

## A iconografia dos seres feéricos: seus modelos e suas transformações

Gustavo Lopes de Souza\*

Universidade de Brasília

### Resumo

Este artigo discute os modelos e as transformações da iconografia dos seres feéricos entre a Baixa Idade Média e o século XX. Partindo-se de uma breve exposição das principais concepções sobre esses seres na cultura medieval, e discutindo-se então suas transformações subseqüentes, busca-se determinar, aproximadamente, quando e de que modo lhes foram atribuídas seus elementos iconográficos mais característicos, discutindo-se o papel que tiveram nesse processo a iconografia clássica e o medievalismo romântico.

### Palavras-chave

Fadas; Medievalism; Romantismo; Iconografia; Ilustração.

### The iconography of the fairies: its models and transformations

#### Abstract

This essay discusses the models and transformations of fairies' iconography from High Middle Ages to the 20<sup>th</sup> century. Exposing at first the most prevalent notions on these beings in medieval culture, and then discussing their subsequent transformations, this study aims to determine, approximately, when and how their most characteristic iconographic elements have been attributed to them, emphasis being given on the discussion of the role of classical iconography and Romantic medievalism therein.

#### Keywords

Fairies; Medievalism; Romanticism; Iconography; Illustration.

---

\* Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Doutor em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Letras e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará.



Fig.1.Arthur Rackham, Ilustração para edição de *Sonho de Uma Noite de Verão*. 1908. Fonte: SHAKESPEARE, 1908: 30-31.

Pouca surpresa causaria ao leitor contemporâneo a representação, por Arthur Rackham, da rainha-fada Titânia e de seu séquito (Figura 1) em uma de suas ilustrações para *Sonho de Uma Noite de Verão*, publicadas originalmente em 1908. Com efeito, a diafaneidade, as asas de inseto, as orelhas pontiagudas e eclético anacronismo dos trajes parecem hoje tão apropriados a esses seres quanto o pareciam no início do século passado.

A um leitor europeu da Baixa Idade Média, a ideia que costumamos fazer deles causaria, provavelmente, um misto de familiaridade e estranheza. Comparemos, por exemplo, as fadas ilustradas por Rackham à fada medieval Présine e às suas três filhas tais como figuram em uma iluminura do século XV (Figura 2), que integra um manuscrito da narrativa em prosa conhecida por *Romance de Mélusine*. Semelhanças certamente existem: como indicam o dragão, no segundo caso, e os

seres alados no primeiro, ambas as fadas convivem com o maravilhoso; ambas se enquadram nas noções de beleza feminina de suas próprias épocas; e ambas se trajam com elegância aristocrática. Por aí começam, ao mesmo tempo, as diferenças: a elegância de Présine era, quando foi pintada, aquela de seu tempo, não a de um passado fantasioso. Nela pouco se percebe, além disso, a diafaneidade das flutuantes fadas de Rackham: somente um véu discreto agita-se no ar. Por fim, nem asas de inseto nem orelhas pontiagudas figuram na iluminura.



Fig. 2. Iluminura em manuscrito do *Romance de Mélusine*. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 3353, folio 4v. Primeiro quartel do século XV. Fonte: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550081732/f12.item>>. Acesso em 05 dez. 2016.

Quando e de que modo essas transformações aconteceram? Para compreendê-las, não basta procurá-las entre o século XV e os nossos dias: é preciso, também, recuar até fontes mais antigas, nas quais nem sempre é muito clara a distinção entre as fadas e outros habitantes do imaginário.

### As fadas no imaginário medieval

Já no século XIII figuram registros literários do vocábulo “*fee*”(fada; *fee* em francês moderno). Data de então o romance de cavalaria *Les Premiers Faits Du roi Arthur* (*Os Primeiros Feitos do rei Arthur*), no qual se diz de Morgana, irmã do lendário rei britânico, que

[...] foi de tal modo aplicada e aprendeu tanto [daquilo que Merlin sabia] que, depois, o povo [a] chamou Morgana a Fada ..., em razão das maravilhas que ela realizaria mais tarde pelo reino. Era uma grande artesã, a melhor que havia em toda a terra. Tinha a cabeça tão formosa quanto convinha a uma mulher, as mãos mais belas sob o céu e espáduas de perfeita proporção. (POIRON, 2001: 1359, tradução minha).

