

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
CURSO DE HISTÓRIA

Victoria Brum Vargas

**MORGANA E OS PRÉ-RAFAELITAS: ARTE E GÊNERO NA RECEPÇÃO
DA FEITICEIRA MEDIEVAL EM PINTURAS DO SÉCULO XIX**

Santa Maria, RS

2022

Victoria Brum Vargas

**MORGANA E OS PRÉ-RAFAELITAS: ARTE E GÊNERO NA RECEPÇÃO DA
FEITICEIRA MEDIEVAL EM PINTURAS DO SÉCULO XIX**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para a obtenção do título de **Bacharel em História**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Semíramis Corsi Silva

Santa Maria, RS

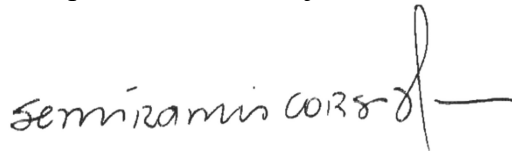
2022

Victoria Brum Vargas

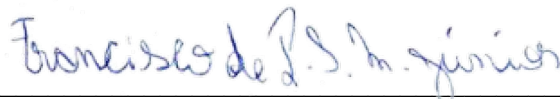
**MORGANA E OS PRÉ-RAFAELITAS: ARTE E GÊNERO NA RECEPÇÃO DA
FEITICEIRA MEDIEVAL EM PINTURAS DO SÉCULO XIX**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para a obtenção do título de **Bacharel em História**.

Aprovado em 29 de julho de 2022



Prof.^a Dr.^a. Semíramis Corsi Silva (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Prof. Dr. Francisco Souza de Mendonça Júnior (UFSM)



Prof. Me. Gabriel Freitas Reis (PPGH/UFSM)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de reconhecer e agradecer ao inestimável apoio da família e amigos, cuja presença nos momentos mais difíceis foi fundamental para estimular o meu ânimo e me distrair dos tempos caóticos que foram estes últimos dois anos. À minha mãe, Rosane, dirijo um agradecimento especial por ter sido a primeira a despertar em mim o interesse por mulheres com personalidades fortes que, por isso, nem sempre são compreendidas, e também por ter sido a figura que me apresentou ao universo arturiano. Sem ela, a existência deste TCG nunca teria sido possível.

Também agradeço à professora Professora Doutora Semíramis Corsi Silva, pelo suporte no pouco tempo que lhe coube, pelas suas correções e incentivos. Sem a sua firme e paciente orientação, este projeto, com certeza, não teria chegado a esta satisfatória conclusão. Portanto, quero deixar expresso que dificilmente me esquecerei do seu precioso incentivo e contínua ajuda, assim como sua paciência e compreensão ante as dificuldades pessoais que enfrentei durante o período de escrita deste trabalho. Além disso, também agradeço ao Prof. Dr. Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior e ao Prof. Me. Gabriel Freitas Reis, pela disposição em aceitar participarem da banca de defesa.

Aproveito também para agradecer a todos os outros professores que tive o prazer de conhecer ao longo dos meus anos de bacharelado na Universidade Federal de Santa Maria e que contribuíram, de modo inequívoco, para o meu crescimento como investigadora e indivíduo. Também agradeço aos meus colegas de curso, com quem convivi intensamente durante os últimos anos, pelo companheirismo e pela troca de experiências que me permitiram crescer não só como pessoa, mas também como formando.

E por último, apesar de incomum, acredito que não poderia faltar uma menção às duas figuras que mais me serviram de porto-seguro nos últimos anos, e que até mesmo possuem nomes ligados ao ciclo arturiano: meus gatos, Galahad e Isolda. É imensurável a importância que a presença de vocês dois tem em minha vida, sempre presentes para me apoiar e servindo de incentivo para continuar seguindo em frente mesmo quando enfrento as dificuldades da depressão e do TDAH. É uma pena que você, Isolda, teve que partir dias antes da conclusão deste trabalho, porém nunca esquecerei do tempo em que esteve ao meu lado. Obrigada por ter existido e obrigada, Galahad, por existir.

A todas as outras pessoas que me ajudaram, ou ao menos me toleraram, nos últimos anos, um muito obrigada.

There is no such thing as a true tale. Truth has many faces and the truth is like to the old road to Avalon; it depends on your own will, and your own thoughts, whither the road will take you.

(BRADLEY, 1983)

RESUMO

MORGANA E OS PRÉ-RAFAELITAS: ARTE E GÊNERO NA RECEPÇÃO DA FEITICEIRA MEDIEVAL EM PINTURAS DO SÉCULO XIX.

AUTORA: VICTORIA BRUM VARGAS
ORIENTADORA: SEMÍRAMIS CORSI SILVA

Morgan Le Fay foi uma figura marcante na literatura medieval e uma personagem crucial das narrativas do Ciclo Arturiano. Desde sua primeira aparição como figura benéfica em 1150 com *Vita Merlini*, de Godofredo de Monmouth, até se consolidar como a famosa feiticeira do imaginário ocidental em *Le Morte D'Arthur*, de Sir Thomas Malory, suas diversas versões têm inspirado um número sem fim de livros, séries e filmes até os dias de hoje. Nesta pesquisa, a proposta é compreender a recepção desta personagem na arte britânica do século XIX, tendo como foco as pinturas Morgan le Fay (1863- 1864) de Frederick Sandys, e Morgan le Fay (1862) de Edward Burne-Jones, ambos integrantes da Irmandade Pré-Rafaelita, grupo artístico criado em 1848 como reação à arte acadêmica britânica da época e com caráter fortemente revivalista e medievalista. Analisamos a relação dos ideais desta irmandade e de seus artistas com questões de gênero e sua articulação com elementos e conceitos das temáticas nacionalistas, românticas e orientalistas, características da Inglaterra do século XIX, compreendendo como tais elementos se manifestam nas pinturas estudadas em relação à recepção da personagem. Como metodologia de análise de imagens usamos o sistema proposto por Erwin Panofsky, além de também alinharmos a pesquisa nos Estudos de Recepção e trabalharmos com os conceitos de Gênero e Orientalismo.

Palavras-chave: Pintura pré-rafaelita, Morgan le Fay, Estudos de Gênero, Estudos de recepção.

ABSTRACT

MORGAN AND THE PRE-RAPHAELITES: ART AND GENDER ON THE RECEPTION OF THE MEDIEVAL SORCERESS IN 19TH CENTURY PAINTINGS

AUTHOR: VICTORIA BRUM VARGAS
ADVISOR: SEMÍRAMIS CORSI SILVA

Morgan le fay was a striking figure in medieval literature and a crucial character in the Arthurian Cycle narratives, since her first appearance as a benevolent goddess-like being in Geoffrey of Monmouth's *Vita Merlini* in 1150, until cementing her position as the most famous sorceress in the western cultural imaginary in Sir Thomas Malory's *Le Morte D'Arthur*, her diverse versions have inspired an unending number of books, movies and TV series up to the present day. In this research, our goal is to comprehend this character's reception in 19th century's british art, our focus being the paintings Morgan le Fay (1864) by Frederick Sandys, and Morgan le Fay (1862) by Edward Burne-Jones, both members of the Pre-Raphaelite Brotherhood, an artistic group characterized for its strong medievalism and revivalism, founded in 1848 as a reaction to the british academic arts. We analyzed the Brotherhood and its artists' ideals and their relation with gender issues and its links to elements and concepts of nationalistic, romantic and orientalist themes, wich were very common in 19th century England, and grasping how such elements were manifested in the studied paintings as well as its relation to Morgan's reception. For the image analysis methodology we used the system proposed by Erwin Panofsky; in addition to it, our research is aligned to the Reception Studies and we also worked with the concepts of Gender and Orientalism.

Keywords: Pre-raphaelite painting, Morgan le Fay, Gender studies, Reception studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Morgan le Fay (1862)	38
Figura 2 — recorte do rosto de Morgan	39
Figura 3 — recorte do vaso representado na pintura	39
Figura 4 — Chaucer's 'Legend of Good Women' - Hypsiphile and Medea (1864). Lápis, caneta e aquarela marrom sobre papel	40
Figura 5 — Morgan le Fay (1864)	44
Figura 6 — recorte das corujas empoleiradas no tear	46
Figura 7 — recorte da lâmpada a óleo	46
Figura 8 — recorte da tapeçaria ao fundo da pintura	47
Figura 9 — recorte do livro com gravura egípcia	47
Figura 10 — recorte dos símbolos na roupa de Morgan	47
Figura 11 — Study for the Head of Morgan le Fay c.1862, desenho a lápis e giz vermelho sobre papel	49

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A FADA MORGANA	18
3. A IRMANDADE PRÉ-RAFAELITA	27
3.1 O ROMANTISMO E O NACIONALISMO	29
3.2 DISCURSOS DE GÊNERO E OS PRÉ-RAFAELITAS	33
4. A MORGAN LE FAY DOS PRÉ-RAFAELITAS	37
4.1 EDWARD BURNE-JONES E SUA OBRA <i>MORGAN LE FAY</i> (1862).....	37
4.1.1 Análise pré-iconográfica.....	37
4.1.2 Análise iconográfica.....	39
4.1.3 Análise iconológica.....	41
4.2 FREDERICK SANDYS E SUA OBRA <i>MORGAN LE FAY</i> (1864).....	42
4.2.1 Análise pré-iconográfica.....	43
4.2.2 Análise iconográfica.....	44
4.2.3 Análise iconológica.....	48
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	56

1. INTRODUÇÃO

O perfil da feiticeira tem uma forte presença no que poderíamos chamar de imaginário ocidental, possuindo vários significados e variações para cada região e época, mas mantendo, de forma geral, uma série de elementos em comum¹. Majoritariamente associado com o feminino, a representação clássica da feiticeira, que tem origem ainda nos mitos antigos e no folclore das sociedades da Antiguidade, em geral configura-se como a imagem de uma mulher que vem de um lugar diferente dos demais ou que vive em terras distantes. A natureza desta mulher é vista, então, como o “outro”, o estrangeiro, delineada em um imaginário cheio de elementos fantasiosos e místicos. Além de perigosa e fatal, a feiticeira é especialmente marcada pela ambiguidade (ROCCA; TREU, 2015, p. 73-74), muitas vezes apresentando-se como bela e má, outras vezes como velha, feia, mas também muito má². Dos exemplos mais conhecidos de feiticeira do imaginário ocidental, podemos destacar Morgan le Fay, a fada Morgana, que serviu de modelo e inspiração significativa para um grande número de produções culturais até os dias de hoje. Tal personagem, assim, esteve e ainda está sujeita a diversas representações, usos, recepções e percepções ao longo da história, tanto positivas quanto negativas.

Fada, feiticeira, vilã — várias são as opiniões que se tem sobre Morgan le fay, ou simplesmente Morgana, sem nenhum consenso formado. A personagem arturiana desde o Medievo permeia o imaginário ocidental, modificando-se com o passar dos séculos e cada nova obra literária, encantando e intrigando a todos que pretendem compreender tal figura. É uma das personagens mais marcantes das narrativas do ciclo arturiano.

Na primeira metade do século XIX, o Romantismo ganha força, e, após um período de certo desinteresse na Idade Moderna, há um forte revivalismo das temáticas medievais, com a tradução e publicação de textos e contos do Medievo. Nisso se inclui a Matéria da Bretanha — nome dado ao conjunto de lendas relacionadas à história das Ilhas Britânicas, com as principais histórias sendo as sobre o rei Artur e seus cavaleiros — que começará a servir de fonte para várias produções culturais nos anos e até séculos seguintes.

¹ Compreende-se imaginário como “[...] um sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas” (BARROS, 2007, p. 27).

² Há pesquisadores que apontam haver uma distinção entre bruxas e feiticeiras na literatura antiga e medieval. Segundo Gabriel Paredes (2019, p. 40), a bruxa geralmente é “uma figura feminina excluída, sem quaisquer poderes políticos fora as façanhas sobrenaturais das quais são acusadas”, também associadas à feiura e à velhice. A feiticeira pode ser exemplificada em personagens como Circe e Medeia, poderosas, com prerrogativa divina e caráter nobre. Na extensão deste trabalho, levando em conta as origens de Morgan le fay na literatura, optou-se pelo termo feiticeira.

No século XX, os textos ligados ao rei Artur e aos cavaleiros da Távola Redonda tiveram enorme popularidade, havendo inúmeros autores a escreverem e reescreverem as aventuras dos heróis arturianos, dando maior preponderância a várias personagens femininas³. Também a nível visual há cada vez um maior interesse em representar figuras associadas a Camelot, em particular, Morgan le Fay e Guinevere. Este século também assistiu à produção de numerosas obras baseadas na Matéria da Bretanha. Nos anos 70 e 80 do século XX, o revivalismo produzido pelo século XIX veio a ser assimilado para o cinema e música. As narrativas arturianas estavam no centro da cultura da juventude.

E é justamente deste momento da década de 1980 que é produzida a obra que provavelmente cimentou meu contato e interesse pelas narrativas arturianas, ainda no início da minha adolescência. *As Brumas de Avalon* (1983), série de livros produzida pela americana Marion Zimmer Bradley (1930-1999) é uma adaptação da narrativa sobre a trajetória do rei Arthur. Entretanto, influenciada pelo contexto da segunda onda feminista, a obra se destaca por focar no ponto de vista das personagens femininas presentes ali, em especial Morgan le Fay, chamada Morgaine nos livros. Meu interesse por aquele universo acabou me levando a buscar mais sobre o ciclo arturiano, tanto em entretenimento — como mais adaptações em séries, filmes e livros — quanto pesquisar sobre as origens daquelas histórias.

No entanto, apesar de não faltarem materiais e adaptações sobre o tema, uma certa frustração começou a se formar, principalmente a respeito das personagens. Diferentemente da personagem admirável, forte e sábia que é a Morgan retratada em *As Brumas de Avalon*, a maior parte do que encontrei⁴ mostravam outra versão para mim: a feiticeira arturiana quase invariavelmente é uma personagem má, rancorosa e que está sempre buscando formas de prejudicar os personagens “bons” — geralmente o Rei Arthur e seus cavaleiros — e semear o caos.

O incômodo com a diferença e a disparidade entre essas duas representações acabou por ser o ponto de partida a me levar a querer pesquisar mais a fundo sobre esse tema quando entrei para a universidade, agora sob um olhar acadêmico. Comecei primeiro a estudar a bibliografia a respeito do surgimento e da construção de Morgan como uma personagem arturiana durante a Idade Média, me deparando com uma miríade de elementos sobre a complexidade de tal personagem, assim como tomando conhecimento da sua trajetória de demonização nos séculos

³ Como exemplo podemos citar as séries de livros *As Brumas de Avalon* (1983) e a trilogia *Guinevere* (1987), que trazem o ponto de vista de ambas as personagens em suas narrativas.

⁴ Algumas destas produções são bem conhecidas, como por exemplo o filme *Excalibur* (1981) e a série *Merlin* (2009-2012), em que Morgan é uma das principais vilãs em ambas

que sucederam sua primeira aparição na Matéria da Bretanha. Também estudei, de forma breve, sobre as representações feitas da personagem após o Medievo.

