

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA- UNB
INSTITUTO DE ARTES - IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

RAISSA LOPES GONÇALVES

PERSONAGENS FEMININAS DE *IDYLLS OF THE KING* (1859) NA ILUSTRAÇÃO
DE ELEANOR FORTESCUE-BRICKDALE

BRASÍLIA-DF
2018
RAISSA LOPES GONÇALVES

PERSONAGENS FEMININAS DE *IDYLLS OF THE KING* (1859) NA ILUSTRAÇÃO
DE ELEANOR FORTESCUE-BRICKDALE

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do Grau de Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Lopes de Souza.

BRASÍLIA-DF
2018

Para todas as mulheres apagadas da História.

Agradecimentos

Agradeço aos inusitados desdobramentos vida, que me trouxeram a oportunidade de viver e respirar arte. Agradeço à minha mãe e irmãs, que estiveram ao meu lado durante toda a vida. Agradeço à minha tia Creuza, que me ensinou a amar os livros. Agradeço a cada amigo que apoiou meus projetos, em especial meus colegas da Universidade de Brasília. Agradeço ao meu orientador Gustavo, por compartilhar comigo o seu conhecimento e por toda a sua paciência. Agradeço a todos que vieram e que ficaram, e espero que eu possa retribuir todo o afeto nessa e nas outras vidas!

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1:** D. G. Rossetti. *Proserpine*, 1874, 125,1 x 61 cm, Tate Britain, Londres.
- Fig. 2:** D. G. Rossetti, *A Noiva*, 1865–66, 82,5 x 76,2 cm, Tate Britain, Londres.
- Fig. 3:** W. H. HUNT. *The Awakening Conscience*, 1853, 76,2 x 55,9 cm, Tate Britain, Londres.
- Fig. 4:** J. E. MILLAIS. *Ophelia*, 1851-52, 111,8 x 76,2 cm, Tate Britain, Londres.
- Fig. 5:** J. E. MILLAIS. *The Return of the Dove to the Ark*, 1851, 88,2 x 54,9 cm, Ashmolean Museum, Oxford.
- Fig. 6:** BUNCE, K. *Melody*. Oil on canvas, 510 x 763 mm, 1895-97.
- Fig. 7:** SIDDAL, E. *Self Portrait*. 1853-1854.
- Fig. 8:** BODICHON, B. *Sisters Working in Our Fields*. Water colour and bodycolour on paper, 1858-1860.
- Fig. 9:** SANDYS, E. *Elaine*. 1862-65.
- Fig. 10:** CAMERON, J. M. *Hypatia*. Albumen print, 335 x 246mm, 1868.
- Fig. 11:** BROWN, L. M. *The Duet*. 1870.
- Fig. 12:** BROWN, C. M. *Wandering Thoughts*. watercolor heightened with bodycolor, 18.5 x 17.2 in. 1875.
- Fig. 13:** SPARTALI, M. *Beatrice*. watercolor, gouache and tempera mounted on paper, 57.6 cm x 43.1 cm, 1895.
- Fig. 14:** STOKES, M. *Madonna and Child*. Tempera on wood, 1907-8.
- Fig. 15:** DE MORGAN, E. *Flora*. Oil on canvas, 1894.
- Fig. 16:** Brickdale, E. *Natural Magic*. Watercolor, 1905.
- Fig. 17:** BRICKDALE, E. *Madame Placid*. Watercolor, 14 x 10.5", 1911.
- Fig. 18:** BRICKDALE, E. *Love and his Counterfeits*. Pencil and watercolor, 66.4 x 133.35 cm, 1904.
- Fig. 19:** BRICKDALE, E. *Chance*. Watercolor, 1901.
- Fig. 20:** BRICKDALE, E. *The Pale Complexion of True Love*. Oil on canvas, 71.4 x 91.8 cm, Private Collection, 1899.
- Fig. 21:** BRICKDALE, E. *The Gift That Is Better Than Rubies*. Watercolor, 34 x 47 cm, 1899.

- Fig. 22:** BRICKDALE, E. *The Ugly Princess*. Oil on canvas, 91.5 x 51.4 cm, Private Collection, 1902.
- Fig. 23:** BRICKDALE, E. *The Little Foot Page*. Oil on canvas, 91 x 57 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, 1905.
- Fig. 24:** BRICKDALE, E. *The Uninvited Guest*. Oil on canvas, 89 x 127 cm, Private Collection, 1906.
- Fig. 25:** BRICKDALE, E. *I did no more while my heart was warm*. Pen & brown ink, water and bodycolors on paper, Oxford, 1908.
- Fig. 26:** BRICKDALE, E. *Pride and Ambition Here / Only in Far-Fetched Metaphors Appear*. Pen & brown ink, water and bodycolors on paper, 36.6 x 25.2 cm, Oxford, 1915.
- Fig. 27:** BRICKDALE, E. *Capa do livro "Golden Book of Famous Women"*, 1919.
- Fig. 28:** BRICKDALE, E. *Guinevere*. Watercolor, 1919.
- Fig. 29:** BRICKDALE, E. *Catherine of Siena*. Watercolor, 1919.
- Fig. 30:** BRICKDALE, E. *Clare of Assisi*. Watercolor, 1919.
- Fig. 31:** BRICKDALE, E. *Joan of Arc*. Watercolor, 1919.
- Fig. 32:** BRICKDALE, E. *To make her beauty vary day by day*. Watercolor, 1909-11.
- Fig. 33:** BRICKDALE, E. *Enid*. Watercolor, 1909-11.
- Fig. 34:** CAMERON, J. M. *Enid*. Albumen print, 1874.
- Fig. 35:** BRICKDALE, E. *Yniol's rusted arms/Were on his princely person, but thro' these/Princelike his bearing shone*. Watercolor, 1909-11.
- Fig. 36:** BRICKDALE, E. *They rode so slowly and they look'd so pale*. Watercolor, 1909-11.
- Fig. 37:** BRICKDALE, E. *Sem título*. Watercolor, 1909-11.
- Fig. 38:** DORÉ, G. *Enid Tends Geraint*. 1867-1869.
- Fig. 39:** BRICKDALE, E. *At which the King/Had gazed upon her blankly and gone by*. Watercolor, 1909-11.
- Fig. 40:** BRICKDALE, E. *O master, do you love my tender rhyme?*. Watercolor, 1909-11.
- Fig. 41:** DORÉ, G. *Vivien and Merlin Repose*. 1867-1869.
- Fig. 42:** CAMERON, J. M. *Vivien and Merlin*. Albumen print, 1874.
- Fig. 43:** DORÉ, G. *The King's Farewell*. 1867-1869.
- Fig. 44:** BRICKDALE, E. *Elaine*. Watercolor, 1909-11.

- Fig. 45:** CAMERON, J. M. Elaine. Albumen silver print from glass negative, 33.5 x 27.8 cm, 1874.
- Fig. 46:** BRICKDALE, E. *Then to her tower she climb'd and took the shield,/There kept it, and so lived in fantasy.* Watercolor, 1909-11.
- Fig. 47:** BRICKDALE, E. *But to be with you still, to see your face,/To serve you, and to follow you thro' the world.* Watercolor, 1909-11.
- Fig. 48:** BRICKDALE, E. *So those two brethren from the chariot took/And on the black decks laid her in bed.* Watercolor, 1909-11.
- Fig. 49:** DORÉ, G. *Torre and Lavaine Bid Farewell to the Body of Elaine.* 1867-1869.
- Fig. 50:** CAMERON, J. M. *Lancelot and Elaine.* Albumen print, 1874.
- Fig. 51:** BRICKDALE, E. *The Queen who sat betwixt her best/Enid and lissome Vivien, of court/The wiliest and the worst.* Watercolor, 1909-11.
- Fig. 52:** BRICKDALE, E. *It was their last hour/A madness of farewells.* Watercolor, 1909-11.
- Fig. 53:** CAMERON, J. M. *Lancelot and Guinevere.* Albumen print, 1874.
- Fig. 54:** BRICKDALE, E. *Sem título.* Watercolor, 1909-11.
- Fig. 55:** BRICKDALE, E. *Before the coming of the sinful Queen.* Watercolor, 1909-11.
- Fig. 56:** BRICKDALE, E. *The sombre close of that voluptuous day/Which wrought the ruin of my lord the King.* Watercolor, 1909-11.

SUMÁRIO

Agradecimentos	3
Lista de Figuras	4
Resumo	9
Abstract	10
Introdução	11
1 Irmandade Pré-Rafaelita	14
1.1. Origem e características do movimento	14
1.2. Artistas Fundadores	16
1.2.1. Dante Gabriel Rosetti	16
1.2.2. William Holman Hunt	18
1.2.3. John Everett Millais	19
1.3. Recepção crítica do movimento	20
2 Mulheres Pré-Rafaelitas	22
2.1. Mulheres artistas no “Círculo Pré-Rafaelita”	22
2.2. Mulheres Artistas e Sociedade	24
2.3. Exposições	25
2.4. Principais Artistas	26
2.4.1. Elizabeth Siddal	26
2.4.2. Barbara Bodichon	27
2.4.3. Emma Sandys	27
2.4.4. Julia Margaret Cameron	28
2.4.5. Lucy Madox Brown	29
2.4.6. Catherine Madox Brown	30
2.4.7. Marie Spartali	30
2.4.8. Marianne Stokes	31
2.4.9 Evelyn De Morgan	32
3 Eleanor Fortescue-Brickdale: Vida e Obra	33
3.1. Trajetória profissional	33

3.2. Principais Pinturas	37
3.2.1. The Pale Complexion of True Love	37
3.2.2. The Gift That Is Better Than Rubies	38
3.2.3. The Ugly Princess	39
3.2.4. The Little Foot Page	39
3.2.5. The Uninvited Guest	40
3.2.6. I did no more while my heart was warm	41
3.2.7. Pride and ambition here	42
3.2.8. Golden Book of Famous Women	43
4 Idylls of the King	46
4.1. Poemas selecionados	47
4.1.1. Enid	
4.1.1.1. O Casamento de Geraint	47
4.1.1.2. Geraint e Enid	48
4.1.2. Merlin e Vivien	49
4.1.3. Lancelot e Elaine	50
4.1.4. Guinevere	51
5 Ilustrações	54
5.1. Enid	55
5.2. Vivien	61
5.3. Elaine	64
5.4. Guinevere	68
Considerações Finais	75
Referências Bibliográficas	76

RESUMO:

A Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo de artistas constituído entre 1848 e 1849 na cidade de Londres, que visava romper com os cânones vigentes da Academia e propor um retorno aos princípios da arte renascentista e medieval “pré-Rafael”, daí o nome do grupo. Entre os princípios de composição propagados pelo grupo destacam-se os temas religiosos, morais e literários, o tratamento brilhante da cor, além da valorização da natureza como elemento de conexão com o Divino. Embora se tratasse de um grupo essencialmente constituído por homens, o movimento pré-rafaelita influenciou talentosas mulheres artistas até virada do século. Uma dessas artistas é Eleanor Fortescue-Brickdale, que se destaca na pintura à óleo e na ilustração. Um de seus trabalhos ilustrativos mais importante é o conjunto de ilustrações para a obra literária *Idylls of the King*, de Alfred Tennyson. Essa monografia visa, além de apresentar a Irmandade Pré-Rafaelita e as artistas que se inspiraram no movimento, analisar a representação de personagens femininas nas ilustrações de *Idylls of the King* de Eleanor Brickdale.

PALAVRAS-CHAVE: Eleanor Fortescue-Brickdale; *Idylls of the King*; Irmandade Pré-Rafaelita; Ilustração.

ABSTRACT:

The Pre-Raphaelite Brotherhood was a group of artists established at London between 1848 and 1849, which intended to break with the existing canons of the Academy and propose a return to the principles of pre-Raphael's Renaissance and medieval art, what originated the group's name. Among the principles of composition spreaded by the group stand out the religious, moral and literary themes, the shiny treatment of colors, as well as the appreciation of nature as an element of connection with the Divine. Although it was of a group consisted essentially of male artists, the Pre-Raphaelite movement also influenced talented women artists until the turn of the century. Eleanor Fortescue-Brickdale is one of these artists, who stands out in oil painting and illustration. One of her most important illustrative works is the set of illustrations for the narrative poems of *Idylls of the King*, by Alfred Tennyson. The study presented here aims not only to introduce the Pre-Raphaelite Brotherhood and the female artists who were inspired by the movement, but also to analyze the representation of female characters in Eleanor Brickdale's illustrations of "Idylls of the King".

KEYWORDS: Eleanor Fortescue-Brickdale; *Idylls of the King*; Pre-Raphaelite Brotherhood; Illustration.

INTRODUÇÃO

A Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo artístico do século XIX, majoritariamente masculino, idealizado pelos pintores Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896) e William Holman Hunt (1827-1910), na cidade de Londres. A presença das mulheres no movimento pré-rafaelita se deu em diversas esferas, sendo elas apoiadoras, modelos e propagadoras do estilo, mesmo após a dissolução do grupo.

No entanto, somente a partir das décadas 1990 e 2000 publicam-se estudos especializados na obra de mulheres pré-rafaelitas, bem como exposições que propõem o resgate histórico e ressaltam a importância dessas artistas. Pode-se destacar nesse período, a obra das pesquisadoras Jan Marsh e Pamela Gerrish Nunn, *Pre-Raphaelite Women Artists*, publicada em 1999, em decorrência da exposição homônima realizada no ano anterior na Manchester City Art Galleries, e que constitui o único compêndio já publicado sobre as artistas de tendência pré-rafaelita.

Outra obra essencial para entender o contexto social e histórico em que essas artistas estavam inseridas é o livro *The Pre-Raphaelite Sisterhood*, publicado em 1985 por Jan Marsh. Essa obra é um interessante contraponto, pois analisa a presença dessas artistas enquanto objeto de representação, num primeiro momento do estilo, e sua posterior “ascensão” enquanto sujeito atuante na estética pré-rafaelita.

Eleanor Fortescue-Brickdale (1872-1945) foi uma das artistas mais consagradas desse grupo, destacando-se na pintura a óleo e, principalmente, na ilustração literária. Em 2012, ganha sua primeira biografia, escrita por Pamela Gerrish Nunn na obra intitulada *A Pre-Raphaelite Journey: The Art of Eleanor Fortescue Brickdale*. Considerada pela autora a última artista Pré-Rafaelita, Brickdale é responsável por levar o estilo até o século XX. Dentre suas famosas ilustrações literárias, destacam-se aquelas produzidas a partir da obra *Idylls of the King* (1859), de Alfred Lord Tennyson (1809-1892), um conjunto de poemas medievalistas, anteriormente ilustrados por outros artistas de destaque, como Gustave Doré (1832-1883).

