

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

Recebido em 01/05/2017 e aprovado em 07/08/2017

**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**

**MEDIEVAL REVIVAL THROUGH THE LENS OF GENDER: JULIA MARGARET CAMERON'S PHOTOS TO THE IDYLLS OF THE KING AND OTHER POEMS BY ALFRED TENNYSON**

Maria Cristina Pereira\*

**Resumo:** Pioneira na arte da fotografia, Julia Margaret Cameron (1815-1879) produziu centenas de retratos e *tableaux vivants*. Estes últimos, embora inseridos no movimento Pré-Rafaelita então em voga na Inglaterra, davam mostra de uma visão da Idade Média um pouco distinta da que seus contemporâneos ajudaram a construir: menos heroica e mais íntima, com grande quantidade e protagonismo de mulheres. A fim de estudar suas ideias a esse respeito, analisaremos neste artigo um conjunto de imagens feitas por ela em 1874 para a obra *The Idylls of the King*, de Alfred Tennyson, com histórias da corte do rei Artur (além de cinco outros poemas também marcados pelo medievalismo), e faremos comparações com outro conjunto de imagens feitas para aquela mesma obra: as 36 gravuras que o ilustrador francês Gustave Doré publicou entre 1867 e 1868.

**Palavras-chave:** medievalismo. Gênero. Fotografia.

**Abstract:** One of the first female photographers, Julia Margaret Cameron (1815-1879) is the author of hundreds of portraits and *tableaux vivants*. Although influenced by the Pre-Raphaelite movement, famous at her time, her *tableaux vivants* rend the artist's own version of the Middle Ages – somewhat different from her contemporaries': less heroic and more intimate, where women play some of the most important roles. In order to understand her ideas on these subjects, we will analyze here a group of pictures she took in 1874 to illustrate Alfred Tennyson's poems on Arthurian tales *The Idylls of the King* (and also five other poems marked by the medieval revival). We will also make use of some comparisons with another set of images illustrating the same work: the 36 engravings made by the French illustrator Gustave Doré between 1867 and 1868.

**Keywords:** medievalism. Gender. Photography.

---

\* Graduada em História pela UFRJ, Mestra em História Social também pela UFRJ e Doutora em História pela EHESS, Paris.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

Entre os artistas associados ao movimento Pré-Rafaelita, principais expoentes do Revivalismo na Inglaterra, está a fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879), pioneira na técnica da fotografia – ou arte, como fazia questão de sublinhar<sup>1</sup>. Ao longo de seus dezesseis anos como fotógrafa (ela começou a fotografar apenas aos 48 anos), Cameron produziu centenas de retratos e de *tableaux vivants*, sempre pouco convencionais, não só por seu estilo “fora de foco” – ela mesma assim o definiu<sup>2</sup> –, mas também pelas interferências no processo de revelação, feito sempre por ela<sup>3</sup>. No caso dos *tableaux vivants*, em geral ambientados na Idade Média ou no primeiro Renascimento, como se esperaria de uma pré-rafaelita, esse não convencionalismo também se mostrava pela visão sobre a Idade Média

---

<sup>1</sup> Como ela expressou, “Minhas aspirações são enobrecer a Fotografia e assegurar para ela o caráter e os usos da Grande Arte, combinando o real e o Ideal, e não sacrificando nada à Verdade, por meio de toda a devoção possível à Poesia e à beleza” (“*My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real and Ideal and sacrificing nothing to the Truth by all possible devotion to Poetry and beauty*”). (COX; FORD, 2003, p. 41). Todas as traduções para o português feitas neste artigo são nossas.

<sup>2</sup> Julia Cameron assim definiu suas fotografias (ou, como as chama, suas “fotografias fora de foco” (“*out-of-focus pictures*”) em sua autobiografia, explicando a escolha: “ao focar e chegar a algo que a meus olhos era muito bonito, eu parava aí, em vez de ficar movendo as lentes para obter o foco mais definido em que todos os outros fotógrafos insistem” (“[...] *when focussing and coming to something which, to my eye, was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the lens to the more definite focus which all other photographers insist upon*”). (CAMERON, 1980, p. 136).

<sup>3</sup> Como notou Andréa Brächer (2012, p. 1354; 1359), nas reproduções em livros é difícil perceber essas interferências nas fotografias: “os pontos de sujeira, as marcas deixadas pelas digitais, dos fios de cabelos que caíram e se acumularam sobre a chapa de vidro. Há também sobreposição de imagens, descolamentos ou total ausência de emulsão de colódio, craquelados, entre tantos ‘defeitos’ ao qual é passível este tipo de processamento”. Ou como ela sistematiza, mais adiante em seu texto: “incorporações de sujeiras da superfície da matriz/placa (durante a captura); durante o emulsionamento através da duplicação de pinceladas, pingos, apagamentos, falha no emulsionamento dando incompletude à imagem; levantamentos e perdas da emulsão, quando aplicados ao vidro; riscos, raspagens, marcas de digitais; durante o processamento: incorporações de materiais externos antes e depois da secagem”. Tais “defeitos” eram muitas vezes propositais, como veremos mais adiante, para evocar as águas em que navegariam barcos. Além de tomar parte, por tanto, da iconografia, eles funcionam também como indícios autorreflexivos, em geral alegóricos, da própria fotografia, como demonstrou Carol Armstrong (1996, p. 119).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

de certo modo distinta da que seus contemporâneos ajudaram a construir: menos heroica e mais íntima, com menos cavaleiros e com mais damas (incluindo nesta categoria suas numerosas madonas)<sup>4</sup>.

A fim de dar a perceber e de examinar sua visão de Idade Média e o papel das relações de gênero nessa construção<sup>5</sup>, iremos analisar um conjunto de imagens feitas por Cameron para a obra *The Idylls of the King*, do laureado poeta inglês Alfred Tennyson, publicada entre 1859 e 1885<sup>6</sup> – ao

---

<sup>4</sup> É provável que essa visão histórica pouco convencional tenha contribuído também para o juízo em geral negativo que a crítica fazia a respeito dessas fotografias, como pode ser verificado em um texto de George Bernard Shaw para o jornal *Star*, em 1889: "Enquanto os retratos de Herschel, Tennyson e Carlyle superam tudo o que já vi, exatamente na mesma parede, e virtualmente na mesma moldura, há retratos de crianças sem roupas, ou com roupas íntimas, com perceptíveis asas de papel, agrupadas de forma não artística e identificadas descuidadamente como anjos, santos ou fadas. Ninguém poderia imaginar que a artista que produziu o maravilhoso Carlyle poderia ter produzido essas trivialidades infantis" ("*While the portraits of Herschel, Tennyson and Carlyle beat hollow anything I have ever seen, right on the same wall, and virtually in the same frame, there are photographs of children with no clothes on, or else the underclothes by way of propriety, with palpably paper wings, most inartistically grouped and artlessly labelled as angels, saints or fairies. No-one would imagine that the artist who produced the marvellous Carlyle would have produced such childish trivialities*") (apud COX; FORD, 2003, p. 433); ou em Roger Fry: "elas devem ser todas julgadas como um fracasso do ponto de vista estético" ("*they must all be judged as failures from an aesthetic viewpoint*"). (FRY; WOOLF, 1926, p. 12). Carol Armstrong (1996, p. 129) chega a sugerir (ideia que não sustenta até o final) que a precariedade, ou o amadorismo, no cenário das fotografias da série de que nos ocuparemos a seguir seria uma crítica ou uma desconstrução voluntária ao Revivalismo medieval: "É tentador ler isso como uma espécie de desconstrução consciente da ficção arturiana – mas acho que isso não se sustenta: é muito amadoristicamente solene, muito acidental e adoravelmente sério" ("*It is tempting to read this as some sort of selfconscious deconstruction of the Arthurian fiction – but I think it cannot be: it is too amateurishly solemn, too avocationally, lovingly serious*").