É quase infundável o quanto se pode debater, estudar e analisar sobre Morgan, porém, para minha iniciação científica, que culminou neste TCG, optei por focar em um recorte que acabou por unir um gênero de arte que já possuía meu interesse (tanto histórico quanto estético): a presença de Morgan le Fay em obras de arte do século XIX, em especial as da Irmandade Pré-Rafaelita, grupo de artistas fundado em 1848 na Inglaterra, muito conhecidos pela estética vibrante de suas pinturas e profundo interesse pelo medievo. Neste trabalho, se buscou nas pinturas pré-rafaelitas oitocentistas selecionadas, se haveria uma articulação entre elementos de gênero e elementos do orientalismo em voga na Inglaterra da época, decorrente da percepção em que a feiticeira é vista como o “outro” no imaginário ocidental, e assim perceber como é a recepção de Morgan no contexto do século XIX.

Embora se fale muito sobre a feiticeira arturiana, tanto na academia quanto na cultura popular — aparecendo diversas obras literárias como a já mencionada *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley, e filmes como *Excalibur* (1981) e *O Menino que Queria Ser Rei* (2019) — muito pouco foi debatido sobre ela no campo das artes, em especial no século XIX, período em que a repressiva moral vitoriana deu mais importância a damas arturianas como Guinevere e Isolda (FRIES, 1994), restringindo as representações de Morgan le Fay, agora consolidada como vilã, quase que só ao espaço das artes visuais, mas ainda fazendo aparições interessantes, como a mesmerizante *Morgan le Fay* (1864), pintura de Frederick Sandys que será discutida mais à frente neste trabalho. Há uma escassez de estudos focados neste recorte, constatada na busca de bibliografia a respeito da personagem, que na maioria das vezes focam sobre a presença de Morgan na literatura e quando citam sua presença na arte, isto é feito apenas de forma breve, como no trabalho de Ana Rita Martins (2010).

Estudar um assunto que envolve gênero (e de certa forma, alinhado com temáticas feministas) também se torna algo quase crucial frente ao contexto preocupante em que vivemos. Mesmo nos dias de hoje, ainda é possível perceber os efeitos de uma construção de séculos misógina e patriarcal, que coloca a mulher, assim como qualquer característica ligada ao feminino, como inferior. Apesar das diversas conquistas do feminismo nas últimas décadas, a mulher em diversas situações ainda sofre pressões para se adequar a ideais de moral e virtude, muitas vezes ligados à religião, correndo o risco de ser vilanizada se não corresponder a tais padrões. Mulheres também são percebidas mais como objetos do que pessoas completas (GERVAIS, 2012). E, especialmente nos últimos anos, se observa, junto com a ascensão da extrema direita ao redor do mundo, um aumento da perseguição dos direitos das mulheres

encabeçada por conservadores e extremistas religiosos, como na revogação do direito universal ao aborto pela Suprema Corte dos EUA, ocorrida em junho deste ano. Neste contexto, a importância de se compreender a representação de uma personagem de origens pagãs, demonizada pela sociedade cristã medieval e pelo olhar masculino, é imensurável.

Com este estudo, o que se busca é entender a recepção da polêmica Morgan le Fay (Morgana) no contexto do século XIX, entendendo sua origem e as transformações e influências ao longo dos séculos, e acima de tudo analisar suas representações pela visão da Irmandade Pré-Rafaelita, grupo artístico criado como reação à arte acadêmica britânica da época e com ideias fortemente revivalistas. A partir disso, nossa proposta é pensar a relação destas representações com questões de gênero e elementos da época de produção das pinturas selecionadas para análise. Tais pinturas são *Morgan le Fay* (1862) de Edward Burne-Jones (1833-1898), e *Morgan le Fay* (1864) de Frederick Sandys (1829-1904). A obra de Burne-Jones é guache sobre tela, com dimensões de 96.5 x 48.25 cm e está atualmente no Leighton House Museum; foi possível acessar a obra digitalmente pela dissertação de mestrado de Ana Rita Martins (2010). A obra de Sandys é uma pintura a óleo sobre painel de madeira, com dimensões 62.9 x 44.5 cm, estando atualmente no Museu e Galeria de Arte de Birmingham; foi possível acessar uma versão digitalizada da obra fornecida pelo próprio site do museu.

E, por fim, gostaria de compreender o que Irmandade Pré-Rafaelita significava, seu contexto histórico, suas influências e seus ideais estéticos e discursivos, para, então, analisar quais relações a Irmandade teria com gênero e sua articulação com elementos e conceitos das temáticas nacionalistas, românticas e orientalistas que são características da Europa do século XIX. Busco, a partir disso, perceber como essas articulações se manifestam na representação das personagens nas diversas obras de arte feitas pelos membros e entusiastas do grupo.

Como metodologia de pesquisa, foi utilizada a proposta de análise de imagem de Erwin Panofsky. Em 1939, Panofsky publicou um ensaio que sintetizava os estudos de imagens do grupo de Hamburgo do qual fazia parte. Assim, ele procura distinguir dois termos muito usados nas pesquisas imagéticas, que são: iconografia e iconologia. Muitas vezes, esses termos são usados como sinônimos, mas, embora ambos tratem da análise de imagens e possam orientar uma mesma pesquisa, seus objetivos são distintos. Panofsky (1972) distingue três níveis de interpretação, que correspondem a três níveis de significado na própria obra.

O primeiro desses níveis é a descrição pré-iconográfica, limita-se a identificação de objetos e eventos. O segundo nível é o da Iconografia, a descrição e classificação das imagens de maneira estrita, voltada para um “significado convencional”. O terceiro nível é da interpretação iconológica. A iconologia se diferencia da iconografia por se voltar a um

significado intrínseco, do conteúdo, a obra sendo entendida como um documento que evidencia as características do artista, de um período, de um grupo social, etc. (PANOFSKY, 1972, p. 5-8).

Também me debruço para analisar o objeto de pesquisa dentro da linha de Estudos de Recepção de Clássicos, que analisa as formas em que o material antigo foi transmitido, traduzido, extraído, interpretado, reescrito, re-imaginado e representado (HARDWICK; STRAY, 2008, p. 1). Segundo Ana Carolina Escosteguy (2004), de um modo geral, trata-se de uma abordagem onde estão envolvidas distintas mediações sociais e culturais que associam a recepção com a vida social, assim as mídias têm distintas significações para diferentes culturas e, em parte, a cultura das audiências tem peso no trabalho de apropriação das mídias. Nessa perspectiva, a compreensão da relação que se estabelece com as mídias se dá a partir das distintas posições ocupadas na estrutura social, apoiando-se com diferentes ênfases na posição de classe social, de gênero, de raça, de idade, de contexto, de diferentes identidades nacionais, regionais e étnicas, entre outras.

Desenvolvemos a seguinte pesquisa também a partir dos conceitos de gênero e orientalismo. Sobre o conceito de gênero, seguimos a definição e proposta de Joan Scott (1995), historiadora responsável por sistematizar tal conceito e o cimentar como ferramenta metodológica para se trabalhar com as noções de masculino e feminino. Para Scott, gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e forma primária de dar significado às relações de poder. Dito isto, o conceito de gênero é fundamental para este estudo, para ser capazes de compreender os modelos e representações de gênero do recorte estudado, sua hierarquia, assim como esses papéis podem ser instrumentalizados e usados como um discurso de poder, presente até mesmo na arte.

[...] o termo 'gênero' também é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas [...], o 'termo' gênero torna-se uma forma particular de indicar 'construções culturais' – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres [...]. 'Gênero' é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (SCOTT, 1995, p. 4).

Sobre o conceito de orientalismo, seguiremos o que é apresentado por Edward Said (1978), a respeito da visão do Oriente como “outro” criada pelo ocidente a fim de impor poder através de elementos da cultura, como, por exemplo, pinturas como as que estamos analisando nesta pesquisa.

Em sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Said inicia abordando a descrição formada do Oriente a partir da visão europeia, que irá influenciar no estereótipo exótico, de um lugar de romances, memórias e paisagens com experiências notáveis. Além de apenas considerar a visão do europeu, se desconsidera o povo do Oriente. O Oriente é visto e associado diferentemente, mas pelo europeu há uma tradição de orientalismo, que trabalha na imagem do Oriente a partir de sua visão, que ajudou a definir a própria identidade europeia a partir da alteridade. Portanto, o Oriente expressa um papel cultural e ideológico, como modo de discurso.

A obra compreende três sentidos do orientalismo, sendo esses os seguintes: o orientalismo e sua designação acadêmica, onde entra a situação de que qualquer um ou uma que ministre aulas, escreva ou pesquise sobre o Oriente é orientalista, e aquilo que faz é orientalismo. Por isso, mesmo que não como antigamente, o orientalismo continua a existir academicamente através de suas doutrinas e teses sobre o Oriente e o chamado oriental; o orientalismo como estilo de pensamento baseado na distinção feita entre “Oriente” e “Ocidente”, e será a partir dessa distinção básica que uma enorme massa de escritores, pesquisadores e acadêmicos irão tomar como ponto de partida para a elaboração de teorias, romances e relatos a respeito do Oriente, dos povos, costumes e culturas; e, mais historicamente e materialmente definido, o orientalismo como discussão e análise como a instituição responsável por negociar com o Oriente, o que consiste em fazer afirmações a seu respeito, descrições, o colonizar e dominar. Ou seja, como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.

Portanto, o orientalismo tinha tamanha autoridade que não era possível discutir sobre sem levar em conta as limitações do orientalismo. Por isso, o Oriente não é e não era um tema livre de pensamento e ação. Além disso, a cultura europeia ganhou força e identidade ao se comparar com o Oriente como uma identidade substituta, subterrânea e clandestina.

O orientalismo deriva de uma proximidade que se deu entre a França e a Inglaterra e o Oriente, até o início do século XX, então deriva da proximidade dos Estados Unidos, que continua a abordar o Oriente do mesmo modo que faziam. Assim, sempre uma relação de dominação e maior força do Ocidente.

O Oriente e o Ocidente são entidades geográficas e culturais, feitas pelo homem, como ideias que apresentam história e tradição de pensamento, sendo que ambas refletem e apoiam-se uma na outra.

A construção do orientalismo não trata de uma versão correspondente do Oriente, sempre com a falta de um “Oriente real”. Por isso, pensar que o Oriente foi “criado” é errado,

pois se trata de uma relação de poder e dominação, na qual o Oriente foi orientalizado e representado por uma visão que não era dele. No entanto, não se deve compreender o orientalismo como uma rede de mentiras, mas sim como uma construção de sinal de poder do europeu e como um investimento para elaborar uma imagem filtrada do Oriente para o Ocidente. A partir disso, será possível a construção e afirmação da identidade europeia a partir da alteridade, em que está em posição superior nas relações. Portanto, se divide o planeta em duas metades, ocidental e oriental, essa divisão não será capaz de corresponder a um desenho cartesiano perfeito, já que os referenciais geográficos são marcados, também, pela cultura. No entanto, considera-se que a materialização dessa distinção geográfica seja necessária para que possa ser discutida e compreendida. Assim, a cartografia será enxergada como uma forma de expressão com o mapa como suporte material da representação.

Said analisa, então, o Oriente como uma construção do Ocidente, a partir de sua literatura que escreve sobre um lugar de romance, exotismo, paisagens, um lugar atrasado e bárbaro, mas o Oriente não é isso, essa é apenas a construção do ocidente para reafirmar sua superioridade frente às regiões orientais, sua identidade hegemônica e sua definição a partir da alteridade.

É a partir do exercício da alteridade, afirmando o Oriente, a partir de estereótipos, como sensual, vicioso, tirânico, retrógrado e preguiçoso, que afirma a identidade superior e idealizada do ocidente. Primeiro, com a Inglaterra e a França, no contexto do imperialismo, posteriormente os Estados Unidos da América, a partir do século XX.

Este conceito de orientalismo é muito importante para este estudo, pois o século XIX — período deste estudo — é o momento de profusão do discurso orientalista, onde as nações europeias imperialistas começam a consolidar em seu imaginário a visão sobre um outro oriental. Apesar de certo fascínio, buscava-se relegar tudo que era místico, exótico ou ameaçador a um outro, excluído de espaço da sociedade ocidental. Apesar deste estudo não ser sobre alguma das regiões situadas no que se considera “Oriente”, uma característica bastante frequente da arte da metade do século XIX é a utilização de elementos orientalistas nas composições, e o conceito de orientalismo é fundamental para se entender a simbologia e os discursos por trás dessas escolhas artísticas.

Após esta breve introdução, cumpre apresentar a estrutura deste trabalho. No primeiro capítulo, será discutido sobre a personagem Morgan le Fay, tratando sobre suas origens, seu surgimento na Matéria da Bretanha e suas transformações durante o período da Idade Média. Originalmente uma figura sobrenatural aparentemente benéfica, Morgan sofreu diversas transformações na literatura medieval, desde sua aparição em *Vita Merlini*, de 1150, até se

consolidar como a famosa irmã do Rei Arthur e feiticeira odiosa da obra de Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur* no século XV. Entretanto, é necessário perceber que a personagem surgiu em fontes cristãs, e estas, assim como todo o ciclo arturiano, têm em seu núcleo diversos elementos celtas pagãos, que foram sucessivamente cristianizados e até mesmo demonizados.

No capítulo dois, trata-se da Irmandade Pré-Rafaelita, seu surgimento, ideais, características e principais nomes envolvidos, assim como também fazer uma breve contextualização do século XIX e as noções românticas e nacionalistas presentes no período. A Irmandade Pré-Rafaelita foi formada em Londres no ano de 1848, inicialmente composta por um pequeno grupo de jovens artistas britânicos. Desencantados com a pintura da academia britânica, considerada exagerada e artificial. Havia um forte revivalismo medieval na Irmandade Pré-Rafaelita, com uma densa identificação com os ideais de cavalaria, divulgados pelas narrativas medievais sobre os cavaleiros da Távola Redonda.

No terceiro e último capítulo, por fim, está reservado para a análise das obras de arte selecionadas, as representações de Morgan le Fay feitas pelos pintores Frederick Sandys (1829-1904) e Edward Burne-Jones (1833-1898), a partir da metodologia de análise de imagens desenvolvida por Panofsky, assim como nos utilizando dos conceitos apresentados anteriormente e a bibliografia pesquisada para debater os discursos de gênero e representação do outro, presentes nas pinturas. O capítulo é dividido em dois segmentos, um para cada artista tratado e suas respectivas obras.

Nas considerações finais, resumimos os resultados obtidos nesta pesquisa.

2. A FADA MORGANA

Quando se fala do ciclo arturiano, o conjunto de narrativas medievais a respeito do lendário Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda, Morgan le Fay — ou, em português, a fada Morgana — meia-irmã de Arthur, é sempre um nome que se destaca, sendo uma das personagens da literatura, que mesmo nos dias de hoje inspira diversos filmes, séries e livros. É também uma personagem que sofreu diversas transformações ao longo dos séculos no Medievo, surgindo como figura benéfica e acabando por se consolidar como uma feiticeira má nas obras do século XV.

Primeiro, vamos falar um pouco sobre o núcleo histórico da personagem. Embora a personagem tenha feito sua primeira aparição em fontes cristãs, é importante ressaltar que o ciclo arturiano possui diversos elementos celtas pagãos, que foram sucessivamente cristianizados e até mesmo demonizados, e sendo assim, Morgan le Fay apresenta características que a ligam à mitologia celta.