As ilustrações de Brickdale para a obra de Tennyson são pouco abordadas na bibliografia, salvo menções na obra *Illustrating Camelot* (2008), de Barbara Tapa Lupack e Alan Lupack. Inicialmente, percebe-se nesse trabalho ilustrativo de Brickdale, e em sua obra pictórica e de suas colegas pré-rafaelitas, de modo geral, uma centralidade da figura feminina, dada sua própria escolha dos poemas dos quais se ocupa, nos quais protagonizam as personagens femininas.

A partir de uma intensa pesquisa bibliográfica e utilizando-se de análises comparativas, este trabalho é idealizado de forma a entender como a artista representa essas personagens de Tennyson e como essa representação se diferencia de algumas ilustrações já existentes sobre a obra, como as de Gustave Doré, por exemplo.

Esta monografia visa apresentar, ainda, além do pouco abordado trabalho pictórico de Eleanor Fortescue-Brickdale e de outras artistas pré-rafaelitas, uma análise de suas ilustrações para *Idylls of the King* sob a luz da influência dos preceitos da Irmandade Pré-Rafaelita.

No primeiro capítulo é apresentada, então, a Irmandade Pré-Rafaelita, seus membros fundadores, princípios ideológicos e de composição, e principais seguidores, bem como a recepção crítica de suas obras, tendo como base teórica os trabalhos de George P. Landow (1989) e Marek Zasempa (2008), entre outros.

O segundo capítulo aborda as mulheres artistas do movimento, como Elizabeth Siddal (1829-1862), Emma Sandys (1843-1877), Julia Margaret Cameron (1815-1879), Kate Bunce (1856-1927), Evelyn De Morgan (1855-1919), entre outras. Esse capítulo se ocupa ainda de expor o contexto histórico e social ao qual a mulher artista estava submetida naquela sociedade à época.

A vida e a obra de Eleanor Fortescue-Brickdale são objeto de conhecimento do terceiro capítulo, onde são relatados acontecimentos relevantes de sua trajetória, os bastidores da composição de algumas obras e as inspirações de alguns de seus principais quadros e ilustrações.

No quarto capítulo, pode-se conhecer a obra *Idylls of the King*, através de uma seleção de poemas dentre aqueles ilustrados por Brickdale. Estabelece-se assim, um conhecimento inicial das personagens focalizadas pela artista. Por fim, no quinto capítulo são apresentadas e analisadas as ilustrações das principais personagens femininas de *Idylls of the King* representadas por Eleanor Brickdale e também são apresentadas ilustrações de outros artistas, de modo a comparar e identificar particularidades do trabalho de Brickdale.

CAPÍTULO 1

A IRMANDADE PRÉ-RAFAELITA

1.1. Origem e características do movimento

A Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo de jovens artistas, poetas e teóricos, oriundos da Royal Academy, constituído inicialmente entre os anos de 1848 e 1849. Seus membros fundadores são os pintores Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais. Segundo o pesquisador George P. Landow (1989), ainda participaram desse primeiro grupo o poeta William Michael Rossetti, o pintor James Collinson (1825-1881), o escultor Thomas Woolner (1825-1892) e o crítico de arte F. G. Stephens (1827-1907).

Pouco tempo depois o grupo recebe o apoio dos pintores Ford Madox Brown (1821-1893) e Charles Collins (1851-1921), a poetisa Christina Rossetti (1830-1894), o crítico John Ruskin (1819-1900) e os poetas William Bell Scott (1811-1890) e John Lucas Tupper (1826-1879). Entre outros artistas e teóricos associados à Irmandade, de sua criação até a virada do século, podemos citar: Edward Burne-Jones (1833-1898), Marie Spartali (1844-1927), John Brett (1831-1902), Arthur Hughes (1832-1915), James Campbell (1828-1893), Jane Morris (1839-1914), Charles Allston Collins (1828-1873), Walter Deverell (1827-1854), Evelyn De Morgan, entre outros.

O nome “Pré-Rafaelita” faz menção à arte medieval e renascentista produzida antes do tempo de Rafael Sanzio (1483-1520), caracterizada pela minuciosidade dos detalhes, pela paleta luminosa que remetia à têmpera utilizada pelos artistas medievais e os temas de natureza moral. Essa arte anterior a Rafael era imensamente admirada pelo grupo, que se recusa a produzir arte nos padrões da Academia, tida por eles como extremamente técnica e distanciada na natureza.

Uma outra influência primordial para a existência da Irmandade Pré-Rafaelita foi o conhecimento, por Dante Gabriel Rossetti, especialmente, de um grupo similar conhecido como “Nazarenos”, que atuavam em Viena (e posteriormente em Roma) por volta de 1809. Eles integravam a cooperativa de artistas intitulada Irmandade de São Lucas, que se inspirava em pinturas medievais italianas e alemães e pregavam

princípios de retorno à pureza na arte bastante similares aos que o grupo Pré-Rafaelita resgataria posteriormente.

A segunda fase ou geração do grupo é marcada pelos teóricos com a entrada de Edward Burnes-Jones e William Morris, na década de 1850. Segundo Marek Zasempa (2008), no campo da pintura, a primeira fase do movimento é caracterizada pelo “naturalismo simbólico”. Já a segunda fase é caracterizada por um “medievalismo erotizado” e pelo emprego de técnicas que permitiram fornecer à pintura uma atmosfera melancólica. Nessa fase também eclodem temas mais sociais, urbanos e históricos (Zasempa, p. 8, 2008).

Segundo Landow, em sua segunda fase o movimento pré-rafaelita se aproxima do movimento Artes e Ofícios e dos princípios do design moderno funcional. O movimento também se aproxima mais da poesia, exercendo mais influência sobre o campo da literatura, afirma o autor.

De acordo com Jan Marsh (2016), os membros da Irmandade pertenciam à classe média e precisaram conquistar seu espaço no meio artístico. Entre as inspirações e convicções que circundam e unem esse grupo inicial do movimento, evidencia-se o idealismo, a influência da religião evangélica e o apreço pelos temas literários, mitológicos e bíblicos, que serão parte fundamental de seu repertório temático, “representados com objetividade, clareza e com uma nova roupagem de cor e composição” (Marsh, p. 11). Esses artistas compartilham, ainda, suas crenças referentes a questões de classe e gênero oriundas dos ideais vitorianos vigentes.

Muito embora não houvessem publicado um manifesto, é nítida a coesão entre os trabalhos artísticos apresentados pelo grupo. Pode-se destacar como características comuns do estilo pré-rafaelita: a rejeição ao academicismo na arte; a exploração da relação entre pintura e literatura, sobretudo no que se refere ao resgate de poesias e romances de cunho histórico, épico e mitológico; o tratamento realista das figuras e a junção de elementos românticos e simbólicos.

Apesar de seu caráter inicial oculto e discreto, evidenciado pela ausência de dogmas expressos em manifesto, o estilo pré-rafaelita continuou a influenciar outros artistas,

mesmo após a dissolução do grupo inicial, ultrapassando o âmbito da pintura e da ilustração, constituindo-se uma diretriz no campo da literatura, da moda, do design e da fotografia, configurando ainda um estilo de vida pré-rafaelita. Como uma tentativa de ampliar o alcance de suas ideias, em 1850 a Irmandade Pré-Rafaelita publica a revista *The Germ*, que contava com ensaios sobre arte e literatura, bem como resenhas literárias e ilustrações.

Um importante passo inicial para o grupo foi a exposição que ocorreu na Royal Academy de Londres em 1849, onde muitos artistas colocaram junto às suas assinaturas as iniciais “P.R.B” (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), chamando a atenção da crítica e do público. Entre os quadros com as iniciais da Irmandade estavam *The Girlhood of Mary Virgin* de Dante Gabriel Rossetti, *Rienzi Vowing to Obtain Justice for the Death of His Young Brother, Slain in a Skirmish between the Colonna and Orsini Factions* de William Holman Hunt e *Isabella* de John Everett Millais. Embora apresentassem temáticas diferentes, a influência da Irmandade é clara no emprego de um discurso moral justiça, piedade, relações familiares e uma narrativa da luta da pureza contra a deturpação.

1.2. Artistas fundadores

1.2.1. Dante Gabriel Rossetti

Dante Gabriel Rossetti passou a frequentar a Royal Academy no ano de 1845, onde na ocasião conheceu o trabalho do pintor inglês William Blake (1757-1827). Foi pupilo de Ford Madox Brown e peça-chave da constituição do grupo Pré-Rafaelita. Sua produção em pintura é Simbolista, abordando as principais temáticas do Pré-Rafaelismo. Gabriel Rossetti também se interessou pelas artes decorativas, tendo também realizado importantes trabalhos nessa linguagem.

Assim como a maioria dos artistas e ideais da Irmandade, não é bem aceito pela crítica, e acaba se refugiando na ilustração, especialmente das obras de Dante Alighieri, de quem era um grande estudioso, de William Shakespeare e do poeta Robert Browning. Na segunda fase do movimento, Rossetti e seus colegas dedicam-se ao resgate do imaginário medieval, especialmente com relação à lenda do Rei Arthur, e acaba se debruçando sobre as obras de Thomas Mallory, autor de *Le Morte D'Arthur* (1485), e de Lord Tennyson, autor de *Idylls of the King* (1859).



Fig. 1: D. G. Rossetti. *Proserpine*, 1874, 125,1 x 61 cm, Tate Britain,

Londres.

Foi casado com a pintora do mesmo círculo Elizabeth Siddal, que posou para ele como modelo em diversas de suas pinturas e para quem Rossetti dedicou vários de seus poemas. Após a morte de sua esposa, em 1862, Rossetti dedica-se novamente à pintura a óleo, destacando-se nessa nova fase a obra *The Blessed Damozel* (1871-79), inspirado em poema homônimo publicado na *The Germ* em 1850. Ele se dedica à poesia e à literatura até o fim de sua vida, em 1881. Algumas de suas pinturas mais conhecidas são: *A Infância de Maria* (1848), *Anunciação* (1850), *Ecce Ancilla Domini* (1850), *A Noiva* (1865), *Lady Lilith* (1867), *Beatrix* (1864-70), *Pia de Tolomei* (1868-80) e *Proserpine* (1874).



Fig. 2: D. G. Rossetti, *A Noiva*, 1865–66, 82,5 x 76,2 cm, Tate Britain, Londres.

1.2.2. William Holman Hunt

Hunt também foi um importante membro fundador do grupo. Assim como seus colegas, frequentou a Royal Academy e lá conheceu o pintor John Everett Millais. Sua pintura é marcada pelo brilho e vivacidade das cores e pelo detalhamento. No entanto, não agradou inicialmente a crítica, sendo bastante criticado pela “confusão” e amontoamento de elementos em seus quadros.



Fig. 3: W. H. HUNT. *The Awakening Conscience*, 1853, 76,2 x 55,9 cm, Tate Britain, Londres.

Além dos temas mais comuns ligados ao grupo Pré-Rafaelita, destaca-se pelo naturalismo empregado nas cenas que retratam a vida rural e urbana (Clark, 1989). No entanto, predominam os temas religiosos e morais. Suas obras de maior destaque são: *The Awakening Conscience* (1853), *The Light of the World* (1851-53), *Christ and the Two Marys* (1849), *Rienzi* (1849), *Isabella and the Pot of Basil* (1868), *The Triumph of Innocents* (1883-84), *The Miracle of Sacred Fire* (1892-99) e *The Lady of Shalot* (1905).

1.2.3. John Everett Millais

Millais foi admitido na Royal Academy em 1840 como o mais jovem aluno já admitido na instituição. Em sua carreira, somam-se premiações e conquistas, tanto pela qualidade de sua pintura quanto do desenho. Sua primeira pintura foi *Isabella*, exposta na Royal Academy em 1849.



Fig. 4: J. E. MILLAIS. *Ophelia*, 1851-52, 111,8 x 76,2 cm, Tate Britain, Londres.

Como de costume no movimento, uma pintura do ano seguinte, *Christ in the House of His Parents*, não foi bem recebida. Em 1851, ele finaliza *Ophelia*, sua obra mais conhecida e uma das mais representativas do movimento, recuperando assim o sucesso na recepção de sua obra.



Fig. 5: J. E. MILLAIS. *The Return of the Dove to the Ark*, 1851, 88,2 x 54,9 cm, Ashmolean Museum, Oxford.

Por volta de 1863, Millais se afasta dos ideais da Irmandade, de modo a aprimorar seu estilo realista próprio e buscar novas variações (Baldry, 1908).

Entre suas obras do período Pré-Rafaelita, pode-se destacar também: *The Woodsman Daughter* (1851), *The Return of the Dove to the Ark* (1850-51), *Mariana* (1850-51), *The Huguenot* (1852), *The Order of Release* (1852) e *The Eve of Saint Agnes* (1863).

1.3. Recepção crítica do movimento

O movimento Pré-Rafaelita enfrentou severas críticas e suas obras foram tidas como confusas, feias e arcaicas, devido aos temas, à composição, ao achatamento das formas, à falta de sombras e às cores demasiadamente fortes. No entanto, o movimento contava com o apoio de importantes críticos como Walter Pater e John Ruskin, que frequentava o círculo Pré-Rafaelita.

John Ruskin foi um grande apoiador do movimento e encarava as propostas do grupo como inovações, sobretudo no que tange à pintura de paisagem. Ele foi um importante crítico de arte do século XX, destacando-se por suas ideias acerca do papel social da

arte. Suas ideias foram influenciadas pelo crescente resgate histórico que ocorria na época, devido tanto ao “redescobrimento” arqueológico de importantes cidades quanto a busca e reforço de uma história nacional promovida pela consolidação da história como uma disciplina acadêmica.

Suas obras de crítica mais conhecidas são os conjuntos de ensaios *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e *The Stones of Venice* (1851). Outra ideia central no trabalho de Ruskin é a preservação da arte do passado, em especial a arquitetura, e a luta contra os processos de mecanização da arte advindos da Revolução Industrial. Outra obra bastante conhecida é o compilado *Modern Painters*, um conjunto de textos críticos publicados em 5 volumes entre os anos de 1843 e 1860.

