sempre ficassem restritas a galerias e salões particulares, elas serviam de base para ilustrações, charges de jornal e outras formas visuais (BURKE, 2017). Isto sem falar em outras expressões que faziam parte do consumo cultural do período, como óperas e peças de teatro. Todas essas formas simbólicas em que Coração de Leão teve maior ou menor presença, como visto anteriormente.

Contudo, em nenhum momento tratamos de artigos domésticos, objetos decorativos, enfim, artefatos que estavam, de alguma forma, vinculados à vida particular de homens e mulheres inglesas do XIX. Estas produções não devem ser negligenciadas. Primeiramente, porque uma das propostas dos Estudos Visuais é a de que não apenas as linguagens artísticas mais prestigiadas (as ditas “Belas Artes”) são portadoras de sentidos e valor cultural, mas, sim, que tudo aquilo que faz parte da experiência visual de uma sociedade pode (e deve) ser estudado para compreendermos a mesma. Em outras palavras, um objeto de arte decorativa (como joalheria, porcelana, pequenas estatuetas, ou mesmo cartas colecionáveis ou de jogos) pode ser tão (ou mais) instigante quanto uma pintura, ou escultura. O “valor” do artefato visual estará muito mais ligado ao(s) questionamento(s) realizado(s) pelo(a) pesquisador(a), por aquilo que se deseja saber a partir de determinada expressão imagética, do que pelo objeto artístico em si. E segundamente, pois são justamente essas produções que nos permitem compreender a vida social de uma imagem; não apenas sua circulação e adaptações em outros suportes, mais, também, sua presença no viver comum. A noção de que imagens são “coisas vivas” (ou bioimagem, para resgatar a proposta de Mitchell) se faz particularmente importante aqui.

Como em muitos outros casos analisados, a repetição de fórmulas e motivos surge como uma prática recorrente. Ora de forma direta, em que uma ou mais obras anteriores são relidas para a confecção de algo novo, ora indireta, em que a adaptação ocorre num nível sutil e a imagem mental, construído numa imbricada relação entre cultura, imaginário e memória, é a que serve de referência para a

revisitação. Seja como for, podemos dizer que o pastiche imagético é uma das estratégias mais utilizadas

Observemos a figura abaixo (VER FIGURA 58). Temos diante de nós exemplos pertinentes de como aquilo que foi dito no parágrafo anterior se aplica a uma situação prática. Tratam-se de dois pingentes camafeu, datados de c. 1850[266]. Ambos são de origem italiana, as molduras possivelmente sendo inglesas, produzidos em sardônica e ouro; são objetos valiosos, dado o tipo de material utilizado na confecção dos mesmos. Apesar de serem artefatos de produção estrangeira, é pertinente citá-los aqui pois a imagem que serve de base para a confecção de um deles é de origem insular, enquanto na outra o(a) ourives lança mão indiretamente de um motivo religioso (também importante para a cultura insular) no tratamento do personagem.

Os dois pingentes trazem em sua frente uma cena já conhecida por nós: a luta entre Ricardo I e Saladino. No primeiro (à esquerda), é perceptível que o artista se baseou numa obra já existente, a pintura *Richard I at the Battle of Ascalon* (1832), de Abraham Cooper. Falamos anteriormente desta tela (Ver Cap. 3.4), que avaliamos como uma das obras "sintomas" da transformação iconográfica de Coração de Leão, de rei cavaleiro a *Rex Crucesignatus*. Neste sentido, é de se destacar que o(a) joalheiro(a) optou por preservar grande parte da iconografia da versão anterior. Principalmente a cruz de São Jorge, signo que, em nosso entendimento, é o que mais demarca a transformação imagética do personagem para uma forma mais "nacionalizada". O que não ocorrerá no segundo pingente (à direita).

Ao invés de simplesmente reproduzir uma imagem preexistente, o artista responsável pelo outro artefato optou pela utilização de um arranjo que privilegiasse o triunfo heroico. Notemos que nesta composição Coração de Leão está posicionado muito acima de seu rival, Saladino. Cavaleiro e cavalo quase esmagam o inimigo contra o chão. O topos da vitória do bem sobre o mal, com todas as camadas de sentido que estão implícitas neste arranjo (civilização versus barbárie; cristianismo versus islã; Ocidente versus Oriente) fica ainda mais evidente do que na primeira joia. Mas há outro elemento iconológico implícito, que também contribui para adicionar mais sentidos à obra. A fórmula (herói guerreiro à cavalo, sobre um inimigo) é, estruturalmente, a mesma implementada na iconografia tradicional de São Jorge, em

[266] Imagens e informações retiradas de: < https://antiquecameos.net/cameos/cameo-of-king-richard-i-6298215388 > ; < https://antiquecameos.net/cameos/rarest-cameo-king-richard-the-lionheart470696527 >. Acessados em 28/05/2023.

que o santo, munido de uma poderosa lança, derrota o dragão. O monarca (herói) assume a mesma posição, e quiçá os mesmos valores atribuídos à figura sacra (como santidade, marcialidade, masculinidade, etc), enquanto Saladino se “torna” uma versão personificada do dragão medieval.

(Figura 58: Pingentes camafeu com gravuras de Ricardo I [c. 1850])

Estratégias pictóricas deste tipo foram amplamente utilizadas desde o Renascimento. Fórmulas estéticas, como determinadas poses e/ou vestimentas, eram constantemente aplicadas com a finalidade de engendrar sentidos implícitos à determinada(s) obra(s)[267]. Os mesmo se aplica a arranjos e motivos. O episódio lendário em que Ricardo I derrota um leão feroz, por exemplo, pode, sem grandes dificuldades, ser entendido como uma “continuidade” das batalhas de Hércules e Sansão contra o mesmo tipo de inimigo. Não apenas no sentido do mitema (como vimos no capítulo 2.2), mas, também, no da tradução iconológica, em que as homologias estéticas surgem como maneiras de construir sentidos e discursos; valores que encontram eco em imagens mais antigas, que lhes conferem potência e familiaridade.

Isto ocorreu com algumas imagens modernas de Coração de Leão. A figura abaixo (VER FIGURA 59) mostra três xilogravuras com os personagens supracitados, em representações de fins do século XV e início do XVI. O primeiro (à esquerda) é Hercules, de autoria de Albrecht Altdorfer (c. 1520 – 1525), o segundo é Sansão, de

[267] Uma das grandes referências neste sentido foi a obra *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (1593), do italiano Cesare Ripa.

Albrecht Dürer (c. 1497 – 1498), e o terceiro é Ricardo I, uma representação sem autoria, presente no livro *The Pastyme of People* (1536), de John Rastell[268]. As semelhanças entre eles são bastante evidentes. Em um primeiro olhar, um observador desavisado, ou pouco familiarizado com as convenções artísticas do período, poderia pensar se tratarem do mesmo personagem, vide que a cena em que eles são retratados é, estruturalmente, a mesma. A grande diferença está no monarca inglês, que utiliza uma armadura completa, algo que seria mais improvável de vermos em imagens de Sansão e Hércules. A chave de leitura para esta situação – e a razão de trazermos artefatos do início da modernidade para este subcapítulo – é o peso e a força da tradição imagética. Respeitar certos padrões, mesmo que apenas num nível estrutural (como arranjo cênico, ordem e disposição dos signos visuais na composição geral) é um procedimento comum, utilizado por artistas/artifices de diferentes períodos históricos para aumentar o apelo de suas imagens. Facilitando sua leitura/reconhecimento por parte do observador, ao mesmo tempo em que é somado maior capital simbólico à representação visual. Prática que, paradoxalmente, pode coexistir com a adaptação e/ou a inserção de signos e motivos "novos", numa complexa relação negociada entre passado e presente.

(Figura 59: Xilogravuras modernas de Hércules, de Albrecht Altdorfer [c. 1520 – 1525], Sansão, de Albrecht Dürer [c. 1497 – 1498], e Ricardo I, de autoria anônima [1536])

Vejamos, agora, representações vitorianas do mesmo episódio lendário (VER FIGURA 60). Mais uma vez, colocamos três imagens justapostas, para que o(a) leitor(a) melhor acompanhe nosso raciocínio. A primeira (à esquerda), é uma

[268] Imagens e informações retiradas de: < https://www.artsy.net/artwork/albrecht-altdorfer-hercules-overcoming-the-nemean-lion >; < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336212 >; < https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2016/09/15/the-pastyme-of-people-the-first-english-printed-portrait-book/ >. Acessados em 28/05/2023.

produção em *tinsel art*, de cerca de 1840, do tipo que vimos no subcapítulo anterior[269]. Novamente, é Mr Hicks, um ator da época, quem interpreta Coração de Leão. A seguir, temos uma gravura do livro *Richard of England; or, The Lion King* (1842), escrito por Thomas Archer. Trata-se de um romance histórico, uma "cópia" de *Ivanhoe* (1819), de Walter Scott, com algumas alterações nos nomes dos personagens e com maior centralidade na figura de Ricardo I[270].