Essa versão de Morgana não se inclui entre as fadas verdadeiras, mas a razão pela qual assim a chamam nos diz algo sobre estas: tratam-se, de acordo com esta fonte, de seres detentores de grande poder, indistinguível da magia de um feiticeiro a não ser pelo fato de que esta é aprendida, ao passo que os dons extraordinários das fadas são inerentes à sua natureza. A exemplo de Morgana, as fadas encontradas na literatura de cavalaria são frequentemente belas, mas, a não ser em circunstâncias extraordinárias, sua aparência se confunde com a humana. Tal é o caso, como se viu, de Présine; é também o de outras versões literárias de Morgana e da fada conhecida como Dama do Lago – pois a fada é com frequência dama, encarnando então, na literatura cavaleiresca, qualidades ideais de uma mulher da nobreza. Nobres são, também, algumas das mais célebres dentre suas contrapartes masculinas que, embora em menor número, figuram igualmente na literatura do medievo – é o caso do rei feérico Oberon, personagem do poema épico *Huon de Bordeaux* (séculos XII-XIII).

Tal é, de um modo geral, a imagem da fada legada a nós por uma parte significativa das fontes medievais. Não é, contudo, a única que o medievo nos deixou. Além dos belos e aristocráticos seres que predominam no *Romance de Mélusine*, encontramos, nessa mesma obra, uma menção a outro tratamento do tema, bastante anterior:

Ouvimos de nossos ancestrais que em várias regiões apareceram para diversas pessoas, com toda a familiaridade, esses seres aos quais alguns chamam lutins, outros fadas, outros ainda boas mulheres. No que se refere aos lutins, diz um certo Gervásio<sup>1</sup> que eles saem à noite, penetram nas casas sem forçar nem abrir as portas e retiram as crianças dos berços, mutilam-nas ou queimam-nas. E quando eles se vão, deixam-nas em tão boa saúde quanto as encontraram, e que eles dão a algumas delas grande felicidade

---

<sup>1</sup> O autor se refere aí a Gervásio de Tilbury, autor da enciclopédia *Otia Imperialia (Para Entretenimento do Imperador)*, c. 1210 (WALTER. 2008: 18).

neste mundo. O mesmo Gervásio acrescenta que se pode perceber, à noite, outras aparições fantásticas que tomam a forma de mulheres de rosto enrugado, de pequena estatura, e que generosamente realizam as tarefas domésticas sem causar nenhum mal. (D'ARRAS, 2003: 116, tradução minha).

Outras fontes sugerem afinidades entre as fadas e o mundo pagão clássico. No poema *Vita Merlini* (Vida de Merlin), escrito por Geoffrey de Monmouth no século XII, compara-se Morgen (outro nome para a Morgana arturiana) a Dédalo, por ser, como este, capaz de voar utilizando asas (MATTHEWS, 2011: 52). No mesmo século, Etienne de Rouen, em seu poema *Draco Normannicus*, refere-se à irmã de Arthur como “*nympha perennis*” (ninfa imortal) (ROUEN, 1885: 703). O poema épico *Sir Orfeo*, cujo manuscrito mais antigo data do século XIV, narra a busca do cavaleiro homônimo em busca de sua amada Heurodis, a quem, como no mito clássico de Orfeu e Eurídice, resgata graças à sua música, comovendo com esta o povo-fada que raptara a dama.

O paganismo clássico, por sua vez, pode confundir-se com o mundo demoníaco no imaginário cristão (FITZGERALD; CAVADINI, 1999: 277), contribuindo assim para a associação entre este último e as fadas. O reino do qual Orfeu resgata Eurídice torna-se, na arte gótica, muito semelhante ao Inferno cristão – vide o tratamento do tema em iluminuras *Ovidio Moralizado* nos manuscritos Royal 17 E IV<sup>2</sup> da British Library e Ms 742<sup>3</sup> da Bibliothèque de la Ville, Lyon –, sendo provável que o reino feérico de *Sir Orfeo* se revestisse de uma forma igualmente infernal na imaginação de seus primeiros leitores. A crença medieval nos *changelings*, crianças não-humanas deixadas no lugar de bebês humanos raptados, sugere igualmente essa associação. A identidade dos raptadores varia de acordo com as fontes: na pintura gótica *A Lenda de Santo Estêvão*, de Martino di Bartolomeo, é um demônio que, despercebido dos pais, substitui a criança por um infante diabólico; no romance de cavalaria *Lanzelet*, escrito no século XIII por Ulrich Von Zatzikhoven, o protagonista homônimo é levado em sua infância por uma fada, que o substitui pelo próprio filho (MATTHEWS, 2008: 72). Etienne de Bourbon, frade dominicano do século XIII,