Ruskin admirava o trabalho ao ar livre, a atenção aos detalhes em aspectos botânicos e a minuciosidade impecável do trabalho pré-rafaelita. O autor também valorizava os “distintos níveis de percepção” proporcionados pela diversidade do grupo (Zasempa, p. 11). Pater também tece elogios ao movimento e à sua luta contra o academicismo na arte.

CAPÍTULO 2

MULHERES PRÉ-RAFAELITAS

2.1. Mulheres artistas no “Círculo Pré-Rafaelita”

Embora pouco abordadas, mesmo na crítica especializada, as mulheres constituem uma volumosa parcela do “Círculo Pré-Rafaelita”, círculo de artistas que não participaram oficialmente da Irmandade Pré-Rafaelita, que era exclusivamente masculina. Longe de serem apenas esposas, irmãs, modelos e admiradoras do estilo, foram talentosas pintoras, ilustradoras, desenhistas, escultoras e poetisas, que produziram obras bastante representativas do movimento.

Segundo Marsh e Nunn (1999), a maioria dessas mulheres têm como origem famílias com certa tradição artística e recursos artísticos à sua disposição. Muitas, ainda, provinham de famílias abastadas que as apoiavam, como é o caso das artistas Kate Bunce, Christiana Herringham (1852-1929) e Eleanor Fortescue Brickdale, artista abordada neste trabalho.

Embora muitas delas possuíssem recursos, essas artistas enfrentavam um ambiente artístico, bem como uma sociedade, essencialmente dominada pelos homens. Todos os membros da Royal Academy, por exemplo, até o final da década de 1850, eram homens. A Academia passa a aceitar mulheres artistas qualificadas apenas em 1859, com o incentivo de uma petição assinada por 38 mulheres, entre elas as artistas Anna Blunden (1829-1915), Rebecca Solomon (1832-1886) e Barbara Bodichon (1827-1891). Essa conquista faz parte de um movimento feminino que já ocorria em meados do século XIX, que visava a criação e ampliação de oportunidades de estudo e emprego para mulheres.

Apesar desse pequeno mas significativo avanço, as mulheres ainda expunham menos trabalhos que os homens nas exposições da Academia e o acesso delas ao estudo nessa instituição, embora agora permitido, se dê através de uma seleção bastante rigorosa. Desse modo, de todo o grupo das artistas Pré-Rafaelitas, apenas Eleanor Brickdale frequenta de fato a Royal Academy. As demais artistas se tornam alunas de outros artistas da Irmandade Pré-Rafaelita ou aderem a educação formal em escolas

como a *Slade School of Art*, como é o caso de Evelyn de Morgan, e a *Birmingham School of Art*, frequentada pela artista Kate Bunce.



Fig. 6: BUNCE, K. *Melody*. Oil on canvas, 510 x 763 mm, 1895-97.

Quando nas escolas de arte e na Academia, muitas dessas artistas eram direcionadas às Artes Decorativas, que era visto como um trabalho próprio para as mulheres. Outras ainda, embora talentosas, se viam diante de opções como bordado e ilustração, ao invés da pintura à óleo ou da escultura, técnicas que geralmente as motivaram a entrar no ofício artístico (Marsh e Nunn, 1999, p. 19).

Além de serem encaminhadas para as técnicas menos prestigiadas, certos gêneros pictóricos também eram dispensados às mulheres, como é o caso do desenho e pintura de natureza-morta, retratos e paisagens. Muitas vezes, a produção desses gêneros era limitada também à cópia. O trabalho de mulheres artistas, de modo geral, eram orientados a serem modestos e contidos, tanto em temas e ideias quanto em escala. Para teóricos, como John Ruskin, faltavam a elas brilhantismo e habilidades.

2.2. Mulheres artistas e sociedade

O movimento Pré-Rafaelita ocorre num momento histórico de mudanças cruciais para as mulheres. Por volta de 1865, quando surgem petições a favor do voto feminino, o debate a respeito da supremacia masculina se adensa e a pressão que essa sociedade machista exerce sobre as mulheres se torna um pouco mais evidente. Uma importante obra literária da época sobre o assunto é *On the Subject of Women* (1869), de John Stuart Mill, que aborda, entre outros aspectos, como esse sentimento masculino de superioridade é enraizado e perpetuado na sociedade.

As artistas da época enfrentavam, além das questões estéticas e desafios de sua obra, as opressoras expectativas de uma sociedade que defendia que o seu dever enquanto mulher era servir e obedecer. Da mesma forma, era esperado que a mulher artista apresentasse uma visão sentimentalista do mundo, ao invés do viés da ciência e do conhecimento. Segundo Marsh e Nunn (p. 20), características admiradas em um homem, como a rigorosidade, ambição e asserção, eram vistas nas mulheres como teimosia, ingratidão e até mesmo perversidade.

Por esse motivo, raramente meninas e mulheres se atreviam a modificar o padrão de comportamento que lhes era imposto e “pela mesma razão, pequenos passos para um homem significados enormes passos para as mulheres” (p. 20). As autoras assinalam ainda que homens e mulheres artistas eram movidos por motivações de ordens distintas. Enquanto “a ambição da mulher era medida pela força de seu desejo de adentrar no mundo da arte”, a aspiração do homem enquanto artista eram a aclamação crítica e os proventos financeiros.

Dentre os fatores sociais que mais influenciavam no acesso da mulher à arte, educação e ao trabalho, pode-se destacar o casamento. A mulher era ensinada a aspirar ao casamento e o cuidado da casa e dos filhos. Algumas artistas pré-rafaelitas se casaram com parceiros também artistas, e não raro também adeptos das ideias pré-rafaelitas, como é o caso das artistas Evelyn De Morgan e Marianne Stokes.

2.3. Exposições

Embora a rejeição dispensada aos trabalhos artísticos da Irmandade Pré-Rafaelita permaneça nas produções das mulheres, as críticas direcionadas a elas são mais frequentes, configurando um grupo carente de apoio.

Por volta de 1855, é fundada a *Society of Female Artists*, cujo foco é promover espaços e oportunidades para mulheres artistas exibirem seus trabalhos. Embora fosse uma iniciativa aprovada pela artista Barbara Bodichon, entre outras, o apoio não foi efetivo, não atraindo artistas e nem mesmo críticos e patronos. Desse modo, as mulheres seguiram sendo minoria nas exposições. No ano de 1877, dos 64 artistas a exibirem obras na Grosvenor Gallery, apenas dez eram mulheres. Do ponto de vista da exposição como mecanismo de publicidade para o artista, é de se esperar que os homens liderassem em vendas e patrocínios.

De acordo com Marsh e Nunn (p. 51), nos casos em que se ocorria o patrocínio de mulheres artistas, ele se dava mais pela condição e “virtuosidade” de mulher do que pelo apreço a seu trabalho enquanto artista. Não raro, seus trabalhos eram descritos por essas pessoas como delicados e sentimentais.

Algumas artistas estabeleceriam sua própria rede de apoio, como é o caso de Anna Mary Howitt, Jane Benhan Hay, Barbara Bodichon e Elizabeth Siddal, que se consideravam Art Sisters. Muitas outras amigas serviram como relação de suporte mútuo, como ocorre com a família Madox Brown e a artista Marie Spartali. Já artistas como Joanna Boyce, Margaret Cameron, Evelyn de Morgan e Eleanor Brickdale preferiam os círculos de apoio com presenças masculinas, talvez vistos como mais proveitosos (p. 51).

Por mais forte e empenhado que fosse esse trabalho em rede, não se comparava à Irmandade em si e aos círculos e parcerias estritamente masculinas. Dentre as artistas mais bem sucedidas em termos de exposição, venda e status, apesar de todos os obstáculos, pode-se destacar Marianne Stokes e Eleanor Brickdale.

Embora tenham enfrentado inúmeras disparidades, as artistas Pré-Rafaelita nos legaram obras intrigantes e essenciais para a compreensão da estética Pré-Rafaelita e do status da mulher artistas na Londres do século XIX.

2.4. Principais artistas

2.4.1. Elizabeth Siddal (1829-1862)

Além de artista foi uma importante modelo para obras pré-rafaelitas, posando principalmente para aquele que se tornou seu marido, Dante Gabriel Rossetti. Apesar de adentrar o mundo da arte como modela, Siddal foi incentivada a produzir retratos a óleo, ilustrações literárias, aquarelas com temática medieval, com personagens de atmosfera dramática, e a escrever poesias.

Self Portrait (1853-54), *Lady Clare* (1857), *The Ladies' Lament from the Ballad of Sir Patrick Spens* (1856) e *Lady Affixing A Pennant to a Knight's Spear* (1858-59) são algumas de suas obras mais conhecidas. Em *Self Portrait* percebe-se um retrato mais realístico da artista, que mesmo bastante representada, teve suas feições diversas vezes alteradas para se adequar aos padrões de beleza.



Fig. 7: SIDDAL, E. *Self Portrait*. 1853-1854.

2.4.2. Barbara Bodichon (1827-1891)

Uma das artistas Pré-Rafaelitas mais ativistas, engajada com a arte e as lutas sociais. Em 1858, ela ajudou a fundar o *The English's Woman Journal*, que visava promover uma reforma legal e aumentar as oportunidades para mulheres nos campos educacional e profissional. Em 1869, Bodichon publicou a obra *A brief summary, in plain language, of the most important laws of england concerning women: together with a few observations thereon*, que versava sobre os direitos das mulheres na Inglaterra, e cujo debate ajudou na aprovação da Lei de Propriedade do país para mulheres casadas.

Seus trabalhos pictóricos incluíam desenhos e aquarelas, desenvolvendo principalmente paisagens e retratos. Duas de suas obras mais difundidas são *Dreams of Scape: Ireland 1846* (1846) e *Sisters Working in our Fields* (1858-60).



Fig. 8: BODICHON, B. *Sisters Working in Our Fields*. Water colour and bodycolour on paper, 1858-1860.

2.4.3. Emma Sandys (1843-1877)

Uma das artistas mais promissoras, explorou a fundo a imagem feminina em retratos a óleo, expostos ao longo de sua produtiva carreira em importantes espaços como a Royal Academy.

Sandys compartilhou muito de seu estilo com o irmão Frederik, que se associou ao círculo Pré-Rafaelita por volta de 1857. Ela realizou exposições em Londres e Norwich, entre os anos de 1867 e 1874. Entre suas obras podemos destacar as

pinturas *Elaine* (1862-65), inspirada na obra *Idylls of the King, Preparing for the Ball* (1867), *Lady in Yellow Dress* (1870), *Viola* (1870) e o desenho em giz *A Fashionable Lady* (1873).



Fig. 9: SANDYS, E. *Elaine*. 1862-65.

2.4.4. Julia Margaret Cameron (1815-1879)

Nasceu em Calcutá em 1815, com mãe francesa e pai inglês. Mudou-se para a Inglaterra em 1848 e começou a fotografar por volta de 1864, sendo uma das maiores artistas precursoras dessa nova linguagem que surgia. Destaca-se por seu trabalho em retratos. Seus retratos recorrentemente apresentavam caracterizações ligadas a temas bíblicos, históricos e literários.

Entre as suas fotografias, pode-se destacar: *Zuleika* (1864-67), *William Michael Rossetti* (1865), *Group from Browning's 'Sordello'* (1867), *Hypatia* (1868) e *Gretchen* (1870).



Fig. 10: CAMERON, J. M. *Hypatia*. Albumen print, 335 x 246mm, 1868.

2.4.5. Lucy Madox Brown (1843-1894)

Expôs pela primeira vez em 1869, na Royal Academy. Destaca-se na aquarela, com temática histórica e literária e na pintura a óleo. Entre seus principais trabalhos temos *Romeo and Juliet* (1871), *Ferdinand and Miranda Playing Chess* (1871), *The Duet* (1870) e *Margareth Roper Rescuing the Head of her Father* (1873).



Fig. 11: BROWN, L. M. *The Duet*. 1870.

2.4.6. Catherine Madox Brown (1850-1927)

Assim como a irmã, dominava a técnica de aquarela, e ainda a técnica de pastel e lápis. Suas principais obras são os retratos de seus familiares *Ford Madox Brown at the Easel* (1870), *Francis Hueffer, the Artist's Husband* (1873), *Wandering Thoughts* (1875) e *Elsie Martindale Hueffer* (1895).

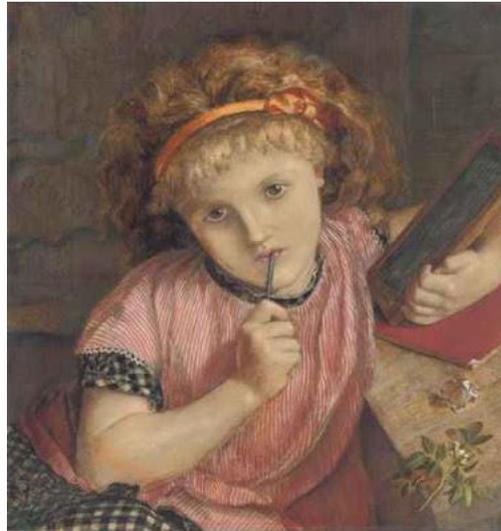


Fig. 12: BROWN, C. M. *Wandering Thoughts*. watercolor heightened with bodycolor, 18.5 x 17.2 in. 1875.

2.4.7. Marie Spartali (1844-1927)



Fig. 13: SPARTALI, M. *Beatrice*. watercolor, gouache and tempera mounted on paper, 57.6 cm x 43.1 cm, 1895.

Destaca-se na pintura de aquarela e guache, e seus temas literário-históricos estão intimamente ligados à literatura italiana. Foi modelo da artista Julia Margaret Cameron. Também produz trabalhos decorativos e paisagens. Expôs seus trabalhos na Grovesnor Gallery e na Dudley Gallery, em Londres, na Centennial Exhibition na Filadélfia (1876) e na World's Columbian Exhibition em Chicago (1893). Entre suas obras mais conhecidas, temos: *Mariana* (1867-69), *Self Portrait* (1871), *Madonna Pietra degli Scrovigni* (1884), *Dante at Verona* (1888), *The Enchanted Garden of Messer Ansaldo* (1889) e *A Florentine Lily* (1885-90).

2.4.8. Marianne Stokes



Fig. 14: STOKES, M. *Madonna and Child*. Tempera on wood, 1907-8.