Uma pequena diferença se faz presente no cenário, quando comparamos esta imagem com outras representações visuais do mesmo episódio. Aqui, Coração de Leão está numa cova. No romance medieval (*Coer de Lyon*), a luta ocorre numa sela. Esta pequena mudança acaba por trazer uma "nova" conexão mítica ao episódio, desta vez engendrada pela via imagética. Nos relatos bíblicos, é Daniel quem é aprisionado numa cova cheia de leões ferozes. A adaptação do cenário acaba cumprir justamente com o propósito mencionado anteriormente, de que é possível criar conotações implícitas em uma imagem a partir de simples ajustes. A correlação com Daniel se limita, basicamente, a isto, pois é com as figuras de Hércules e Sansão que o rei inglês se conecta de maneira mais visível nesta imagem.

A super força, marcada pelo físico imponente com que o monarca é representado, é o elemento que mais salta aos olhos. Em nenhuma outra versão deste episódio o soberano é retratado com seu corpo tão à mostra. Algo que é particularmente comum na iconografia tanto do herói clássico quanto do heroi bíblico. Assim como em outras situações analisadas, mudanças estéticas aparentemente simples acabam por conferir uma maior carga mítica (e consequentemente, maior profundidade iconológica) à imagem. Ainda que, num primeiro olhar, as duas figuras (de Mr Hicks como Coração de Leão e a ilustração do romance *Richard of England; or, The Lion King*) se assemelhem em alguns elementos (como a pose escolhida para o monarca, seu cabelo, barba, entre outros componentes do arranjo cênico), as referências imaginais acionadas acabam por distanciar significativamente uma representação da outra.

Diferente da ilustração mencionada acima, a gravura em relevo a seguir, produzida para decorar um móvel datado de c. 1880, fará uma releitura direta do

[269] Disponível em: < https://www.sellingantiques.co.uk/715378/antique-tinsel-picture-mr-hicks-as-richard-i-or-lion-king/ >. Acessado em 29/05/2023.

[270] Disponível em: < https://www.google.com.br/books/edition/Richard_of_England_or_the_Lion_King_A_no/ChFmAAAAcAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1 >. Acessado em 29/05/2023.

romance medieval *Coer de Lyon*[271]. Os elementos iconográficos convergem com aquilo que vimos anteriormente (Cap 2.2) acerca deste episódio lendário: o rei Ricardo, aprisionado no território germânico, está sobre a tutela do rei alemão (Modard). Durante o cativeiro, o soberano inglês é desafiado pelo filho do monarca germânico para um jogo de socos. O príncipe acaba morrendo na disputa. Modard deseja se vingar de Coração de Leão, mas não pode ordenar sua execução; assassinar um nobre de grande prestígio não seria uma prática cortês por parte de um rei. O governante germânico decide, então, liberar um leão feroz na sela em que Ricardo I está aprisionado, deixando-o à própria sorte. Uma forma de vingar-se pela morte do filho sem, com isso, sujar seu nome e reputação.

A gravura do móvel é bastante fiel aos elementos mencionados no romance. Percebamos que durante a batalha o rei alemão observa o acontecimento, escondido atrás da porta, enquanto espera que o algoz de seu filho seja devorado pela fera. O ambiente em que o episódio se passa (a sela) também está representado de acordo com a literatura; a parede de pedras, a grande porta de maneira, a pequena janela com grades no canto direito superior. O mesmo se aplica aos detalhes da luta em si. Percebamos o grande tecido que cobre o braço direito de Ricardo I, no momento em que ele enfia sua mão na boca do animal. Tratam-se de 40 lenços de seda, fornecidos por Matilde (filha de Modard, com quem Coração de Leão tem um caso amoroso durante o cativeiro) para que seu amado se proteja das investidas da criatura. O rei inglês, então, se utiliza dos tecidos para montar uma manopla improvisada, que o permite proteger seu braço dos dentes da fera para, assim, atingi-la de dentro para fora, arrancando seu coração e orgãos vitais[272]. Um caso pertinente de como episódios fantásticos da literatura medieval podem suscitar a confecção de objetos artísticos bastante diversificados.

[271] Disponível em: < https://www.sellingantiques.co.uk/625352/a-impressive-victorian-carved-oak-settle-monks-bench-hall-seat/# >. Acessado em 29/05/2023.
[272] Linhas 1423 – 1617. Disponível em: < https://d.lib.rochester.edu/teams/text/larkin-richard-coer-de-lyon >. Acessado em 03/05/2023.

(Figura 60: Ricardo I derrotando o leão, [c. 1840, 1842 e c. 1880])

Enquanto a gravura do móvel supracitado se baseia na literatura medieval, outros exemplos de arte decorativa se caracterizam pela reiteração de modelos já estabelecidos na cultura visual oitocentista concernente à nossa personagem. São os casos, por exemplo, destas miniaturas (VER FIGURA 61). A primeira (à esquerda), é uma peça da *Royal Collection Trust*, datada de 1853[273]. Precisamente, uma réplica em menor escala do monumento de Westminster, esculpido pelo barão Carlo Marochetti. A imitação é fiel a obra original quase que em sua completude; a diferença maior (talvez a única que pode ser identificada) é que ao invés da túnica (que cobre o corpo do monarca naquela versão), desta vez o soberano veste um peitoral metálico, sem nenhum detalhe ou ornamento.

A segunda figura, por sua vez, é um pouco anterior. Trata-se de uma página de uma matéria do jornal *Illustrated London News,* datada de 29 de Julho de 1848. A imagem nos mostra um troféu de corrida de cavalos. O campeonato em questão chama-se *Chesterfield Cup* (Copa de Chesterfield), ocorrido na cidade de Chesterfield, condado de Derbyshire. Apesar das semelhanças estruturais, seria impossível que esta representação fosse um pastiche da estátua de Marochetti, pois aquela antecede esta em, pelo menos, três anos. Contudo, o artista responsável pelo design do troféu não necessitou lançar mão de grande criatividade para tornar seu Coração de Leão reconhecível. Como visto anteriormente (capítulos 3.4 e 4.1), imagens equestres deste monarca foram bastante difundidas no século XIX, havendo, inclusive, muitas outras representações semelhantes que remontam a séculos anteriores. O escultor precisou apenas aplicar a formula iconográfica que já estava se popularizando neste período: sabidamente, cota de malha, túnica branca, armas e coroa, desta vez (aparentemente) sem a cruz de São Jorge. As mudanças aqui se

[273] Disponível em: < https://www.rct.uk/collection/44114/richard-i-coeur-de-lion >. Acessado em 29/05/2023.

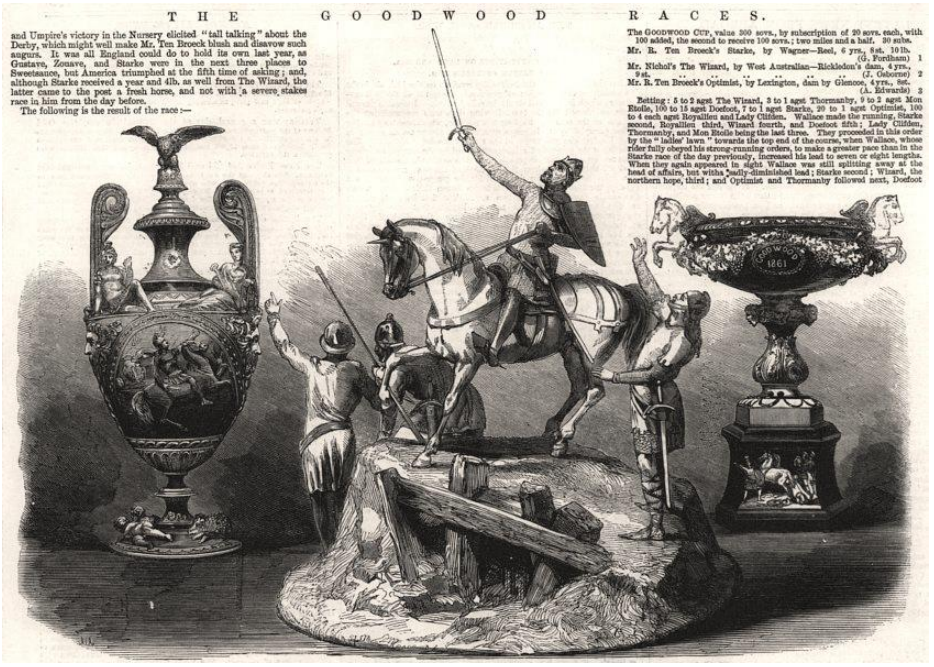
resumem aos acréscimos da figura de um garoto, que serve como pajem do monarca, e de um personagem muçulmano, situado abaixo do rei, assim como em outras situações vistas ao longo da Tese.