<sup>5</sup> Segundo Teresa de Lauretis (1987, p. 5), "O sistema sexo-gênero, em suma, é tanto um constructo sócio-cultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, lugar na parentela, status na hierarquia social etc) a indivíduos na sociedade" ("*The sex-gender system, in short, is both a sociocultural construct and a semiotic apparatus, a system of representation which assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in social hierarchy, etc.) to individuals within the society*"). Ainda que esse sistema seja sobretudo centrado a partir de um referencial masculino, há espaço para outros discursos – que podem existir nas brechas do discurso "oficial", como veremos no caso de Cameron.

<sup>6</sup> Em 1859 foram publicados, pela editora Moxon, quatro poemas: *Enid* (depois dividido em dois, *The Marriage of Geraint* e *Geraint and Enid*), *Vivien* (depois, *Merlin and Vivien*), *Elaine* (depois *Lancelot and Elaine*) e *Guinevere*; em 1869, mais quatro: *The Coming of Arthur*, *The Holy Grail*, *Pelleas and Ettarre* e *The Passing of Arthur*; em 1872, mais dois: *Gareth and Lynette* e *The Last Tournament*; e em 1885 o último, *Balin and Balan* – embora ele ainda continuasse

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

qual serão associadas imagens feitas para mais cinco poemas deste autor, *Maud, Mariana, The Queen May, The Beggar Maid e The Princess*. Iremos também, para mostrar as especificidades de Cameron, comparar esse conjunto de imagens com outro quase contemporâneo a aquele, feito para aquela mesma obra: as 36 gravuras do ilustrador francês Gustave Doré publicadas entre 1867 e 1868 para os primeiros quatro poemas da mesma obra poética<sup>7</sup>.

É importante observar, de início, que se Cameron é um exemplo de artista mulher que acabou sendo tardiamente integrada ao cânone (e o catálogo *raisonné* de suas obras publicado apenas em 2003 não poderia ser mais revelador disso), Gustave Doré é quase o oposto, tendo conhecido fama já aos 22 anos, com suas ilustrações em gravura para a obra de Rabelais (1995, p. III<sup>8</sup>). O que os une aqui é, bem evidentemente, a obra de Tennyson. De resto, quase tudo os separa, das circunstâncias que os levaram à obra a suas linguagens artísticas; do sucesso que tiveram na empresa à forma como ambos pensaram a relação entre texto e imagem.

A obra de Alfred Tennyson *The Idylls of the King* constitui-se de um ciclo de 12 poemas recontando histórias da corte do rei Artur, em muito

---

a retocar os poemas até sua morte, de modo que praticamente cada nova edição era diferente das anteriores (em termos de pontuação ou de mudança de alguma palavra), como analisou John Pfordresher (1973, p. 201-202).

<sup>7</sup> Há outros conjuntos de ilustrações para essa obra de Tennyson. Embora o de Doré seja provavelmente o mais conhecido e um dos mais extensos, podemos citar vários outros, por exemplo: o de Sol Eytinge Jr., S. Colman Jr. e J. H. Hyde para a edição da Ticknor and Fields, de Boston, de 1866; o de Henry Sandham para a edição da Dominion, de Montreal, de 1889; o de Hiram Putnam Barnes, da Samuel E. Cassino, de Boston, de 1893; o de fotografuras de A. W. Elson & Co, da T. Y. Crowell de New York e Boston, de 1891; o de ilustrações coloridas de Eleanor Fortescue-Brickdale, da Hodder and Stoughton, de Londres, New York e Toronto, de 1913; o conjunto sem autoria identificada, da W. B. Conkey, de Chicago, de 1900; o de Henry Altemus, de Chicago, de 1900; e o de H. M. Caldwell, de New York, [191-] (ver a esse respeito: Lupack, 2011).

<sup>8</sup> Iremos nos basear nesta edição a fim de citar as gravuras de Doré.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

influenciada por outras releituras oitocentistas das narrativas medievais<sup>9</sup>. Para esses poemas, e mais os cinco já citados, também marcados pelo medievalismo, Cameron fez, em 1874, uma série de fotografias que resultaram em dois álbuns com, cada um deles, 12 fotografias de grande formato (além de uma de Tennyson)<sup>10</sup>. A artista era amiga do autor e também sua vizinha na ilha de Wright. Segundo o que ela escreveu em uma carta<sup>11</sup>, a proposta das fotografias partiu dele:

Há cerca de três meses, Alfred Tennyson entrou em minha casa dizendo, "Você se importaria de ilustrar os Idílios para mim?". Eu respondi rindo, "Você sabe, Alfred, que *eu* sei que seria a imortalidade para mim estar ligada a você e que embora eu zombe de você, tenho um altar de adoração a você em meu coração", e então eu *consenti*<sup>12</sup> (apud LUKITSH, 2015, p. 248).

A ênfase no "consenti" ("*consented*") mostra a ironia do convite, uma vez que Tennyson já era muito mais famoso que ela, e a associação dos dois nomes traria mais benefícios a ela<sup>13</sup>. No entanto, não foi exatamente isso o que aconteceu. Como ela continua a narrar na mesma carta,

<sup>9</sup> A principal fonte é a obra *Le Morte d'Artur*, do século XV, de Thomas Malory. Como descreveu um dos filhos do poeta: "Foi principalmente em Malory, nas traduções de Lady Charlotte Guest do Mabinogion e em sua própria imaginação que meu pai disse que se baseou seu épico" ("*On Malory, and later, on Lady Charlotte Guest's translation of the Mabinogion, and on his own imagination, my father said that he chiefly founded his epic*"). (TENNYSON, 1897, v. 2, p. 121-122).

<sup>10</sup> Um terceiro livro-álbum foi publicado por ela em 1875, mas como uma "edição em miniatura", em muito baseada nos outros dois (COX; FORD, 2003, p. 9).

<sup>11</sup> Carta a Sir Edward Ryan, amigo da família, em 29 de novembro de 1874.

<sup>12</sup> "*About three months ago Alfred Tennyson walked into my room saying, 'Will you think it a trouble to illustrate my Idylls for me?' I answered laughingly, 'Now you know, Alfred, that I know that it is immortality to me to be bound up with you that altho' I bully you I have a corner of worship for you in my heart' & so I consented*".

<sup>13</sup> Além do fato de que Tennyson em geral não apreciava as ilustrações para seus poemas – embora provavelmente tenha gostado do resultado, pelas características estilísticas das fotografias de Cameron, que se coadunavam com as suas, como bem observou Marylu Hill (2002, p. 446).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

Eu trabalhei durante três meses depositando todo meu zelo e energia nesse trabalho. Mas minhas grandes e belas fotografias foram reduzidas a um pequeno formato [108 mm x 165 mm] para a edição popular e a primeira ilustração foi transferida para xilogravura e apareceu hoje quando 1200 cópias foram tiradas<sup>14</sup>. (apud LUKITSH, 2015, p. 248).

Assim, depois de trabalhar durante meses na produção dessa série de fotografias e de tirar quase duas centenas delas<sup>15</sup>, a publicação acabou saindo com apenas três das doze imagens previstas por Cameron, todas elas gravuras feitas a partir de suas fotografias.

Não se conhecem os motivos para essa mudança, mas além da longa tradição de se usar xilogravuras para a ilustração de livros, certamente há que se considerar a dimensão econômica. Trata-se de uma edição popular, ela informa na carta, e portanto não só seria muito cara a tiragem das fotografias em grande formato (cada uma mede cerca de 32 cm x 20 cm), como a própria reprodução de fotografias ainda era algo de custo proibitivo na época. Um exemplo é a publicação de uma dessas fotos, *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*, na capa da revista nova-iorquina *The Harper's Weekly*, em 1877, como xilogravura<sup>16</sup> [fig. 1].

---

<sup>14</sup> "I have worked for three months putting all my zeal and energy to my high task. But my beautiful large photographs are reduced to cabinet size for people's edition and the first illustration is transferred to Wood-cut and appears now today when 1200 copies are issued".