Artista de origem austríaca cujos trabalhos da fase Pré-Rafaelita ostentam uma temática religiosa e medieval, e consistiam basicamente de pinturas a óleo. Seu trabalho obteve grande projeção internacional, expondo na Inglaterra e nos Estados Unidos. Alguns de suas obras mais consagradas são *Aucasin and Nicolette* (s. d.), *Madonna and Child* (1907-1908), *A Rumanian Bridesmaid* (1905), *St Elizabeth of Hungary Spinning for the Poor* (1895), *The Queen and the Page* (1896) e *Death and the Maiden* (1908).

2.4.9. Evelyn De Morgan (1855-1919)



Fig. 15: DE MORGAN, E. *Flora*. Oil on canvas, 1894.

Produz pinturas a óleo com temas sacros e cenas e figuras alegóricas. Suas obras *The Red Cross* (1916) e *S.O.S* (1914-16) retratam de forma simbólica o sentimento da artista em relação às guerras que assolavam o mundo no momento, como a Primeira Guerra Mundial. Desenvolveu um método de pintura com a utilização de glicerina, o que permitia produzir imagens com tons vibrantes. Sua pinturas de destaque são: *By the Waters of Banylon* (1883), *Aurora Trumphans* (1886), *Medea* (1889), *Flora* (1894), *Earthbound* (1897) e *The Hour Glass* (1905).

CAPÍTULO 3

ELEANOR FORTESCUE-BRICKDALE: VIDA E OBRA

3.1. Trajetória profissional

Mary Eleanor Fortescue-Brickdale nasceu em 25 de Janeiro de 1872 em Upper Norwood, no subúrbio de Londres, no seio de uma família financeiramente confortável. Seu pai foi aluno de John Ruskin na Universidade de Oxford e ela, que era a filha mais nova, foi a única de seus irmãos que escolheu a arte como carreira e devoção de uma vida, embora seu irmão Charles também tenha estudado com John Ruskin, na Ruskin School of Drawing. Em 1881, Eleanor já ilustra seu próprio exemplar de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Em 1885, produz desenhos e esboços ao longo de sua viagem pela Alemanha e pela Suíça.

No ano de 1889, aos 17 anos, ela ingressa na Escola de Arte, Ciência e Literatura Crystal Palace. A escola se destacava no Sul de Londres como um centro de exposições e entretenimento. Segundo Pamela Gerrish Nunn (2012), que publicou a única biografia existente sobre a artista, em Crystal Palace rapazes eram aceitos no curso de Ciências e mulheres eram deveriam ingressar no curso de Artes. Já o curso de Música poderia ser frequentado por ambos os sexos.

Um dos destaques da escola era sua coleção que seguia o já conhecido molde das “obras primas da antiguidade” e uma galeria que apresentavam imagens muitas vezes não disponíveis na National Gallery. Dada a grande oportunidade de treinar através de cópias, Brickdale atribui à escola sua sólida base para o Design. Também eram oferecidas aulas de anatomia e composição, gravura em madeira e artes decorativas.

No final do ano acadêmico de 1890-91, Eleanor ganha a bolsa anual por desenho a giz e aquarela, e no ano seguinte ganha uma medalha de prata por seus trabalhos em aquarela. Em 1896, ela é aceita na Royal Academy. No ano seguinte, ela ganha um prêmio pela lunette decorativa *Spring* para a sala de jantar da Burlington House, o que lhe rendeu a quantia de 40 libras. Esse dinheiro foi investido em recursos para a realização de sua primeira grande obra, *The Pale Complexion of True Love* (1899).

Nos anos que se seguem, ela expõe cada vez mais trabalhos. Nas exposições da Royal Academy, ela apresenta principalmente pinturas a óleo e retratos. Já suas aquarelas têm espaço na Dowdeswell Gallery, que chegou a exibir três exposições exclusivas da artista, e na Leicester Gallery. Em 1902, ela inaugura seu próprio estúdio, no distrito de Kensington, de onde deriva grande parte de seu trabalho. Em frente ao seu estúdio, na Casa Leighton, ocorrerem exposições de sua obra, que recebe críticas favoráveis, especialmente do crítico G. F. Watts. No mesmo ano, ela se torna a primeira mulher a integrar o Institute of Painters in Oils.



Fig. 16: Brickdale, E. *Natural Magic*. Watercolor, 1905.

Quando na Royal Academy, Brickdale estabelece uma importante amizade com John Liston Byam Shaw, pintor e ilustrador. Ele havia sido aluno de John Everett Millais e inspirou-se nos primeiros trabalhos da Irmandade expostos na Academia. Foi uma parceria bastante proveitosa para Eleanor, que se tornou professora e tutora na escola de arte criada por Byam Shaw em Kensington, em 1911.



Fig. 17: BRICKDALE, E. *Madame Placid*. Watercolor, 14 x 10.5", 1911.

A obra artística de Eleanor também foi influenciada pelos artistas pré-rafaelitas, em especial membros fundadores John Everett Millais e William Holman Hunt. Ela seguiu à risca os princípios de observação da natureza, vivacidade das cores na pintura e utilização de elementos simbólicos. A artista também explorou com êxito a dimensão teatral de seu trabalho, tendo como inspiração a obra de Ford Madox Brown. Essa característica dramática era trabalhada utilizando recursos como a luz, um elemento não utilizado pela Irmandade Pré-Rafaelita.

As imagens no trabalho de Eleanor Brickdale possuem temática literária e histórica, arrematadas por uma narrativa expressiva bastante pessoal. Com a virada do século, sua pintura adota um aspecto mais extravagante, como pode-se observar em *Love and his Counterfeits* (1904) e *The Uninvited Guest* (1906) (Marsh e Nunn, p. 152). Segundo Nunn (2012), a variedade de linguagens artísticas nas quais Brickdale desenvolve sua produção sugere que ela se via mais como uma designer do que estritamente uma pintora.



Fig. 18: BRICKDALE, E. *Love and his Counterfeits*. Pencil and watercolor, 66.4 x 133.35 cm, 1904.

No ano de 1909, ela recebe uma encomenda da Leicester Gallery para produzir ilustrações da obra *Idylls of the King*, de Alfred Lord Tennyson. Ela produz, ao longo de dois, anos 28 aquarelas, exibidas na galeria em 1911, das quais 21 são publicadas no ano seguinte numa edição especial do livro.



Fig. 19: BRICKDALE, E. *Chance*. Watercolor, 1901.

As ilustrações de *Idylls of the King* deram ainda mais visibilidade a seu trabalho ilustrativo, e ela continua a receber encomendas. Sua carreira profissional é interrompida em 1938, quando ela sofre um derrame cerebral. Em 1945, ela vem a óbito em sua casa, em Londres.

Em seu obituário no London Time, Eleanor é descrita como uma artista versátil, indo da pintura ao vitral. O trecho dedicado à artista afirma que ela fora uma das últimas pintoras a se orientar pela estética pré-rafaelita, e embora não tenha entrado em contato direto com os membros fundadores da Irmandade, utilizou seus princípios com profunda dedicação. Ainda segundo a nota, Brickdale herda o lado alegórico do movimento, bem como os princípios de composição da imagem, que fazem seu trabalho se diferenciar pelo brilho das cores e pela fidelidade aos detalhes (Lupack, 2008, p.26).

3.2. Principais pinturas

3.2.1 The Pale Complexion of True Love (1899)



Fig. 20: BRICKDALE, E. *The Pale Complexion of True Love*. Oil on canvas, 71.4 x 91.8 cm, Private Collection, 1899.

A obra é baseada na peça *As You Like It* (1599-1606), de William Shakespeare. Ela faz menção à cena IV do ato III, e aos personagens Silvius e Phoebe. Na trama, Silvius é um jovem pastor, perdidamente apaixonado pela esnobe Phoebe. Silvius a venera, ao que ela responde com desprezo. Ao apresentar esses personagens, Shakespeare ironiza o amor “pretarquista” que idealiza o sofrimento amoroso e emocional que a dama infringe com prazer ao cavalheiro.

A composição de Brickdale nos brinda com a essência das personagens, configurando Silvius como “a pálida tez do amor verdadeiro” e Phoebe em sua suntuosa veste vermelha, cedendo-lhe, com indiferença, a honra de adorá-la. O vermelho da vestimenta se destacam reiterando tanto o poder da apática personagem quando a potência da cor, herdada dos pré-rafaelitas. O uso de simbolismo também permeia a obra, de forma bastante detalhada.

3.2.2. The Gift That Is Better Than Rubies (1899)



Fig. 21: BRICKDALE, E. *The Gift That Is Better Than Rubies*. Watercolor, 34 x 47 cm, 1899.

Brickdale representa nessa obra um anjo de asas coloridas, que se debruça para abençoar um recém-nascido. As figuras aladas são recorrentes em seu trabalho, ora aparecendo como espíritos de bondade ora como almas travessas.

3.2.3. The Ugly Princess (1902)

Essa pintura foi baseada no poema homônimo de Charles Kingsley. O poema narra a história de uma princesa que fora obrigada a se cobrir com um véu após ser rejeitada por um pretendente, provavelmente em razão de uma deformidade que possuía.



Fig. 22: BRICKDALE, E. *The Ugly Princess*. Oil on canvas, 91.5 x 51.4 cm, Private Collection, 1902.

A imagem retrata o momento em que a princesa espia uma bela criada e um pajem flertarem no pátio. Essa obra foi exposta na Society of Oil Painters no mesmo ano da afiliação da artista, e foi bastante elogiada pela crítica na época, que ratificava sua vinculação ao movimento Pré-Rafaelita.

3.2.4. The Little Foot Page (1905)

Brickdale representa uma personagem de uma famosa balada escocesa, que foi obrigada a se vestir como pajem para seguir o homem que amava. A jovem pajem se chama Burd Helen e na pintura de Brickdale é retratada se desfazendo de seus trajes femininos e cortando o cabelo, preparando-se para empreender sua jornada (Marsh e Nunn, p. 153).



Fig. 23: BRICKDALE, E. *The Little Foot Page*. Oil on canvas, 91 x 57 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, 1905.

A obra chama atenção tanto pelo delineamento da figura feminina, que lembra os trabalhos de Millais (*Ophelia*) e Evelyn De Morgan (*Flora*), quanto pela riqueza nos detalhes da natureza, que chega à graciosidade. Foi um de seus poucos quadros a óleo não expostos na Royal Academy, e pouco se sabe sobre sua confecção.

3.2.5. The Uninvited Guest (1906)

Trata-se de uma obra bastante alegórica. Ambientada em um casamento, “a visita não convidada” se concretiza na figura do cupido, o amor que não é esperado e não protagoniza um casamento de conveniências. Para Marsh e Nunn, chama atenção a forma como a majestuosidade do vestido contrapõe a figura do anjo, e a presença do nu, que na obra de Brickdale não costuma ultrapassar o campo alegórico. Trata-se de uma composição de tom moralizante e crítico à sociedade vitoriana, onde as relações de interesse ainda se sobressaem sobre as relações de afeto.



Fig. 24: BRICKDALE, E. *The Uninvited Guest*. Oil on canvas, 89 x 127 cm, Private Collection, 1906.

3.2.6. I did no more while my heart was warm (1908)

Essa é uma de suas obras de temática renascentista, baseada no poema *The Statue and the Bust*, de Robert Browning. O poema relata a história de uma dama que conhece o Duque Ferdinand às vésperas de seu casamento, e ambos se apaixonam, mas não revelam um ao outro o sentimento. Já casada, ela se inclina todos os dias sobre sua janela, na esperança de avistar seu amado passando, e essa permanece a única forma de contato entre eles.

Com o passar dos dias e percebendo a inocuidade de seu amor, ela encomenda de um escultor um busto que retratasse ela mesma, olhando pela janela, para que amado visse. O título da obra é uma apropriação literal da fala da personagem, que percebe que não faria como estátua fria e pálida o que não fez “quando seu coração estava quente”.



Fig. 25: BRICKDALE, E. *I did no more while my heart was warm*. Pen & brown ink, water and bodycolors on paper, Oxford, 1908.

Segundo Marsh e Nunn (p. 155), a pintura captura perfeitamente o espírito da história e a frustração da personagem, que “negligencia seus afazeres em nome de uma fantasia infrutífera”. Um detalhe interessante da composição é que Brickdale oculta a face da personagem, dando ao espectador a oportunidade de “completá-la” ou conjecturar sua expressão.

3.2.7. **Pride and ambition here / Only in far-fetcher metaphors appear (1915)**



Fig. 26: BRICKDALE, E. *Pride and Ambition Here / Only in Far-Fetched Metaphors Appear*. Pen & brown ink, water and bodycolors on paper, 36.6 x 25.2 cm, Oxford, 1915.

Esse trabalho tem como referência o poema *The Wish*, de Abraham Cowley, e retrata um personagem que nutre profundo apreço pela paz e quietude do campo e pela beleza da natureza, em especial as flores.

A obra reforça a atenção especial que a artista dispensa à detalhes da natureza, que assim como para os pré-rafaelitas, reflete um elemento de pureza e conexão com o Divino.

3.2.8. Golden Book of Famous Women (1919)

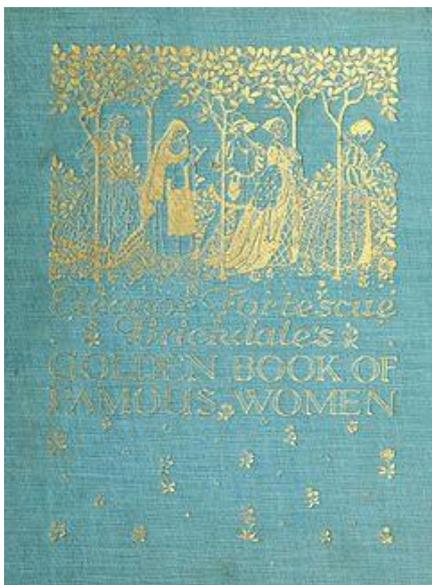


Fig. 27: BRICKDALE, E. Capa do livro "Golden Book of Famous Women", 1919.

Conjunto de ilustrações para o livro homônimo organizado pela artista, dedicado a mulheres de destaque da história mundial e da ficção. As imagens acompanham uma seleção de textos e poemas dedicados à essas mulheres, escritos por autores consagrados como William Shakespeare e Goethe.