(Figura 61: Réplica do monumento de Westminster [1853]; troféu da *Chesterfield Cup* [1848])

É interessante notarmos que a personagem foi mantida na versão de 1861 desta mesma taça (VER FIGURA 62). Desta vez, os artistas (Mr. Spencer e Messrs. Garrard) buscaram uma modelagem visualmente mais semelhante (ainda que não idêntica) a do monumento de Marochetti, um indicativo de que a obra do escultor italiano desempenhou um papel significativo na iconização de Coração de Leão a partir da segunda metade do XIX. Há uma pequena mudança na narrativa construída pelo artefato. Segundo a informação que consta na edição do *Illustrated London News* (10 de Agosto de 1861), de onde a figura em questão foi retirada, Ricardo I está representado em sua última batalha em Châlus[274]. A princípio, poderia se tratar de uma ruptura significativa, dado que a esmagadora maioria das representações militaristas de Coração de Leão possui a Palestina como cenário de sua ambientação;

[274] Imagem e informações retiradas de: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_illustrated_London_news_%281861%29_%28147767094 71%29.jpg >. Acessado em 29/05/2023

a própria iconografia da taça anterior se passaria, segundo a matéria do jornal britânico, em Jaffa. Mas esta mudança pouco afeta o resultado final, imageticamente falando. A imagem do *Rex Crucesignatus*, estruturalmente baseada no monumento de Westminster, é, decerto, o elemento que mais importa à nossa discussão.


THE GOODWOOD RACES.

and Umpire's victory in the Nursery elicited "tall talking" about the Derby, which might well make Mr. Ten Broeck blush and disavow such augurs. It was all England could do to hold its own last year, as Gustavus, Zouave, and Starke were in the next three places to Sweetsance, but America triumphed at the fifth time of asking; and, although Starke received a year and 4lb. as well from The Wizard, the latter came to the post a fresh horse, and not with a severe stakes race in him from the day before.

The following is the result of the race:—

The GOODWOOD CUP, value 300 sovs., by subscription of 20 sovs. each, with 100 added, the second to receive 100 sovs.; two miles and a half. 30 subs.

Mr. R. Ten Broeck's Starke, by Wagner—Red, 6 yrs., 8st. 10lb. (G. Fordham) 1

Mr. Nichol's The Wizard, by West Australian—Rickledon's dam, 4 yrs., 9st. (J. Osborne) 2

Mr. R. Ten Broeck's Optimist, by Lexington, dam by Glencoe, 4 yrs., 8st. (A. Edwards) 3

Betting: 5 to 2 agst The Wizard, 3 to 1 agst Thormanby, 9 to 2 agst Mon Etoile, 100 to 15 agst Doefoot, 7 to 1 agst Starke, 20 to 1 agst Optimist, 100 to 4 each agst Royallieu and Lady Clifden. Wallace made the running, Starke second, Royallieu third, Wizard fourth, and Doefoot fifth; Lady Clifden, Thormanby, and Mon Etoile being the last three. They proceeded in this order by the "ladies' lawn" towards the top end of the course, when Wallace, whose rider fully obeyed his strong-running orders, to make a greater pace than in the Starke race of the day previously, increased his lead to seven or eight lengths. When they again appeared in sight Wallace was still splitting away at the head of affairs, but with a sadly-diminished lead; Starke second; Wizard, the northern hope, third; and Optimist and Thormanby followed next, Doefoot

(Figura 62: Troféu da *Chesterfield Cup,* versão de 1861, produzido por Mr. Spencer e Messrs. Garrard)

Mas existem outras peças desse tipo que mobilizam referências estéticas e imaginais menos comuns na iconografia de nossa personagem. A figura abaixo (VER FIGURA 63)[275] é um exemplo das chamadas *Parian Figures*, pequenas estatuetas produzidas a partir de cerâmica oriunda da ilha de Paros, na Grécia[276]. Material que dava a essas figuras um aspecto semelhante ao de uma escultura em mármore, conferindo-lhes grande efeito estético e valor decorativo. Nos debrucemos sobre a maneira como Coração de Leão é representado neste artefato. Inicialmente, a cota de malha que cobre a parte superior de seu corpo. A seguir a vestimenta da parte inferior, calça com amarrações e sandálias com longas tiras. Na cintura, do lado esquerdo, um machado de gume duplo, ornamentado com gravuras. À direita, uma espada de proporções gigantescas, quase do tamanho da personagem, em que estão apoiadas suas duas mãos. Esta combinação, por si só, já oferece alguma inovação

[275] Imagem e informações retiradas de: < https://www.antiqueparian.com/en-GB/shop-home/a-finely-detailed-parian-figure-of-richard-coeur-de-lion-by-r-l/prod_10208 >. Acessado em 29/05/2023.

[276] Mais informações sobre esse tipo de arte podem ser encontradas em: < https://www.antiqueparian.com/en-GB/about-parian-ware/page_302 >. Acessado em 03/05/2023.

imagética, quando pensamos nas tradições representativos que vinham se estabelecendo neste século – especialmente se tratando de um objeto que data de c. 1880.

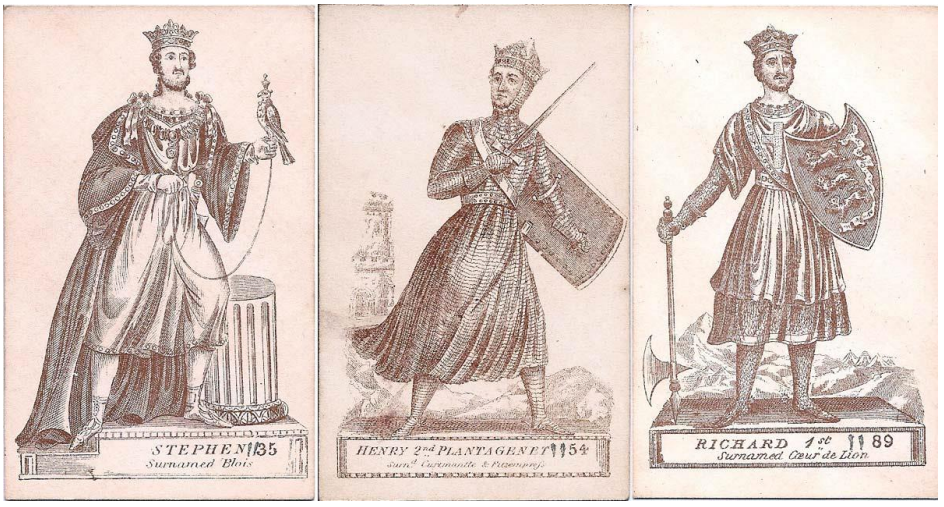
Mas é no rosto do monarca em estão presentes os elementos mais destoantes, ao menos em relação às práxis representacionais que vinham sendo utilizadas nas imagens deste monarca até então. Notemos como sua barba é longa e ondulada, tapando seu pescoço, encostando no peito. Ela se mescla ao cabelo, igualmente vistoso do rei. Estes elementos, seja a indumentária seja a barba e cabelo excessivamente longos, não eram comumente atribuídos aos reis ingleses angevinos. Em parte pela busca por representações mais precisas do passado medieval, e, também, pelas próprias convenções iconográficas estabelecidas no contexto geográfico-cultural inglês acerca da(s) iconografia(s) régias. Não que estas não pudessem ser quebradas em dados momentos (e de fato, como vimos várias vezes ao longo desta Tese, rupturas imagético-conceituais são frequentes quando falamos de Coração de Leão), mas tratar-se-ia de um movimento arriscado, especialmente em um contexto que não apenas demandava imagens mais condizentes com o conhecimento histórico do período, como, também, já possuía uma formula “oficial”, pela qual o monarca haveria de ser representado. A iconografia da estatueta supracitada era utilizada com maior recorrência para personagens de períodos mais recuados, como os soberanos normandos, os reis do período anglo-saxônico, ou mesmo figuras ligadas ao passado escandinavo.

(Figura 63: Uma *parian figure* de Ricardo I [c. 1880])

Expressões mais lúdicas da cultura visual vitoriana também podem oferecer análises pertinentes de quais formas iconográficas de Ricardo I tiveram maior ou menor circulação. Um exemplo disso são os jogos de cartas da época. A figura abaixo (VER FIGURA 64), por exemplo, é de um jogo chamado *The Royal Historical Game of Cards* (O Jogo de Cartas Histórico da Monarquia) (c. 1840)[277]. Este jogo foi inventado por Jane Roberts (1792 – 1871), que também foi autora de alguns livros (como *Two Years at Sea* [1834] e *Lowenstein King of the Forests* [1836]). São 45 cartas ao todo, 9 delas divididas por século, com os nomes e anos respectivos aos monarcas ingleses que reinaram em cada período, e as outras 36 concernentes aos reis e rainhas inglesas. As ilustrações são bastante ricas em detalhes. É perceptível que o(s) artista(s) encarregado(s) da identidade visual do jogo tiveram de realizar algum trabalho para tornar as representações dos reis e rainhas mais "adequadas" ao que o público da época (possivelmente) esperaria. É possível, inclusive, analisar razoavelmente bem a evolução dos trajes régios utilizados pelo(a)s soberano(a)s.