Há a tendência de alguns autores em apontar uma ligação entre Morgan e a Mórrigan⁵, deusa irlandesa da batalha e da morte, além de parte da trindade conhecida como a *Mórrigna*, composta também por Macha e Nemain. Santiago Gutiérrez García (2003, apud CÂMARA e SANZ-MINGO, 2016, p.84), aponta que uma tradução irlandesa de Morgan é *Mohr Righan*, a “Grande Rainha”, a terceira pessoa que compõe a trindade sagrada da Deusa Mãe irlandesa, atestando sua origem divina. Ana Rita MARTINS (2010) também associa a personagem especialmente às deusas celtas Morrigan e a trindade da qual faz parte, e Modron, deusa galesa. Caitlin Matthews, em *King Arthur and The Goddess of The Land* (2002), em sua busca por uma identidade original de Morgan le Fay, ao procurar por uma proto-Morgan, acredita que a evidência para a personagem celta pode ser encontrada na tradição irlandesa na forma da deusa Mórrigan, bem como na galesa Modron, que era uma Grande Mãe e lavadeira no vau, e a bretã Morgue, rainha das fadas e assombradora de poços.

Entretanto, deve-se dar um destaque especial para a ligação de Morgan e Modron, deusa galesa de origem obscura, citada principalmente em algumas passagens do *Mabinogion*⁶, cujo

⁵ Embora autores como Gutiérrez Garcia (2003) e Gloria Torres-Ascenio (2003) sigam a tendência de fazer esta ligação, Dax Carver (2006) aponta que a associação de Morgan com a Mórrigan pode ser incorreta, pois deve-se lembrar que não há a menção de traços sinistros na personagem arturiana até as obras posteriores, já mais influenciadas pela cristianização do ciclo arturiano. Além disso, a similaridade etimológica é apenas aparente, já que *mor* em galês significa mar, enquanto *mór* em irlandês significa grande ou fantasma.

⁶ Compilação feita entre os séculos XII e XIII de contos e lendas galesas da tradição oral, provavelmente de origem muito mais antiga. Apesar de já ter sido escrito após a cristianização, é considerada uma das principais fontes escritas a respeito de mitologia e folclore celta. Também é onde se tem uma das primeiras aparições do rei Arthur, na história *Cullwch e Olwen*

nome significa “mãe”, sendo geralmente ligada ao conceito cosmológico celta de deusa-mãe (MONAGHAN, 2004, p.341). Em um conto popular galês, Urien Rheged encontra uma misteriosa lavadeira sem nome no vau de Rhyd y Gyfarthfa, que se declara filha de Annwfn⁷; mais tarde, ela lhe dá o filho Owain e a filha Morfudd. Na lenda Arturiana, Morgan é a esposa do rei Urien de Rheged, assim como a mãe do cavaleiro Owain, ou Yvain em algumas versões (MONAGHAN, 2004, p.338). Ademais, em alguns mitos galeses, Owain é descrito como tendo um bando de corvos sob seu controle, um presente de sua mãe. Além de lembrar a imagem de várias mulheres-pássaro da mitologia celta, como a anteriormente citada Mórrigan, que é associada ao corvo e podendo se metamorfosear e tal, é também relacionada a Morgan, que em certas versões da lenda é capaz de se transformar em qualquer forma que desejar e voar com asas.

Até mesmo o próprio nome de Morgan mostra os indícios de uma origem na mitologia celta. Do galês, seu nome significa nascida do mar, o que reforçaria sua conexão com Modron, sendo esta uma deusa relacionada à água e fontes (SHEARER, 2017, p.26). Também observa-se que na Bretanha, região da atual França habitada pelos descendentes dos celtas da Grã-Bretanha que emigraram durante as invasões anglo-saxônicas, havia a crença em espíritos da água chamados de Mari-Morgans ou apenas Morgans. Para Dax Carver (2006, p.31), a mudança do nome Modron para Morgan teria sido então causada pelo contato dos bretões com a lenda arturiana, que teriam substituído para um nome que lhes fosse mais conhecido, talvez antes mesmo da personagem aparecer pela primeira vez nas obras escritas.

O surgimento de Morgan le Fay na literatura se dá no poema *Vita Merlini*, publicado em 1150, de autoria do galês Galfridus Monemutensis, anglicizado como Geoffrey de Monmouth ou em português Godofredo de Monmouth, clérigo e professor em Oxford. Em seu trabalho anterior, *Historia Regum Britanniae*, escrito por volta de 1138, Morgan não aparece, porém, a ilha de Avalon é mencionada como local em que a lendária espada Excalibur (chamada de *Caliburn*) teria sido forjada, e também como local onde Arthur é levado para ser curado de seus ferimentos após a batalha de Camlann.

Em *Vita Merlini*, mencionada como Morgen (e ainda sem o famoso título *le fay*), a personagem é a mais velha e mais bela das nove irmãs que governam a abençoada Ilha das Maçãs (outro nome para a Avalon citada em *Historia Regum Britanniae*), sendo uma exímia curandeira e capaz de se metamorfosear em uma forma alada. Arthur é levado para seus

⁷ Annwfn é o nome de um dos submundos da mitologia celta. Em algumas versões, Modron é tida como filha de Avallach, um possível rei de um do Outro Mundo celta, tendo ligação com a Avalon arturiana.

cuidados após ser gravemente ferido na batalha de Camlann, sendo esta a passagem do poema em que ela faz sua primeira e única aparição, embora de grande importância:

A Ilha das Maças [i.e. Avalon⁸] ganha o nome de “A Ilha Afortunada”, pelo fato de que ela produz todos os tipos de plantas espontaneamente [...] e os homens vivem uma centena de anos ou mais. Esse é o lugar onde nove irmãs exercem um bondoso governo sobre aqueles que vem de nossa terra até elas. A mais velha delas tem a maior proficiência em cura, assim como sua beleza ultrapassa a de suas irmãs. Seu nome é Morgen, e ela aprendeu os usos de todas as plantas para curar os males do corpo. Ela também conhece a arte de mudar sua forma, de voar, como Dédalo, em asas estranhas [...] Foi lá que levamos Arthur após a batalha de Camlann, onde ele havia sido ferido. Chegamos lá com o rei, e Morgen nos recebeu com a devida honra. Ela colocou o rei em seus aposentos, sobre uma cama dourada, descobriu sua ferida com sua mão nobre e a olhou por muito tempo. Então disse que ele poderia ser curado apenas se permanecesse com ela por um longo período e aceitasse seu tratamento (MONMOUTH, *Vita Merlini*, p. 101, tradução nossa).⁹

Na passagem, não há nada que indique características maléficas em Morgan ou em suas irmãs, mostrando um retrato muito positivo da personagem que, segundo FRIES (1994), combina valores associados ao feminino — como a fertilidade, representada pela abundância da Ilha das Maças, e suas habilidades de cura — e ao masculino, pois atua como professora para suas irmãs e é uma governante independente, sem possuir marido ou consorte algum. De acordo com Dax Carver (2006), mesmo que breve, o trecho é uma referência bastante clara às antigas tradições celtas, especialmente no que diz respeito a ilhas mágicas, fadas e deusas celtas. Também deve se observar que a própria descrição feita por Monmouth é bastante parecida com o que Pompônio Mela, geógrafo romano, escreveu a respeito de uma ilha situada no Mar Britânico, habitada por sacerdotisas de origem provavelmente celta, em sua obra *de Chorographia* (escrita por volta de 44 EC):

No Mar Britânico, oposto à costa dos Ossismi, a ilha de Sena [Sein] pertence a uma divindade gálica e é famosa pelo seu oráculo, cujas sacerdotisas, santificadas por sua virgindade perpétua, são relatadas nove em números. Eles chamam as sacerdotisas de Gallizenae e pensam que, por terem sido dotadas de poderes únicos, elas agitam os céus e os ventos com seus encantos mágicos, que se transformam em quaisquer animais que quiserem, curam o que é incurável, que conhecem e preveem o futuro,

⁸ Em galês, Ilha das Maças é *Ynys Avallach*, sendo a origem do termo Avalon.

⁹ “The Island of Apples [i.e. Avalon] gets its name 'The Fortunate Island' from the fact that it produces all manner of plants spontaneously [...] and men live a hundred years or more. That is the place where nine sisters exercise a kindly rule over those who come to them from our land. The one who is first among them has greater skill in healing, as her beauty surpasses that of her sisters. Her name is Morgen, and she has learned the uses of all plants in curing the ills of the body. She knows, too, the art of changing her shape, of flying through the air, like Daedalus, on strange wings. [...] It was there we took Arthur after the battle of Camlan, where he had been wounded. [...] We arrived there with the king; and Morgen received us with due honour. She put the king in her chamber on a golden bed, uncovered his wound with her noble hand and looked long at it. At length she said he could be cured if only he stayed with her a long while and accepted her treatment.”

mas isto não é revelado, exceto para viajantes do mar, e apenas aqueles viajando para consulta-las (MELA, *De Chorographia*, tradução nossa).¹⁰

A ilha sagrada da obra de Monmouth pode ser considerada reminiscente de várias ilhas mágicas presentes na mitologia celta, e mais especificamente relacionada com *Annwfn*, a terra dos mortos galesa, pois é neste lugar onde também há referência à nove sacerdotisas, assim como Morgan e suas oito irmãs. A recorrência do número nove também é outro elemento diretamente ligado à tradição celta, em que os druidas consideravam o número três e seus múltiplos algo divino, sendo comum o aparecimento de deuses e deusas em tríades. Nove, sendo três vezes três, era um número sagrado.

Também encontramos um retrato bastante parecido em *Brut* (c. 1200), poema do clérigo inglês Layamon. Ao final da obra, quando um mortalmente ferido Arthur é levado para Avalon, novamente temos a menção da curandeira e governante da ilha, porém com algumas diferenças:

[...] E eu [Arthur] viajarei para Avalon, para a mais bela de todas as donzelas, para a rainha Argante, a elfa mais bela, e ela curará todas as minhas feridas; me tornará são com poções curativas. E depois eu voltarei novamente ao meu reino, e permanecerei com os bretões com grande alegria (LAYAMON, *Brut*, tradução nossa).¹¹

Alguns estudiosos apontam uma possível ligação entre esta Argante e a deusa galesa da lua Arianrhod, também chamada de Argantorota e presente no Mabinogion (SHEARER, 2017, p. 21). Entretanto, observa-se que as características dessa personagem são muito semelhantes à Morgan de Godofredo de Monmouth: ambas são governantes de Avalon — uma ilha mágica —, consideradas as mais belas donzelas, de atributos sobrenaturais e curandeiras habilidosa; assim, acredita-se que as duas sejam a mesma personagem, apesar dos nomes diferentes. Quanto a esta variação, acredita-se que tenha surgido a partir de Morgant, uma forma corrompida de Morgan. Segundo Roger Loomis (1963, apud MARTINS, 2010, pg. 44) “é comum à maioria dos manuscritos a omissão da letra inicial dos nomes Morgain, Morgan, Morguein ou Morganz que se tornam em Orain, Ornain, Oruein, Oruain.”.

¹⁰ [1] “In the Britannic Sea, opposite the coast of the Ossismi, the isle of Sena [Sein] belongs to a Gallic divinity and is famous for its oracle, whose priestesses, sanctified by their perpetual virginity, are reportedly nine in number. They call the priestesses Gallizena and think that because they have been endowed with unique powers, they stir up the seas and the winds by their magic charms, that they turn into whatever animals they want, that they cure what is incurable among other peoples, that they know and predict the future, but that it is not revealed except to sea-voyagers and then only to those traveling to consult them.”

¹¹ And I [Arthur] will fare to Avalun, to the fairest of all maidens, to Argante the queen, an elf most fair, and she shall make my wounds all sound; make me whole with healing draughts. And afterwards I will come again to my kingdom, and dwell with the Britons with mickle joy.

Apesar de não haver uma relação de parentesco entre Arthur e Morgan mencionada em *Vita Merlini*, ao mesmo tempo há a sugestão de alguma ligação entre os dois personagens, pois a personagem coloca o rei em seus próprios aposentos e cama. Em *Brut*, também há esta sugestão, visto que além de já conhecê-la, é o próprio rei Arthur que a descreve¹². O autor francês Chrétien de Troyes é um dos primeiros a mencionar a relação de forma escrita¹³: em *Érec et Enide* (c. 1168), seu primeiro romance arturiano, há a presença do que aparentemente são duas Morgans: uma, *Morgain la Fee*, é a amante do rei de Avalon, enquanto *Morgue la Sage* é irmã de Arthur, conhecida pelas suas habilidades em fazer unguentos e bálsamos curativos. Porém, como Lucy Paton (1970, p.64-65) aponta, esta divisão provavelmente é apenas uma inconsistência ortográfica e as personagens são na verdade uma só. Paton também acredita que Anna, a irmã de Arthur na obra de Godofredo de Monmouth, e a curandeira Morgen da Ilha das Maças podem ter sido combinadas em uma personagem só na obra de Chrétien de Troyes. Para John Shearer (2017, p.18-19), mesmo que ainda não tenha um aspecto negativo, é com Chrétien de Troyes que há um começo da transformação do caráter de Morgan, visto que ela é tirada do espaço mítico do Outro Mundo — de onde o distanciamento do mundo real a torna inofensiva — e inserida então no mundo da corte do rei Arthur, se tornando uma figura mais ameaçadora para o público leitor cristão com suas qualidades mágicas e de origem pagã.

Ainda no século XII, também há a aparição de uma personagem que, aparenta ser a própria Morgan ou então uma “proto-Morgan” derivada de uma fonte comum (SHEARER, 2017, p.19) na obra *Lanzelet*, de Ulrich von Zatzikhoven. O protagonista Lanzelet, baseado no Lancelot de Chrétien de Troyes, é criado por uma mãe adotiva, que é uma fada do mar e governante de um reino submerso de mulheres. Esta ligação com a água evoca uma ligação clara com Morgan, além do fato de se tratar de uma fada do mar, lembrando as Mari-Morgans bretãs. Posteriormente é revelado que esta mesma fada também é mãe de Mabuz, personagem inspirando no Mabon do folclore galês. Deve se apontar que, de acordo com as lendas galesas e mencionado também no Mabinogion, Mabon é filho de ninguém menos que Modron que, como já citado anteriormente, acredita-se que seja a principal influência para a criação de Morgan le Fay.

¹² Alguns pesquisadores, como Ana Rita Martins (2010, p. 44-45), tomam essas duas passagens como uma indicação de uma recorrente temática celta: a dama do Outro Mundo escolhe um herói por quem se apaixona e com quem vive durante um determinado número de anos, seja no reino terreno do amante ou no mundo sobrenatural da fada onde esse se torna, na maioria dos casos, rei e/ou defensor da terra

¹³ Para Carver (2006), entretanto, o parentesco entre Morgan e Arthur poderia ter sido conhecimento comum no século XII em algumas das versões orais das lendas arturianas.