<sup>15</sup> Mais exatamente 180, segundo informação dela mesma, na já mencionada carta a Sir Edward Ryan em 29 de novembro de 1874 (apud LUKITSH, 2015, p. 249).

<sup>16</sup> *Harper's Weekly*, atual *Harper's Bazaar*, em 1º. de setembro de 1877. Talvez a publicação nessa revista tenha ajudado a fazer desta uma de suas obras mais famosas.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126



Fig. 1 – *The Harper's Weekly*, New York, 1º de agosto de 1877, v. XXI, n. 1079, capa. Disponível em: <<https://art.famsf.org/julia-margaret-cameron/lancelot-and-guinevere-title-page-harpers-weekly-1-september-1877-19633018793>>, Acesso em: 2 ago. 2017.

Esse projeto frustrou suas expectativas não só de enobrecer a arte da fotografia, mas a ela própria enquanto artista, por meio da associação com o famoso poeta, como indicado em sua carta. Porém, apenas momentaneamente. A solução foi organizar suas fotografias em livros-álbuns que pretendia vender. Em dezembro de 1874 produziu o primeiro deles e em maio do ano seguinte o segundo, ambos tendo sido publicados com o mesmo nome, *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King and Other Poems* (CAMERON, 1875), e dos quais se conhece cerca de uma dúzia de

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

reproduções de cada (COX; FORD, 2003, p. 468). Apesar do título, o primeiro livro-álbum é dedicado inteiramente aos Idílios e apenas o segundo inclui cenas de outras obras de Tennyson (LUKITSH, 2015, p. 249). Além das diferentes seleções de poemas, as fotografias possuem outras pequenas distinções nos livros, quer seja na impressão, quer seja na encenação (inclusive, em algumas delas, com a modificação dos modelos que pousaram para os *tableaux vivants*). Também há fotografias que não foram incluídas nos álbuns encadernados.

A empresa de Cameron foi, portanto, do ponto de vista comercial e em comparação com a de Doré, um fracasso: segundo Cameron, ele teria feito uma fortuna com suas “elaboradas ilustrações chiques” (“*drawn fancy illustrations*”) do poema<sup>17</sup>, o que não acontecera com ela, em parte pelo alto preço de venda (6 guinéus, algo exorbitante para a época)<sup>18</sup>. Desde o início havia uma grande diferença entre eles, pois, diferentemente de Doré, que fora contratado pela editora Moxon para ilustrar os primeiros quatro poemas dos Idílios (LUPACK, 2011, p. 95)<sup>19</sup>, partiu de Cameron a iniciativa para fazer as fotografias, como vimos. Porém, mais do que o sucesso comercial, a maior distância entre ambos está na forma de conceber as imagens que acompanhariam a obra de Tennyson, o que revela visões de arte, de Idade Média e de gênero distintas.

---

<sup>17</sup> Carta a Sir Edward Ryan em 29 de novembro de 1874 (apud LUKITSH, 2015, p. 249). Mary Ann Caws e Gerhard Joseph (2005, p. 4) traçaram uma comparação bastante ilustrativa para dar conta da fama das ilustrações de Doré para o poema: “na versão das décadas de 1860 e 1870 dos *coffee-table books* de hoje, a moda contemporânea de Gustave Doré significava que poderia ser encontrada em qualquer mesa de salão uma encadernação luxuosa de uma das muitas versões dos *Idílios do Rei*.” (“*in the 1860s' and 70s' version of today's coffee-table book, the contemporary fashion of Gustave Doré meant that there was to be found on every salon table the luxurious folio binding of one of the many versions of the Idylls of the King*”).

<sup>18</sup> Ela praticamente gastou mais produzindo os livros do que ganhou com sua venda (GERNSHEIM, 1975, p. 45-47).

<sup>19</sup> Provavelmente estimulada pelo sucesso de vendas da obra: apenas a primeira edição de 1859 vendera mais de 11 mil cópias nos primeiros meses após o lançamento (LUPACK, 2011, p. 91).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

As gravuras de Doré são mais literais e narrativas, prendendo-se a momentos-chave dos quatro poemas e servindo praticamente de “resumo” visual. As fotografias de Cameron, por terem menos narratividade, e estarem mais voltadas à apresentação dos personagens, não são tão facilmente associadas a passagens específicas do texto – até por isso talvez ela tenha sentido a necessidade de incluir, em todos os livros, uma página em que transcreve à mão o trecho de poema ao lado da fotografia correspondente a ele. Porém, de todo modo, não há um descolamento total entre texto e imagem, porque é do texto que ela parte – embora o resultado não represente literalmente o texto, já que é fruto de escolhas da artista. Afinal, parafraseando Ruskin, outro ilustrador da obra, em uma carta a Tennyson de 1875, uma boa ilustração é “sempre um outro poema” (THOMAS, 2009, p. 30). Doré cria imagens em princípio mais próximas do imaginário medieval, com uma abundância de representações de cavaleiros e castelos, além de cenas de combate. No que concerne à plasticidade, porém, um fosso se abre entre ele e as imagens medievais de fato (o que também ocorre com Cameron), que vai da ausência do uso de policromia até – e principalmente – o forte emprego da perspectiva e de representações miméticas.

Cameron ignora quase por completo esse universo de cavalgadas e combates e suas referências ao universo medieval estão concentradas sobretudo nos trajes de alguns de seus modelos posando como cavaleiros (Artur, Lancelot e Galahad, além de outros não identificados): todos portam armaduras, incluindo um elmo e uma espada no traje de Artur, e, no de Galahad, uma cruz no peito. Mas em todas essas fotografias, ou bem os cavaleiros estão sozinhos – como Artur em duas delas –, ou bem estão acompanhados de mulheres. Eles não interagem entre si: não há nenhuma fotografia que contenha dois ou mais homens juntos (enquanto há uma com duas mulheres e outra com três mulheres). Nas gravuras de Doré, ao

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

contrário, em apenas duas delas estão completamente sozinhos; em 12 gravuras há grupos de homens, muitos deles tão numerosos que não é possível contar seus integrantes – este é o caso das três cenas de combate ou da cena de cavalgada coletiva.

É certo que a técnica da gravura possibilitou maior liberdade ao artista, que pôde fazer abundante uso de cavalos, por exemplo – estão presentes em 16 das 36 imagens, sendo montados ou compondo o cenário. Manter um cavalo parado por cerca de dez minutos, o tempo necessário para uma fotografia na época de Cameron, certamente não seria tarefa fácil. Tampouco era possível fotografar planos tão abertos quanto os das gravuras de Doré, com cenários repletos de informações – como castelos, presentes no cenário de 21 das gravuras<sup>20</sup>. Cameron mantém o fundo muitas vezes escuro e com pouquíssimas informações, com cenários em geral bastante simples, o chão nu, alguns móveis e cortinas; embora em uma das fotografias (1193<sup>21</sup>) os elementos visuais tenham se tornado consideravelmente mais complexos: um barco sobre águas feitas de lençóis, cuja verossimilhança foi reforçada por um efeito de esfumado obtido quando do processo de revelação, tendo no alto uma lua minguante feita de papelão com purpurina [fig. 2].

---

<sup>20</sup> Em 15 gravuras, os castelos estão ao fundo – com frequência, ao longe, quase como o ponto de fuga da perspectiva do cenário; em duas, estão perto dos personagens; e, em quatro, os personagens se encontram em seu interior.

<sup>21</sup> Para a identificação das fotografias, utilizamos a classificação que consta no catálogo *raisonné*, disponibilizado gratuitamente no *site* do Museu Getty: <[www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892366818.html](http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892366818.html)>. Acesso em: 13 abr. 2017.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126



Fig. 2 – Julia Cameron. “Como uma Coluna partida, jaz o Rei”, 1193 (COX; FORD, 2003, p. 471).