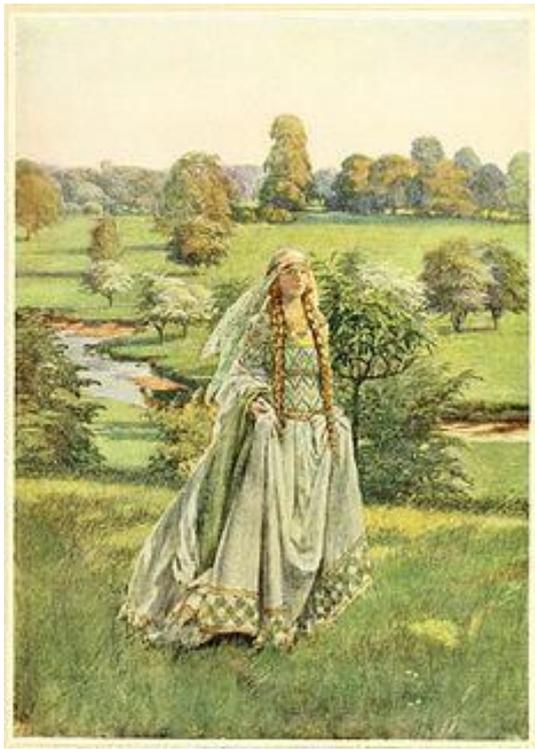


Fig. 28: BRICKDALE, E. *Guinevere*. Watercolor, 1919.



Fig. 29: BRICKDALE, E. *Catherine of Siena*. Watercolor, 1919.



Fig. 30: BRICKDALE, E. *Clare of Assisi*. Watercolor, 1919.

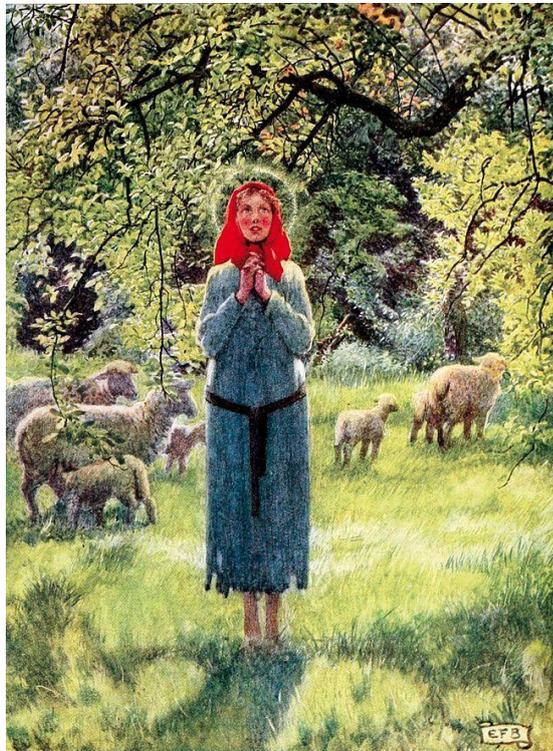


Fig. 31: BRICKDALE, E. *Joan of Arc*. Watercolor, 1919.

CAPÍTULO 4

IDYLLS OF THE KING

O movimento Pré-Rafaelita trouxe consigo uma onda de revivalismos do imaginário medieval. Grande parte das pinturas e ilustrações do período terão como inspiração contos e poemas que abordam algumas das já consagradas histórias medievais, como a lenda do rei Arthur.

Entre os anos de 1859 e 1885 é publicada a obra poética *Idylls of the King* (ou *Idílios do Rei*, sem tradução publicada em língua portuguesa), escrita por Alfred Tennyson. O conjunto de poemas narrativos têm como inspiração a lenda do Rei Arthur e dos Cavaleiros da Távola Redonda.

A obra é dividida em extensos poemas que podem ser compreendidos e apreciados separadamente, pois há conexão entre suas narrativas, evidenciada pela imagem constante do Rei Arthur. Os versos tendem a não possuir rimas, constituindo versos brancos, uma tendência literária do século XIX. Entre as inspirações de Tennyson, tem-se uma obra medieval resgatada no período, o romance de cavalaria *Le Morte d'Arthur*, de Thomas Malory. Ele se inspira nos personagens da aventura de Arthur, fazendo suas próprias modificações no enredo, e nas personagens e em seu destino.

Em 1859, foi publicado o primeiro conjunto de poemas: “Enid”, “Vivien”, “Elaine” e “Guinevere”. Nos anos seguintes, esses grandes poemas foram se fragmentando e se ampliando, de modo que, em 1885, a obra passa a contabilizar onze poemas, sendo eles:

- 1) A Chegada de Arthur
- 2) Gareth e Lynette
- 3) Enid
 - 3.1. O Casamento de Geraint
 - 3.2. Geraint e Enid
- 4) Balin e Balan
- 5) Merlin e Vivien
- 6) Lancelot e Elaine

- 7) O Santo Graal
- 8) Pelleas e Ettare
- 9) O Último Torneio
- 10) Guinevere
- 11) A Passagem de Arthur

Cinco destes poemas foram objeto das ilustrações da artista - não por coincidência, são poemas em que as personagens femininas têm papel destacado. Essas ilustrações integraram uma edição de *Idylls of the King* publicada em 1913, que trazia, apenas, os cinco referidos poemas.

4.1. Poemas selecionados

4.1.1. Enid

Na edição ilustrada por Brickdale, a seção intitulada “Enid” engloba os poemas “O Casamento de Geraint” e “Geraint e Enid”, que narram a história dessa personagem.

4.1.1.1. O Casamento de Geraint

Geraint era príncipe e um dos Cavaleiros da Távola Redonda, casado com uma mulher chamada Enid. Era dama de companhia, amiga e admiradora da Rainha Guinevere, que era esposa do Rei Arthur. Quando surgem rumores sobre Guinevere estar traindo o Rei, Geraint teme que a reputação de sua esposa também seja maculada. Para impedir que isso aconteça, ele a leva para seu castelo afastado de Camelot.

Enquanto dispensa toda sua atenção e devoção a Enid, Geraint negligencia seus deveres para com a Corte. Dado esse fato, as pessoas começam a caçoar e ridicularizá-lo no Reino. Em uma noite, Enid se debruça em choro sobre sua cama, culpando-se pelos comentários maldosos que fazem a seu marido. Ao se deparar com sua esposa em lágrimas, Geraint acredita que seu choro se refira a um sentimento por outro homem, e decide partir com Enid num cavalo, exigindo que ela use seu pior vestido.

4.1.1.2. Geraint e Enid

Ao olhar para seu pior vestido, Enid se recorda do momento em que conheceu Geraint e de quando ele a trouxe para a Côrte. Nesse ponto da narrativa, o poema retoma os episódios de um ano atrás, para descrever os acontecimentos que levaram Geraint e Enid a se conhecerem e se casarem.

Ao chegar à casa do Conde Yniol, pai de Enid, em sua busca por um cavaleiro que havia ofendido a Rainha Guinevere, Geraint conhece a jovem Enid. A casa de Enid havia sido saqueada por causa de seu despeitado primo Edyrn, o “Sparrow-Hawk”, que queria desposá-la. Geraint descobre que Edyrn se trata do cavaleiro que havia ofendido a Rainha, e se oferece para lutar contra ele. Em seu íntimo, desejava como recompensa casar-se com Enid.

Tendo derrotado o *Sparrow-Hawk*, Geraint consegue a mão de Enid. Ao se preparar para o casamento, antes de seguir para Camelot, Enid percebe que todos os seus vestidos haviam sido roubados durante o saque e lhe havia sobrado apenas um vestido velho e roto. Sua mãe lhe consegue um vestido novo e bonito, mas Geraint exige que Enid use seu vestido mais velho.

Segundo Geraint, o pedido se devia ao fato de que a Rainha Guinevere tinha o desejo de vestir a noiva, além de que ele gostaria de se certificar que Enid se casaria com ele por amor, e não por sua riqueza e privilégios. Além disso, o pedido se dava principalmente para que Geraint pudesse colocar a obediência de Enid à prova. Com o fim dessa memória, Enid volta a si e veste o mesmo vestido velho de um ano atrás, como era o desejo de seu marido.

Enfurecido, Geraint parte com Enid, pedindo que ela não lhe dirija a palavra e que tomasse certa distância dele. No caminho, eles se deparam com três bandidos e Geraint os mata. Durante o trajeto, Geraint indaga Enid sobre a suposta traição, ao que ela não responde. Eles entram em uma taverna mais à frente e lá encontram o Conde de Limours, um antigo pretendente de Enid. O Conde de Limours confessa a Enid que ele ainda a ama. Ela, por sua vez, conta o ocorrido ao marido, e eles seguem viagem pela manhã. Limours e seu bando tentam interceptá-los, mas Geraint corta-lhe a cabeça.

Com Geraint ferido pela luta, eles são avistados pelo Conde de Doorm e seu grupo, que os socorrem. Nítido o sofrimento de Enid com a condição do marido, Geraint começa a crer na veracidade do sentimento que ela tem por ele.

O Conde de Doorm se interessa por Enid e a pede em casamento. Enid recusa o pedido e é agredida por ele. De imediato, Geraint deixa seu leito e decapita o Conde. Geraint pede desculpas a Enid pelas acusações de dúvidas e eles regressam a sua vida e afazeres em Camelot, e Enid pode enfim se reaproximar da Rainha Guinevere. Ela e Geraint vivem felizes até o dia da morte dele, em uma batalha contra os bárbaros do Norte.

4.1.2. Merlin e Vivien

O Rei Mark de Cornwall e sua amante Vivien ouvem de um menestrel viajante os rumores sobre o inconveniente romance entre Lancelot e a Rainha Guinevere. O menestrel conta ainda, com admiração, como os cavaleiros se inspiram na demonstração de amor puro do Rei Arthur.

Despeitado, o Rei Mark propõe a Vivien causar discórdia e problemas entre os cavaleiros de Arthur. Para a desdenhosa Vivien, qualquer pessoa poderia ser pura e virtuosa como o Rei Arthur, e ela aceita a desestabilizá-los e voltar para Mark “com os corações dos cavaleiros em sua mão”.

Ela, então, viaja para Camelot, e consegue se tornar uma das damas de companhia da Rainha Guinevere. Logo ela começa a espalhar rumores de mentiras e desonestidade entre os cavaleiros. Em um certo episódio das trapaças de Vivien, o mago Merlin a surpreende tentando flertar com o Rei Arthur, e ri de sua tola atitude. Nesse momento, Vivien volta sua atenção para Merlin e decide conquistá-lo.

Suas investidas sobre Merlin o tornam menos resistente a ela. Movidado por um sentimento de melancolia, Merlin deixa a corte rumo ao bosque de Broceliande e Vivien o segue, com a intenção de rogar-lhe um encantamento que o transformasse em estátua. Lá, Vivien se envolve com Merlin, fazendo-o sentir-se melhor. Como forma de agradecimento, Merlin oferece a Vivien um presente, e ela pede que ele a ensine

a transformar uma pessoa em estátua. Merlin nega o pedido, afirmando que Vivien poderia usar esse poder contra ele, e ela nega que faria tal coisa.

Aproveitando sua abertura, Vivien pergunta a Merlin sobre os rumores em Camelot. Em certo ponto, ela pergunta sobre a relação de Guinevere e Lancelot. Merlin responde que Guinevere havia confundido Lancelot com o Rei Arthur na ocasião em que Arthur manda Lancelot buscar Guinevere para se casar com ela, e esse mal entendido gerou sua paixão por ele. Vivien questiona como Arthur pode permanecer cego diante da infidelidade da esposa, e Merlin culpa a extrema sensibilidade de Arthur.

Vivien continua a distraí-lo com calúnias espalhadas pela côrte, dando a Merlin novamente uma má impressão sobre suas intenções. Ela chora dramaticamente com a acusação de Merlin que, culpado, a ensina o encantamento. Assim que ele dorme, Vivien usa o encantamento contra ele, aprisionando-o num carvalho do bosque de Broceliande.

4.1.3. Lancelot e Elaine

Quando o Rei Arthur encontrou a coroa de um falecido rei cravejada com nove diamantes, ele decide que a cada ano do torneio de Camelot, um diamante será dado como prêmio. Lancelot, um de seus cavaleiros, havia ganhado os oito primeiros diamantes, e entraria na competição para o nono diamante, e presentearia sua amada Guinevere com todos eles.

A Rainha Guinevere anuncia que não irá ao torneio, e Lancelot se voluntaria para permanecer na côrte em sua guarda. Ela alerta a Lancelot que a permanência dos dois na côrte geraria comentários maldosos, e o aconselha a ir ao torneio disfarçado e depois contar a Arthur que sua intenção era testar sua coragem como um cavaleiro desconhecido, ao invés de um guerreiro já temido.

No caminho para a competição, ele vai ao Castelo Astolat, onde conhece Elaine e toma emprestado um escudo de seu irmão. Àquela altura, Elaine já estava extremamente apaixonada por Lancelot. Ela pede que ele use seu emblema no torneio e se oferece para guardar seu escudo.

No torneio, Lancelot irrita seus adversários, e acaba saindo mais uma vez vencedor. Quando o Rei Arthur retorna do torneio, Guinevere conta a artimanha de Lancelot. Ao saber por seu marido que Lancelot usava o emblema feito por outra mulher, Guinevere se enfurece.

Os rumores do amor de Elaine por Lancelot se espalham rapidamente em Camelot, mas Lancelot não corresponde o sentimento. Elaine percebe sua frieza diante de sua investida e deseja a morte. O pai de Elaine conta a ela sobre o caso de Lancelot e Guinevere, mas ela se recusa a acreditar.

Fortemente abatida por sua paixão não correspondida e pressentindo sua morte, Elaine deixa instruções a respeito de seu funeral. Sua família deveria colocá-la em uma barca funerária, com uma carta em uma mão e um lírio na outra, e em seguida conduzi-la rio abaixo.

Lancelot tenta presentear Guinevere com dos nove diamantes, mas ela rejeita o presente, acreditando que ele a havia traído com Elaine. Ela joga os diamantes pela janela e eles caem próximo a barca de Elaine que por ali passava, afundando no rio. O Rei Arthur lê em voz alta a carta de Elaine, onde ela afirma que a causa de sua morte foi seu amor por Lancelot. Lancelot explica que fez de tudo para dissuadi-la desse sentimento e Arthur ordena que haja um funeral para ela, com sua história de amor e morte, e que o escudo de Lancelot seja enterrado com ela.

Guinevere pede desculpas a Lancelot. Arthur diz que gostaria que Lancelot correspondesse ao amor de Elaine, mas Lancelot alega que o amor não pode ser forjado ou moldado. Após refletir, Lancelot percebe que Elaine o amou mais do que Guinevere jamais o havia amado, e deseja romper laços com Guinevere, uma vez que essa relação o envergonhava e era um péssimo exemplo aos demais cavaleiros.