[277] Imagens e informações retiradas de: < https://www.wopc.co.uk/games/royal-historical-game >; < https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1982-U-4631-1-45 >. Acessados em 29/05/2023.

Não que o(a) artista(s) não tenham lançado mão da criatividade (como os produtores visuais deste e de outros períodos sempre o fazem), mas, nesta ocasião, a precisão de detalhes e a busca por imagens mas "factuais" do passado é um ponto que devemos salientar. Justamente por que, de maneira paradoxal, esta busca acaba por se contradizer com a necessidade de tornar o(s) personagens representados mais facilmente identificáveis para o grande público. Ricardo I é retratado trajando cota de malha e túnica, ambos elementos que pertenciam a indumentária militar do século XII. Mas outros elementos (como o machado e a cruz de São Jorge em seu peito) condizem muito mais com as convenções iconográficas que vinham se estabelecendo no período vitoriano em torno do personagem, do que com qualquer possibilidade de uma representação "factual" que o(s) ilustradore(s) tivessem em mente. Isto não traz nenhuma implicação valorativa à imagem em questão, como se ela fosse "melhor" ou "pior" a depender de sua correspondência com aquilo que seria possível dentro do conhecimento histórico da época. Levantamos esta questão justamente para salientar como a intenção de uma representação "mais histórica" do passado pode, muitas vezes, entrar em choque com as convenções imagético-conceituais estabelecidas.



(Figura 64: Imagens de Esteban, Henrique II e Ricardo I, no jogo *The Royal Historical Game of Cards* [c. 1840])

Tensão esta que não veremos em um outro jogo de cartas, chamado *Hide & Seek with the Kings & Queens of England* (Esconde esconde com os Reis e Rainhas da Inglaterra) (c. 1875)[278]. Consistia, basicamente, em um jogo de perguntas e respostas, em que cada jogador deveria correlacionar algum(a) soberano(a)s

[278] Imagens e informações retiradas de: < https://www.wopc.co.uk/uk/jaques/hide-and-seek >. Acessado em 29/05/2023.

inglês(a) com acontecimentos relativos à história do(a) mesmo(s). A figura abaixo (VER FIGURA 65) mostra 16 dos reis medievais presentes neste jogo. Notemos que Ricardo I não está representado de acordo com nenhum dos padrões imagéticos vistos até então. Trata-se, a bem dizer, de uma representação generalista, sem grandes elementos visuais que permitam distinguir o monarca dos demais. Esta estratégia pictórica costuma ser implementada quando a intenção do artista é não dar grande destaque a um único personagem, conferindo maior visibilidade ao todo (neste caso, à instituição monárquica). Procedimento relativamente semelhante aquele efetuado em alguns dos projetos esculturais vistos anteriormente (Cap 4.1), em que Coração de Leão figurava não como protagonista, mas como parte de um conjunto maior de imagens régias.

(Figura 65: Ilustrações de reis ingleses medievais em *Hide & Seek with the Kings & Queens of England* [c. 1875])

O que, por sua vez, não ocorrerá na representação de Ricardo I presente em um dos cartões colecionáveis produzidos pela empresa *Will's Cigarettes*, em c. 1898[279] (VER FIGURA 66). Desta vez, quase todos os monarcas medievais são retratados de forma mais ou menos generalista, a partir de alguns elementos básicos (como coroa, manto real e cabelos compridos). Apenas Ricardo I e Eduardo III é que recebem algum tratamento diferenciado; neste caso, com utilização de indumentária militar. No que concerne à nossa personagem, além de alguns signos já reiterados ao longo da Tese, se destaca a presença de uma faixa azul com flores, algo – até então – inédito na iconografia oitocentista. Isto se soma à presença de flores de lis estampadas no peitoral direito do monarca, emblema próprio das dinastias francesas (como dos Capetos e dos Valois). Tratando-se de um artefato de uso cotidiano e de natureza efêmera, seria forçoso atribuir uma grande carga ideológica e/ou discursiva ao uso de tal signo visual. Confusões imagéticas, atribuições de símbolos historicamente equivocados, podiam ocorrer neste período, da mesma maneira em que isto acontece com os produtores visuais de nossa época, sem a intenção (consciente ou não) de engendrar uma conotação mais complexa. O que, por outro lado, não parece ser o caso do bigode escolhida para o rei inglês, que, assim como em outra situação mencionada anteriormente, contribui para sua presentificação estética, adequando a figura histórica aos ideais masculinos daquele período.

[279] Imagem e informações retiradas de: < https://www.flickr.com/photos/44841559@N03/4248138686/in/photostream/ > ; < https://digitalcollections.nypl.org/collections/cigarette-cards#/?tab=navigation&roots=1162:bc3f0130-c572-012f-e8f4-58d385a7bc34 >. Acessados em 29/05/2023

(Figura 66: Cartão colecionável da *Will's Cigarettes* [c. 1898])

Para finalizar, monumentos, fantasias temáticas e artefatos do cotidiano são fontes valiosíssimas para compreendermos a fixação oitocentista/vitoriana por um rei medieval. Ainda que parcialmente e dentro da dimensão dos medievalismos, essas evidências visuais oferecem testemunhos de como fórmulas imagéticas, imaginários e memórias culturais foram mobilizadas por produtores e artistas, permitindo, assim, a construção de uma personagem multifacetada. Este processo, é claro, já estava em andamento. Vimos no capítulo anterior que a própria literatura já cumpria uma função relevante na difusão de imagens variadas (como a do rei trovador e como símbolo de unidade). Mas a cultura visual é a linguagem que desempenhará o papel mais definitivo no estabelecimento de modelos conceituais mais "fixos" (o que é o caso do *Rex Crucesignatus*), que serão revisitados no futuro.

Dito isso, resta ainda uma pergunta a ser respondida: o que a ricardomania nos revela acerca da sociedade inglesa oitocentista? Dos valores, das fantasias, dos sonhos e disposições gerais desta sociedade em particular?

4.4 Entre Imagens, Imaginários e Memórias: Uma Leitura Iconológica Crítica da Ricardomania

Um ícone cultural pode ser caracterizado por uma série de elementos. Uma

construção de longo prazo, em que várias camadas de sentido são sobrepostas em um mesmo objeto, um símbolo coletivo, imerso em redes de narrativas que se atualizam por força das circunstâncias, e/ou um bem cultural, passível de múltiplas conotações, usos e apropriações em diferentes suportes. Como visto ao longo da Tese, a imagem oitocentista de Ricardo I estava inserida nesses três processos. Um construto de longa duração, depositório de valores, sentimentos e afetos que condiziam com a experiência inglesa em diferentes momentos da história deste país. Dito isso, o que há ainda a explorarmos sobre a recepção imagética desta personagem no XIX? Compreendida a dimensão patrimonialística da ricardomania vitoriana, as expressões performáticas deste fenômeno e a presença de Coração de Leão no cotidiano inglês a partir das artes decorativas do período, resta, ainda, um movimento a ser feito: uma iconologia crítica da ricardomania.

Diagnosticar um fenômeno cultural a partir de uma leitura iconológica não é uma tarefa arriscada nestas circunstâncias. Dada a quantidade de fontes visuais que foram compiladas e estudadas em nossa empreitada, tal estratégia nos parece a mais "natural" para chegarmos a alguns vereditos sobre qual o significado da fixação oitocentista (principalmente, vitoriana) pela figura de Ricardo I. Recordando que a operação iconológica busca, dentre seus objetivos principais, identificar sintomas culturais que antecedem e condicionam as práticas de construção imagética, este enfoque nos parece o mais adequado para concluir o capítulo.

A imagem abaixo (VER FIGURA 67) nos ajuda a sintetizar muito do que foi levantado até aqui. Trata-se de um memorial de guerra de fins do período vitoriano, confeccionado em homenagem a soldados britânicos que faleceram durante a Primeira Guerra dos Bôeres (1880 – 1881). O vitral foi inaugurado em cerimônia pública em 1883, dedicado ao 2º Batalhão do Regimento de Northamptonshire[280]. A cena escolhida para ilustra-lo é um acontecimento que vimos algumas vezes ao longo da Tese: a Batalha de Jaffa (1192), o último grande triunfo de Coração de Leão na Palestina. Estruturalmente, a representação do acontecimento não traz elementos consideravelmente inovadores, que não tenham sido contempladas em outros suportes visuais vistos até aqui. À esquerda, Ricardo I, conduzindo bravamente os guerreiros cruzados; à direita, hordas sarracenas investindo contra os cavaleiros cristãos.