A opção da fotógrafa foi destacar o rosto dos personagens – percebidos com dificuldade nas gravuras em decorrência do tamanho deles e da ênfase ao cenário. As temáticas escolhidas por Cameron também se distinguem das de Doré: privilegiam, além da apresentação dos personagens por meio de retratos, os encontros, as despedidas e as veladas de mortos. Ou seja, é uma Idade Média mais íntima, mais poética do que heroica<sup>22</sup>. Poderíamos mesmo dizer que se trata de uma Idade Média

<sup>22</sup> Carol Armstrong (1996, p. 131) corrobora, de certa forma, nossa hipótese, quando relaciona a insistência de Cameron em usar o cenário e os modelos familiares e em deixar a técnica de produção à mostra à feminização da fotografia (“As fotografias de Cameron não só enunciam o modo como foram feitas, como também identificam o locus e a condição de sua fatura como sendo o domínio feminino da casa”: “*Cameron's photographs not only pronounce how they are made, but also identify the locus and condition of their*”).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

romântica, no sentido lato da palavra, melancólica, repleta de eventos que separam as pessoas – e particularmente as enamoradas. Ademais, como dissemos antes, é uma Idade Média mais feminina – ou seja, que coloca em cena mais mulheres. A autora enfatiza as canções líricas das personagens femininas, criando um novo equilíbrio com a épica, marcada pelas ações e relações entre os homens (ROSEN, 2016, p. 230-265).

Uma questão, porém, deve ser observada: a maior quantidade de mulheres não significa maior diversidade. A homogeneidade das características físicas das modelos é constante em sua obra: em geral – com exceção da série de fotografias tiradas no Sri Lanka, no fim da vida –, mulheres jovens, brancas, com largas cabeleiras e traços angulosos. A pose e o olhar também se assemelham e, quando se examina uma série extensa como a do catálogo *raisonné*, essas modelos parecem ser a mesma pessoa (o que é reforçado quando se lembra de que muitas delas pertenciam de fato à mesma família). Isso fica ainda mais nítido ao compará-las com os

---

*making as that of the female domain of the home*") e, quando há um excesso naquela busca, à histerização da fotografia ("um fascínio maior que o habitual com os meios indexantes, químicos da magia da fotografia, uma grande ênfase no detalhe fotográfico, uma crença muito grande na verdade – a presença, uma vez acionada e fotografada – do papel assumido, do caráter dado, da cena atuada. E, em particular, uma identificação muito grande com os papéis designados a mulheres como Cameron, suas filhas, netas, sobrinhas e sobrinhas netas, suas empregadas e as garotas da região – uma identificação muito grande com os papéis da feminilidade, ou seja, em especial com o de mãe. É esse 'muito' que se encontra no centro do que se poderia chamar da histerização da fotografia de Cameron": "*a more-than-usual fascination with the indexical, chemical means of the magic of photography, an over-emphasis upon the photographic detail, too much belief in the verity – the presentness, once played and photographed – of the assumed role, the donned character, the enacted scene. And in particular, too great an identification with the roles assigned to women like Cameron, her daughters, granddaughters, nieces, and great-nieces, her maidservants and village girls – too great an identification with the roles of femininity, that is, and especially with that of the mother. It is this too muchness that lies at the heart of what we might call Cameron's hystericization of the photograph*"). Jeff Rosen fornece uma explicação próxima, embora mais simplificada: para ele, a visão de Cameron é mais simbólica e emblemática, sobretudo em função do vestuário escolhido (ROSEN, 2016, p. 237).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

retratos masculinos, nos quais os modelos variam muito em idade, tipo de cabelos, pose, barba e até raça.

Essa homogeneidade das mulheres é também marcante na série baseada em Tennyson: todas são jovens de cabelos longos e tez clara – contrastando com as diferenças físicas maiores entre os homens. Essa constância não implica, porém, em uma visão estereotipada dos papéis que as mulheres desempenham nas fotografias. Ainda que a marcação de gênero seja bastante forte nessa série – sobretudo por meio dos ornamentos vestimentais, já que só os homens portam armas ou vestem armaduras enquanto as mulheres usam vestidos longos –, isto não implica em uma codificação que relacione necessariamente o feminino ao passivo e o masculino ao ativo.

Nas fotografias de Cameron não há, por exemplo, ação que seja exclusiva dos homens, assim como ocorre nas cenas de combate nas gravuras de Doré. Tanto homens quanto mulheres são retratados mortos ou se lamentando; tanto homens quanto mulheres se abraçam ou se seguram pela mão. As mulheres, na realidade, mostram-se mais ativas que os homens: só Enid toca um instrumento de corda e só Vivien confronta seu interlocutor masculino. Mesmo os objetos que estão relacionados a elas são mais variados que os relacionados aos homens (que apenas têm a espada, o cajado e o remo): guirlandas, tecidos, móveis, livros, instrumentos musicais e até um escudo – pertencente a Lancelot.

Nas gravuras, as mulheres não são as personagens mais numerosas e nem as principais protagonistas. A elas cabem, em geral, papéis passivos. O caso mais emblemático é Guinevere arrependida, prostrada aos pés de Artur (prancha XXXVI, fig. 3), posição inspirada nestes dois versos do poema: “Ao ver-te aí, deitando tua cabeça dourada, / Meu orgulho em verões mais felizes,

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

a meus pés..." (*"To see thee, laying there thy golden head, / My pride in happier summers, at my feet..."*), Guinevere, v. 533-534<sup>23</sup>.



Fig. 3 – Gustave Doré. Guinevere e Artur (DORÉ, 1995, pr. XXXVI).

Como bem analisou Clare Broome Saunders (2009, p. 134-137), na retomada oitocentista do ciclo arturiano, Guinevere teve seu *status* alterado: sua infidelidade se tornou uma questão moral e, portanto, representá-la arrependida, algo necessário<sup>24</sup>. A gravura de Doré ilustra bem essa mudança. O mesmo, contudo, não ocorre nas fotografias de Cameron. Nelas, há apenas leves insinuações do arrependimento da rainha. Isso ocorre uma das fotografias não incluídas nos livros-álbuns (1172), em que ela se encontra sozinha, ajoelhada e portando uma discreta coroa. Os versos do

<sup>23</sup> Será usada a edição de Christopher Ricks (1987) para o poema como referência para a numeração dos versos.

<sup>24</sup> Se o então príncipe consorte, Albert, pôde ser explicitamente comparado a Artur, na epígrafe da obra, a rainha Victoria não pôde ser comparada a Guinevere – e isso precisava ficar bastante claro por meio da repreensão a esta (incluindo a ausência sistemática do título de rainha associado ao seu nome). (SAUNDERS, 2009, p. 136; 138).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

poema associados à fotografia referem-se a outra passagem, ao ciúme que ela sentia de Elaine, também apaixonada por Lancelot. Essa fotografia acabou sendo substituída, no primeiro livro-álbum, por uma em que ela está com a pequena noviça (1173, fig. 4). Segundo Lukitsh (2015, p. 257), a opção de Cameron por mudar a versão original foi uma forma de minimizar seu papel de rival de Elaine pelo amor de Lancelot e de sublinhar o arrependimento da rainha (simbolizado por sua entrada no convento). Talvez seja muito forte falar em arrependimento, mas de fato há uma introspecção na expressão da rainha, que guarda os olhos fechados e está vestida inteiramente de negro – incluindo um véu. À sua frente, a jovem noviça de hábito branco a olha com seriedade, talvez buscando expressar desaprovação (apesar de no segundo poema ela ainda não conhecer a verdadeira identidade da mulher que acabara de entrar no convento, tece várias críticas à rainha por haver levado Camelot à ruína).



Fig. 4 – Julia Cameron. “A pequena Noviça com a Rainha Guinevere na Casa Sagrada de Almesbury”, 1173 (COX; FORD, 2003, p. 476).