4.1.4. Guinevere

A Rainha Guinevere foge para o convento de Almesbury, por causa de Sir Mordred, sobrinho de Arthur, que estava lhe causando problemas. A ardilosa Vivien contou a Sir Mordred sobre o romance de Lancelot e Guinevere, e seu plano de fugirem juntos.

Mordred e seus homens cercam o quarto do castelo onde os amantes se encontravam e exige que Lancelot saia. Ele rende Mordred e diz a Guinevere para ir com ele pois iria defendê-la. Guinevere recusa e pede para ser levada ao convento da Abadia de Almesbury.

Ao chegar ao convento, Guinevere é bem recebida, sem no entanto revelar sua identidade. Enquanto isso, em Camelot, Sir Mordred usurpa o trono de Arthur. Enclausurada no convento, ela ouvia que a Rainha Guinevere era a culpada pela destruição da Távola Redonda. Lá é acompanhada de uma noviça, que lhe conta histórias sobre seu pai, que fora um grande rei. Ela falava com propriedade sobre a nobreza, e como o Rei Arthur e Lancelot eram homens de igual nobreza, mas a Rainha, em contraposição, era uma pecadora. Essas declarações torturavam cada vez mais a alma de Guinevere, que sofria em silêncio.

Em uma dessas conversas com a noviça, elas são interrompidas pelo Rei Arthur que fora até a Abadia. Guinevere esconde o rosto entre as mãos, mas o rei sabe quem a reconhece. Ele havia acabado de lutar contra Lancelot, que se recusou a reagir. Muitos de seus homens haviam seguido Mordred, mas ele deixaria alguns dos que lhe restaram para proteger Guinevere no convento.

Arthur conta a Guinevere que pode não voltar com vida da próxima batalha contra Mordred. Conta ainda os terríveis desdobramentos de sua traição. Ele afirma não se importa se irá viver ou morrer e alega que ainda ama Guinevere, apesar de tudo que ela fez. Ainda assim, ele exporia sua vergonha a público e a abandonaria, uma vez que acreditava que o pior que poderia acontecer a um homem seria deixar sua esposa, que ele sabe ser falsa, continuar a governar sua casa.

Por fim, Arthur perdoa Guinevere, “como o Deus eterno perdoaria”, e espera que Ele possa purificar sua alma e fazer dela sua esposa no Paraíso. Ele ouve as trombetas da batalha ao longe e diz adeus a Guinevere.

Quando Arthur parte, Guinevere se desfaz em pranto e arrependimento. Ela pede para permanecer no convento para se redimir de seus pecados, e lá permanece até sua morte, três anos depois.

CAPÍTULO 5

ILUSTRAÇÕES

Antes de ilustrar as obras de Alfred Tennyson, Eleanor Brickdale contribui com dez ilustrações para a aventura medievalista *Ivanhoe*, de Walter Scott, publicadas em uma edição de 1900, que contava também com ilustrações de outros dois artistas. Em 1905, Brickdale publica uma de suas primeiras obras ilustrativas para um livro. O livro em questão é a coletânea *Poems*, de Tennyson, que contava com 18 ilustrações em preto e branco de página inteira e outras 55 ilustrações decorativas menores. Embora não fosse um trabalho de temática exclusivamente Arturiana, ela já apresenta um interesse pela obra de Tennyson.

Desse modo, ao ser convidada pela Leicester Gallery, em 1909, para ilustrar *Idylls of the King*, Brickdale lidava com um autor conhecido e uma temática abordada em trabalhos anteriores. Como mencionado no capítulo 3, ela produz 28 ilustrações em aquarela para a obra, que são exibidas na Leicester Gallery em 1911. Dessas 28 ilustrações, 21 são selecionadas para compor uma edição especial de *Idylls of the King*, publicada em 1912.

Segundo Lupack (2008), a amizade de Brickdale com o artista John Byam Liston Shaw foi crucial para seu desempenho e interesse nas ilustrações de *Idylls of the King*. Assim como a artista, Byam Shaw desenvolveu um “pré-rafaelitismo” tardio, e compartilhou com ela valores como “a observação detalhada da natureza”, e a ênfase nas qualidades espirituais e transcendentais da arte medieval. Além de outras ilustrações de tema Arturiano, Byam Shaw publica, em 1906, quatro ilustrações para o poema “Geraint e Enid” e outras quatro ilustrações para o poema “Guinevere”, de *Idylls of the King*.

De forma a fundamentar e direcionar a análise das ilustrações de Brickdale, foram selecionadas aquarelas dos quatro poemas de *Idylls of the King* ilustrados por Brickdale em 1913: “Enid” (que conta com os poemas “O Casamento de Geraint e Enid” e “Geraint e Enid”), “Merlin e Vivien”, “Lancelot e Elaine” e “Guinevere”. Nesses poemas, predominam as imagens das personagens femininas e percebe-se facilmente uma tensão em sua relação com o(s) personagem(ns) masculinos centrais.

Não foram encontradas informações na literatura de referência que explicassem porque a artista foca na ilustração desses poemas em particular. A partir desses poemas, identifica-se como personagens centrais: Enid, Vivien, Elaine e Guinevere.

5.1. Enid

Ao todo, há cinco aquarelas relacionadas à personagem Enid. A história versa sobre o marido, o cavaleiro Geraint, que acusa injustamente a esposa, Enid, de traição. Na primeira ilustração (Fig. 32), referente ao verso “To make her beauty vary day by day”, Enid aparece sentada no colo de Geraint, que lhe dispensa toda sua atenção, enquanto uma criada espera para vesti-la, como é de agrado do marido.



Fig. 32: BRICKDALE, E. *To make her beauty vary day by day*. Watercolor, 1909-11.

As figuras masculinas ao fundo parecem cochichar algo, corroborando a passagem do poema onde certos rumores sobre Geraint se espalham pelo reino. Brickdale não poupa o uso de texturas e vivacidade na cor, mas apresenta uma Enid de postura modesta, tímida, quase virginal. Ela não se atenta para a presença da criada, voltando toda sua atenção para o dedicado Geraint. A figura de Enid, além de central, destaca-

se pelas vestes claras, indicando a pureza da personagem, em contraposição às outras figuras e à própria cena em geral, onde predominam tons mais escuros.

Na segunda imagem (Fig. 33), sob a legenda “Enid”, Brickdale apresenta um retrato de Enid, em seus trajes típicos de uma dama de companhia medieval. Em seu rosto há uma expressão indulgente e pensativa, e sua postura, com as mãos entrelaçadas em frente ao corpo, corroboram sua expressão. Novamente, as cores parecem protagonizar a pintura, junto aos detalhes da natureza de um jardim ao fundo. As aves sobre o muro logo atrás nos remetem à obra *The Pale Complexion of True Love* (Fig. 20), trazendo aí um elemento simbólico próprio da artista.



Fig. 33 (à esquerda): BRICKDALE, E. *Enid*. Watercolor, 1909-11.

Fig. 34 (à direita): CAMERON, J. M. *Enid*. Albumen print, 1874.

Desde sua primeira edição em 1859, *Idylls of the King* foi ilustrado por diversos artistas, como Gustave Doré (1832-1883), Julia Margaret Cameron, Byam Shaw, Arthur Hughes, Daniel Maclise (1806-1870), Emma Sandys, Dante Gabriel Rossetti, entre outros.

A artista pré-rafaelita Julia Margaret Cameron, apresenta uma técnica ilustrativa inusitada, adicionando à narrativa de Tennyson o olhar “feminista” de sua fotografia. A partir de retratos bastante cênicos, ela propõe uma ilustração fotográfica utilizando a imagem da mulher vitoriana para dar vida às personagens medievais. Cameron utiliza uma técnica fotográfica com impressão em papel albuminado. É interessante notar que as imagens de Cameron, por vezes encobertas em “névoa” e fora de foco são evidências do movimento pictorialista que ocorria na fotografia, revelando o empenho da época em aproximar essa linguagem novata da já consagrada pintura.

Segundo Lupack (2008), ao destacar as mulheres como participantes ativas nos poemas, Cameron influenciou posteriormente as representações visuais das histórias arturianas por ilustradoras do sexo feminino, como Eleanor Brickdale.

A representação de Enid feita por Cameron (Fig. 34) se aproxima daquela proposta por Brickdale (Fig. 33) ao apresentar uma personagem igualmente pensativa, revelando ainda uma Enid tímida e recatada. Olhando para um armário, a modelo faz referência ao momento em que Enid recorda a história do vestido velho.

A terceira ilustração (Fig. 35) referente à personagem Enid apresenta-a de perfil, ao lado de um cavaleiro trajado para o torneio, tratando-se no caso de Geraint, que prometeu a seu pai Yniol derrotar o “Sparrow-Hawk”, primo de Enid, que vinha atormentando a família e o lar de Enid por não conseguir desposá-la.



Fig. 35: BRICKDALE, E. *Yniol's rusted arms/Were on his princely person, but thro' these/Princelike his bearing shone.* Watercolor, 1909-11.

Ambos os personagens dessa terceira ilustração estão rodeados por uma natureza rebelde. O cavaleiro olha imponente para a frente, e Enid encara na mesma direção, segurando fortemente as pontas de suas vestes para não tocarem o solo ou como forma de expressar seu receio pela luta que se aproxima. A armadura do cavaleiro chega a reluzir, tão brilhante são as cores, que facilmente se suporia óleo e não aquarela.

A quarta ilustração que diz respeito à personagem Enid (Fig. 36) retrata o momento em que ela e Geraint partem sem rumo, em seu acesso de ciúmes e raiva pela esposa. Aqui, protagoniza a paisagem. Brickdale consegue transpor para a aquarela a textura e as cores bastante fiéis da vegetação, que transmite um toque bucólico à composição, pois transmite a sensação de que as personagens estão perdidas em meio ao nada, dada a relação de escala.

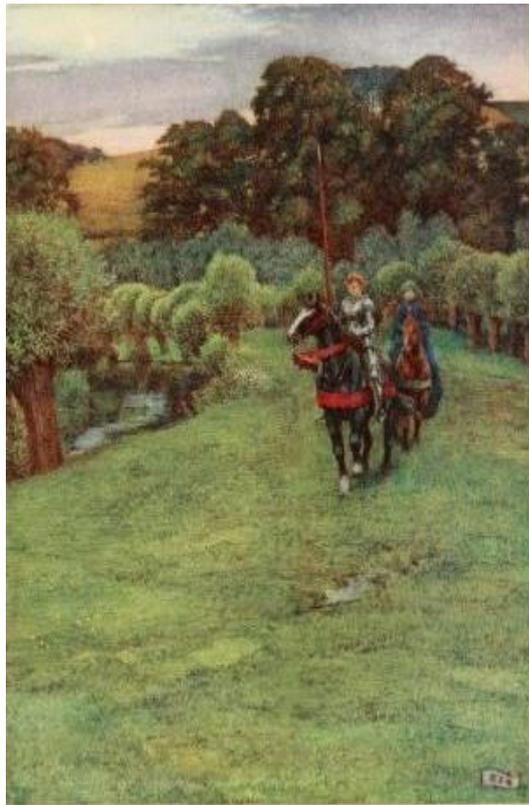


Fig. 36: BRICKDALE, E. *They rode so slowly and they look'd so pale*. Watercolor, 1909-11.

Mais uma vez, a paisagem se destaca na composição. A figura de Enid, claramente em sofrimento, vem corroborar a ideia de que trata-se de uma personagem extremamente devota e submissa ao marido, que não o abandonara mesmo diante de injúrias e ameaças.

Um dos trabalhos ilustrativos de *Idylls of the King* mais conhecido é o do artista francês Gustave Doré. Seu trabalho para o poema é marcado pelo desenho com ausência de cor e ênfase na paisagem, que interage com os personagens. Seu trabalho ilustrativo apresenta ainda uma visão própria do movimento Romântico que visava o revivalismo da temática gótica dos heróis e lendas medievais. Ele ilustra a obra a partir da mesma divisão que Brickdale utiliza posteriormente, onde os poemas centrais são “Enid”, “Vivien”, “Elaine” e “Guinevere”.

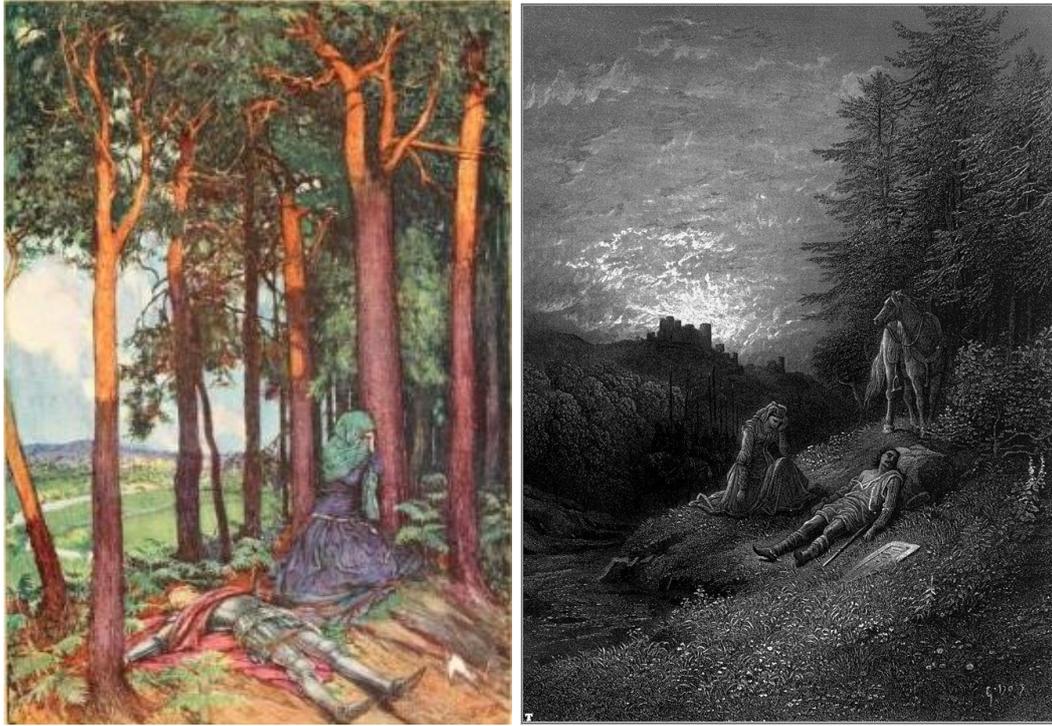


Fig. 37 (à esquerda): BRICKDALE, E. *Sem título*. Watercolor, 1909-11.