---

<sup>2</sup> Reproduzida em: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=40711>>. Acesso em 26 jan. 2016.

<sup>3</sup> Reproduzida em: <[http://www.bm-lyon.fr/expo/14/tresors/affichage\\_image.php?img=images/themes/orfevre\\_img/27\\_2\\_gd.jpg](http://www.bm-lyon.fr/expo/14/tresors/affichage_image.php?img=images/themes/orfevre_img/27_2_gd.jpg)>. Acesso em 26 jan. 2016.

atribui uma crença similar a camponeses da diocese de Lyons, segundo os quais os raptos seriam faunos. (SCHMITT, 1983: 6).

Eis então, grosso modo, dois grupos entre os quais podemos dividir as concepções medievais sobre as fadas: de um lado, uma figura de contornos razoavelmente definidos – aristocrática, benigna, bela (pelo menos na maior parte do tempo) e de grande poder; de outro lado, uma multiplicidade de figuras de natureza menos precisa, em cujas brumas a fada se funde a deuses, faunos, duendes e demônios.

### **A tradição clássica e a iconografia do feérico**

Ambos os grupos confluem numa das mais importantes fontes renascentistas sobre as fadas, o poema épico *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, publicado, com acréscimos sucessivos, em 1516, 1521 e 1532. A longevidade, os poderes extraordinários e o amor por um cavaleiro atribuídos pelo Ariosto à fada Alcina, uma das principais antagonistas do poema, fazem lembrar fadas senhoriais como Présine e Mélusine, enquanto que seu corpo encarquilhado e diminuto remete à tradição das “aparições fantásticas” mencionadas de passagem por Jean D’Arras.



Fig.3. Girolamo Porro, ilustração para edição de *Orlando Furioso*. 1583.  
Fonte: ARIOSTO, 1583: 60.

Nas representações visuais de Alcina, preferiu-se, no mais das vezes, a bela e ilusória aparência com que a ela, por meios mágicos, engana e seduz o cavaleiro Rogério, figurando desse modo, por exemplo, na pintura *Rogério e Alcina* (1624-5), de Rutilio Manetti, hoje na Galeria Palatina, em Florença, e no afresco *Alcina recebe Rogério em seu Palácio* (1548-52), de Nicolò della'Abatte, atualmente na Pinacoteca Nacional de Bolonha. Ambas as pinturas situam a ação num tempo híbrido, no qual se combinam elementos contemporâneos, como a armadura de Rogério nas duas obras, e antigos, como a bota, remanescente de estátuas romanas, usada pelo cavaleiro na pintura de Manetti, e as colunas jônicas que encontramos no afresco. Misturado ou não a modelos de outras épocas, o mundo antigo constitui, durante um longo tempo, a referência visual mais persistente nas representações dessas cenas, ainda que a ação do poema transcorra na Idade Média. Duas edições do *Orlando*, separadas por quase dois séculos, exemplificam essa permanência. Consideremos primeiro a edição ilustrada veneziana de 1583, adornada por gravuras de Girolamo Porro. Juntamente com outras cenas do poema, a chegada de Rogério à morada de Alcina é tema de uma das gravuras do volume (Figura 3).