Fig. 5 – Gustave Doré. Guinevere e a pequena noviça (DORÉ, 1995, pr. XXXVI).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

Doré também representou essa cena (prancha XXX, fig. 5), contudo sem transmitir a mesma tensão entre as personagens (o que foi reservado ao casal real, como dito acima). Como era frequente em suas gravuras, ele estava mais preocupado em reviver o ambiente, representando o interior do edifício monástico em minúcias, incluindo um relevo funerário no piso. Cameron representa a rainha em mais outras duas imagens. Em ambas ela está acompanhada de Lancelot – e não de Artur, o que mostra também sua opção de figurar o casal de apaixonados e não o de esposos (o que poderia ser associado à sua opção de minimizar o arrependimento ou a infidelidade de Guinevere). Em uma delas, a que foi incluída no primeiro livro-álbum e que mostra a separação dos amantes (1170), ela reclina a cabeça sobre o ombro do cavaleiro e tem os olhos fechados. Na segunda (1171, fig. 6), que não foi incluída em nenhum dos livros-álbuns, não há gesto algum de fragilidade ou acolhimento. Nesta, os dois portam seus adornos atributivos (cota de malha, para ele, e coroa, para ela – enquanto na anterior somente ele estava assim ornado), têm a cabeça no mesmo nível e se olham, mantendo certo distanciamento. É interessante observar que, dessas duas fotografias em que Guinevere está com Lancelot – e que são bastante diferentes (ao contrário do que em geral ocorre com os pares de repetições nesta série) –, a primeira é que foi a escolhida para fazer parte do álbum (além de ter sido selecionada também para figurar a capa da já citada revista norte-americana). Cameron acabou optando por uma visão mais romântica da relação<sup>25</sup>, em lugar de sublinhar a altivez da rainha (e talvez ainda – o que contradiria Tennyson – sua virtude vitoriana ao se afastar do amante).

---

<sup>25</sup> Segundo Stephen Ahern (2004, p. 97), Guinevere é a personagem mais completa e mais humana dos poemas.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126



Fig. 6 – Julia Cameron. Lancelot e Guinevere, 1171 (COX; FORD, 2003, p. 474).

Mais que Guinevere, é Elaine que parece ser a personagem mais importante para Cameron. Ela também é representada duas vezes em cada um dos dois livros-álbuns: no primeiro, sozinha (1165 e 1166)<sup>26</sup>, e no segundo, quando é figurada em seu leito de morte, está acompanhada por outras pessoas (1191 e 1192, fig. 7).

<sup>26</sup> Há mais uma fotografia de Elaine identificada como "*Lily lady of Astolat*" que não foi incluída em nenhum dos álbuns (1168). Nela há mais detalhes, a jovem, sempre sentada sozinha, está de frente para um fuso, com uma almofada na mão, ladeada por uma bandeja prateada e uma mesinha com flores.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126



Fig. 7 – Julia Cameron. “Elaine”, 1192 (COX; FORD, 2003, p. 481).

Estas últimas duas fotografias do segundo álbum estabelecem um nítido paralelo com Artur, também representado em seu leito de morte – o que faz dela, como sugeriu Lukitsh (2015, p. 257), a grande protagonista da série. No primeiro álbum, porém, a construção é distinta. O fato de estar sozinha, nas duas fotografias, e sempre no mesmo cenário, sublinha a solidão da personagem e a ausência do objeto de sua paixão, Lancelot. Tal ausência é tornada ainda mais visível quando se observa que há um detalhe diferenciando as duas imagens: apenas na primeira fotografia (1165) há um escudo – posicionado no ângulo superior direito – para o qual ela olha: o escudo de Lancelot. O lugar vazio deixado pelo escudo na segunda imagem (já que, segundo o texto, Lancelot o tomou de volta) reforça a impossibilidade do amor da jovem pelo cavaleiro. Duas fotografias mais adiante, neste mesmo livro, Lancelot é enfim representado, mas abraçando Guinevere (1170). Ou seja, há um reforço na apresentação do infortúnio amoroso de Elaine e, concomitantemente, um reforço da posição de

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

Guinevere – o que de certa forma relativiza a interpretação de Lukitsh, quando sugere a reserva de Cameron de retratar a rainha como rival de Elaine.

No segundo livro-álbum, a narrativa visual referente a Elaine é outra. Sua relação não é com Guinevere ou Lancelot, mas com Artur, como já indicamos. Na fotografia 1192 seu corpo repousa sobre uma cama, parcialmente coberto por um lençol. Aos seus pés está Merlin com o que parece ser um remo à mão, indicando que ambos poderiam estar em um pequeno barco. Mas não há igual cuidado com as ondas que nas cenas da morte de Artur. Na fotografia seguinte (1191), ela também está sobre uma cama, parcialmente coberta, ladeada novamente por Merlin, além de dois cavaleiros com elmo e de uma dama – indicando que o corpo já se encontra em Camelot, como era seu desejo. Na outra versão dessa mesma imagem (1190), que não foi incluída em nenhum livro-álbum, o recorte é mais amplo, deixando ver mais um cavaleiro no canto direito.

No primeiro livro-álbum, além de Elaine, há outra personagem feminina representada sozinha e por duas vezes<sup>27</sup>: Enid, modelo de esposa ideal, que suportou pacientemente as suspeitas infundadas de seu marido, Sir Geraint, de que ela o traía. Na primeira (1158, fig. 8), está de pé e entreabre um armário de madeira com rica ornamentação em torno da fechadura – um dos poucos objetos que explicitamente evocam o medievo. Ela usa um vestido longo branco e um véu na mesma cor – este último em geral atributo das mulheres casadas na Idade Média.

---

<sup>27</sup> Enid é figurada ainda mais duas vezes na série: nas fotografias 1159 e a 1160. Estas são praticamente repetições da primeira, a 1158: na 1160, mudando apenas a posição do corpo e o recorte da imagem; e, na 1159, praticamente só a luz.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126



Fig. 8 – Julia Cameron. "Enid", 1158 (COX; FORD, 2003, p. 472).

Outro sentido também pode ser dado a essa escolha de vestuário. Na passagem correspondente na obra, ela está meditando sobre os trajes que usara em seu primeiro encontro com Geraint: "seda pálida / uma manta pálida e um véu pálido" ("*faded silk / A faded mantle and a faded veil*"), *Geraint and Enid*, v. 134-135. Assim, pois, de maneira bastante hábil e sutil, Cameron externalizou e materializou os pensamentos dela. Na segunda (1161, fig. 9), seu figurino é bastante diferente: o vestido é mais escuro e não porta véu, usa um colar, colocado em duas voltas no pescoço, feito aparentemente de pérolas e ornado de corações.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126



Fig. 9 – Julia Cameron. “E Enid cantou”, 1161 (COX; FORD, 2003, p. 472).



Fig. 10 – Dante Gabriel Rossetti. *The Bower Meadow*, 1872, OST, 86,3 cm x 68 cm, Manchester Art Gallery. Disponível em: <<http://manchesteraartgallery.org/collections/search/collection/?id=1909.15>>. Acesso em: 2 ago. 2017.

Esse vestuário se destaca do das demais personagens e, segundo Marion Wynne-Davies (1996, p. 157), seria uma influência direta (assim como a posição do rosto e o destaque dado ao pescoço) de uma das pinturas do pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti, *The Bower Meadow* [fig. 10]<sup>28</sup>. A personagem segura um instrumento musical que não pode ser precisado pelo enquadramento da fotografia, cujas cordas ela toca. A passagem correspondente é a de Geraint lembrando-se de quando a ouvira cantar pela primeira vez e se apaixonara (*Marriage of Geraint*, v. 343-358).