As maiores mudanças com a personagem acontecem a partir do momento em que a lenda arturiana é vinculada com o cristianismo. De Merlin (1200), do clérigo borgonhês Robert de Baron, é especificada a posição de Morgan como meia-irmã de Arthur, mas não há como saber se ela é uma personagem benévola ou não, pois só restam fragmentos da obra. Entretanto, sua versão do ciclo arturiano estava diretamente interligada com sua obra a respeito de José de Arimatéia, considerado primeiro apóstolo cristão na Grã-Bretanha, sendo o primeiro a dar ao santo graal um significado exclusivamente cristão. A busca do graal já era um tema frequente nas histórias arturianas, mas sem um significado especificado, provavelmente tendo origem nas diversas lendas celtas envolvendo a procura de caldeirões mágicos.

Deste momento em diante, coincidindo de maneira nada acidental com o crescimento da misoginia nos séculos finais da Idade Média (FRIES, 1994, p.4), a personagem Morgan é irreparavelmente transformada. O clero rapidamente apropriou-se das cada vez mais populares lendas arturianas e as adaptou para que servissem como uma forma de repassar seus próprios ensinamentos e valores, culminando na sequência de romances em prosa, escritos entre 1215 e 1235, conhecidos como Ciclo da Vulgata (LOOMIS, 1963, p. 101-102). Nestes romances — mais focados na busca pela salvação do que nos ideais de cavalaria, como na obra de Chrétien de Troyes — Morgan se torna uma personagem lasciva, maldosa, ciumenta, até mesmo associada ao demônio, além de muitas vezes fazer oposição direta ao Rei Arthur e seus cavaleiros. Tal transformação de sua imagem pode ser explicada por Renata Pinheiro (2011, p. 112):

O fato de a personagem Morgana já ser tradicionalmente conhecida como seguidora de uma religião pagã, possuidora de poderes mágicos e, em algumas versões da lenda, praticante da arte da cura com ervas determinou sua “demonização” na literatura desse período. Dentro dos preceitos seguidos pelos escritores da época, não seria concebível uma personagem feminina que fosse forte, poderosa e essencialmente boa e/ou benigna, pois isso não só daria crédito ao poder das mulheres, mas também, no caso de Morgana, a um deus pagão.

Além de seu caráter, é notável também a transformação da relação de Morgan com a magia nas obras posteriores a *Vita Merlini*: À medida que os autores homens das obras arturianas eram cada vez mais incapazes de relacionar o poder de Morgan com a cura, eram igualmente incapazes de creditar uma mulher com grandes poderes mágicos (FRIES, 1994, p. 5): dos feitiços poderosos, da capacidade de curar doenças e de mudar a própria forma, sua magia é reduzida para meios mais mundanos como poções e pós mágicos. Até mesmo seu conhecimento é questionado: nas diversas versões, o conhecimento de magia que Morgan

adquire é sempre ensinado por outra pessoa, geralmente Merlin, um homem, não mais uma sábia e possivelmente autodidata como no poema de Monmouth.

Na crescente diminuição e demonização de Morgan, ocorre o aparecimento da Senhora do Lago (Nimue, Vivian, Viviane, etc., seu nome varia em cada obra), uma personagem de caráter bastante indefinido, sendo quase um cargo representado por diferentes mulheres pagãs, representando diferentes papéis nas narrativas (PINHEIRO, 2011, p. 105-106), e agindo como uma variante da Morgan propriamente dita, porém mais adequada e “amigável” para os homens. Sendo a governante de um reino aquático habitado por mulheres — uma representação de um submundo da mitologia celta, assim como a Avalon de Morgan —, ela é primeiramente introduzida ainda na obra de Chrétien, Lancelot (séc. XII), ao mencionar que o cavaleiro Lancelot foi criado por uma fada d’água. Dependendo da obra, além de responsável por criar Lancelot, ela é quem dá a Excalibur a Arthur, ou aparece como aprendiz ou amante de Merlin.

Para FRIES (1994), a Senhora do Lago é diretamente relacionada com a Morgan (provavelmente se desenvolvendo a partir desta), porém, diferente da forma que a irmã de Arthur é retratada nas obras posteriores a Monmouth, ela primariamente tem a função de ajudar os personagens masculinos nas narrativas, sendo a protetora de Lancelot (e de Arthur em certa extensão, por lhe dar a espada lendária).

As duas tradições, a da Morgan propriamente dita e a de sua diferenciação na Senhora do Lago, se encontram em *Le Morte D’Arthur*. Escrito por volta de 1469 pelo nobre inglês Sir Thomas Malory e publicado em 1485, o romance é considerado a narrativa arturiana de maior sucesso, sendo a principal influência para a concepção da lenda arturiana nos séculos seguintes. Em *Le Morte*, Morgan assume nitidamente o papel de vilã, sendo uma personagem invejosa, maléfica, que passa a maior parte da narrativa tentando destruir seu meio-irmão, o Rei Arthur, assim como seus cavaleiros e sua esposa, a rainha Guinevere.

A Senhora do Lago é representada por mais de uma personagem no romance de Malory: a primeira, sem nome, possui a espada Excalibur e sua bainha, realizando o papel clássico de dar a arma lendária a Arthur, dizendo que exigirá algo em troca. Tempos depois, ao ir à corte de Arthur clamar a cabeça de Sir Balin como sua parte da troca, é descoberta por ele e decapitada. Outra é retratada em *Le Morte* como Nimue (também chamada pelo autor de Donzela do Lago), personagem que, com medo dos avanços indesejados do mago Merlin, apaixonado por ela, usa um feitiço para aprisioná-la eternamente sob uma rocha. Após este evento, a personagem parece assumir parte das funções de Merlin, se tornando conselheira e protetora de Arthur. Inclusive, em momentos da narrativa, é ela quem impede algumas das

tentativas de Morgan de assassinar o meio-irmão, como na passagem em que esta envia um manto amaldiçoado para o rei:

Com isso veio a Donzela do Lago até o rei, e disse, Senhor, devo falar com você em privado [...] Senhor, disse a donzela, não ponha em você este manto até que tenha verificado melhor, e de modo algum, que não venha sobre ti, nem sobre nenhum cavaleiro seu, até que ordene à sua portadora que a coloque sobre ela. [...] E então ele disse à dama que veio de sua irmã, Donzela, este manto que me trouxe, eu verei isto sobre você. [...] Assim o rei colocou o manto sobre ela, e em seguida ela caiu morta, [...] queimada como carvão (MALORY, livro I, tradução nossa).¹⁴

Entretanto, no final de *Le Morte D'Arthur*, Morgan se destaca por ser a única a se dirigir ao meio-irmão quando este é levado para Avalon em decorrência de seus ferimentos mortais, o tratando de maneira afeiçãoada, revelando uma dualidade na personagem de Malory.

[...] Então Sir Bedivere levou o rei em suas costas, [...] E quando eles estavam ao lado das águas, pela margem moveu-se uma pequena barca com várias belas damas, e dentre elas havia uma rainha [...] Agora me coloquem na barca, disse o rei. E assim ele [Bedivere] gentilmente o fez, e receberam o rei três rainhas com grande luto; e então elas o deitaram, e Rei Arthur repousou sua cabeça no colo de uma delas. E então esta rainha disse: Ah, caro irmão, por que demorou tanto para vir até mim? Ai! Este ferimento em sua cabeça pegou frio em demasia (MALORY, livro VIII, tradução nossa).¹⁵

Aqui, é evocada novamente a imagem apresentada pela Morgen de Godofredo de Monmouth e a Argante de Layamon, em que a governante de Avalon ajuda a salvar o rei. Morgan retoma seu lugar como senhora de Avalon, e, de acordo com MARTINS (2010, pg. 104), é visto aqui a tentativa de Malory em conciliar duas versões da personagem:

[...] Por um lado, a feiticeira cruel e ambiciosa que domina quase todo o texto, e, por outro lado, a Senhora de Avalon, figura sobrenatural pagã. Parece-nos, pois, ter Malory tentado conjugar duas tradições distintas e opostas da mesma personagem, uma, de origem continental, onde Morgan é, basicamente, a vilã, e outra, proveniente da herança inglesa, na qual a mesma personagem tem características que, embora ambíguas, são positivas. Cria-se assim um dualismo ímpar nas narrativas arturianas que irá marcar o comportamento de Morgan ao longo dos séculos (MARTINS, 2010, p. 104).

¹⁴ “[...] WITH that came the Damosel of the Lake unto the king, and said, Sir, I must speak with you in privity. [...] Sir, said the damosel, put not on you this mantle till ye have seen more, and in no wise let it not come on you, nor on no knight of yours, till ye command the bringer thereof to put it upon her. [...] And then he said unto the damosel that came from his sister, Damosel, this mantle that ye have brought me, I will see it upon you. [...] And so the king made it to be put upon her, and forth withal she fell down dead, [...] and burnt to coals.”

¹⁵ “[...] Then Sir Bedivere took the king upon his back, [...]. And when they were at the water side, even fast by the bank hoved a little barge with many fair ladies in it, and among them all was a queen, [...]. Now put me into the barge, said the king. And so he did softly; and there received him three queens with great mourning; and so they set them down, and in one of their laps King Arthur laid his head. And then that queen said: Ah, dear brother, why have ye tarried so long from me? alas, this wound on your head hath caught over-much cold.”

Com Malory, então, se consolida o papel de Morgan le Fay como uma personagem que, mesmo com tendências maléficas, tem ações complexas e por vezes positivas. Essa personagem ambígua é fruto de um extenso processo de construção durante o período compreendido pelos séculos XII a XV da Idade Média, desde sua origem – assim como a de sua contraparte, a Senhora do Lago –, inspirada em diversas divindades e mulheres sobrenaturais da mitologia celta, com um destaque para a deusa Modron, até a personagem lasciva e maldosa do Ciclo da Vulgata.

Além disso, também é percebido que esse processo de distorção da imagem de Morgan é diretamente vinculado com a forma como ela se situa no espaço (SHEARER, 2017): enquanto a curandeira e governante de um Outro Mundo mágico e distante do real, mesmo que poderosa e pagã, ela é vista como incapaz de apresentar qualquer perigo para o mundo do rei Arthur; a partir do momento em que ela é inserida como parte da corte de Camelot, entretanto, passa a ser vista como uma figura muito mais danosa para o mundo real. Dessa forma, combinado com a visão de mundo misógina da sociedade medieval, Morgan, sendo uma mulher poderes sobrenaturais, não poderia mais existir como personagem benévola.

Assim, após Malory é percebido um certo desaparecimento da Morgan em produções literárias e artísticas — assim como um declínio no interesse pela Matéria da Bretanha em geral —, que perdura por alguns séculos até o surgimento do Romantismo e seu revivalismo medieval no século XIX. É então que o ciclo arturiano retoma sua relevância e Morgan volta a aparecer, incluindo na Irmandade Pré-Rafaelita, grupo para o qual volta-se o interesse de nossa pesquisa.

3. A IRMANDADE PRÉ-RAFAELITA

O século XIX foi um século de grandes mudanças, revoluções e invenções, presenciou o fim de monarquias e o surgimento de democracias. A euforia tecnológica propagada pela Revolução Industrial marcou o século XIX como um período de ascensão de diversas áreas do conhecimento. Napoleão Bonaparte foi derrotado, Simon Bolívar liderou revoluções na América Latina e Marx e Engels publicaram o *Manifesto Comunista*. Darwin publicou a *Origem das Espécies*, Beethoven terminou a Nona Sinfonia, Freud desenvolveu a psicanálise e o primeiro carro foi fabricado.

Os assuntos de ordem científica e estética passaram a despertar o interesse de um grande público. Até mesmo a relação que se tem com a arte mudou, havendo como nunca um maior acesso a produções artísticas, com a possibilidade de reprodução barata de obras, culminando em um nascimento de um inédito mercado consumidor de massa artístico, e tornando o trabalho do artista algo lucrativo.

Poucas [sociedades] estavam prontas a gastar dinheiro tão livremente com as artes e, em termos puramente quantitativos, nenhuma sociedade precedente comprou tanto como a quantidade de livros velhos e novos, objetos materiais, quadros, esculturas, estruturas decoradas de madeira e bilhetes para representações teatrais ou musicais. (Apenas o crescimento da população colocaria esta afirmação fora de disputa). Sobretudo, e paradoxalmente, poucas sociedades tinham estado tão convencidas de que viviam numa era dourada das artes criadoras (HOBSBAWM, 2007, p. 277).

Por outro lado, os meados do século produziram um fenômeno realmente revolucionário: pela primeira vez, graças à tecnologia e à ciência, alguns tipos de obras criativas tornaram-se tecnicamente passíveis de reprodução barata, e numa dimensão sem precedentes (HOBSBAWM, 2007, p. 279).

Enquanto isso, no mundo artístico o individualismo e o ritmo frenético dos ambientes urbanos impulsionaram a criação de novos movimentos. No século XIX, se observa mais de um movimento artístico ocorrendo simultaneamente em um mesmo recorte, uma velocidade nunca vista nos períodos anteriores, assim com o surgimento de grupos que por vezes iam contra os padrões artísticos e os apelos da massa. Um destes grupos, marcante o suficiente para ser conhecido até os dias de hoje, foi a Irmandade Pré-Rafaelita.

Como o colapso do sonho de 1848 e a vitória da realidade da França do Segundo Império, da Alemanha de Bismarck, da Inglaterra Palmerstoniana e Gladstoniana, e da Itália de Vittorio Emmanuel, as artes ocidentais burguesas, a começar pela pintura e poesia, bifurcaram-se naquelas com apelo ao público de massa e naquelas outras dirigidas apenas a uma minoria bem definida. Elas

não eram tão marginais em relação à sociedade burguesa quanto pode fazer crer a história mitológica da avant-garde, mas no todo é inegável que os pintores e poetas que chegaram à maturidade entre 1848 e o final de nosso período e que até hoje admiramos, tinham um apelo indiferente ao mercado de sua época e quando eram famosos, o eram por causar escândalos: Courbet e os Impressionistas, Baudelaire e Rimbaud, os pré-rafaelitas, A. C. Swinburne (1837-1909), Dante Gabriel Rossetti (1828-82). (HOBSBAWM, 2007, p. 294).

Conforme Jennifer Meagher (2004), a Irmandade Pré-Rafaelita foi formada em Londres no ano de 1848, inicialmente composta por um pequeno grupo de jovens artistas britânicos desencantados com a pintura da academia britânica, considerada exagerada e artificial. Desta forma, os pré-rafaelitas buscavam um retorno da moral e pureza emocional que eles associavam à arte europeia antes da alta renascença, seus trabalhos se caracterizam pela abundância de detalhes, cores intensas e composições complexas, também se destacando o significado pessoal que muitas de suas obras apresentavam (FAXON, 2011). Havia um forte revivalismo medieval na Irmandade Pré-Rafaelita, com uma densa identificação com os ideais de cavalaria, divulgados pelas narrativas medievais sobre os cavaleiros da Távola Redonda (ROE, 2014).

A primeira geração da Irmandade Pré-Rafaelita tem sua fundação em 1848, inicialmente composta por William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Rossetti (irmão de Dante Gabriel), James Collinson, Thomas Woolner e Frederick George Stephens. Em 1854 o grupo original se dissolve, porém os ideais da Irmandade prevalecem, com alguns membros fundadores ainda mantendo importância, como D. G. Rossetti, e novos artistas adotando as ideias pré-rafaelitas, como Edward Burne-Jones, John William Waterhouse, William Morris, Evelyn De Morgan, Frederick Sandys, entre outros.