[280] Imagem e informações retiradas de: < https://www.iwm.org.uk/memorials/item/memorial/42274 >. Acessado em 29/05/2023.

O discurso engendrado pela narrativa visual é, em termos gerais, o mesmo entoado por outras mídias da época que tratam do mesmo episódio, ou de episódios análogos. Os topoi “clássicos” do tema (como o triunfalismo inglês, a luta do “bem“ contra o “mal”, o herói inglês que persevera em condições extremamente adversas, etc) estão todos, estética e simbolicamente, gravados nesta composição, com poucas ou nenhuma exceção. Os artistas responsáveis também tiveram o cuidado de preservar ao máximo os elementos iconográficos que, àquela altura, eram, praticamente, indissociáveis da figura de Coração de Leão (como cota de malha, coroa destacada por cima do capuz, cruz de São Jorge e machado de batalha). Não seria, aliás, arriscado supor que o monumento de Westminster tenha sido a referência para esta imagem, como foi para outras tantas representações deste monarca; a pata do cavalo, levantada ao estilo da estatuária equestre, é o signo visual mais sugestivo de que se trata, de fato, de um pastiche imagético – ainda que não de todo idêntico, vide que alguns ajustes são realizados.

O fato de se tratar de um memorial de guerra é o que confere o diferencial deste artefato, em relação a outros analisados até então. Memoriais cumprem com a função de fixar significados a determinados acontecimentos e/ou sujeitos do passado, mantê-los vivos na memória coletiva, ao mesmo tempo em que imbuem o objeto rememorado de simbolismos, afetos e identidades. Em outras palavras, toda imagem acionada em um contexto memorial esta posta a serviço de uma narrativa, quer seja ela popular, mobilizado por grupos sociais no intuito de preservar lembranças de uma comunidade, quer seja ela política, escolhida pelo poder público para (re)produzir determinado discurso (DE MENESES, 2012, p. 258). Neste sentido, os sintomas culturais que esta produção nos revela são de duas ordens: 1) da reabilitação heroica de Coração de Leão como símbolo político, referente a sua presentificação e associação a um acontecimento contemporâneo; e 2) da imbricação entre quatro forças culturais que possuíam grande ressonância na Inglaterra oitocentista (o medievalismo, o nacionalismo, o mito do soldado herói e a cultura de apreciação da guerra)

(Figura 67: Memorial da Primeira Guerra dos Bôeres, dedicado 2º Batalhão do Regimento de Northamptonshire [1883])

Quanto ao primeiro (1) sintoma, o vitral de Northampton marca um momento importante no que concerne à politização do ícone cultural. Durante as Guerras Mundiais, Ricardo I terá sua imagem gravada em memoriais, charges, filmes e outras mídias. Recepções que iam ao encontro da propaganda política das nações aliadas nos esforços de guerra – alguns exemplos os quais vimos no subcapítulo 2.1. Não significa que outras representações oitocentistas do monarca não fossem possuidoras de alguma carga ideológica. Vimos no terceiro capítulo que as três formas principais de recepção de Ricardo I no XIX respondiam, cada uma a sua maneira, a anseios nacionalistas diversos e a diferentes modalidades do medievalismo. Cada tipo de recepção medieval embasada em formas particulares de discurso e projetos de nação. Mesmo em expressões culturais mais lúdicas, como fantasias temáticas, ou cotidianas, como as artes decorativas, imaginários e memórias culturais fortemente ideológicas foram apropriadas na iconografia da personagem. A diferença do memorial em relações a essas outras abordagens se dá pelo teor fortemente presentista desta produção.

Enquanto na pintura, na ilustração, ou na literatura oitocentistas o teor político das mensagens é concebido em nível mais sutil, de maneira que só as captamos a partir da decifração de seus símbolos, aqui a relação ocorre de maneira mais direta. Passado e presente se fundem em uma mesma narrativa atemporal. A bravura dos

soldados britânicos que perderam as vidas na Guerra dos Bôeres é colocada em pé de igualdade com aquela dos cavaleiros cristãos que acompanharam Ricardo I nas cruzadas. O monarca, por sua vez, não cumpre com outra função, se não a de "alegorizar" duas instituições de grande apreço para aquela sociedade: o império e a monarquia, fundidos em um mesmo símbolo personificado. Não que esta imagem seja (digamos) "mais ideológica" do que outras analisadas anteriormente. De fato, todas o eram a sua maneira. O ponto a se destacar é a forma como são mescladas as temporalidades envolvidas. Prática que abrirá precedentes para apropriações mais flagrantemente políticas da figura de Coração de Leão, em especial na primeira metade do século XIX. Abordagens fortemente tributárias da herança oitocentista/vitoriana que é o foco deste trabalho.

Já o segundo (2) sintoma, válido tanto para o memorial quanto para o fenômeno da ricardomania como um todo, diz respeito ao imbricamento que o medievalismo oitocentista possuía com outras forças daquele período. Que a fabricação de Idades Médias sonhadas estava alinhada aos anseios nacionalistas do XIX é algo já sabido (GEARY, 2005). Atualmente, o(a)s pesquisadore(a)s do medievalismo têm se esforçado mais em compreender como o gosto pelo passado medieval dialogava (também) com questões mais específicas, como os movimentos populares (SIMMONS, 2011; BASDEO, 2016), a construção de mitologias imperiais (HORSWELL, 2018), entre outros enfoques. No caso em questão, a recepção de Ricardo I estava conectada a tendências como o mito do soldado heroi (DAWSON, 2013) e a cultura de apreciação da guerra (PARIS, 2000). A primeira consistia na reabilitação e enaltecimento da figura do soldado como modelo masculino ideal. A segunda, no consumo crescente de produtos culturais (como períodicos e livros infantis) que idealizavam o universo da guerra, tornando-a não apenas gloriosa mas, também, prazerosa.

A figura de um monarca medieval, cujo maior feito em vida fora a participação nas cruzadas, uma guerra religiosa, disputada em um território distante e inóspito, surge, então, como uma imagem de grande potência. Ela estava em acordo com o gosto pela Idade Média (que exaltava figuras como a do cavaleiro medieval e as virtudes da cavalaria) e com os anseios do nacionalismo (que prezava por figuras fortes, personificações das virtudes e valores da nação). Ao mesmo tempo, a memória de Coração de Leão como guerreiro implacável atendia à difusão do mito do soldado herói e da cultura de apreciação da guerra. Mais ainda, tratava-se (na memória e

imaginação coletivas) de um rei disposto a ir para o campo de batalha junto de seus súditos; não um simples comandante, que observa os seguidores seguirem suas ordens, mas um líder disposto a enfrentar perigos e se pôr em risco por seus companheiros de armas. O passado atua, então, como projeção direta do presente. De rei cavaleiro e cruzado feroz, Ricardo I se torna, à luz do oitocentos, um rei soldado. Representação máxima de ideais masculinos militaristas que compunham a mitologia do Império Britânico.

Uma imagem romântica? Idealizada em quase todos os sentidos? Certamente. Uma perspectiva completamente destoante do juízo que os historiadores acadêmicos insulares tinham acerca de tal personagem. Mas, sem dúvida, uma imagem condizente com valores, ansiedades, sonhos e disposições cultural-ideológicas próprias da Inglaterra oitocentista.

Considerações Finais

Chegamos ao fim de nossa empreitada. Argumentamos que Ricardo I se tornou uma figura de grande expressividade no meio cultural insular durante o oitocentos. Sua presença pode ser identificada em mídias muito diversas. Romances, poemas, peças de teatro e ópera, mas, principalmente, na cultura visual da época. Desde as formas simbólicas mais reconhecidas por seu valor artístico (como a escultura e a pintura histórica) até exemplos de arte decorativa e objetos de uso cotidiano (como estatuetas, joias e cartões colecionáveis). A esta fixação cultural que os ingleses desenvolveram por tal personagem, demos o nome de ricardomania, movimento que ia ao encontro de outros fenômenos correlatos de marcado fascínio pelo passado pré-moderno (como a egiptomania e a celtomania). Nisso, assistimos à construção de Coração de Leão como um ícone cultural deste período; uma personagem que não apenas era objeto de constante revisitação artística mas que, também, desempenhava função no viver comum inglês do XIX.