<sup>28</sup> Mas não se pode tomar como um pressuposto que o sentido da influência fosse sempre esse. Rossetti era um grande admirador da obra de Cameron – além de ser seu colecionador. Ele havia visitado uma exposição dela em Londres, em 1865, e no ano seguinte lhe escreveria dizendo que havia achado suas fotografias “tão infinitamente deliciosas, como se eu estivesse em uma galeria italiana” (“*as endlessly delightful as if I had been going through an Italian Gallery*”) (FORD, 2004, p. 314).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

Pensando nas associações entre o poema *Marriage of Geraint* e a legenda da imagem 1161, é interessante retomarmos a comparação feita acima por Wynne-Davies. Segundo essa autora, Cameron participaria – pelo menos em parte – da mesma visão de mundo generizada dos pré-rafaelitas (de seu “voyeurismo generizado e mercantilização das mulheres”, “*gendered voyeurism and commodification of women*”), do *male gaze* que transforma a mulher/modelo em objeto do olhar e não sujeito olhante, ao recortar o corpo e ao não a fazer olhar de frente para o espectador (WYNNE-DAVIES, 1996, p. 157-159). Não obstante, como aponta a mesma autora, Cameron não se integra totalmente a essa visão, já que concede certo protagonismo à personagem: ela não só é identificada pelo nome na fotografia, mas também é sujeito de um verbo: “*And Enid Sang*” (WYNNE-DAVIES, 1996, p. 160). Em lugar de “*seen to be seen*” (vista para ser vista), poderíamos dizer aqui de Enid “*singing to be seen*” (cantando para ser vista). Ademais, em lugar da objetificação ou da transformação da mulher em signo, como havia sugerido também Griselda Pollock (2003, p. 160), teríamos um processo virado ao avesso: o fragmento (a lembrança) e a fragmentada (Enid enquadrada em *close* na fotografia) – ou seja, o objeto – ocupam o lugar daquele que lembra, Geraint, que em nenhum momento na série é figurado. Assim, a protagonista do casal é, sem dúvida, Enid.

A última personagem, representada duas vezes no primeiro livro-álbum, é Vivien. Chamada de Nimue por Thomas Malory, em sua obra do século XV, mas ausente da tradição medieval anterior, ela é uma figura potente no poema de Tennyson, que seduz e domina o mago Merlin. David Staines foi perspicaz ao defini-la (1982, p. 28), ela é “uma infame devassa, a deliberada enganadora de um Merlin passivo” (“*a disgraceful wanton, the wilful deceiver of a passive Merlin*”), e este, por sua vez, é um “um mago moralmente imaculado destruído pela mui poderosa maldade de Vivien”

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

(*"morally spotless wizard destroyed by the too potent evil of Vivien"*). Em suma, como aponta ainda Staines (1982, p. 31), ela é a antítese de Enid. Sem entrarmos na discussão a respeito da representação dicotômica mulher frágil – heroína / mulher dominadora – vilã, que muito longa vida terá, interessamos perceber como Cameron dá a ver a relação entre Vivien e Merlin, já que nas duas fotografias que há dela na série (ambas no primeiro livro-álbum), eles estão juntos. Na primeira imagem (1163, fig. 11), Vivien está sentada, de perfil, e toca a longa barba de Merlin, que está de pé voltado para ela, olhando-a, apoiado no que parece ser um cajado que se mistura com o fundo escuro da imagem. Apesar da posição aparentemente inferior de Vivien, o fato de ser ela quem o toca já dá indícios de uma atitude ativa – a de sedução.



Fig. 11 – Julia Cameron. "Vivien e Merlin", 1163 (COX; FORD, 2003, p. 472).



Fig. 12 – Julia Cameron. "Vivien e Merlin", 1164 (COX; FORD, 2003, p. 473).

Como novamente argumenta Staines (1982, p. 29), em Tennyson, diferentemente da tradição medieval (incluindo a versão de Malory), "sua rendição [de Merlin] ao gênio maligno dela [Vivien] é menos um reflexo do

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

caráter dele do que uma indicação da potência da atração exercida por ela" ("*his surrender to her evil genius is less a reflection of his character than an indication of the potency of her attraction*"). Cameron consegue dar conta desse poder de Vivien por meio de dois detalhes: mostrando a força do mago por sua disposição ereta – ele não é uma figura fragilizada, que facilmente se submeteria, como no poema de Tennyson – e a submissão exercida pela mão (e pela perna direita) da dama<sup>29</sup>. Na segunda imagem (1164, fig. 12), a relação de poder é bastante mais explícita. Ambos os personagens estão de pé, mas é Vivien quem está em primeiro plano – parecendo, pois, mais alta que Merlin. Ela está de costas para o espectador, mas tem o rosto de perfil, olhando para o mago, que abaixa os olhos e os braços. O detalhe fundamental aqui é novamente a mão de Vivien, que está em riste, apontada para o rosto de Merlin. A dominação é portanto evidente. A passagem do texto relacionada é a que Vivien lança um feitiço sobre o mago, prendendo-o no interior de um tronco de carvalho. Essa fotografia é também a única em toda a série que mostra uma situação de confronto – e de forma bastante distinta daquelas nas gravuras de Doré, pois não é um combate de cavaleiros.

É interessante comparar estas duas imagens com as gravuras correspondentes de Doré – e que são em maior número, quatro. A primeira da sequência mostra o repouso do par sob uma grande árvore (prancha X), depois, sua chegada à praia (prancha XI) e em seguida sua entrada na floresta (prancha XII). Na última (prancha XVIII), após uma sequência de imagens em que Merlin narra feitos dos cavaleiros da Távola Redonda, Vivien

---

<sup>29</sup> Esse gesto faz lembrar a mão de Moisés em sua barba na célebre escultura de Michelângelo, que seria interpretada anos depois por Freud como um gesto de autocontrole (FREUD, 1997, p. 130-131) – e que aqui está relacionado ao controle de Vivien sobre o mago. Obviamente Cameron não conheceu tal texto, começado a ser concebido apenas em 1912 (SIMMONS, 2006, p. 215), mas não é impossível que conhecesse a escultura, já que entre 1818 e 1834 fizera várias viagens com a família pela Europa (COX; FORD, 2003, p. 6).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

se afasta, dando as costas a Merlin, que está sentado, com as costas curvadas, sobre o tronco da árvore caída. Não há, pois, uma verdadeira confrontação entre eles. Além disso, nas três primeiras imagens Merlin assume a característica posição de liderança nos casais de Doré.

Na segunda fotografia de Cameron, há nitidamente uma demonstração do poder da mulher que, diferentemente do poema, não está aqui explicitamente indicado como sendo maléfico. Ademais, nada na figuração de Vivien a distingue das outras personagens femininas, sejam os longos cabelos, sejam as roupas. Carol Armstrong chega a sugerir que ela seria "uma figuração alegórica da própria Cameron como feiticeira fotográfica" ("*an allegorical figuration of Cameron herself as photographic sorceress*") (ARMSTRONG, 1996, p. 128-129<sup>30</sup>), embora seu feitiço fosse então bem mais inocente (e seu poder, menos assustador):

[...] Bem mais jovem do que o marido, ordenando o estupefato patriarca a segurar sua pose, ordenando-lhe que ficasse quieto (e parasse de dar risada), e magicamente, indicialmente, encantando-o, transformando-o em Merlin, tudo por meio da bruxaria enfeitada da fotografia<sup>31</sup> (ARMSTRONG, 1996, p. 128-129).

Outro indício da mudança sutil de juízo de valor dado à figura de Vivien por Cameron está no próprio título da fotografia. Como bem observou Victoria C. Olsen (1995, p. 380), ela inverteu o título do poema de Tennyson, intitulado-a de *Vivien and Merlin* (e não o contrário).

<sup>30</sup> A associação entre Cameron e Vivien já havia sido sugerida também por Victoria C. Olsen (1995, p. 378-379) – associação essa que empoderaria a fotógrafa, segundo ela, embora ao mesmo tempo reforçasse a associação entre artistas mulheres e prostitutas, pela má reputação da feiticeira na Inglaterra vitoriana. Outra relação próxima foi sugerida por Marylu Hill (2002, p. 452), entre o feitiço e a própria fotografia, de que seria sua representação alegórica.