Para os Pré-rafaelitas, a Idade Média era para eles um período harmonioso quando o Homem e a natureza viviam em equilíbrio, tinham uma visão de um passado idealizado, logo, o mundo natural ganhou um papel de destaque nas suas pinturas, onde todos os detalhes têm um significado simbólico (MARTINS, 2010, p.113).

Entretanto, apesar de terem seus ideais e peculiaridades, não seguindo à risca as tendências da época, é inegável que também há uma grande influência do Romantismo e do sentimento nacionalista em boa parte das produções pré-rafaelitas, muito visível nas escolhas de temas e personagens. Além disso, suas produções também reproduzem em muitos momentos o discurso vigente no século XIX sobre os papéis de gênero, em especial no que se diz respeito ao feminino. Para entender o contexto em que os pré-rafaelitas estavam inseridos, vamos brevemente discorrer sobre o que são estas influências a seguir.

3.1 O ROMANTISMO E O NACIONALISMO

Inicialmente uma atitude, um estado de espírito, nas últimas décadas do século XIX o Romantismo acaba por tomar a forma de um movimento em reação ao Neoclassicismo. O Romantismo foi o movimento artístico e cultural que marcou a ascensão da burguesia e da individualidade, na transição do século XVIII para o XIX. Abandonou os valores clássicos e inaugurou a modernidade nas artes. Tinha uma visão contrária ao racionalismo e ao iluminismo. Foi um estilo de época marcado por sua presença literária e artística. Seu nome veio dos romances, das histórias medievais.

O termo romântico foi empregado pela primeira vez na Inglaterra para definir o tema das novelas pastoris e de cavalaria que existiam nessa época. Romântico significava pitoresco: expressão de uma emoção que é definida e que foi provocada pela visão de uma paisagem. [...] depois passou a ser adotado no movimento artístico-filosófico Romantismo, que seguiu as ideias políticas e filosóficas do século das luzes (liberdade de expressão e afirmação dos direitos dos indivíduos) (IMBROISI; MARTINS, 2022).

Contrário ao Neoclassicismo, o Romantismo é fortemente caracterizado pela subjetividade, como marca bem Eric Hobsbawm (2012, p. 259) ao dizer que “os românticos preferiam as luzes bruxuleantes e difusas à claridade”. A intuição e a emoção tomaram o lugar da objetividade que marcou o período Neoclássico, os artistas criticavam as mudanças da sociedade industrial e buscavam o refúgio na vida próxima à natureza e a exaltação dos sentimentos amorosos. Há ainda um sentimento fortemente individualista presente no Romantismo. Não há um alinhamento político em comum no Romantismo, entretanto, assim como na arte do movimento, há a constante do apreço pelos extremos:

Entretanto, embora não seja absolutamente claro quais eram os propósitos do Romantismo, é bastante evidente o que o Romantismo combatia: o termo médio. Qualquer que seja o seu conteúdo, era um credo extremista. Os artistas e pensadores românticos, no sentido mais estrito, são encontrados na extrema esquerda, como o poeta Shelley, ou na extrema direita, como Chateaubriand e Novalis, saltando da esquerda para a direita, como Wordsworth, Coleridge e numerosos defensores desapontados da Revolução Francesa, saltando do monarquismo para a extrema esquerda como Victor Hugo, [...] (HOBSBAWM, 2012, p. 259).

O Romantismo se desenvolveu de formas distintas em países diferentes, contudo há algumas características gerais em comum, como o sentimentalismo, o cultivo da emoção, da fantasia, do sonho, da originalidade, evasão para mundos exóticos onde se podia fantasiar e

imaginar; a exaltação da natureza, o gosto pela Idade Média (o tempo de formação das nações), a defesa dos ideais nacionalistas (liberdade individual), o panteísmo, o subjetivismo e a idealização.

Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicos e desejos de escapismo. Se o século XVIII foi marcado pela objectividade, pelo Iluminismo e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjectividade, pela emoção e pelo eu. O que antes vivia no íntimo, envergonhadamente escondido, é agora confiado à obra, que é destinada ao próximo, ao amigo, à amada e, finalmente, a estranhos (RIBEIRO, 2010, p. 6).

Uma característica importante do Romantismo é também seu apreço pelo passado. Em um mundo em constante mudança após a revolução industrial, os românticos consideravam que havia se perdido a unidade entre o homem e a natureza, e havia um sentimento de ansiedade pela recuperação dessa ligação (HOBSBAWM, 2012, p. 264). Sendo assim, na busca por esta perdida união, os românticos se voltaram ao passado.

Três fontes abrandaram a sede da perdida harmonia entre o homem e o mundo: a Idade Média, o homem primitivo (ou, o que dá no mesmo, o exotismo e o "povo" (folk), e a Revolução Francesa (HOBSBAWM, 2012, p. 264).

Aqui, destaca-se principalmente o interesse pela Idade Média. Havia uma visão idealizada do Medievo, criando um sentimento de nostalgia sobre o passado que era muito atraente para os grupos mais conservadores.

A estável ordem social da idade feudal, o lento produto orgânico das eras, colorido de heráldica, envolto pelos sombrios mistérios das florestas de contos de fada e coberto pelo dossel do inquestionável céu cristão era o evidente paraíso perdido dos oponentes conservadores da sociedade burguesa, cujo gosto pela devoção, a lealdade e um mínimo de cultura entre os mais modestos a Revolução Francesa tinha simplesmente aguçado (HOBSBAWM, 2012, p. 265).

Ainda neste mesmo período, essa idealização da Idade Média também foi instrumentalizada como o momento em que teriam surgido os primeiros reinos e as bases para a criação das nações europeias, se entrelaçando com outra característica importante e fundamental para o século XIX: o Nacionalismo. Há vários românticos que exaltam o Nacionalismo de forma exacerbada, incentivando o amor pela própria pátria e a criação de heróis nacionais — para os românticos europeus, esses heróis são cavaleiros medievais e

no Brasil são indígenas valentes e civilizados — e é sob este contexto, que surge a criação das nações modernas:

No século XIX, sob a influência da Revolução e do Romantismo, e com a falência da aristocracia no cenário político, intelectuais e políticos criaram novas nações, que então foram projetadas no passado remoto da Alta Idade Média (GEARY, 2005, p. 25).

Eric Hobsbawm (1990, p. 18) usa o termo Nacionalismo “significando fundamentalmente um princípio que sustenta que a unidade política e nacional deve ser congruente” (1990, p. 18). Desenvolvido no século XIX da forma que conhecemos hoje, o Nacionalismo compreendeu um conjunto de sentimentos, ideias e atitudes políticas que, somado ao Romantismo, se torna a ideologia que impulsiona a criação das nações modernas e a criação do sentimento de pertencimento a uma nação específica. Segundo Patrick Geary (2005, p. 23), “Os Estados-nações de base étnica dos dias de hoje foram descritos como ‘comunidades imaginadas’, geradas pelos esforços criativos dos intelectuais e políticos do século XIX, que transformaram antigas tradições românticas e nacionalistas em programas políticos”.

Dos elementos do sentimento nacionalista, podemos citar a ênfase em uma língua comum, assim como uma tradição religiosa e política se fosse possível, um programa nacional de educação, e uma ênfase no território como conexão entre o passado e o futuro de uma nação (GEARY, 2005, p. 30). Entretanto, na Europa do século XIX dificilmente havia estados onde a população possuía uma homogeneidade cultural e linguística. Com isto, intelectuais e políticos do século XIX se baseavam em tradições, fontes, crenças e lendas preexistentes, instrumentalizando-as para forjar uma unidade cultural e um passado unificado longínquo (GEARY, 2005, p. 23). Neste projeto político, também acabaram sendo suprimidas várias tradições e línguas regionais em prol de uma “cultura oficial”.

Em Estados fortes, como França e Grã-Bretanha, governos e ideólogos suprimiram impiedosamente línguas minoritárias, tradições culturais e memórias variantes do passado em prol de uma história nacional unificada e língua e cultura homogêneas, que supostamente se estendiam a um passado longínquo (GEARY, 2005, p. 24).

O Nacionalismo também acaba por influenciar a arte e a literatura, aliado ao Romantismo. Isto é perceptível na Grã-Bretanha do século XIX, por exemplo, em que a busca por uma narrativa heroica nacional culmina em um renovado interesse pelo passado. Os textos medievais sobre a corte arturiana se tornaram foco de atenção devido à revalorização do que

havia sido, na época do Humanismo, rejeitado como bárbaro e pela busca de uma alternativa à mecanização e urbanização trazidas pela revolução industrial, havendo o desejo de retornar à virtudes pré-capitalistas da Idade Média. Na Inglaterra, entretanto, a busca do passado assumiu contornos de uma autêntica demanda nacionalista, marcada por uma curiosidade crescente pelas culturas e tradições consideradas primitivas, fazendo com se considerasse este recorte um período de revivalismo:

De facto, vários autores vão interligar os bardos galeses aos antigos druidas dos Celtas, de quem teriam herdado rituais e costumes. Esta teoria significava ser Gales um país onde as tradições culturais seriam mais antigas do que em qualquer outro território na Europa ocidental e dava às narrativas arturianas que aí surgiram pela primeira vez, um lugar de destaque (MARTINS, 2010, p. 109).

Os românticos descrevem a paisagem natural de forma bastante detalhada e, num regresso às crenças medievais, vista enquanto espelho da vontade divina, com significados que ultrapassam o mundo tangível. A magia, os mitos antigos e a época medieval vão ser usados para transmitir uma impressão de que forças sobrenaturais estão ativas, trazendo um retorno ao passado mítico com reaparecimento das narrativas medievais, o que contribui para a contínua atenção dada aos mitos dos povos célticos e ao romance arturiano.

Retornar àquela simplicidade e virtude era o objetivo de Wordsworth das Baladas Líricas; ser aceito no conjunto de canções folclóricas e de contos de fadas, a ambição — alcançada por vários artistas — de muitos poetas e compositores alemães. O vasto movimento para coletar as canções folclóricas, publicar as antigas narrativas épicas, lexicografar a linguagem viva estava intimamente ligado ao Romantismo; a própria palavra folclore (1846) foi uma invenção do período (HOBSBAWM, 2012, p. 266).

Deste modo, no século XIX, começam a surgir traduções e publicações que irão permitir o acesso do grande público a textos medievais. O acontecimento mais marcante então foi a primeira reimpressão do *Le Morte d'Arthur*, livro de Thomas Malory, em mais de um século, em 1816, finalmente adaptada para o inglês contemporâneo, sendo a obra que influenciou artistas das mais diversas áreas e contribuiu para o revivalismo da matéria da Bretanha.

Com uma maior acessibilidade à Matéria da Bretanha e Arthur e seus cavaleiros sendo elencados à posição de heróis nacionais, vários artistas começaram a se dedicar à temática. Entretanto, Morgan não foi alvo de grande atenção pelos artistas da época, havendo uma proeminência maior de Vivienne e Nimue.

3.2 DISCURSOS DE GÊNERO E OS PRÉ-RAFAELITAS

Para a maioria dos artistas Pré-rafaelitas, a mulher é fonte de inspiração, elemento quase constante e a representam de inúmeras formas, marcando o período vitoriano pelas figuras femininas pintadas, que nos quadros representavam visualmente questões de gênero muito discutidas ao longo do século XIX.

Com a Revolução Industrial, a divisão entre o espaço de trabalho e o espaço doméstico, espaço público e privado, culminou numa maior diferenciação e definição entre os papéis de gênero¹⁶ (HALL, 1992, p. 45). Ao mesmo tempo que uma enorme gama de atividades se abria para os homens de classe média e burgueses do século XIX, a mulher era marginalizada política e economicamente, além de restringida de participar na esfera pública.

Pelo menos desde as décadas de 1830 e 1840 já estava bem estabelecido o ideal de feminilidade vitoriano. A mulher ideal é o “Anjo na casa”, a mulher pura e frágil que ocupava seu papel como pilar do lar e da família, estava restrita apenas a atuar no meio doméstico e não deveria possuir desejos ou ambições, agindo apenas para apoiar ao marido (HALL, 1992, p. 57). A mulher era definida por seu papel dentro da família como mãe, esposa e filha.

A única outra categoria que a mulher poderia ocupar, caso, não vivesse de acordo com o ideal, é totalmente contrária: a prostituta, uma figura demonizada e sexualizada, representada pelo arquétipo da *femme fatale* na arte. O que se encontrava fora dos valores da vida doméstica ideal era marcado como desviante e perigoso (NEAD, 1984, p. 27).

Sexualidade feminina foi então definida em termos de uma oposição central entre a mulher pura e impura, a madonna e a madalena, e essa diferenciação entre o feminino ideal e a mulher caída [...]. O ideal feminino era o termo central, a norma cultural, contra qual todas as outras formas de sexualidade feminina eram definidas como não-naturais e desviantes. Isto funcionava para regular comportamento e para definir uma noção de “feminilidade” específica de classe¹⁷ (NEAD, 1984, p. 26-27, tradução nossa).

O lar era um elemento central na construção do feminino ideal. Considerado um refúgio após a divisão entre espaço doméstico e de trabalho (HALL, 1992, p. 45), era dever da mulher

¹⁶ Neste capítulo é descrito os papéis de gênero e o ideal doméstico construídos pela classe média e a burguesia do século XIX. Segundo Lynn Nead (1984), eles teriam surgido como uma expressão de convicção classista, sinalizando a superioridade moral da burguesia em comparação com a imoralidade e os vícios da aristocracia e dos operários, entretanto acabaram sendo absorvidos como o pensamento dominante.

¹⁷ “Female sexuality was thus defined in terms of a central opposition between the pure and the impure woman, the madonna and the magdalen, and it is this differentiation between the feminine ideal and the fallen woman [...]. The feminine ideal was the central term, the cultural norm, against which all other forms of female sexuality were defined as unnatural and deviant. It worked to regulate sexual behaviour and to define a class-specific notion of ‘femininity’”.

tornar a casa confortável e manter longe qualquer ameaça e corrupção. Havia também uma oposição entre a pureza do lar e sua diferença para a suposta imoralidade e perigo das ruas. Se o espaço doméstico era o lugar do respeitável e do “normal”, então as ruas, o espaço público, eram o domínio dos caídos, dos imorais e promíscuos (NEAD, 1984, p. 27).

Ao mesmo tempo, durante o período vitoriano, assistiu-se ao debate público sobre os direitos das mulheres na sociedade: questões como o direito ao voto, à educação e a uma vida independente são alvo de debate, havendo um claro receio da mulher que se anunciava autossuficiente e capaz de tomar decisões por si própria. A visão polarizada sobre os papéis da mulher também é um discurso de controle patriarcal, uma ferramenta para dissuadir a mulher de buscar sua autonomia e mantê-la fora da atuação pública, especialmente na política, sob o risco de se tornar uma mulher “caída” (NEAD, 1984, p. 27). Segundo Catherine Hall (1992, p.119), para além da marginalização no mundo político, haveria, na primeira metade do século XIX, um processo maior em que mulheres estavam sendo excluídas do mundo público em geral, podendo atuar apenas de formas limitadas.