Na metade superior da ilustração, à direita, encontra-se o palácio de Alcina, defronte o qual ela estende os braços a Rogério. Na fachada do prédio combinam-se diversos elementos clássicos: frisos, colunas coríntias, triglifos, cornijas, pilastras e festões. No primeiro plano, à direita, duas figuras femininas, montadas em unicórnios, observam Rogério a derrotar a gigante Erifila: ambas integram a corte de Alcina, sendo elas que, depois do combate, conduzem até aquela o cavaleiro. O arranjo à antiga dos cabelos de ambas – tão distante dos *hennins* e outros adornos das fadas medievais – espelha-se, como o palácio, no mundo grecorromano, assim como a indumentária da figura mais à esquerda, semelhante à de representações contemporâneas de Circe por Alessandro Allori, Pellegrino Tibaldi e Bartholomeus Spranger. A aproximação, já presente no próprio poema, entre Alcina e figuras como Dido (ARIOSTO, *Orlando Furioso*, X, 56) e Vênus (VII, 57), além da própria Circe (VIII, 15), se traduz numa ilustração de J. M. Moreau para a edição francesa de 1773 (Figura 4), cuja Alcina e cujo Rogério poderiam, se retirados de contexto, ser tomados por Vênus e Adônis.



Figura 4: J. M. Moreau, ilustração para edição de *Orlando Furioso*. 1771. Fonte: ARIOSTO, 1773: 168-169.

Mas não só a deusas, rainhas ou feiticeiras clássicas restringiram-se as dívidas da iconografia das fadas para com o mundo antigo. Representações visuais de Robin Goodfellow, famoso integrante masculino do povo feérico, recorreram a um modelo diferente. Mais conhecido como Puck, um dos nomes que assume em *Sonho de Uma Noite de Verão*, Robin figura também noutros textos. De especial importância, aqui, é a narrativa em prosa *Robin Good-Fellow: His Mad Prankes and merry jests* (*O Bom Robin: suas loucas travessuras e alegres gracejos*), cuja mais antiga edição conhecida data de 1628. Na página-título da referida edição encontra-se uma gravura curiosa (Figura 5), na qual se atribuem a Robin características físicas de um fauno.



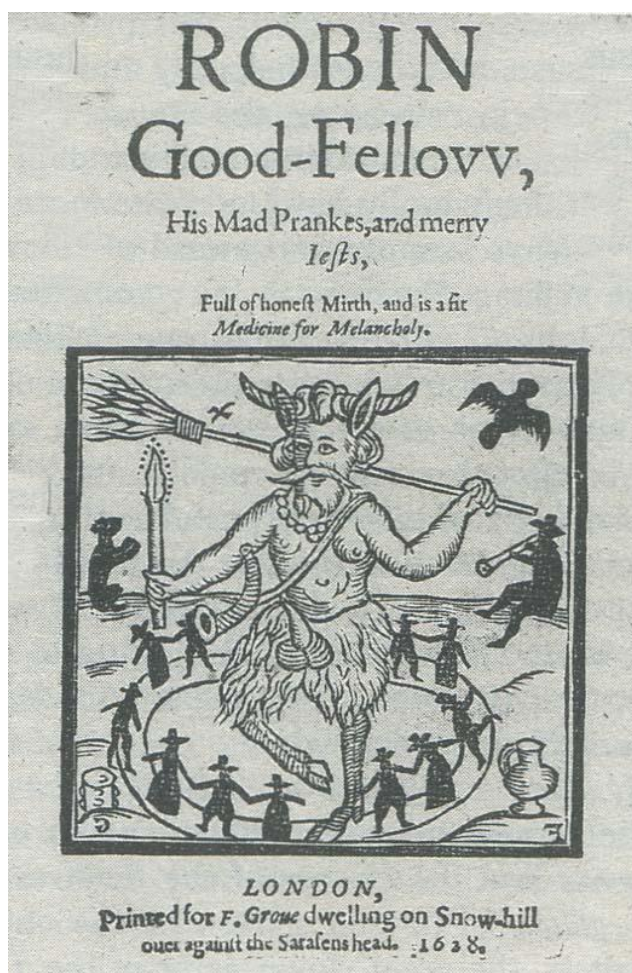


Figura 5: Página-título de edição de *Robin Good-Fellow: His Mad Prankes, and merry jests*. 1628. Fonte: <http://people.usm.maine.edu/rabrams/Puck1628.jpg>. Acesso em 10 jan. 2016.