<sup>31</sup> "[...] *quite a bit younger than her husband, directing the bemused patriarch to hold his pose, commanding him to be still (and stop his giggling), and magically, indexically, enchanting him, transforming him into Merlin, all through the bewitching witchcraft of photography*".

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

O protagonismo feminino nas fotografias de Cameron reside também na quantidade de personagens mulheres, que são bem mais numerosas que nas gravuras, nas quais as mulheres mais importantes são apenas as quatro já citadas (além da pequena noviça) – o que, é certo, também poderia se justificar pelo fato de serem ilustrados apenas os quatro primeiros poemas. Nas fotografias, ao lado das quatro personagens que ocupam posições de destaque – inclusive numericamente –, há outras, nomeadas (Lynette, Mariana e Maud) ou não (a já citada pequena noviça, a freira pálida, a Rainha de Maio, a jovem mendicante e a princesa e suas acompanhantes). Lynette é uma das protagonistas da série que abre o primeiro livro (1157, fig. 13): está reclinada sobre Gareth, que tem os olhos fechados, deitado recostado contra a parede da caverna sob uma árvore (referindo-se ao seguinte verso: “Caído no sono; a quem a jovem olhava” (“*Past into sleep; on whom the maiden gazed*”), *Gareth and Lynette*, v. 1249).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126



Fig. 13 – Julia Cameron. “Gareth e Lynette”, 1157 (COX; FORD, 2003, p. 472).

As outras duas mulheres são fotografadas sozinhas: Maud, que abre o segundo livro, está colhendo frutos de uma árvore (1196; em outra, a 1195, não incluída, está apenas próxima a um arbusto) – a referência é o poema de mesmo nome, de 1855, não incluso nos Idílios, que conta a história dessa jovem nobre que se apaixona por um rapaz de origem humilde (COX; FORD, 2003, p. 524). Mariana, que também é representada no segundo livro, está de pé apoiada no encosto da cadeira de espaldar alto e ornamentada que foi usada em outras fotografias – como a de Elaine (1186). A gestualidade do corpo e a expressão do rosto indicam de forma bastante evidente a solidão da jovem, conforme o poema de Tennyson de 1830 que leva seu nome – e que foi inspirado, por sua vez, em uma personagem da obra *Measure for Measure*, de Shakespeare (COX; FORD, 2003, p. 524).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

As últimas cinco personagens estão em geral acompanhadas e muitas não têm um papel de especial protagonismo. Assim é o caso da já mencionada jovem noviça, que se prepara para cantar para Guinevere. Quanto à freira pálida, a irmã de Percival, que tem a visão do Graal, ela cinge a cintura de Galahad com algo não possível de ser identificado – talvez um cordão (1169). Seus olhares não se cruzam, e o protagonismo de fato é dado à cruz no peito do cavaleiro, e à sua equiparação a um cruzado. Essas duas fotografias fazem parte do primeiro livro e, juntamente com a de Guinevere e Lancelot, constituem uma subsérie com um ritmo próprio de alternância de pares: cavaleiro/freira; cavaleiro/rainha; freira/rainha (elas são a oitava, a nona e a décima fotografias).

Outro par é formado pela jovem mendicante e pelo rei Cophetua, ilustrando o poema de 1842 *The Beggar Maid*: representados três vezes (com dois pares de modelos distintos: 1187, 1188 e 1189), o mote é sempre o contraste entre eles, pois enquanto o rei tem trajes requintados – e em uma das fotografias porta coroa e manto [fig. 14] –, a jovem tem os pés nus e os braços cruzados na frente do corpo, em um gesto que pode indicar modéstia. Mais que o romance entre eles, são portanto as diferenças sociais que Cameron optou por enfatizar.

E essa opção parece tanto mais voluntária quando se comparam essas fotografias com um evento narrado por Cameron em sua autobiografia. Ela havia adotado uma criança irlandesa, uma "*beggar maid*" da vida real, Mary Ryan, que se tornara sua empregada e assistente, até se casar com um aristocrata, Sir Henry Cotton, que teria se apaixonado após ver uma fotografia da jovem na exposição de 1865 (OLSEN, 1995, p. 381-382). É importante observar que o relato disso que ela chama "um dos mais belos idílios da vida real" ("*one of the prettiest idylls of real life*") (CAMERON, 1980, p. 136) ocorreu no mesmo ano em que produziu suas fotos

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

para o poema de Tennyson (1874): segundo Olsen, seria, portanto, uma forma de promover sua prática fotográfica como forma de arte e, mais ainda, sua ideia de que a arte não só iluminaria espiritualmente, mas, de modo literal, elevaria socialmente: "em outras palavras, a arte poderia civilizar as massas [...] e também conseguir maridos de classe média para modelos de classes trabalhadoras, caso sua beleza e conduta as fizesse dignas de tal honra" (*"In other words, art could civilize the masses [...] and also obtain middle-class husbands for working-class models, if their beauty and conduct made them worthy of this honor"*) (OLSEN, 1995, p. 382).



Fig. 14 – Julia Cameron. "Rei Copethua e a pequena mendiga", 1188 (COX; FORD, 2003, p. 469).

O último par é formado pela Rainha de Maio e Robin, que se apoia sobre uma cerca para lhe falar em três fotografias (1177, 1178 e 1179); embora em outras duas fotografias ela esteja sozinha, ornada por uma

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

guirlanda de flores e um chapéu, respectivamente (1176 e 1180)<sup>32</sup>. Essa cena refere-se ao poema *The May Queen*. Por fim, há uma fotografia (1181, fig. 15) intitulada *The Princess*, inspirada no poema de mesmo nome, de 1847, que mostra quatro mulheres de pé sobre um fundo quase neutro, uma das quais em posição de destaque, que seria a protagonista. Nada em particular nos trajes a distingue das demais, todos mais oitocentistas que medievais. Cada uma delas porta um livro, com exceção da que está mais atrás e cujas mãos não são visíveis.



Fig. 15 – Julia Cameron. A Princesa, 1181 (COX; FORD, 2003, p. 470).

<sup>32</sup> As fotografias se referem ao poema *The May Queen*, de 1832. A cerca pode evocar a ponte do verso: "Mas Robin, recostado à ponte, sob a aveleira?" ("*But Robin leaning on the bridge beneath the hazeltree?*"): (COX; FORD, 2003, p. 523).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

Há mais três fotografias (1182, 1183 e 1184) que fazem referência a esse poema, mas em todas há apenas uma personagem, uma jovem com colar de duas voltas, que em duas fotografias toca uma harpa (1182 e 1183)<sup>33</sup>.

Quanto aos homens, são seis os personagens identificados – Artur, Merlin, Lancelot, Galahad, Gareth e o rei Cophetua – além do rapaz da cerca e outros que funcionam como figurantes. O maior destaque, inegavelmente, é dado a Artur: ele é o único fotografado sozinho, e por duas vezes (1174 e 1175), com pequenas diferenças em ambas, apenas o ângulo da fotografia, a barba mais ou menos volumosa e o tipo de elmo. Ele é representado em mais duas outras fotografias (1193 e 1194), no momento de sua morte. Na mais simples (1194), que foi incluída no primeiro livro, seu corpo está no interior de um barco, acompanhado por três mulheres, uma delas à proa; na mais complexa (1193) – à qual já fizemos referência – o cenário é mais trabalhado, com presença da água e da lua, além de personagens carpideiras, encapuzadas, no fundo da imagem. Essas duas imagens são, de certa forma, o ápice das séries, e seu dramatismo é reforçado pela legenda, “assim como uma Coluna partida, jaz o Rei” (“*So like a shatter'd Column, lay the King*”) (COX; FORD, 2003, p. 481). É interessante a escolha pelo barco no lugar de um edifício, como a metáfora da coluna sugeriria, pois ela reforça a associação com a morte de Elaine.