Enquanto elas estivessem preocupadas com trabalho filantrópico privado¹⁸, visitando em particular pessoas em seus lares, não havia problema algum. As dificuldades surgiam quando elas tentavam pisar fora daquela arena doméstica e tomar um papel mais público¹⁹ (HALL, 1992, p. 119, tradução nossa).

Este discurso de gênero existe na arte pré-rafaelita. Para além do idealismo e revivalismo medieval, há também um certo caráter moralizante nas obras, em especial no que diz respeito sobre a mulher. Embora por muitas vezes suas vidas pessoais fossem caóticas, frequentemente suas artes eram um alerta sobre as consequências sofridas pela mulher ao se afastar do caminho esperado pela sociedade vitoriana (SHEFER, 1991). Apesar de uma representação por vezes mais ousada de mulher, ainda era dever destas serem puras e obedientes, sob a consequência de ser abominada caso seguissem o contrário:

De tal maneira, sexualidade feminina era organizada em termos de uma separação entre a pura e a caída, o termo “prostituta” era uma categoria cômoda, ela podia definir qualquer mulher que desviou-se do ideal feminino

¹⁸ De acordo com Catherine Hall (1992), a única atuação pública considerada respeitável para as mulheres em meados da década de 1840 era a participação em grupos de filantropia e o trabalho filantrópico, e mesmo assim o recomendado era que elas participassem indiretamente se possível.

¹⁹ “As long as they were concerned with private philanthropic work, visiting people in their homes in particular, there was no problem. The difficulties arose when they attempted to step outside of that domestic arena and take on a more public role”

e viveu fora dos códigos de moralidade da classe média²⁰ (NEAD, 1984, p. 30, tradução nossa).

Alfred Tennyson, poeta por quem os pré-rafaelitas tinham com grande admiração e como uma de suas principais influências, acaba por sintetizar bem a construção dos papéis de gênero vitorianos em *The Princess* (1847, p. 116):

Homem para o campo e mulher para a lareira;
Homem para a espada, e para ela a agulha;
Homem com a cabeça e a mulher com o coração;
Homem para comandar, e mulher para obedecer;
Todo o resto, confusão²¹
(tradução nossa)

Na arte havia duas visões principais da figura feminina, de um lado a mulher que se atreve a enfrentar a norma estabelecida, tem liberdade de escolher o próprio destino e, por isso, não é pura ou virtuosa, conforme Teresa Malafaia (1999, p. 255):

As representações do feminino mostram-nos, por conseguinte, figuras que ousam, de modos distintos, enfrentar a norma estabelecida. As mulheres representadas não são virtuosas, na medida em que expressam uma atitude transgressiva, incompatível com a respeitabilidade vitoriana.

De outro lado, estava a mulher que é um mero objeto de observação, subserviente, virtuosa e indiferente ao desejo sexual, dando continuidade aos estereótipos vigentes na Grã-Bretanha da época. Também enunciado por Teresa Malafaia (2000, p. 194):

[...] essas mulheres que tinham amar e posar para homens incomuns, se tornaram aspectos de feminilidade passiva. Elas foram reduzidas a representações estéticas e criaram fantasias masculinas (MALAFAIA, 2000, p. 194, tradução nossa).²²

É neste contexto que Morgan le Fay vai surgir com certo destaque, havendo alguns quadros que lhe são dedicados em exclusivo. Um dos primeiros quadros Pré-Rafaelitas

²⁰ “In such ways, female sexuality was organised in terms of a separation between the pure and the fallen. The term “prostitute” was an accommodating category, it could define any woman who deviated from the feminine ideal and lived outside the middle-class codes of morality.”

²¹ “Man for the field and woman for the hearth;
Man for the sword, and for the needle she;
Man with the head and woman with the heart;
Man to command, and woman to obey;
All else confusion”

²² [...] these women who had the courage to model and love uncommon men, became archetypes of passive femininity. They were reduced to aesthetic representations and created male fantasies.

dedicados à meia-irmã de Artur é Morgan le Fay de Sir Edward Burne-Jones, produzido em 1862. Mais tarde, em 1864 surge, também, pelas mãos de Anthony Frederick Sandys uma das mais famosas telas dedicadas a Morgan Le Fay, inspirado na obra de Malory. É sobre estes dois artistas e suas respectivas pinturas que discutiremos no capítulo seguinte.

4. A MORGAN LE FAY DOS PRÉ-RAFAELITAS

4.1 EDWARD BURNE-JONES E SUA OBRA *MORGAN LE FAY* (1862)

Sir Edward Coley Burne-Jones nasceu em 1833 em Birmingham, Inglaterra, filho de um fabricante de molduras galês. Ele frequentou a Escola de Artes de Birmingham de 1848 a 1852, tendo depois ingressado no Exeter College em Oxford com o objetivo de estudar teologia, já que sua intenção inicial era se tornar pastor. Entretanto, já na faculdade, ele se tornou amigo de William Morris, outra figura que se tornaria ligada aos pré-rafaelitas, e ambos acabaram por criar um grupo para aqueles com interesse em poesia, principalmente John Ruskin e Alfred Tennyson, além de apreciar a idade média e sua literatura (LARRINGTON, 2006, p. 162).

Além disso, se tornou uma grande influência no trabalho inicial de Burne-Jones, o pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti, que se tornou contribuidor na Oxford and Cambridge Magazine, revista fundada pelo seu amigo William Morris em 1856, que promovia ideais próximos aos da Irmandade Pré-Rafaelita. Com esta proximidade, Rossetti então se tornou mentor de Burne-Jones e o incentivou a seguir a carreira artística: no início de 1857, tanto ele quanto seu amigo Morris acabaram por abandonar a faculdade para seguirem a carreira como artistas.

Apesar de Burne-Jones ser extensivamente mais lembrado por ter sido um dos grandes responsáveis pela renovação da arte em vitrais na Grã-Bretanha, ele também foi um prolífico pintor e ilustrador, tendo feito diversas obras ao longo da vida. Seu grande foco temático foi a matéria da Bretanha, sendo um dos artistas que mais pintou sobre temas arturianos ao longo do século XIX, principalmente a respeito da história da Senhora do Lago, tema sugerido a ele pela primeira vez por Rossetti (LARRINGTON, 2006, p. 157).

Em 1862, Burne-Jones completou um estudo de Morgan le Fay, feito em guache sobre papel e medindo 96.5 cm x 48.25 cm, de aparência menos impactante que a pintura a óleo de Frederick Sandys, que será vista com atenção mais adiante.

4.1.1 Análise pré-iconográfica

Partindo do primeiro nível da metodologia de Panofsky (1972), com a descrição pré-iconográfica, ou seja, o entendimento básico da obra ou percepção natural. Em primeiro plano temos uma jovem mulher, sozinha, com o cabelo preto preso em uma rede, envergando um traje

medieval azul (MARTINS, 2010, p. 116) e, aparentemente, um manto branco ou prateado. Em uma das mãos, ela segura o ramo de uma planta, encostando-a nos lábios, enquanto a outra mão segura um vaso preto, com detalhe de serpentes na borda.

Ao fundo, há vegetação densa e verde-escura, com algumas flores visíveis. Na parte superior, é possível ver o céu, que passa a impressão de já estar entardecendo.

Figura 1 - *Morgan le Fay* (1862)



Fonte: MARTINS, 2010, p. 148.

4.1.2 Análise iconográfica

Esclarecido brevemente os elementos gerais, cumpre-se, neste momento, fazer a aplicação do Método Iconográfico a esta mesma pintura, ou seja, fazer a descrição, análise e interpretação dos principais elementos iconográficos. Em uma análise iconográfica da obra, sabemos pelo título se tratar de uma representação de Morgan le Fay e, se pensarmos no que geralmente se imagina ao se tratar da personagem, um observador que identifique a personagem pode supor que, ao colher plantas, há a sugestão na obra de que ela planeja preparar uma poção ou um feitiço.

Mas, para além disso, percebe-se uma certa ambiguidade na obra, pois ao mesmo tempo que há aspectos que remetem a um cenário sombrio, como a escolha de cores escuras e o céu que parece estar anoitecendo, a personagem é retratada de forma muito mais restringida. O vestido é opaco e a coroa quase que totalmente, as cores calmas fazendo um contraste se comparada com os tons vibrantes e os detalhes exóticos da pintura de Sandys. Seu cabelo está preso, um sinal de modéstia, e a expressão do rosto é pensativa (figura 2). Jill M. Hebert (2013) aponta que a planta que Morgan segura, assim como o vaso em seus braços (figura 3), é um traço também de ambiguidade: da mesma forma que pode remeter à habilidade de Morgan em curar, uma referência à Morgan que recebe Arthur para seu descanso final em Avalon, também pode indicar a sua habilidade em envenenar.

Figura 2 - recorte do rosto de Morgan



Figura 3 - recorte do vaso representado na pintura



Há um fato interessante envolvendo esta pintura, pela sua similaridade com outro trabalho de Burne-Jones. Ao longo da década de 1860, Burne-Jones e William Morris, juntamente com outros artistas amigos, se engajaram em um projeto com o objetivo de ilustrar em vários meios a obra *Legend of Good Women*, escrita por volta de 1385 por Geoffrey Chaucer, um dos autores preferidos de Morris. Na obra, o autor faz uma coleção de narrativas sobre várias mulheres relevantes da história e mitologia da antiguidade, assim como seus finais trágicos causados por homens (GRAND-CLEMÉNT; RIBEYROL, 2015, p. 106).

No acervo do Birmingham Museum & Art Gallery, encontra-se alguns dos rascunhos que Burne-Jones fez para uma série de painéis de vitrais ilustrando esta obra de Chaucer. No rascunho de Hypsipyle e Medeia (Figura 4), é possível notar pouquíssimas diferenças entre a representação de Medeia e a pintura da feiticeira arturiana, apontando a possibilidade das duas personagens serem entendidas como semelhantes (PÉREZ, 2014, p. 167-168).

Figura 4 - Chaucer's 'Legend of Good Women' - Hypsipyle and Medea (1864). Lápis, caneta e aquarela marrom sobre papel



Fonte: GRAND-CLEMÉNT; RIBEYROL, 2015, p. 112.

4.1.3 Análise iconológica

Segundo Panofsky (1972), a iconologia se trata de um método de interpretação, mais de síntese que de análise, onde se procura descobrir o significado intrínseco ou conteúdo da obra de arte. Na sua plena aplicação, esta etapa final permite compreender o significado último da obra no contexto em que foi criada, interpretar a mensagem profunda que o autor quis transmitir, justificar a sua existência num determinado local.

Kristina Pérez (2014) aponta como a ambiguidade, como a aparentemente inocente figura de Morgan se funde com o cenário sombrio da pintura fazendo uma alusão ao caráter traiçoeiro da feiticeira, e servindo como um aviso ao observador de como as aparências podem enganar. Essa representação também acaba por invocar a Morgan de *Le Morte d'Arthur*, uma personagem com ações complexas e nem sempre boas, marcada pelo comportamento traiçoeiro contra o rei Arthur.

Considerando esta ambiguidade, temos que levar em consideração o contexto de sua criação para aprofundar a análise. Para além da idealização do Medievo e suas características estéticas, a Irmandade Pré-Rafaelita e seus membros possuíam uma forte convicção de que a arte também deveria ter uma responsabilidade social (SHEFER, 1991). Muitas das obras do grupo continham alguma mensagem ou aviso a ser passado, e uma constante em suas representações femininas é a dicotomia entre a mulher ideal e a mulher “caída”.

Há também um discurso de poder e gênero implícitos nesta mensagem, que trata a mulher como algo inerentemente perigoso se deixada por conta própria, pois seria da natureza feminina ser destrutiva com os homens. Tal ideia é reforçada pelo próprio artista, em uma conversa sobre os tipos de mulheres “boas” e “más”: “Aqueles que tiram a força de um homem e aquelas que colocam de volta, mas as destrutivas estão fora de culpa, já que estão agindo apenas de acordo com suas naturezas”²³ (FITZGERALD, 1975, p. 77, tradução nossa). Durante toda sua carreira, além da temática arturiana, Burne-Jones sempre manteve um forte interesse pela figura da feiticeira, em especial Morgan e Nimue (LARRINGTON, 2006, p. 157). Apesar de estar apenas seguindo suas naturezas, estas mulheres se interligavam com ideias de sedução, maldade e magia combinados para enfeitiçar os homens e serviram de base para o conceito de *femme fatale*²⁴ (MARSH, 1987, p. 109-110).

²³ “those who take the strength out of a man and those who put it back, but the destructive ones are outside blame, since they are acting only in accordance with their natures.”

²⁴ *Femme fatale* é um arquétipo bastante amplo a respeito das representações do feminino, de maneira geral “ A femme fatale é uma mulher bela e encantadora que usa sua perspicácia manipuladora e sua sexualidade para conquistar suas metas, e enquanto isso pronta para destruir — principalmente o homem” (ÖZDİNÇ, 2020, p. 185,

Considerando que este era um dos temas preferidos de Burne-Jones (MARSH, 1987, p. 110), pode-se supor que a ambiguidade ali presente é com o propósito de mostrar o caráter traiçoeiro da personagem. Diane Purkiss (2000, p. 247) acredita que esta pintura “de certa forma sugere que seu robe é uma enganação, um encobrimento de sua natureza sexual, das verdades horríveis de seu corpo”. Apesar da sugestão de modéstia em sua aparência, outros fatores da obra de Burne-Jones sugerem que Morgan ali também é uma *femme fatale*, sendo que a obra acaba, assim, se tornando um alerta para o visualizador.

Por fim, esta é uma pintura relativamente simples para os padrões pré-rafaelitas, com poucos detalhes simbólicos. De maneira geral não se percebe elementos significativamente “exóticos” ou que impliquem um ponto de vista orientalista: isto já é mais notável na obra de Frederick Sandys, que veremos no próximo tópico.

4.2 FREDERICK SANDYS E SUA OBRA *MORGAN LE FAY* (1864)

Frederick Augustus Sandys nasceu no ano de 1829 em Norwich, Inglaterra. Teria aprendido a desenhar ainda em casa, antes de entrar na Norwich School of Design em 1846, pois seu pai também era pintor. Supõe-se que ele tenha se mudado para Londres no início da década de 1850, mas só atingiu notoriedade quando fez a gravura *The Nightmare* (1857), parodiando uma obra de John Everett Millais e incluindo caricaturas de alguns membros da Irmandade Pré-Rafaelita, como o próprio Millais, Dante Gabriel Rossetti e William Holman Hunt. A gravura acabou por chamar a atenção da Irmandade de forma surpreendentemente positiva e, no início da década de 1860, Sandys foi aceito como um de seus membros, tendo inclusive desenvolvido uma amizade próxima com Gabriel Rossetti, uma de suas principais influências artísticas (THOMAS, 2014, p. 278).