A dívida iconográfica, aqui, é dupla: o imaginário cristão, a partir do medievo, atribuíra a demônios a imagem clássica do fauno (FAEDO, 2010: 359), o que explica, em parte, por que vários atributos de Robin – corpo caprino da cintura para baixo, chifres, longas orelhas pontiagudas, um falo ereto – pertencem também, por exemplo, ao demônio Cérbero pintado por Nardo di Cione em afresco de Santa Marina Novella, no século XIV. Outros elementos da composição – a tocha, o instrumento de sopro, os recipientes em primeiro plano, as figuras voadoras ao fundo e aquelas a dançarem em círculo – também já remetiam, a essa altura, a seres infernais: costumam figurar em representações contemporâneas de sabás de bruxas – prováveis modelos imediatos do gravador – como aquela realizada por

Matthaeus Merian, O Velho, datada de 1626, atualmente no Museu Britânico<sup>4</sup>. A vassoura segurada por Robin era igualmente associada à bruxaria na Europa da época (LEVACK, 2006: 10).

A eleição de tais modelos se explica também pela sobrevivência da tradição medieval do feérico, à qual, como já se viu, não eram de todo estranhas nem as intercessões entre faunos e fadas nem aquelas entre fadas e demônios. Certos elementos da composição se prestavam, assim, a uma leitura ambivalente, remetendo a um só tempo a mais de uma tradição: a mesma vassoura que evocava bruxas era também, de acordo com *Robin Good-Fellow*, carregada por Robin em seus ombros e por ele usada ao limpar chaminés (COLLIER, 1841: 32), num provável resquício da crença medieval, já mencionada aqui, segundo a qual fadas realizam tarefas domésticas em casas alheias – o amor das fadas pela limpeza, aliás, é mencionado no texto (COLLIER, 1841: 5). De modo semelhante, as figuras a dançarem em círculo evocavam, além de um rito demoníaco, as fadas que, na mesma obra, dançam em torno de Robin, com o acompanhamento de um músico feérico também presente na gravura (COLLIER, 1841: 38).

Os modelos escolhidos explicam-se também pelo caráter malicioso e brincalhão atribuído pela época à personagem, que pedia a seus ilustradores atributos menos senhoriais e melhor adequados tanto aos alegres gracejos aos quais alude *Robin Good-Fellow* quanto à lubricidade, outro motivo que encarna e que o assemelha aos faunos (e também aos demônios; daí o falo que figura na gravura, conspicuamente presente, por vezes, em representações antigas de faunos, e que figura também no Cérbero de Nardo di Cione): na mencionada narrativa, Robin seduz uma mulher casada (COLLIER, 1841: 25) e apaga velas para beijar outras sem ser visto (COLLIER, 1841: 28-29).

---

<sup>4</sup> Reproduzida em:

<[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=163244001&objectId=1418777&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=163244001&objectId=1418777&partId=1)>. Acesso em 20 jan. 2016.

Esse Robin faunino persistirá nas artes visuais. Encontramo-lo, com seus chifres e suas longas orelhas, na pintura *Oberon and The Mermaid* (1883), de Joseph Noel Paton, atualmente na Universidade Meisei, em Tóquio. Puck possui aí pernas humanas, alteração compensada pelo acréscimo de asas coriáceas, que mantém, ou mesmo intensificam, seu tradicional parentesco diabólico. Mais ou menos um século depois, na história em quadrinhos *Estação das Brumas*, o roteirista Neil Gaiman e o desenhista Charles Vess dotariam Oberon das orelhas e dos chifres já tradicionais em Robin, atribuindo a este último, além das orelhas compridas, dentes pontiagudos, olhos vermelhos e um corpo coberto de pêlos.



Fig. 6. Joseph Noel Paton, *A disputa de Oberon e Titânia*, 1849. Edimburgo, Scottish National Gallery. Fonte: <<https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/p/artist/sir-joseph-noel-paton/object/the-quarrel-of-oberon-and-titania-ng-293>>. Acesso em 03 jan. 2016.

A essa altura, porém, já se podia há algum tempo conceber de outro modo a presença do fauno nas representações de fadas. Em outra pintura de Paton, *A disputa de Oberon e Titânia* (1849, Figura 6), a imagem esculpida de Pan (à direita na composição), deus que compartilha com o fauno seus atributos físicos, evoca de maneira mais pura o mundo clássico, separada como está de elementos especificamente demoníacos. Juntamente com o céu crepuscular à esquerda, ela confere à pintura uma atmosfera de idílio virgiliano, não desmentida pelas vestes

transparentes que, como num relevo antigo, aderem ao corpo de Titânia, cuja anatomia e cujo *contrapposto* espelham-se igualmente no mundo clássico. Orelhas de fauno observam-se em algumas das figuras masculinas, mas se foram os chifres e as pernas caprinas, metamorfose que já no século XVIII se operava: William Blake representa, na aquarela *Oberon, Titânia e Puck com fadas a dançar* (1786)<sup>5</sup>, um Puck de pernas humanas e chifres discretos.