Muitas versões diferentes de Ricardo I circularam no território insular ao longo de seis séculos. Vigorou no período medieval a perspectiva do herói cruzadista, imagem que correspondia aos interesses da monarquia inglesa em promover narrativas que enaltecessem esta instituição e seus feitos militares. Marcada pelo discurso épico e o ideal de cavalaria, essa percepção, engendrada principalmente pela prosa latina, mas também apropriada na cultura visual do período, se manteve até as primeiras décadas do século XVII. Uma imagem detratora de Coração de Leão começa a surgir a partir de então. Historiadores como David Hume, Edward Gibbon e William Stubbs foram alguns dos responsáveis por difundir essa nova visão. De rei cavaleiro e campeão das cruzadas, Ricardo I se torna um rei ausente, de temperamento brutal, preocupado apenas em realizar feitos de cavalaria às custas das riquezas da Inglaterra. Na esfera cultural, ocorreu do surgimento de novos temas, como o encontro entre Coração de Leão e Robin Hood e o mito historiográfico de que o monarca teria pré fundado e Ordem da Jarreteira, estabelendo, assim, o culto a São Jorge nesse país. Ambas construções que não encontram respaldo na historiografia atual, mas que contribuíram para uma expansão do universo temático concernente a Ricardo I.

O século XIX marca uma série de mudanças no que diz respeito às recepções de nossa personagem. Na contramão das opiniões acadêmicas, veremos acontecer uma “reabilitação” gradual do monarca inglês. A retomada de temas medievais (como

o resgate do rei pelo menestrel Blondel), a (re)enfatização da figura régia como simbolo de unidade (que ocorre nas histórias de Robin Hood) e o estabelecimento de uma iconografia de viés nacionalizante, foram algumas das estratégias que artistas e literatos insulares lançaram mão para construir imagens (digamos) mais “positivas” acerca do soberano angevino.

A imagem do *Rex Crucesignatus* foi, decerto, a que teve maior ressonância na cultura visual oitocentista. Dotada de uma estética própria mais ou menos fixa, ela passa a se estabelecer mais fortemente no período vitoriano. A combinação iconográfica de cota de malha, coroa e túnica branca com a cruz de São Jorge estampada no peito (por vezes acrescentados outros signos visuais, como o machado de batalha) aparecerá em pinturas, ilustrações, vitrais, entre outros suportes. Esta indumentária não apenas criava uma “nova” roupagem para o herói medieval; ela trazia consigo conotações nacionalistas e imperialistas próprias daquela sociedade. Um tipo de representação imagética que imbuía o rei guerreiro do mito do soldado heroi, contribuindo, assim, para uma presentificação (ainda) mais enfática.

Foi um efeito (diríamos) “natural” que, após o surgimento de narrativas mais elogiosas, a imagem de Ricardo I adquirisse uma dimensão cada vez mais pública. A confecção de uma estátua em sua homenagem para a Grande Exibição de 1851 por Carlo Marochetti é testemunho disso. Assim como outras esculturas que foram feitas em anos posteriores. O mesmo se aplica aqui às revisitações lúdicas (como fantasias teatrais e de bailes temáticas) e decorativas, que atestam a favor da presença de Ricardo I no viver no comum inglês do XIX

Ainda que o discurso acadêmico mantivesse suas críticas com relação ao monarca, dando continuidade ao que fora postulado pela historiografia moderna, isso não impediu com que o soberano fosse objeto de inúmeras releituras artísticas, tornando-se uma personagem de expressiva popularidade. Muitos fatores tornaram isso possível. Os movimentos revivalistas contribuíram para que a Idade Média se tornasse cada vez mais presente na cultura e imaginação inglesas. O nacionalismo tencionava pela busca por figuras fortes, que personificassem virtudes nacionais, como impeto guerreiro e devoção religiosa. Por mais falaciosa que pudesse ser a ideia de Ricardo I como um governante exemplar, o(s) simbolismo(s) que a personagem evocada e as emoções que sua história suscitava faziam dele uma peça importante na construção mitológica nacional. Simbolo de culto às artes e tradições ancestrais das ilhas (quando apropriado pelo viés do rei trovador), de justiça e unidade

(quando posto lado a lado com Robin Hood), ou de bravura e coragem inigualável (quando representado como *Rex Crucesignatus*).

Nada disso ocorreu despropositadamente. Esforços foram realizados por gerações de artistas e literatos até que imagens “mais heróicas” de Coração de Leão se cristalizassem na cultura inglesa, a ponto de podermos tê-lo como um ícone deste período. Não que a iconização de Ricardo I tenha sido fruto de um projeto maior ou algo nesse sentido. Mas, sim, que essas recepções sempre estiveram alinhadas a ideologias e visões de mundo específicas. Cada qual revisitando (e instrumentalizando) o passado a sua própria maneira.

Poderia um rei medieval tão criticado pelos historiadores em uma determinada época se tornar um ícone cultural neste mesmíssimo período? Como teria ocorrido tal processo de iconização? Que forças sociais, culturais, políticas e/ou ideológicas estariam envolvidas nesse processo? E que estratégias foram necessárias por parte desses produtores culturais para tornar tal fenômeno possível? Essas foram as perguntas que tentamos responder ao longo da pesquisa. Dentro das limitações técnicas as quais uma Tese de doutorado com essa proposta está sujeita, esperamos ter apresentado argumentos capazes de responder razoavelmente a essas questões.

Os Estudos do Medievalismo têm crescido em nosso país. Especialmente em anos recentes, o leque de possibilidades nesse campo se ampliou consideravelmente. Novo(a)s abordagens e novo(a)s pesquisadore(a)s têm contribuído para que a área (até poucos anos relegada a um número pequeníssimo de adepto[a]s) conquiste maior espaço em eventos, lives, projetos e publicações científicas. Pensar a dimensão visual da Idade Média, em especial das Idades Médias imaginadas pelo(s) filtro(s) da modernidade, é um passo fundamental em nossos dias. Em especial em contextos políticos, em que a mobilização de referências medievais (ou imaginados como “medievais”) é constante, quase sempre visando promover ideias extremistas e intolerantes. Nisso, uma pedagogia visual se faz extremamente necessária. Compreender os símbolos que cercam nosso viver comum e os construtos que regem nossa percepção visual é tão urgente quanto elucidar os usos e manipulações conscientes do passado. Nossas Teses centrais (de Ricardo I como ícone vitoriano e como objeto de grande obsessão cultural) vão, justamente, ao encontro dessa premissa. Artistas plásticos e literatos produziram versões de Coração de Leão bem diferentes daquelas que eram compartilhadas pelos historiadores acadêmicos. E (assim como ocorre em nossos dias) as representações

culturais, seja por seu apelo lúdico-emocional, seja por condizerem mais aos valores e discursos de uma época, acabaram por adquirir grande difusão.

Dado que este trabalho busca dar relativa continuidade a uma empreitada realizada anteriormente, cabe finalizar resgatando uma reflexão que fizemos quatro anos atrás: por mais distante que a Idade Média pareça estar dos nossos dias, nada do que pertence ao passado está livre de atualizações. Adentrar nos meandros e nos labirintos da recepção é uma tarefa complexa. A quantidade de temporalidades envolvidas é o que torna uma pesquisa deste tipo realmente desafiante. Mas o(a)s medievalistas brasileiro(a)s têm se mostrado à altura do desafio. A cada ano surgem novas pesquisas, projetos e intervenções no campo da recepção do medievo. E mais e mais profissionais preocupado(a)s em compreender as dinâmicas existentes na relação entre passado e presente.

Referências bibliográficas

_____. **A Complete History of England for Junior Classes**. London: William Blackwood and Sons, 1884.

_____. **Male character costumes, a guide to gentlemen's costume suitable for fancy dress balls and private theatricals**. London: Samuel Miller, 1884.

ALEXANDER, Jeffrey; BARTMANSKI, Dominic. **Iconic power: materiality and meaning in social life**. New York: Springer, 2012.

ALEXANDER, Michael. **Medievalism: The Middle Ages in Modern England**. Hampshire: Yale University Press, 2017.

ANÔNIMO. **Coer de Lyon**. Trad. Peter Larkin. Medieval Institute Publications: Kalamazoo, 2015.

ASBRIDGE, Thomas. **O Desafio dos Campeões.** São Paulo: NS Editora, 2021

ASHLEY, Maurice. Churchill and History. **International Affairs**. v. 2, n. 1, p. 87–94, 1966.

BAKOS, Margaret. **Egiptomania – o Egito no Brasil**. São Paulo: Paris Editorial. 2004.

BARCZEWSKI, Stephanie. 'Nations Make Their Own Gods and Heroes': Robin Hood, King Arthur and the development of racialism in nineteenth-century Britain. **Journal of Victorian Culture,** v. 2, n. 2, p. 179 – 207, 1997.

BASDEO, Stephen. Robin Hood: **The Life and Legend of an Outlaw**. Barnsley: Pen and Sword History, 2019.