Ao longo de sua carreira, atuou principalmente como desenhista e gravurista, tendo ilustrado várias edições de revistas literárias da época, como a *Once a Week*, *Cornhill Magazine*, entre outras. Sua produção de pinturas foi consideravelmente pequena, tendo exibido apenas alguns quadros ao longo da década de 1860. De acordo com Virginie Thomas (2014, p. 278), Sandys teria decidido abandonar a pintura a óleo quando um de seus quadros mais famosos, *Medea*, foi rejeitado pela Academia Real por ser considerado chocante demais para o público.

tradução nossa) ou “A dama sombria, a mulher-aranha, a sedutora má que tenta o homem e traz a sua destruição está entre os temas mais antigos da arte, literatura, mitologia e religião na cultura ocidental” (PLACE, 1998, p. 47, tradução nossa). De maneira geral, a *femme fatale* na era vitoriana está dentro da ideia de “mulher caída”, que foge dos ideais de gênero da época, porém com uma ênfase como sujeito ativo de destruição (PÉREZ, 2014, p. 163).

Apesar de haver opiniões de que a dicotomia entre santa e pecadora presente na sociedade vitoriana esbate-se nas obras da segunda fase da Irmandade Pré-Rafaelita, como é defendido por Elizabeth Prettejohn em *The Art of the Pre-raphaelites* (2007), é possível ver o conceito de *femme fatale* em algumas obras de Sandys, como no objeto de estudo desta pesquisa, *Morgan le Fay* (1863-1864) — pintura a óleo, de 61.8 cm x 43.1 cm — em que a personagem encarna a mulher fatal, com conhecimento, beleza e poder suficientes para contestar a autoridade masculina (MARTINS, 2010, p. 120).

4.2.1 Análise pré-iconográfica

A obra é marcada por cores vibrantes. Em primeiro plano, há uma mulher de cabelo avermelhado, volumoso e solto. Suas vestes são coloridas, um robe verde, de forro vermelho, complementado com tecidos amarelo e rosa, além de ter uma pele de leopardo em volta da cintura. Seu braço esquerdo está erguido, enquanto a mão direita segura uma espécie de lâmpada a óleo diante de um manto negro. Ao seu redor, há uma variedade de objetos espalhados pelo cenário, como livros, pergaminhos, vasos, jarros e um braseiro.

Ao fundo da pintura, há uma tapeçaria na parede, estampada com imagens de figuras com corpos humanos e cabeças animais. Há também um tear recentemente usado, com uma dupla de corujas empoleiradas na parte superior. No canto superior direito, nota-se uma janela aberta, deixando à mostra o céu ao nascer do dia.

Figura 5 - *Morgan le Fay* (1864)

Fonte: MARTINS, 2010, p. 149.

4.2.2 Análise iconográfica

Esta obra, uma das mais famosas dedicadas à feiticeira arturiana, é inspirada diretamente em uma das passagens de *Le Morte d'Arthur*, em que Morgan, após a morte de seu amante Accolon, decide enviar um manto enfeitiçado para a corte de seu irmão Arthur, sendo este salvo pelo conselho da Donzela do Lago:

Com isso veio a Donzela do Lago até o rei, e disse, “Senhor, devo falar com você em privado” [...] “Senhor”, disse a donzela, “não ponha em você este manto até que tenha verificado melhor, e que de modo algum o coloque sobre ti, nem sobre nenhum cavaleiro seu, até que ordene à sua portadora que o coloque sobre ela.” [...] E então ele disse à dama que veio de sua irmã, “donzela, este manto que me trouxe, eu verei isto sobre você.” [...] Assim, o rei colocou o manto sobre a donzela, e em seguida ela caiu morta, e não proferiu mais palavra alguma, queimada como carvão” (MALORY, tradução nossa).²⁵

A pintura em análise retrata justamente o momento em que Morgan estaria finalizando o encantamento letal no manto. Há a presença de um casal de corujas (Figura 6) na parte superior da obra, e o nascer do sol pode ser visto em uma janela, dando a entender que a produção do manto é um trabalho que requer a escuridão da noite, algo associado à maldade e à magia demoníaca (HEBERT, 2013, p. 104).

Na cena, é possível observar na imagem uma multitude de elementos com diferentes origens: o armário onde estão guardadas poções é de origem egípcia, assim como a tapeçaria ao fundo (Figura 8), cujas figuras têm certa semelhança com representações de deuses egípcios. No canto inferior esquerdo um livro está aberto, e em uma de suas páginas há uma gravura ao estilo do Egito Antigo (Figura 9). Morgan usa uma pele de leopardo na cintura, e tanto as vestes dela quanto o manto enfeitado possuem símbolos pictos, se destacando uma serpente e um dragão (Figura 10). Além disso, há também outra observação sobre a roupa da personagem: após uma observação mais cuidadosa, percebe-se que Morgan na verdade está trajando um kimono, e vários dos artistas pré-rafaelitas tinham certa fascinação por objetos de origem japonesa, os incorporando em suas obras:

O círculo Pré-Rafaelita estava cativado por todas as formas de Japonismo²⁶ — Japão tendo reaberto para o Ocidente em 1854 — e a pele de animal de Morgan está na verdade drapeada ao redor de um kimono verde. De uma maneira orientalista, Sandys não só se esforçou para demonstrar a alteridade de Morgan pela sua escolha de modelo como também pelos acessórios que ele a atribuiu²⁷ (PÉREZ, 2014, p. 169, tradução nossa).

²⁵ “[...] WITH that came the Damosel of the Lake unto the king, and said, Sir, I must speak with you in privity. [...] Sir, said the damosel, put not on you this mantle till ye have seen more, and in no wise let it not come on you, nor on no knight of yours, till ye command the bringer thereof to put it upon her. [...] And then he said unto the damosel that came from his sister, Damosel, this mantle that ye have brought me, I will see it upon you. [...] And so the king made it to be put upon her, and forth withal she fell down dead, [...] and burnt to coals.”

²⁶ Japonismo foi uma tendência no século XIX marcada pela adesão de elementos estéticos e objetos da cultura japonesa no Ocidente, motivada por um sentimento de novidade com a reabertura do Japão após séculos de isolamento.

²⁷ The Pre-Raphaelite circle was captivated by all forms of Japonisme—Japan having reopened to the West in 1854—and Morgan’s animal pelt is actually draped across a green kimono. In Orientalist fashion, Sandys therefore not only strived to demonstrate Morgan’s Otherness through his choice of model but also in the accessories he has allotted her.

Figura 6 - recorte das corujas empoleiradas no tear



Figura 7 - recorte da lâmpada a óleo



Figura 8 - recorte da tapeçaria ao fundo da pintura



Figura 9 - recorte do livro com gravura egípcia



Figura 10 - recorte dos símbolos na roupa de Morgan



Estes elementos são importantes para a criação de uma atmosfera de misticismo, fascínio e perigo na obra:

A composição é preenchida com uma combinação bizarra de detalhes exóticos: um friso do Egito Antigo, um bronze Hindu, um robe bordado com símbolos Pictos, um par de corujas, uma pele de leopardo, tudo misturado em um fascinante, porém convincente todo²⁸ (SCHOENHERR, 2001, apud LARRINGTON, 2006, p. 160, tradução nossa).

4.2.3 Análise iconológica

É preciso ressaltar a vasta presença de elementos estrangeiros na composição da cena, com destaque para elementos de origem oriental, que contribuiriam, segundo Ana Rita Martins (2011), à construção de uma Morgan que seria mística, bestial e enigmática. Haveria a construção de uma atmosfera sobrenatural e de ameaça na obra. Podemos relacionar este uso de elementos à crítica de Edward Said (2007) sobre o orientalismo, em como a sociedade ocidental tem a visão do Oriente, o “outro” como exótico, místico e perigoso: Morgan le Fay, mesmo sendo uma personagem da literatura britânica, seria representada com adereços estrangeiros como uma forma de acentuar seu misticismo, alteridade e perigo para um público vitoriano.

²⁸ The composition is filled with a bizarre medley of exotic details: an ancient Egyptian frieze, a Hindu bronze, an embroidered robe with Pictish symbols, a pair of owls, a leopard skin, all blended into a fascinating, but convincing whole. p.160

Figura 11 - Study for the Head of Morgan le Fay c.1862, desenho a lápis e giz vermelho sobre papel



Fonte: ELZEA, 1999.

E para além dos elementos na pintura, a construção de Morgan como o “outro” também é vista na própria escolha de modelo feita por Frederick Sandys, como aponta Kristina Pérez (2014): Keomi Gray, uma jovem cigana que Sandys conheceu ao visitar Roma, e que também foi sua amante por um certo período. Curiosamente, Keomi também foi a modelo das outras representações de feiticeiras pelo artista, como *Vivien* (1863) e *Medea* (1868). Além de Keomi, também foi usada como inspiração para a obra *Fanny Eaton*, mulher jamaicana e de ascendência africana, popular entre os pré-rafaelitas pelo seu cabelo volumoso e único (LARRINGTON, 2006, p. 159).

De acordo com Pérez (2014), com quem concordamos, estas escolhas de modelo, de dois grupos sociais marginalizados e exotizados, em conjunto com os adereços apresentados, foi deliberada, demonstrando o esforço do artista em mostrar Morgan como um “outro” exótico e ameaçador para seu público. Apesar de ser uma personagem originada nas Ilhas Britânicas,

ela é tornada inaceitável para representar a narrativa nacional junto dos outros personagens arturianos.

E assim, com este “outro” também se mistura com o discurso de gênero vitoriano, que desprezava o que não era condizente com o restrito ideal feminino. Além de tornada estrangeira, nesta obra Morgan encarna a mulher fatal: destrutiva, independente e sensual, uma ameaça para o poder masculino. Baseando novamente nos apontamentos de Martins (2011), Morgan, triunfante e de poder inegável ao completar seu feitiço, representaria na perfeição, um dos maiores receios vitorianos: a mulher independente cujo conhecimento, a magia, lhe permite impor-se e contraria os desejos masculinos, se contrapondo à mulher ideal vitoriana, o que a torna uma figura extremamente perigosa.

Se tomarmos a definição de Joan Scott (1995), em que gênero é uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado, podemos inferir que a Morgan de Sandys transgride a construção de feminino que é esperada no século XIX. Entretanto, não há um caráter revolucionário ou libertador na obra, a transgressão sendo intencional: Morgan é vista como uma mulher caída, que está destruindo a si mesma com seu poder, um alerta para as mulheres vitorianas que procuram sua independência. Sandys, assim como outros membros pré-rafaelitas, foi conhecido por fazer numerosos retratos de *femmes fatales*, porém diferente de Rossetti ou Holman Hunt, que trataram em algumas pinturas sobre a questão da prostituição, Sandys geralmente se utilizava da representação de mulheres mitológicas, em especial feiticeiras (THOMAS, 2014, p. 281)

Pode-se perceber que a obra de Sandys de fato se destacou na reação pública pelo seu impacto ameaçador. Na edição de janeiro de 1864 da *The Art Journal* — a principal revista de arte britânica no século XIX, fundada por Hodgson & Graves e tendo como editores Samuel Carter Hall e James Dafforne na época da publicação da edição mencionada neste trabalho — há uma coletânea de breves comentários sobre as últimas obras em exposição da época, incluindo *Morgan le Fay*. A revista — que era associada à oposição aos pré-rafaelitas, com Hall considerando a Irmandade um movimento reacionário (LANDOW, 1979) — apresenta o seguinte comentário:

F. Sandys, cujos retratos nesta e na última exibição causaram uma certa sensação, busca provocar nada menos que admiração — para não dizer espanto e consternação — em uma produção completamente anômala, ‘Morgan-le-fay’. A figura é medieval, um espasmo petrificado, sensacional como um fantasma saído de um túmulo, e severa como um bloco cortado da pedra ou madeira. Estamos felizes em ouvir que o trabalho não é sem

admirados, adequado, embora possivelmente poucos ²⁹ (HALL, 1864, p. 161, tradução nossa).

A crítica faz uma síntese de como a figura de Morgan é percebida por um público vitoriano. Em acordo com um estereótipo da *femme fatale*, Morgan é algo “completamente anômalo” — estrangeira, orientalizada e detentora de poder — para esta sociedade e como tal, é uma figura escandalizante e assustadora, apesar de ser admirada e ter admiradores, o que a torna ainda mais perigosa.

Outro comentário que nos traz um maior entendimento sobre a obra é crítica de Esther Wood³⁰ para o *The Artist* — Jornal mensal britânico sobre arte e design, que operou de 1880 a 1902 — Wood descreve a arte de Sandys como:

[...] beleza prostituída por crueldade maliciosa e luxuriosa, indiscriminadamente trazendo destruição sobre os inocentes e sobre sua própria melhor natureza [...] A figura mostra Morgan como uma mulher jovem, prematuramente envelhecida com ardor e cólera, sua forte e sensual face está radiante com triunfo selvagem; ela já vê o seu desígnio cumprido. A própria atmosfera ao redor dela parece carregada com feitiçaria; e os acessórios ricos no cômodo emprestam um glamour sobrenatural à figura regamente vestida em seu centro³¹ (WOOD, 1896, p. 24, tradução nossa).

A obra de Sandys é feita para causar um sentimento de choque e espanto, impulsionado por uma Morgan duplamente marginalizada: primeiro como uma mulher caída, que não atende à construção sobre o feminino no século XIX, e depois ela é também orientalizada, dissociada de suas origens britânicas para ser caracterizada como um “outro” exótico e místico. Assim, ela é colocada como o total oposto da Inglaterra vitoriana.

²⁹ “F. Sandys, whose portraits in this and last exhibition have roused little short of a sensation, seeks to provoke no less admiration — not to say astonishment and dismay — in an altogether anomalous production, 'Morgan; -le-fay' (519). The figure is medieval, a petrified spasm, sensational as a ghost from a grave, and severe as a block cut from stone or wood. We are happy to hear that the work is not without admirers, fit, though possibly few.”

³⁰ Esther Wood (1866-1952) foi uma jornalista e crítica de arte britânica. Escreveu diversos artigos para jornais e revistas, principalmente sobre temas relacionados à arte.

³¹ “beauty prostituted to malicious and lustful cruelty, wreaking itself indiscriminately on the innocent and on its own better nature ... [T]he picture shows Morgan as a young woman, prematurely aged with passion and strife ...her strong sensuous face is aglow with wild triumph; already she sees her design accomplished. The very atmosphere around her seems charged with sorcery; and the rich accessories to the room lend an unearthly glamour to the regally-clad figure in the midst.”

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se fala do ciclo arturiano, o conjunto de narrativas medievais a respeito do lendário Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda, Morgan le Fay — ou, em português, a fada Morgana — meio-irmã de Arthur, é sempre um nome que se destaca, sendo uma das personagens da literatura, que mesmo nos dias de hoje inspira diversas produções culturais. Neste trabalho, nos propomos a estudar um recorte pouco focado da feiticeira medieval: sua presença em obras de arte do século XIX, em especial as feitas pela Irmandade Pré-Rafaelita, grupo criado na Inglaterra em 1848.

Ao longo deste trabalho, um dos nossos primeiros passos foi procurar compreender a natureza complexa de Morgan, indo com esse propósito investigar as origens desta figura. Nesse sentido, iniciamos esta trajetória buscando as fontes preservadas em manuscritos galeses e irlandeses que, como já afirmamos, são as fontes primordiais das lendas arturianas, além dos trabalhos arturianos medievais propriamente ditos.