Fig. 38 (à direita): DORÉ, G. *Enid Tends Geraint*. 1867-1869.

Ao ilustrar a cena em que Enid chora ao lado do marido ferido pela luta (Fig. 38), também representada por Brickdale (Fig. 37), destaca-se o tratamento de luz e sombra no desenho de Doré, enquanto no trabalho de Brickdale protagoniza a cor. Com relação à disposição espacial das personagens não há diferenças trágicas, salvo a inclusão da figura de um cavalo na imagem de Doré. Na obra de Brickdale, no entanto, Enid cobre completamente o rosto com seu lenço, indicando que a autora tenha atribuído a esse gesto o sentimento de vergonha e culpa da personagem por ter causado aquilo ao marido. Ademais, ambas transmitem o desespero de Enid.

5.2. Vivien

A primeira ilustração dedicada a personagem Vivien (Fig. 39) apresenta seu retrato. Em um jardim, Vivien é representada em uma veste majestosa e imponente, como sua personalidade, de cores e contrastes vivos. Seu manto de pele de tigre e a máscara de lobo que ela carrega discretamente na mão esquerda, elementos simbólicos inseridos por Brickdale, nos dão indícios de uma personalidade forte, traiçoeira, ferina. A natureza surge com cores semelhantes à sua vestimenta, mas com um tratamento bastante delicado e detalhado.

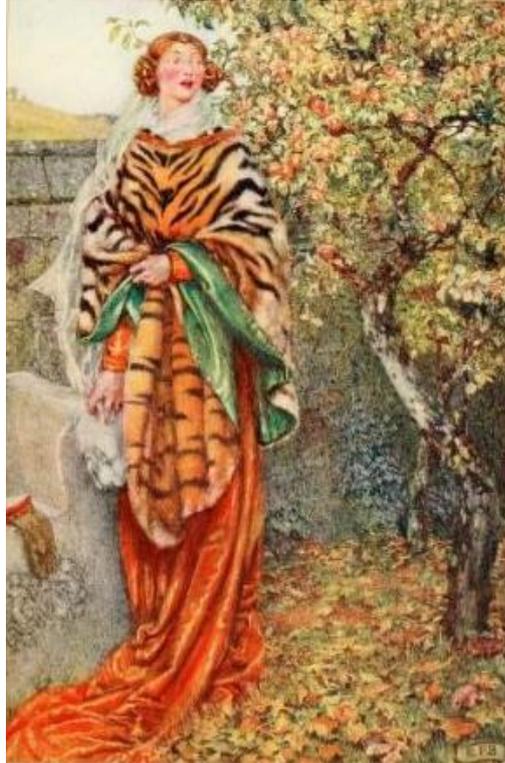


Fig. 39: BRICKDALE, E. *At which the King/Had gazed upon her blankly and gone by.* Watercolor, 1909-11.

A segunda ilustração selecionada da personagem Vivien (Fig. 40) também foi ilustrada por Doré e Cameron anteriormente, e retrata o momento da história em que ela e o mago Merlin estão conversando ao pé de um carvalho. Vivien o segue até o bosque de Broceliande, e se envolve com o mago. Na ilustração, Brickdale nos remete ao exato momento da narrativa de Tennyson em que Vivien, ao tentar consolar o desiludido Merlin, brinca com sua longa barba, enrolando as pontas.

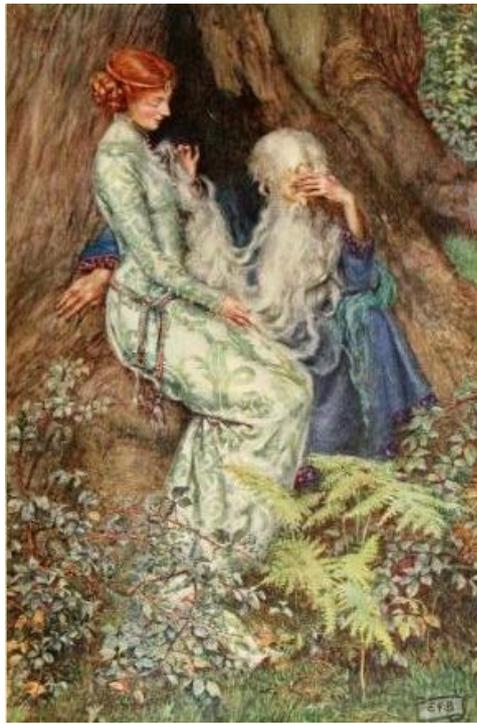


Fig. 40: BRICKDALE, E. *O master, do you love my tender rhyme?*. Watercolor, 1909-11.

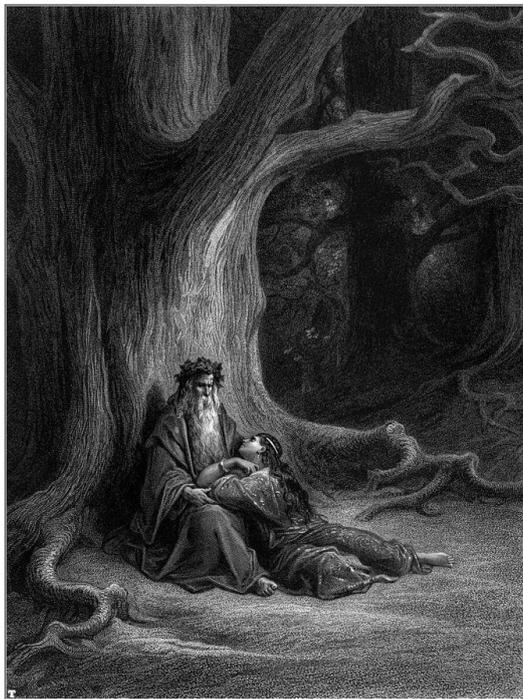


Fig. 41: DORÉ, G. *Vivien and Merlin Repose*. 1867-1869.



Fig. 42: CAMERON, J. M. *Vivien and Merlin*. Albumen print, 1874.

Em Brickdale, são notáveis os detalhes do vegetação do bosque, e como parecem até ser uma continuação dos detalhes esverdeados do vestido de Vivien. A figura

melancólica e cabisbaixa de Merlin cobre os olhos, relutante em ceder aos encantos de Vivien, que desejava dele uma lição para um encantamento.

Na ilustração análoga de Doré (Fig. 41), nota-se uma personagem um tanto mais dócil e submissa, do que aquela descrita no poema e representada por Brickdale. Essa característica se revelará uma tendência geral nesse trabalho ilustrativo de Doré. Na imagem composta por ele, a figura de Merlin está acima de Vivien, que se encontra aos seus pés, enquanto ocorre justamente o contrário na imagem de Brickdale, evidenciando relações opostas de poder atribuídas pelos autores aos personagens.

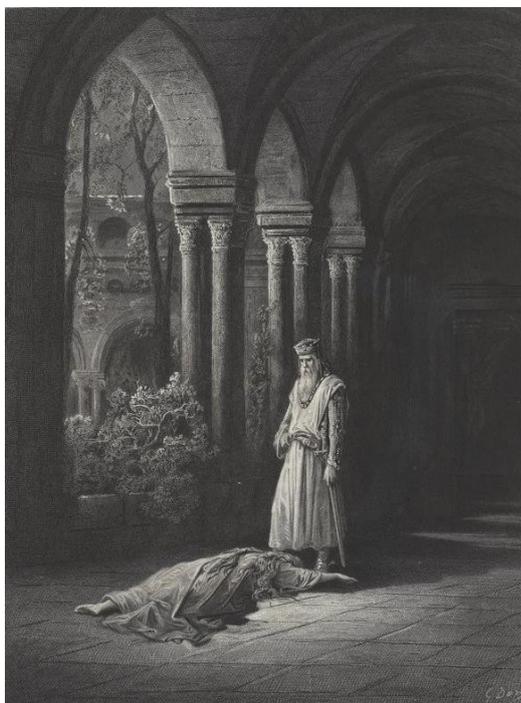


Fig. 43: DORÉ, G. *The King's Farewell*. 1867-1869.

Outra imagem de Doré que apresenta o mesmo direcionamento subjetivo das relações de poder é a ilustração *The King's Farewell* (1867-69), que retrata a cena do reencontro e despedida entre a rainha Guinevere e o rei Arthur. Doré retrata Guinevere lançada aos pés de Arthur, uma escolha de cena que Brickdale não ilustra.

Já na representação da mesma cena de Vivien e Merlin por Cameron (Fig. 42) não há indícios dessa dualidade de relações, porém devido aos registros serem feitos em estúdio, faltam-lhes os elementos da natureza característicos que indicassem que a

cena ocorre no bosque de Broceliande, o que ajuda os demais autores a situarem a cena na obra de Tennyson.

5.3. Elaine

A primeira imagem dessa seleção sobre a personagem apresenta Elaine (Fig. 44) em seus aposentos, costurando o emblema de batalha de sua família, que ela posteriormente dará a seu amado, o cavaleiro da Távola Redonda, Lancelot. A imagem apresenta uma riqueza de estampas e padrões, bem como a introdução de detalhes arquitetônicos medievais no quarto de Elaine. Na parede, o afresco com um céu estrelado fornece indícios da personalidade sonhadora e idealista de Elaine, que trabalha com afinco pensando em seu amado Lancelot, por quem levará esse idealismo ao extremo.

A ilustração fotográfica de Cameron (Fig. 45), por sua vez, não capta esse aspecto da personalidade da personagem. O cenário se constitui de poucos elementos e a expressão da modelo remete mais a pensamentos dispersos da personagem do que ao entusiasmo juvenil transmitido por Elaine na aquarela de Brickdale.



Fig. 44 (à esquerda): BRICKDALE, E. *Elaine*. Watercolor, 1909-11.

Fig. 45 (à direita): CAMERON, J. M. *Elaine*. Albumen silver print from glass negative, 33.5 x 27.8 cm, 1874.

A segunda ilustração (Fig. 46) retrata Elaine segurando o escudo de Lancelot, que a pedira para esconder até que ele voltasse do torneio. Pode-se notar nessa imagem que suas vestes são mais simples que as de Enid e Vivien, por exemplo, indicando um status social diferenciado. Nesta imagem, além da figura central detalhada e colorida do escudo, que contrapõe o vestido claro de Elaine, destacam-se os detalhes arquitetônicos, principalmente os arcos, além da sensação de profundidade dada pela paisagem do campo em segundo plano.

Na ilustração seguinte (Fig. 47), Brickdale recria o momento em que Elaine declara seu amor por Lancelot. Pode-se ver uma Elaine menos contida, e embora não se possa ver seu rosto, sua postura confirma a ideia do poema que afirma que Elaine se encontrava perdidamente apaixonada pelo cavaleiro. A postura de Lancelot, no entanto, é rígida e fechada, afirmando sua falta de interesse no romance, pois ele ama a rainha Guinevere, sua amante. A figura de uma poço em primeiro plano é inusitada, propondo uma espécie de olhar fotográfico do espectador sobre a cena.



Fig. 46 (à esquerda): BRICKDALE, E. *Then to her tower she climb'd and took the shield,/There kept it, and so lived in fantasy.* Watercolor, 1909-11.

Fig. 47 (à direita): BRICKDALE, E. *But to be with you still, to see your face,/To serve you, and to follow you thro' the world.* Watercolor, 1909-11.

A quarta e última ilustração selecionada dessa personagem (Fig. 48) retrata o cortejo fúnebre de Elaine, que se afirma no poema ter “morrido de amor”. Fortemente abatida pela rejeição de seu amado Lancelot e pressentindo sua morte, ela redige instruções para seu funeral. Seu corpo deveria ser levado pelo rio em uma barca, e com ela iria uma carta para seu amado.

Na imagem, os familiares de Elaine levam seu corpo rodeado de flores para a barca que a espera à beira do rio. A dedicação de Brickdale aos detalhes pode ser observada em cada elemento da composição: a vegetação à beira do rio e na floresta em segundo plano; a expressão de dor no rosto de seu irmão; os detalhes decorativos em dourado no manto branco de Elaine; as flores vermelhas em sua barca funeral; o detalhamento nos castiçais em sua barca; a chama cálida das velas que, ao contrário da vida e esperança de Elaine, não se apagaram. Essa ilustração consegue remeter ao tormento amoroso e solitário da personagem, que a leva a morte.

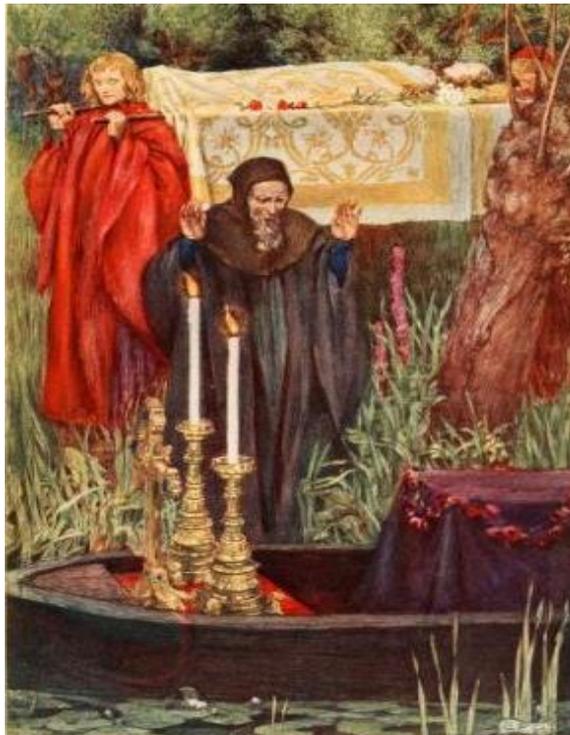


Fig. 48: BRICKDALE, E. *So those two brethren from the chariot took/And on the black decks laid her in bed.* Watercolor, 1909-11.



Fig. 49 (à esquerda): DORÉ, G. *Torre and Lavaine Bid Farewell to the Body of Elaine*. 1867-1869.