BERG, Dieter. **Richard Löwenherz**. Darmstadt: Auditorium Maximum, 2007.

BRAND, Paul. Henry II and the creation of the English common law. IN: **Henry II: New Interpretations**.Woodbridge: Boydell and Brewer, 2007.

BRYDEN, Inga. All dressed up: Revivalism and the fashion for Arthur in Victorian culture. **Arthuriana** v, 21. n, 2, p. 28-41, 2011.

BRYDEN, Inga. Arthur as artefact: Concretizing the fictions of the past. Angelaki: **Journal of the Theoretical Humanities**, v, 1. n, p. 149-158, 1996.

BURD, Henry A. **Joseph Ritson: A Critical Biography**. Springfield: University of Illinois, 1916.

BURGOYNE, John; LINLEY, Thomas. **Richard Coeur de Lion: An Historical Romance translated from the French of Monsr. Sedaine**. Dublin: J. Chambers, 1794.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

BURKE, Peter. Illustrating National History. IN: CARRETERO, Maria; BERGER, Stephen; GREVER, Maria. **Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education**. London: Palgrave Macmillan, 2017.

BURKE, Peter. **Testemunho Ocular: História e Imagem.** São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BURKE, Peter. **Variedades em História Cultural.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

BURKE; Peter; BURKE, Maria Lúcia Garcia Pallares. **Os Ingleses**. São Paulo: Editora Contexto. 2016.

CARTLIDGE, Neil. **Heroes and Anti-heroes in Medieval Romance**. Suffolk: Boydell & Brewer, 2012.

CHANDLER, Alice. **A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century Literature English Literature.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1970.

CHANDLER, John H. Robin Hood: Development of a Popular Hero. **University of Rochester: Robin Hood Project.** Disponível para acesso em: < https://d.lib.rochester.edu/robin-hood/text/chandler-robin-hood-development-of-a-popular-hero >. Acessado em 01/04/2021.

Charlton, David, **Grétry and the Growth of Opéra-Comique**, Cambridge, Cambridge University Press 2010.

CHILDS, W. R. **Vita Edwardi Secundi.** Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 69.

COLLEY, Linda**. Britons: forging the nation, 1707-1837**. New Haven: Yale University Press, 2005.

COSS, Peter. Presentism and the "Myth" of Magna Carta. **Past & Presente,** v. 234, n. 1, p. 227 – 235, 2017.

COX, George W.**The Crusades**. London: Longman, 1874.

CRIPPA, Giulia. O Incrível Exército de Brancaleone: Das Aparições Medievais ao Anti-herói do nosso tempo. IN: MACEDO, José Rivair; MONGELLI, Lênia Márcia. **A Idade Média no Cinema**. São Paulo: Fapesp, 2009.

CURRY, Anne. **Great Battles: Agincourt**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

CURTIS, Neal. **The Pictorial Turn.** New York: Taylor & Francis, 2010.

D'ARCENS, Comic Medievalism. Comic Medievalism: Laughing at the Middle Ages. Martlesham: Boydell & Brewer Ltd, 2014.

DANDRÉ, Michèle Brossard; BESSON, Gisèle. **Ricardo Coração de Leão: História e Lenda**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DAVID, Brian C. Inventing Saladin: The role of the Saladin legend in European culture and identity. Yayımlanmam Yüksek, 2017.

DAWSON, Graham. Soldier **heroes: British adventure, empire and the imagining of masculinities**. Abingdon: Routledge, 2013.

DE MENESES, Ulpiano T. Bezerra. História e imagem: iconografia/iconologia e além. *IN:* CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

DJORDJEVIC, Igor. **King John (mis) remembered**. Abingdon: Routledge, 2016.

DOSS, Erika. **Memorial mania: Public feeling in America**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

ECO, Umberto. **Travels in Hyperreality**. New York, Harvest, 1986.

ELLIOT, Andrew; HORSWELL, Myke. Crusading Icons. IN*:* **Medievalism and Authenticity in Historical Digital Games.** Bielefeld: Transcript Verlag, 2020.

ERLL, Astrid; RIGNEY, Ann. Cultural Memory and its Dynamics. *IN:* ERLL, Astrid; RIGNEY, Ann (ORG). **Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory.** Berlin: De Gruyter, 2009

FALCONIERI, di C. Tomasso. Il medievalismo e la grande guerra. **Studi storici**, v. 1, n. __, p. 49 – 78, 2015.

FAY, Elizabeth. **Romantic Medievalism: History and the Romantic Literary Ideal**. New York: Springer, 2002.

FLORI, Jean. **Ricardo Corazón de León**. Barcelona: Edhasa, 2003.

FORGE, Charles. **Richard the First and the Third Crusade.** London: Wyman & Sons, 1870.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os Três dedos de Adão**. São Paulo: EdUsp, 2010.

GASKILL, Howard. **The Reception of Ossian in Europe**. New York: Thoemmes, 2004.

GILLINGHAM, John. **Richard I.** London: Yale University Press, 2001.

GIROUARD, Mark. **The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman**. New Haven: Yale University Press, 1981.

GRAVETT, Christopher. **Knight: Noble Warrior of England**, 1200-1600. Oxford: Osprey, 2008.

GUARD, Timothy. **Chivalry, Kingship and Crusade**: **The English Experience in the Fourteenth Century.** Suffolk: Boydell Press, 2013.

GUARD, Timothy. **Chivalry, Kingship and Crusade**: **The English Experience in the Fourteenth Century.** Suffolk: Boydell Press, 2013.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HARRIS, Oliver D. Antiquarian Attitudes: Crossed Legs, Crusaders and the Evolution of an Idea. **The Antiquaries Journal** , v. 90 , n. ___ , p. 401 – 440, 2010.

HENG, Geraldine. **Empire of Magic: Medieval Romance and the Politics of Cultural Fantasy.** New York: Columbia University Press, 2003.

HOBSAWM, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015.

HOLLANDER, Anne. Fabric **of Vision: Dress and Drapery in Painting**. London: National Gallery, 2002

HOLLANDER, Anne. **Sex and Suits**. New York: Alfred Knopf, 1994.

HORSPOOL, David. **King Alfred: Burnt Cakes and other Legends.** Cambridge: Harvard University Press, Cambridge: Harvard University Press, 2006.

HORSWELL, Mike. Saladin and Richard the Lionheart: Entangled Memories. In: HORSWELL, Mike; SKOTTKI, Kristin. **The Making of Crusading Heroes and Vilains: Engaging the Crusades**, Volume Four. New York, Routledge, 2021.

HOWELL, William. **Medulla Historiae Anglicae**. London: Longman, 1750.

HUGUES, H. B. M. **Peter the Hermit and Other Poems**. Bath: Lampard and the Collegiate Press, 1855.

HUMBERT, Jean. M. Egiptomania: Fascination for Egypt and Its Expressions in the Modern World. IN: HARTWIG, Melinda. **A Companion to Ancient Egyptian Art**. Hoboken: New Jersey, 2015.

HUME, David, The History of England. Disponível em: < https://ebooks.adelaide.edu.au/h/hume/david/history-of england/chapter10.html >. Acessado em 01/04/2021.

HUME, David. **The History of England From the Invasion of Julius Cæsar to the Revolution in 1688 · Volume 1**. Boston: Philips, Sampson and Company, 1858.

JAMES, G. P. R. **History of Chivalry**. London: Henry Coulburn and Richad Bentley, 1830.

JAMES, George Payne Rainsford. **History of the Life of Richard Coeur de Lion**. London: Blatch and Lampert, 1841 – 1854.

JOHN, Simon. A Crusader Duel at the Crystal Palace: The statues of Godfrey of Bouillon and Richard the Lionheart at the Great Exhibition. **Journal of Victorian Culture**. v, 26. n, 3. p. 449-467, 2021.

KANTOROWICZ, Ernst. **The King's two Bodies: A Study in Medieval Political Theology.** Princeton: Princeton University Press, 2016.

KEMP, Martin. **Christ to Coke: How image becomes icon**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

KLEIN, Michele. Louis XIII, Richard I, and the Duchess of Devonshire: nineteenth-century Jews in fancy dress costume. **Images**, v,14, n.1, p. 54-81, 2020.

LABORDERIE, Olivier de. Richard the Lionheart and the Birth of a National Cult of St George in England: Origins and Development of a Legend. **Notthingham Medieval Studies**, _____, _____, nº 39, p. 37 – 53, 1995.

LAJUSTICIA, Francisco Saulo Rodríguez. Un personaje histórico desde varias perspectivas: Ricardo Corazón de León en literatura, cine, crónicas y documentos. **Santander. Estudios de Patrimonio**, v. 3, n.___, 297-330, 2020.