Assim, no capítulo 2 discorreremos sobre como Morgan surgiu de temas da mitologia celta, tendo possíveis ligações com as deusas Morrigan e Modron e como sua participação nas narrativas medievais foi marcada por um forte processo de cristianização do ciclo arturiano, que transforma Morgan de uma personagem benéfica e com grandes poderes de cura a uma vilã que está sempre em busca de tentar sabotar o reino de seu meio-irmão Arthur. A obra de Thomas Malory, no século XV, por fim acaba por consolidar Morgan como uma personagem de tendências vilanescas, porém complexas, pois também é capaz de ter ações que remetem à figura bondosa das primeiras narrativas.

No capítulo seguinte, então, fazemos um salto para o século XIX, o período central de nossa pesquisa. Para além de explicar o que era a Irmandade Pré-Rafaelita e sua criação, era necessário também contextualizar esse recorte temporal. Neste importante período da história, há o surgimento e transformação de diversos movimentos, assim como a transformação de comportamentos e papéis sociais. Discorreremos sobre a proeminência do Romantismo nesse período, movimento fortemente marcado pela subjetividade, individualidade, e marcado também por um sentimento de ansiedade pela recuperação da suposta ligação entre homem e natureza que havia sido perdida (HOBSBAWM, 2012, p. 264). Sendo assim, na busca por esta perdida união, os românticos se voltaram ao passado idealizado, em especial para o Medievo.

Neste mesmo momento, também ocorria uma instrumentalização do passado idealizado para o desenvolvimento do Nacionalismo. O Nacionalismo compreendeu um conjunto de sentimentos, ideias e atitudes políticas que, somado ao Romantismo, se torna a ideologia que

impulsiona a criação das nações modernas e a criação do sentimento de pertencimento a uma nação específica. Dos elementos do sentimento nacionalista, podemos citar a ênfase em uma língua comum, assim como uma tradição religiosa e política se fosse possível, um programa nacional de educação, e uma ênfase no território como conexão entre o passado e o futuro de uma nação (GEARY, 2005, p. 30). Intelectuais e políticos do século XIX se baseiam em tradições, fontes, crenças e lendas preexistentes, instrumentalizando-as para forjar uma unidade cultural e um passado unificado longínquo (GEARY, 2005, p. 23). Neste projeto político, também acabaram sendo suprimidas várias tradições e línguas regionais em prol de uma “cultura oficial”.

No meio deste contexto, nas Ilhas Britânicas assistimos a um renovado interesse pela Matéria da Bretanha, impulsionado pelo reaparecimento das narrativas medievais causada pelo Romantismo e Nacionalismo, pontuada pela valorização de uma cultura popular de retorno ao passado mítico e procura das origens. Uma obra que retoma intensa popularidade neste momento é *Le Morte D'Arthur* (publicada três vezes ao longo do século XIX), que se tornou na grande fonte medieval sobre Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda para a maior parte dos autores da época.

Também neste capítulo, discorreremos brevemente sobre a construção de gênero no século XIX. Como marcado por Catherine Hall (1992), a Revolução Industrial criou novas diferenciações nos papéis de gênero. Com a divisão entre espaço de trabalho e espaço doméstico, privado, observou-se uma polarização bem nítida: enquanto o homem de classe média ou burguês nunca havia tido tantas oportunidades de participar de atividades e de agir na esfera pública, a mulher nas primeiras décadas do século XIX era vítima de um processo de exclusão quase total da vida pública.

Com isso, também se construiu um ideal de feminilidade bastante restrito neste período. Era necessário que a mulher ideal vivesse única e exclusivamente para sua família, atuando apenas no meio doméstico e que não possuísse quaisquer desejos ou ambições (HALL, 1992, p. 57). Se uma mulher transgredisse esse ideal, ela já era colocada na categoria de prostituta, uma figura demonizada e sexualizada, representada pelo arquétipo da *femme fatale* na arte. O que se encontrava fora dos valores da vida doméstica ideal era marcado como desviante e perigoso (NEAD, 1984, p. 27).

É neste contexto que os pré-rafaelitas surgiram. Tomando a época e cultura medievais como inspiração, os membros da Irmandade, e outros artistas a eles associados, viam na Idade Média uma época na qual o Homem e a natureza viviam em harmonia. Adicionalmente, ela identifica-se com os ideais de cavalaria perpetuados pelas lendas arturianas e irá basear-se na

obra de Thomas Malory e poesia de Alfred Lord Tennyson para elaborar numerosas ilustrações. Apesar de terem suas próprias peculiaridades e ideais, é inegável que os pré-rafaelitas eram influenciados pelo Romantismo, com suas tendências revivalistas, assim como pelas construções de gênero: os pré-rafaelitas acreditavam que suas obras deveriam ter um caráter moralizante, e muitos foram os artistas que se debruçaram em temas como a prostituição ou a representação de *femmes fatales* (SHEFER, 1991).

Assim, chegamos nas duas obras de nosso estudo no capítulo, as representações de Morgan le Fay feitas pelos pintores Sir Edward Burne-Jones e Frederick Sandys, respectivamente. A análise destas pinturas nos dá um *insight* de como a personagem medieval é percebida pelos artistas e o público da época, assim como elas se relacionam com o contexto de sua criação e as inquietações sociais da Era Vitoriana.

Em primeiro lugar, a pintura de Burne-Jones é uma interpretação complexa. Há fatores ambíguos na obra, que poderiam ser uma alusão à descrição da personagem como é ao final de *Le Morte D'Arthur*: Uma vilã, sim, porém com habilidades de cura e ainda com traços redentores. Entretanto, uma leitura mais aprofundada sobre o contexto da obra, a bibliografia a respeito, assim como a vida de Burne-Jones e seu interesse inabalável pela figura da feiticeira (LARRINGTON, 2006, p. 157) nos aponta que é a mais provável que esta ambiguidade seja uma ilustração do caráter traiçoeiro de Morgan.

Já a obra de Frederick Sandys passa uma mensagem muito mais explícita. Na pintura, vemos a representação de Morgan como a perfeita *femme fatale* do século XIX, uma figura bela na mesma medida em que é assustadora, entrelaçada com elementos estrangeiros e orientais, o cenário exótico apenas acentuando seu caráter como um “outro” perigoso e ameaçador para um público vitoriano em que o orientalismo é um fator fortemente presente cruzado com o fator de gênero.

O orientalismo se torna algo particularmente interessante na representação da personagem. Apesar de Morgan ser uma personagem genuinamente britânica, mesmo desde suas origens mitológicas, sofrendo pouquíssimas influências de outras regiões em seu surgimento, na pintura ela é deslocada de sua origem e passa a remeter uma figura de aparência não-europeia, orientalizada. Até mesmo a escolha de modelo mostra uma orientalização da personagem. Tal caracterização não pode ser vista apenas como uma escolha estética: da mesma forma que o imperialismo britânico se expandiu no século XIX, também cresce o medo e a aversão de sua população com indivíduos estrangeiros ou mestiços (PÉREZ, 2014, p. 168). As escolhas tomadas por Sandys na composição de sua obra reforçam a posição de Morgan como algo o mais distante possível do público, um “outro”, ou até mesmo algo abjeto.

E, junto com o orientalismo, esta representação de Morgan também claramente se entrelaça com as construções de gênero vitorianas. A Morgan de Sandys não é só um “outro” por ter sido tornada exótica, mas também por ela ser o oposto do ideal feminino vigente. Ela encarna a mulher fatal: destrutiva, independente e sensual, uma ameaça para o poder masculino. Mas sua transgressividade não era revolucionária, e sim tinha o propósito de servir de alerta e choque para o público vitoriano: Morgan é vista como uma mulher caída, que está destruindo a si mesma com seu poder, uma mensagem moralizante para as mulheres vitorianas que buscavam alguma participação pública sobre os perigos da ambição feminina.

REFERÊNCIAS

Referências Documentais

BRADLEY, Marion Zimmer. **As brumas de Avalon**. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

BURNE-JONES, Edward. **Morgan le Fay**, 1962. Guache em papel, 96.5 cm x 48.25 cm. Cecil French Bequest, London Borough of Hammersmith and Fulham.

_____. **Chaucer's 'Legend of Good Women' - Hypsipyle and Medea**, 1864. Lápis, caneta e aquarela marrom sobre papel. Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham.

EXCALIBUR. Direção: John Boorman. Produção: John Boorman. Roteiro: Rospo Pallenberg, John Boorman. Estados Unidos: Warner Bros., 1981. 1 DVD.

GANTZ, Jeffrey. **The Mabinogion**. London: Penguin Classics, 1976.

LAYAMON. Brut. In: **Arthurian Chronicles**. Tradução de Eugene Mason. London: Everyman, 1962.

MELA, Pomponius. **Pomponius Mela's Description of the World**, tradução inglesa por F.E. Romer. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998, p. 115.

MONMOUTH, Geoffrey de. **The History of the Kings of Britain**. Tradução inglesa de Lewis Thorpe. Londres: Penguin Books Ltd., 1966, p. 217.

_____. **Life of Merlin: Vita Merlini**. Tradução inglesa de Basil Clarke. Cardiff: UWP, 1973.

MALORY, Thomas. **Le Morte d'Arthur: Sir Thomas Malory's Book of King Arthur and of his Noble Knights of the Round Table**. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

O MENINO que Queria Ser Rei. Direção: Joe Cornish. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner, Nira Park. Roteiro: Joe Cornish. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2019. Disponível em: <<https://www.disneyplus.com/>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

SANDYS, Frederick. **Morgan le Fay**. 1864. Pintura a óleo, 61.8 cm x 43.1 cm. Museu e Galeria de Arte de Birmingham, Birmingham.

_____. **Study for the Head of Morgan le Fay**. Inglaterra, ca. 1862. desenho a lápis e giz vermelho sobre papel. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O785247/study-for-the-head-of-drawing-frederick-sandys/>>. Acesso em: 5 fev. 2022.

The Art Journal, Londres, vol. 3, n. 1, Janeiro, 1864. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015009234678&view=1up&seq=1&skin=2021>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

Referências Bibliográficas

BARROS, José D'Assunção. História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 6, n. 11, jan./jun. 2007.

BINDMAN, David. "Pre-Raphaelite Brotherhood". **The Thames and Hudson Encyclopaedia of British Art**, ed. David Bindman. London: Thames and Hudson, 1985, p. 195-196.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARLÀ-UHINK, Filippo; BERTI, Irene. **Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts**. Bloomsbury Academic, 2015.

CARVER, D. D. **Goddess Dethroned: The Evolution of Morgan le Fay**. M.A. Thesis. Department of Religious Studies. Georgia State University. 2006.

CÂMARA, Y. R.; SANZ-MINGO, Carlos. De fada Morgana à bruxa Morgana – as transformações sofridas por esta personagem arturiana ao longo de oito séculos e seu resgate literário recente. **Diálogos**, vol. 20, no. 3, 2016, p. 82-96. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305549840008>. Acesso em: 18 de novembro de 2018.

FAXON, Alicia C. The Pre-Raphaelites and the Mythic Image: Iconographies of Women. **Visual Resources**, 27:1, p. 77-89.

FITZGERALD, Penelope. **Edward Burne-Jones: A Biography**. Londres: Hamish Hamilton, 1975.

FRIES, Maureen. From The Lady to The Tramp: The Decline of Morgan le Fay in Medieval Romance. **Arthuriana**, Vol. 4, No. 1. Purdue University, Scriptorum Press, 1994. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/27869041>>, acesso em: 16 de novembro de 2018.

GEARY, Patrick. **O Mito das Nações - a invenção do Nacionalismo**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

GOMBRICH, E. H. Revolução Permanente: o século XIX. **A História da Arte**. Trad. Alvaro Cabral. Ed. nº 16. LTC Livros, 2012.

HALL, Catherine. **White, Male and Middle Class: explorations in feminism and history**. Cambridge: Polity Press, 1992.

HEBERT, Jill M. **Morgan le Fay, Shapeshifter**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era do capital: 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

_____. **A Era das Revoluções 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

_____. **Nações e Nacionalismo: desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LANDOW, George P. **The Art-Journal, 1850-1880: Antiquarians, the Medieval Revival, and The Reception of Pre-Raphaelitism.** Disponível em <<https://victorianweb.org/art/design/medievaj.html>>, acesso em: 4 de fevereiro de 2022.

LARRINGTON, Carolyne. **King Arthur's Enchantresses: Morgan and Her Sisters in Arthurian Tradition.** Londres: I. B. Tauris, 2006.

MACKILLOP, James. **Oxford Dictionary of Celtic Mythology.** Oxford: Oxford University Press, 1998.

MARTINS, Ana Rita. **Morgan Le Fay: a herança da deusa: as faces do feminino na mitologia arturiana.** Tese (Mestrado em Estudos Anglisticos) defendida no Departamento de Anglisticos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010.

MAEGHER, Jennifer. "The Pre-Raphaelites". **Heilbrunn Timeline of Art History.** Disponível em <https://www.metmuseum.org/toah/hd/praf/hd_praf.htm>. Acesso em: 26 de setembro de 2018.

MALAFIA, Teresa. "Impressões vitorianas da medievalidade. Representações do feminino no Pré-Rafaelitismo." In: **Anglo-Saxónica**, Série II – no. 10 e 11. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

MATTHEWS, Caitlín. **Mabon and the Mysteries of Britain. An Exploration of the Mabinogion.** London: Arkana, 1987.

_____. **Arthur and the Sovereignty of Britain. King and Goddess in the Mabinogion.** London: Arkana, 1989.

NEAD, Lynn. The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting. **The Oxford Art Journal**, vol. 7, no. 1, 1984.

ÖZDİNC, Tuğçe. Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research**, vol. 13, no. 73, out. 2020.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.** Routledge, 1972.

PÉREZ, Kristina. **The Myth of Morgan le Fay.** Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.

PRETTEJOHN, Elizabeth. **The Art of the Pre-Raphaelites.** London: Tate Publishing, 2007.

PURKISS, Diane. **At the Bottom of the Garden: A Dark History of Fairies, Hobgoblins, and Other Troublesome Things.** Nova York: New York University Press, 2000.

RIBEIRO, Raquel Alexandra Oliveira da Silva. **Romantismo: contextualização histórica e das artes.** Dissertação (Mestrado em Música) defendida no IPCB. ESART, 2010.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCLIAR, Muriel. **Entre a feiticeira celta e a bruxa má: como o imaginário coletivo (trans) formou-se através do tempo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) apresentado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGs, 2010.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica, **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, no 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SHEARER, John C. **Masks of the Dark Goddess in Arthurian Literature: Origin and Evolution of Morgan le Fay**; Theses and Dissertations, Eastern University of Kentucky, 2017.

SHEFER, Elaine. The “Bird in the Cage” in the History of Sexuality: Sir John Everett Millais and William Holman Hunt. **Journal of the History of Sexuality**. Londres, vol. 1, no. 3, jan. 1991.

TEIXEIRA, Gabriel Paredes. **Venenos, encantamentos e poções: As bruxas na literatura latina, entre os séculos I a.C. e II d.C.** Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – UFRJ, 2019.

THOMAS, Virginie. The Female Body in Frederick Sandys’s Paintings, or The Sublimation of Desire. In: Padva G., Buchweitz N. (eds) **Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture**. Palgrave Macmillan, Londres, 2014.