A ilustração de Doré (Fig. 49), que retrata a mesma cena, transmite também o sofrimento dos parentes de Elaine ao deixá-la em sua barca funeral, e um semelhante detalhamento da vegetação à margem do rio. Os personagens, no entanto, parecem minúsculos em relação à paisagem, reforçando a escala que ela adquire no trabalho de Doré, mais ampla e superficial, enquanto no trabalho de Brickdale a paisagem se apresenta mais intimista e detalhada.



Fig. 50: CAMERON, J. M. *Lancelot and Elaine*. Albumen print, 1874.

Já a versão de Cameron (Fig. 50) para essa cena, difere bastante dos exemplos anteriores. A figura de Elaine envolta por delicadas flores repousa na barca situada no meio de um estúdio, que não é ocultado do espectador. O procedimento utilizado na revelação da imagem produz uma névoa que a envolve e se aplica perfeitamente à cena funeral. Acima dela, pende do teto o emblema que ela havia costurado para seu amado Lancelot, pairando como lembrança do amor que a leva a morte. A artista nessa obra acaba combinando cenas do poema, uma vez que a figura de um ancião ao canto trata-se de Arthur, falecido. Fica evidenciada aqui mais uma vez a potencialidade cênica do trabalho de Cameron e o emprego dos *tableaux vivants*.

5.4. Guinevere



Fig. 51: BRICKDALE, E. *The Queen who sat betwixt her best/Enid and lissome Vivien, of court/The wiliest and the worst.* Watercolor, 1909-11.

A primeira ilustração do poema Guinevere (Fig. 51) apresenta uma cena com a rainha Guinevere e suas damas de companhia, Enid e Vivien, sentadas ao jardim do castelo. Vivien lê um livro ao lado oposto, um pouco afastada de Enid e Guinevere. As vestes de Enid apresentam cores sóbrias e ostentam camadas de tecido, enquanto as vestes de Vivien são mais vibrantes e menos recolhidas, representações que reforçam as diferenças de personalidade entre essas personagens.

Enid apresenta uma postura e gestos contidos, enquanto Guinevere olha pensativa em direção à fonte ornamentada com um cupido à sua frente, figura relacionada ao amor que se repete na obra Brickdale, como previamente mencionado. Na trama, ela desconfia que Vivien que a espiona, e teme por seu romance secreto com Lancelot. No plano de fundo e centralizada na imagem, encontra-se uma árvore delicadamente detalhada.

Já a segunda imagem (Fig. 52) apresenta Guinevere e seu amante Lancelot, abraçados no quarto em que se encontravam em segredo, momentos antes de serem surpreendidos pelo vil Sir Mordred. A rainha parece pensativa e temerosa. Aqui, os detalhes residem nos impecáveis drapeados do vestido de Guinevere e do tecido das cortinas, e nas flores despedaçadas aos pés dos amantes. A chama da vela no castiçal da parede parece dar luz à toda a cena, fazendo vibrarem ainda mais as cores.

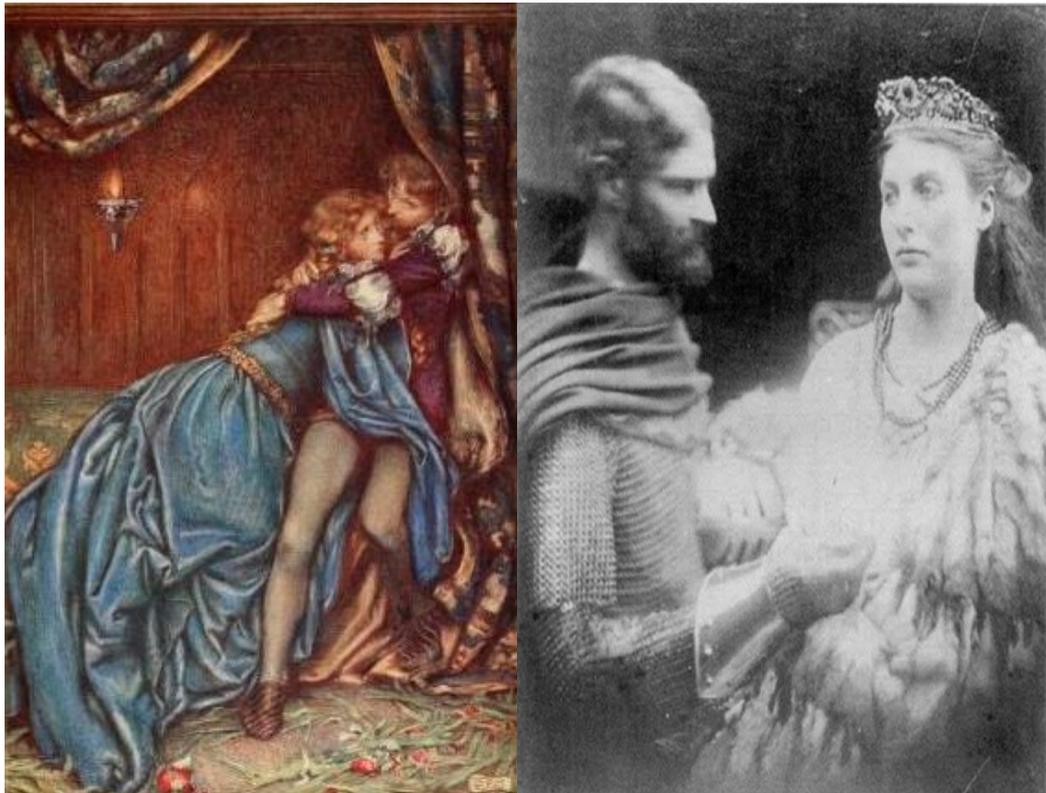


Fig. 52 (à esquerda): BRICKDALE, E. *It was their last hour/A madness of farewells*. Watercolor, 1909-11.

Fig. 53 (à direita): CAMERON, J. M. *Lancelot and Guinevere*. Albumen print, 1874.

Cameron (Fig. 53) não poupa fidelidade nos trajes utilizados para reproduzir a mesma cena, mas não consegue transmitir o sentimento de afeto dos amantes em sua fotografia.

A terceira ilustração selecionada para o conjunto dessa personagem (Fig. 54), mostra Guinevere segundo a fantasia de Arthur, enquanto sua noiva fiel e ideal no Paraíso, tudo aquilo que não fora na vida terrena. A imagem e seus detalhes transmitem alegria, tanto uso das cores mais vivas e acolhedoras quanto pelo uso de elementos

simbólicos (a imagem recorrente das pombas na obra de Brickdale) e da natureza gentil que cerca a personagem.



Fig. 54: BRICKDALE, E. *Sem título*. Watercolor, 1909-11.

Trata-se de uma perspectiva bastante original de Brickdale, que inclui ainda outras personagens femininas na composição e impecáveis elementos da arquitetura medieval. Aqui, Guinevere não carrega o fardo de esposa traidora que destruiu o reino de Arthur, mas sim transmite uma leveza quase etérea e um sentimento de pertencimento à natureza.

Outra imagem que nos ajuda a compreender a relação estabelecida por Brickdale entre a natureza e a moral e o Divino é a ilustração *Before the coming of the sinful Queen* (Fig. 55), que une tanto elementos simbólicos quanto naturalistas ao retratar uma natureza pura com seres fantásticos, fadas, intocada pela maldade e traição humana. Nota-se o elemento central da composição, é uma figura feminina, uma fada cujo tom verde da vestimenta se funde à vegetação.



Fig. 55: BRICKDALE, E. *Before the coming of the sinful Queen*. Watercolor, 1909-11.

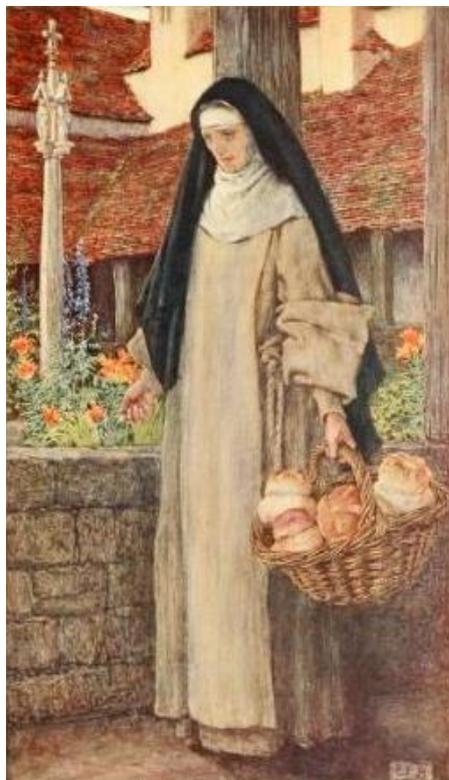


Fig. 56: BRICKDALE, E. *The sombre close of that voluptuous day/Which wrought the ruin of my lord the King*. Watercolor, 1909-11.

Na última imagem da personagem e da obra (Fig. 56), a artista retrata Guinevere no convento de Almesbury, onde ela se refugiara, consumida pelo remorso e pela culpa e onde permanece para se redimir até o fim de seus dias. Guinevere é retratada com uma cesta de pães para distribuir aos pobres, com uma expressão melancólica de arrependimento e devoção. A imagem da freira foi bastante representada no século XIX, trazendo uma visão da sociedade sobre o papel da mulher na sociedade medieval e naquela época.

Pode-se perceber que o trabalho de Brickdale difere bastante dos exemplos de ilustrações anteriores ao trabalho dela apresentados. O trabalho de Doré tende a ser mais literal e narrativo, embora no conjunto de suas ilustrações, ao contrário de Brickdale, incida sobre a figura feminina uma visão de acordo com os ideais românticos. No trabalho de Doré predomina ainda outro elemento essencial do Romantismo, o sublime, trabalhando ainda aspectos como a monumentalidade e amplidão na qual submerge o homem.

Já Cameron se ocupa da caracterização das personagens e propõe uma ilustração voltada para o tempo e o espaço da fotografia, apropriando-se do recurso de *tableaux vivants*.

Para Mancoff (apud Lupack, 2008), as imagens de Brickdale não precisam de texto para serem lidas. Embora algumas de suas imagens viessem a complementar textos de forma bastante interpretativa, usualmente adicionando detalhes sutis que viriam ampliar significados e desenvolver melhor a narrativa. A obra de Brickdale é considerada decorativa no sentido utilizar os elementos visuais de uma forma muito particular ao design.

Segundo Marsh & Nunn (1999), essa adição de novos elementos ao texto através da imagem gerou algumas críticas ao trabalho ilustrativo da artista, considerado muitas vezes obscuros. Por outro lado, essa característica também atraiu olhares para seu trabalho, gerando convites para ilustrar diversas obras literárias ao longo de sua carreira.

Brickdale procura englobar os aspectos narrativos da obra e suas possibilidades de interpretação. A literalidade dos princípios pré-rafaelitas de composição e o clamor aos elementos da natureza e da cultura medieval, assim como o detalhamento e o uso de simbolismos, tornam o trabalho de Brickdale excepcional e atribuem a ela a responsabilidade pela sobrevivência do estilo pré-rafaelita no século XIX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ilustrações de Eleanor Fortescue-Brickdale para *Idylls of the King* foram inspiradas pela riqueza de tons e texturas da arte pré-rafaelita, adicionados simbolismos característicos da artista. A repetição da imagem feminina nos remete tanto ao protagonismo da mulher na narrativa, quanto a um reflexo do status da mulher na sociedade vitoriana.

O próprio Tennyson atribui esse viés a sua obra, ao retratar uma mulher submissa (Enid) como a mulher ideal, e a mulher astuta (Vivien) como potencialmente prejudicial aos homens. Esse é um reflexo do olhar do homem vitoriano sobre a mulher de sua época.

As quatro personagens centrais, Enid, Vivien, Elaine e Guinevere, possuem destinos e personalidades diferentes, mas podem ser agrupadas de acordo com os valores atribuídos a elas pelos homens que as cercam na trama e pelo autor da obra. As narrativas de Enid e Elaine se aproximam pelo histórico de submissão e sofrimento a que são submetidas. Já as histórias de Vivien e Guinevere as rotulam como personagens subversivas e traidoras, muito embora Guinevere encontre a redenção.

Embora não fossem inéditas, as ilustrações de Brickdale se diferenciam daquelas já existentes à época por propor a introdução de novos elementos visuais que viessem a potencializar a capacidade narrativa do texto, por reconhecer e evidenciar a centralidade da mulher na trama e pela intensa liberdade poética da artista.

Compreende-se ainda com esse trabalho que se faz necessário e pertinente estudar a fundo a obra de mulheres artistas, sobretudo àquelas associadas a movimentos artísticos majoritariamente masculinos e das quais, comparativamente, dispõe-se de pouca ou nenhuma bibliografia ou estudo especializado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDRY, A.L. *Sir John Everett Millais*. Publisher: George Bell & Sons, 1908.

CAMERON, Julia Margaret. Illustrations to Tennyson's Idylls of the King and Other Poems. London: Henry S. King and Company, 1875, 2 v.

CLARK, Anne. *William Holman Hunt: the True Pre-Raphaelite*. London: Constable. 1989.

DORÉ, Gustave. Doré's illustrations for Idylls of the King. New York: Dover, 1995.

HUNT, W. H., *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*; London: Macmillan; 1905, Vol. 1.

LANDOW, George P. "Pre-Raphaelites: An Introduction". *The Victorian Web*. Retrieved 15 June 2014.

LUPACK, Barbara Tapa; Lupack, Alan (2008). *Illustrating Camelot*. [S.l.]: Boydell & Brewer. pp. 126–135.

MARSH, Jan. *The Pre-Raphaelite Sisterhood*. New York: Endeavour Press, 2016.

MARSH, J., NUNN, P. G. *Pre-Raphaelite Women Artists*. Thames & Hudson; First Edition, U.S. (1999).

NUNN, Pamela Gerrish. *A Pre-Raphaelite Journey: Eleanor Fortescue-Brickdale*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.

PEREIRA, Maria Cristina. *O revivalismo medieval pelas lentes do gênero: as fotografias de Julia Margaret Cameron para a obra The Idylls of the King e outros poemas de Alfred Tennyson*. Domínios da imagem, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

TENNYSON, A. *Idylls of the King Illustrated in Colour by Eleanor Fortescue-Brickdale*.
Hodder & Stoughton printed at Edinburgh Press at London, 1913.

ZASEMPA, MAREK. *The Pre-Raphaelite Brotherhood: Painting versus Poetry*.
University of Silesia; Katowice, 2008.