LAPINA, Elizabeth; MORRIS, April Jehan; THROOP, Susanna A; WHATLEY, Laura, J. **The Crusades and Visual Culture.** Abingdon: Taylor & Francis, 2017.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e Maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

MACEDO, José Rivair. Cinema e Idade Média: Perspectivas de Abordagem. 166 In: MACEDO, José Rivair; MONGELLI, Lênia Márcia. **A Idade Média no Cinema**. São Paulo: Fapesp, 2009.

MAGNUSSON, Magnus**. Fakers, Forgers & Phoneys**.Edinburgh: Mainstream Publishing, 2006.

MARKOWSKI, Michael. Crucesignatus: its origins and early usage. **Journal of medieval**

history, v. 10, n. 3, p. 157–165, 1984.

MATHESON, Lister M.. **Icons of the Middle Ages: Rulers, Writers, Rebels, and Saints**. **Vol. 1**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2012.

MATHEW, David. **Medievalism: A Critical Review**. Cambridge: Boydell and Bryer, 2015.

MATHEWS, David; SANDERS, Michael. **Subaltern Medievalism: Medievalismo 'From Below' in Nineteenth-Century Britain.** Martlesham: Boydell & Brewer, 2021.

MENDES, Ana Luíza; BENTES, Roberta. Entre imagens e lendas: as representações de Ricardo Coração de Leão e a afirmação do rei guerreiro. **Vozes, Pretérito & Devir: Revista de História da UESPI,** Teresina, v. 13, n. 1, p. 141 – 159, 2021.

MILLER, Dean A. **The epic hero**. Baltimore: JHU Press, 2000.

MILLS, Charles. **The History of the Crusades, for the Revocery and Possesion of the Holy Land Vol 1.** London: Longman, 1820.

MITCHELL, Jerome. **Scott, Chaucer and Medieval Romance: A Study in Sr Walter Scott Indebtedness to the Literature of the Middle Ages.** Lexington: University Press of Kentucky, 2021.

Mitchell, W. J. Thomas. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **Interin**, v.1, n. 1, p. 1-20, 2006.

Mitchell, W. J. Thomas. **Picture Theory: Essays on verbal and visual representation.** Chicago: Chigano University Press, 1995.

Mitchell, W.J. Thomas. **Image Science**. London: The University of Chicago Press, 2015.

MONETTE, Connell Raymond. **A Comparative Study of the Hero in Medieval Ireland, Persia, and England.** Ontario: University of Toronto, 2008.

NAUS, James; RYAN, Vincent. High Stakes high Reward: The Memory of Royal Crusading. IN: CASSIDY-WELCH, Megan (ORG). **Remembering Crusades and Crusading**. Abingdon: Taylor & Francis, 2016.

NICHOLSON, Helen J. **Chronicle of the Third Crusade: A Translation of the Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi**. New York: Routledge, 2019

NICOLLE, David. **The Third Crusade 1191: Richard the Lionheart, Saladin and the Struggle for Jerusalem**. Oxford: Osprey Publishing, 2005.

O'CONOR, Charles. **Dissertations on the History of Ireland**. Chicago: University of Chicago, 1766.

OKUN, Henry. Ossian in painting. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. v. 30, n.1, p. 327-356, 1967.

OLDSTONE-MORE, Christopher. The Beard Movement in Victorian Britain. **Victorian Studies.** v, 48. n, 1, p. 7-34, 2005.

PARIS, Michael. **Warrior nation: Images of war in British popular culture, 1850-2000**. London: Reaktion Books, 2000.

PARKER, Joanne. **“England’s Darling”: The Victorian Cult of Alfred the Great**. New York: Manchester University Press, 2007.

PATRICK, Sims-Williams. Celtomania and Celtoscepticism”. **Cambrian Medieval Celtic Studies.** n, ___, v. 36, p.1–36, 1998.

PURGAR, Kresimir. **W.J.T. Mitchell's Image Theory Living Pictures.** Abingdon-on-thames: Taylor & Francis 2017.

RAHMAN, Muhamad Alief. **The orientalist views on the identity of Saracen in Walter Scott’s The Talisman**. Diss. UIN Sunan Gunung Djati Bandung, 2022.

RIGGS, G. R. **The Legend of Saladin from Book to Screen: How Saladin Is Transformed from the Auchinleck MS to the Silver Screen**. 2011. 121 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – The Florida State University College of Arts and Sciences, 2011.

RIGNEY, Ann. The Many Afterlives of Ivanhoe. IN*:* **Performing the Past.** Amsterdam: Amsterdam university Press, 2010.

RODRIGUES, Gabriel Toneli. **Ricardo Coração-de-Leão: o Rei Ideal no Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi.** Monografia (Curso de História, Memória e Imagem) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p, 69, 2017.

RÜSEN, Jörn. Aprendizagem histórica: fundamentos e paradigmas. Curitiba: W.A. Editores, 2012.

SANTOS, Amanda Basilio. Analisando a imagem medieval: entre Panofsky e a cultura visual. **Ars Historica**. v.___, n.15, p. 33-153, 2017.

SAUL, Nigel. **Chivalry in Medieval England.** Harvard: Harvard University Press, 2017.

SAUL, Nigel. **The Three Richards: Richard I, Richard II and Richard III.** London: Hambledon Continuum, 2011.

SCOTT, Walter. **Ricardo Coração de Leão.** São Paulo: Paulus, 1988.

SHEPPARD, F. H. W. The Smith's Charity Estate: Charles James Freake and Onslow Square Gardens. **Survey of London**. v, 41. n, ___, Brompton, 1983.

SIBERRY, Elizabeth. **The new Crusaders: Images of the Crusades in the 19th and early 20th centuries**. Abingdon: Routledge, 2000.

SIMMONS, Clare A. Introduction. IN: SIMMONS, Clare A. **Medievalism and the Quest for the “Real” Middle Ages.** New York: Frank Cass, 2005

SIMMONS, Clare. **Popular Medievalism in Romantic-Era Britain**. New York: Springer, 2011.

SIMMONS, Clare. **Popular Medievalism in Romantic-Era Britain**. New York: Springer, 2011.

SOUSA, Natacho Bastos de; SOUSA, Fernanda Cunha; ZANIRATO, Tatiana Franca

SPENCER, Stephen J. ‘Like a Raging Lion’: Richard the Lionheart’s Anger during the Third Crusade in Medieval and Modern Historiography. **The English Historical Review,** Volume

132, Issue 556, p. 495–532, 2017.

SPENCER, Stephen J. The Third Crusade in Historiographical Perspective. **Historical Compass**._____: Wiley, v. 17, n. 7, Junho, p. 1- 14, 2021.

STAUNTON, Michael. **The Historians of Angevin England**. Oxford: OUP Oxford, 2017.

STAUNTON, Michael. **The Historians of Angevin England**. Oxford: OUP Oxford, 2017.

STUBBS, William. **Constitutional History of England**. Wotton under edge: Clarendon, 1880.

SYBEL, Heinrich Von. **The History and Literature of Crusades**. London: lady Duff Gordon, 1861.

TAMANINI, Paulo A. A iconografia bizantina do Período Medieval: percepções acerca das imagens religiosas para a pesquisa de História. **Revista PerCursos**, v. 19, n.40, p.348 -368, 2018.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography.** v, 3. n, 5, p. 134-147, 2010.

TOMASELLY, Keyan G.; SCOTT, David. **Cultural Icons.** Walnut Creek: Left Coast Press, 2009.

TONIN, Thays. Iconologia como experiência estética. Ensaio sobre uma imagem sem fonte encontrada no Warburg Institute Photographic Collection. **Palíndromo**. v. 13, n. 30, p. 247-271, 2016.

Truman, Emily. Rethinking the cultural icon: Its use and function in popular culture. **Canadian Journal of Communication**, v, 42, n. 5, 829-849, 2017.

TURNER, Ralph V. **Magna Carta: through the ages**. London: Pearson Education, 2003.

TURNER, Ralph V.; HEISER, Richard R. **The Reign of Richard Lionheart: Ruler of the Angevin Empire 1189 – 99**. London: Longman, 2000.

WARD-JACKSON, Philip. **Public Sculpture of Historic Westminster. Public Sculpture of Britain. V 1.** Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

Whatley, Laura Julinda. Romance, Crusade, and the Orient in King Henry III of England's Royal Chambers. **Viator**, v. 44, n. 3, p. 175-198, 2013.

Winkler, M. F.; E. M. A. van Boven. **The Construction and Dynamics of Cultural Icons.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.

Wolff, Stéphane. **Un demi-siècle d'Opéra-Comique 1900–1950**. André Bonne, Paris, 1953

WRIGHT, Thomas. **The Political Songs of England.** Edinburgh: Privately Printed, 1884, p. 128

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

ZUBRZYCKI, Geneviève, History and the National Sensorium: Making Sense of Polish Mythology. **Qualitative Sociology**, v. 37, n.___, p. 21 – 57, 2011.