Separadas assim de seus conjuntos originais, tanto o faunino quanto o diabólico (e conseqüentemente das idéias menos decorosas por eles evocadas), as orelhas pontiagudas podiam, com mais facilidade, pertencer aos membros femininos do povo feérico sem ofender as sensibilidades do século XIX e do início do XX. Mesmo então, como nas ilustrações de Rackham para *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), figuram mais discretamente nas figuras femininas, reservando-se as mais compridas às masculinas. Outro era o decoro quando Charles Vess desenhou Titânia na história em quadrinhos *Estação das Brumas* (1992): as orelhas da rainha eram agora tão longas quanto as de Oberon.

Entrementes, outro atributo se integrara, de modo tenaz, à iconografia do feérico. As asas transparentes, ou de algum modo semelhantes às de insetos, das quais Paton, Rackham e tantos outros dotam suas fadas, já figuravam, em fins do século XVIII e no início do XIX, em representações de seres feéricos pintadas por Henry Fuseli. Além da adição das asas a um corpo feminino (como em em *Titânia, rainha das Fadas, encontra o Anel Mágico na Praia*, de 1804-05), Fuseli experimentou outros tipos de hibridismo: um pequeno ser alado, de corpo humano e cabeça de inseto, figura em *Titania acariciando Bottom transformado em Burro* (1793); noutro trabalho, encontramos um ser de cuja cabeça parecem crescer asas de mariposa, mesmo que não fique claro se estas constituem uma parte do corpo ou uma espécie de chapéu.

O imaginário inglês convidava a essa associação. Mariposa (*Moth*), com efeito, é como Shakespeare chama a uma de suas fadas (*Sonho de uma noite de Verão*, III,

---

<sup>5</sup> Reproduzido em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-oberon-titania-and-puck-with-fairies-dancing-n02686>>. Acesso em 16/01/2016.

i, 986; III, i, 2002), enquanto aquelas de um contemporâneo seu, o poeta Michael Drayton, convivem familiarmente com insetos, de cujo tamanho pouco diferem (*Nymphidia*, 169, 201, 242). Tal afinidade, entretanto, não implicava necessariamente a metamorfose anatômica verificada nas artes visuais, tanto mais que esta inexistia, pelo menos de modo explícito, nas fontes literárias mencionadas. Seria possível que, também nesse caso, o atributo tenha migrado de uma iconografia preexistente? Um modelo possível certamente existiu:

Na arte antiga do século V a. C., Psiquê, a representação da alma humana, é retratada como uma moça com asas de borboleta. ... Mas além desse aspecto mais transcendente, suas imagens mais antigas já representam Psiquê juntamente com Eros, talvez aludindo à história de Amor e Psiquê. Ambos os aspectos, Psiquê como personificação alada e Psiquê como princesa e amante do Amor, estão presentes na arte grega e na arte romana. (REITZ; WINKLER-HORACEK, 2001, vol. 2: 96, tradução minha).



Fig. 7: *Mosaico de Eros e Psiquê*, Antíóquia, Século III. Antakya, Museu Arqueológico de Hatay. Fonte: <http://www.hatayarkeolojimuzezi.gov.tr/HatayMuzeWeb/faces/jsp/layouts/inventoryCollectionDetail.jsp?inventoryId=3818&Lang=en>. Acesso em 19 jan. 2016.