Para Lukitsh (2015, p. 259), esse conjunto de imagens de Julia Cameron se caracterizaria por ser uma combinação, que chamaríamos de contraditória, de poder feminino e deferência face à autoridade masculina, relacionada, segundo a autora, com a própria situação de Cameron: “uma

---

<sup>33</sup> Não há identificação da personagem na fotografia, apenas a inscrição “*O hark, O hear*” que remete a alguns versos do poema: “Atentem, escutem! Como são límpidos e baixos, / E mais baixos, mais límpidos, mais se distanciando! / Suaves e distantes dos penhascos e rochedos / Os cornos da Terra dos Elfos soprando fracos!” (“*O hark, O hear! how thin and clear, / And thinner, clearer, farther going! / O sweet and far from cliff and scar / The horns of Elfland faintly blowing!*”) (COX; FORD, 2003, p. 525).

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

artista proeminente, ambiciosa, que buscava mudar os padrões da representação fotográfica e ganhar dinheiro ao mesmo tempo, e que obedeceu aos desejos do marido de se mudar para o Ceilão" ("*a prominent, ambitious artist who sought to change the standards of photographic representation, make money at the same time, and who deferred to her husband's wishes to move to Ceylon*"). Ainda que concordemos em parte com a autora, no que diz respeito ao poder feminino, temos reservas quanto à segunda parte de sua afirmação e, mais ainda, quanto à sua interpretação que busca justificativa na experiência pessoal. Além dos questionamentos que podem ser feitos a tal postura teórica, há que se reconhecer que é difícil saber ao certo as motivações para a mudança e as relações entre os esposos. Também é fato, porém, que a carreira de Cameron praticamente chegou ao fim com a ida para o Oriente, tendo feito apenas 26 fotografias depois disso. Por outro lado, seria também complicado esperar ver em Cameron uma feminista *avant la lettre*, rompendo com todos os paradigmas e cânones vitorianos, tanto os da arte quanto os das relações entre os gêneros.

Dentro da margem de manobra que possuía, percebe-se o alcance de sua agência ao defender sua arte, ao interpretar os poemas visualmente, ao fornecer o protagonismo às personagens femininas e ao propor uma visão de Idade Média distinta – não apenas masculina, mas também feminina, na qual as mulheres têm mais papéis que o de simples adornos. Nesse sentido, são particularmente significativas as fotografias que abrem e fecham o primeiro livro-álbum: nelas há uma inversão nos papéis de gênero comuns à Inglaterra vitoriana. Na primeira fotografia, quem está na posição passiva, deitado, de olhos fechados (como se estivesse dormindo ou

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

morto<sup>34</sup>), vulnerável, é o homem. É Lynette quem se reclinava sobre ele, tal qual um príncipe com a Branca de Neve. Na última fotografia, o rei está morto – caiu como uma coluna. Quem está de pé, na posição de comando, é uma mulher. Tal posição ativa é ainda repetida em várias outras fotografias, como na de Vivien ou mesmo na da Princesa, que teve o cetro ou a coroa substituída por um livro – e que, assim, em lugar de esperar ser salva por um cavaleiro, porta [sua própria] história.

## Referências

AHERN, Stephen. Listening to Guinevere: Female Agency and the Politics of Chivalry in Tennyson's "Idylls". *Studies in Philology*, v. 101, n. 1, 2004, p. 88-112.

ARMSTRONG, Carol. Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography. *October*, v. 76, 1996, p. 114-141.

BRÄCHER, Andréa. Julia Margaret Cameron e a fotografia de Madonas. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio (Org.). *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1352-1361.

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

\_\_\_\_\_. The Annals of My Glass House. In: NEWHALL, Beaumont (Ed.). *Photography, Essays and Images*. Illustrated Readings in the History of Photography. New York/Boston: MoMA/New Graphic Society, 1980, p. 135-139.

CAWS, Mary Ann; JOSEPH, Gerhard. Naming and Not Naming: Tennyson and Mallarmé. *Victorian Poetry*, v. 43, n. 1, 2005, p. 1-18.

---

<sup>34</sup> Hill (2002, p. 451) chama a atenção para a grande quantidade de fotografias com personagens deitados – mortos ou dormindo –, o que se explicaria, por um lado, pela maior facilidade de pose, mas também pela popularidade da fotografia mortuária no século XIX, além das próprias descrições de Tennyson, que associava com certa frequência a morte ao sono.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

COX, Julian; FORD, Colin. *Julia Margaret Cameron. The complete photographs*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003.

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

FORD, Colin. A Pre-Raphaelite Partnership: Dante Gabriel Rossetti and John Robert Parsons. *The Burlington Magazine*, v. 146, n. 1214, 2004, p. 308-318.

FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelângelo. In: \_\_\_\_\_. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância: o Moisés de Michelângelo*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira e Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 103-134.

FRY, Roger; WOOLF, Virginia. *Victorian photographs of famous men and fair women*. London: Hogarth Press, 1926.

GERNSHEIM, Helmut. *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*. Millerton: Aperture Press, 1975.

HARPER'S Weekly, v. XXI, n. 1079, September the 1st 1877.

HILL, Marylu. "Shadowing Sense at war with Soul": Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations of Tennyson's "Idylls of the King". *Victorian Poetry*, v. 40, n. 4, 2002, p. 445-462.

LAURETIS, Teresa de. The technology of gender. In: \_\_\_\_\_. *The technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1983, p. 1-30.

LUKITSH, Joanne. Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations to Alfred Tennyson's "The Idylls of the King". In: FENSTER, Thelma (Ed.). *Arthurian women. A casebook*. New York: Routledge, 2015, 2 ed., p. 247-262.

LUPACK, Alan. Popular Images Derived from Tennyson's Arthurian Poems. *Arthuriana*, v. 21, n. 2, 2011, p. 90-118.

OLSEN, Victoria C. Idylls of Real Life. *Victorian Poetry*, v. 33, n. 3/4, 1995, p. 371-389.

PFORDRESHER, John. A Bibliographic History of Alfred Tennyson's "Idylls of the King". *Studies in Bibliography*, v. 26, 1973, p. 193-218.

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. *Dominios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

ISSN 2237-9126

---

POLLOCK, Griselda. Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature. The Representation of Elizabeth Siddall. In: \_\_\_\_\_. *Vision and Difference*. Feminism, Femininity and the Histories of Art. London/New York: Routledge, 2003. 2 ed. p. 128-162.

ROSEN, Jeff. *Julia Margaret Cameron's "fancy subjects"*. Photographic allegories of Victorian identity and empire. Manchester: Manchester University Press, 2016.

SAUNDERS, Clare Broome. *Women writers and nineteenth-century medievalism*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SIMMONS, Laurence. Rome II: The Monument of ornament. In: \_\_\_\_\_. *Freud's Italian journey*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006, p. 214-245.

STAINES, David. *Tennyson's Camelot: the Idylls of the King and its medieval sources*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1982.

TENNYSON, Alfred. *Idylls of the King*. In: RICKS, Christopher (Ed.). *The Poems of Tennyson*. Berkeley: University of California Press, 1987, 3 v., v. 3.

TENNYSON, Hallam. *Alfred Lord Tennyson: A Memoir*. New York: Macmillan, 1897, 2 v.

THOMAS, Julia. Always another poem: Victorian illustrations of Tennyson. In: CHESHIRE, Jim et al. (Ed.). *Tennyson Transformed: Alfred Lord Tennyson and Visual Culture*. Aldershot: Lund Humphries, 2009, p. 20-31.

WYNNE-DAVIES, Marion. "Thro' the brilliant eye": Julia Margaret Cameron's Illustrations to Tennyson's *Idylls*. In: \_\_\_\_\_. *Women and Arthurian Literature: Seizing the sword*. London/New York: Macmillan, 1996, p. 150-161.