Tal imagem adentrou a era cristã, sendo encontrada, por exemplo, no *Mosaico de Eros e Psiquê*, hoje no Museu Arqueológico de Hatay (Figura 7) e no relevo do século IV, originalmente parte um sarcófago, localizado no Indianapolis Museum of

Art<sup>6</sup>. Num mosaico da Basílica de São Marcos encontramos outro aspecto sob o qual sobrevive: uma pequena figura alada representa o alento divino insuflado em Adão (JANSON, 2007: 318-19). Num afresco de Rafael na Vila Farnesina<sup>7</sup>, as asas tradicionais de Psiquê (representada aí em forma perfeitamente humana) pertencem a Horas<sup>8</sup> aladas que, como narra Apuleio em *O Asno de Ouro*, trazem flores ao casamento de Cupido e Psiquê (ALBURY, 2014: 208); a filha do casal, Voluptas, figura com asas de inseto num dos afrescos pintados por Giulio Romano no Palazzo del Tè<sup>9</sup>. Figuras semelhantes, desta vez identificadas com espíritos, se encontram em *Psiquê servida por espíritos invisíveis* (1695-7), de Luca Giordano<sup>10</sup>.

Tal modelo prestava-se, de modo conspícuo, à representação de um tipo específico de espírito – os silfos, ou espíritos do ar, cuja natureza fora discutida pelo médico e filósofo alemão Paracelsus (*Liber de Snympphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et Caeteris Spiritibus*, 1550) e cuja presença em *A Tempestade*, de Shakespeare, lhes garantiria a fama literária. Não é de surpreender, assim, que o silfo shakespeariano Ariel figure com asas transparentes na pintura *Fernando cortejando Miranda* (c. 1736), de William Hogarth<sup>11</sup>. Outro silfo, cujas asas fazem lembrar as de uma borboleta, encontra-se em uma das ilustrações de Clément-Pierre Marillier para a coleção de contos *O Gabinete das Fadas*, coligidas depois em um volume publicado em 1787.<sup>12</sup>

Quanto às fadas em si, figuram no referido volume com menos freqüência do que se poderia imaginar – embora participem de vários dos contos, são preteridas nas ilustrações em favor dos príncipes e princesas que protagonizam as narrativas; quando uma delas surge, em nada difere fisicamente de uma mulher humana. Ainda assim, a inclusão do silfo alado numa coleção que, com freqüência, trazia fadas à mente do leitor pode ter colaborado para uma transferência iconográfica

<sup>6</sup> Reproduzido em <<http://collection.imamuseum.org/artwork/31733/>>. Acesso em 19/01/2016.

<sup>7</sup> Reproduzido em <[http://www.wga.hu/support/viewer\\_m/z.html](http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html)>. Acesso em 21/01/2016.

<sup>8</sup> “Filhas de Témis e de Zeus, as Horas – Talo, Carpo e Auxo – são, antes de mais, as divindades que presidem à ordem da natureza e das estações do ano.” (SCHMIDT, 1994: 147)

<sup>9</sup> Reproduzido em: <[http://www.wga.hu/html\\_m/g/giulio/1pala\\_te/psyche/1south5.html](http://www.wga.hu/html_m/g/giulio/1pala_te/psyche/1south5.html)>. Acesso em 22/01/2016.

<sup>10</sup> Reproduzida em: <<https://www.royalcollection.org.uk/collection/402962/psyche-served-by-invisible-spirits>>. Acesso em 19/01/2016.

<sup>11</sup> Reproduzido em: <<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/960074>>. Acesso em 20/01/2016.

<sup>12</sup> Reproduzido em: <[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200130v/f1\\_planchecontact](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200130v/f1_planchecontact)>. Acesso em 22/01/2016.

entre seres que, conceitualmente, não se encontravam tão distantes um do outro: não apenas compartilham características – vôo, poderes extraordinários e longevidade, a depender da fonte – como, por vezes, tornavam-se um mesmo ser, literal ou aproximativamente: em *Sonho de Uma Noite de Verão*, seres feéricos mais de uma vez chamam uns aos outros de espíritos (II, i, 368; II, i, 383; III, ii, 1134), ao passo que Paracelsus (1996: 243-246), no mesmo século, atribui a espíritos discutidos no *Liber* características de fadas medievais, chegando mesmo a incluir uma delas, Mélusine, entre os espíritos elementais da água.

Mas talvez o melhor dos indícios de que é o silfo, de fato, o último elo entre a alma alada grega e a fada alada romântica se encontre no poema satírico *The Rape of the Lock* (*O Rapto da Madeixa*), que, para Christopher Wood (2008: 32), antecipa a imagem vitoriana da fada. Escrito por Alexander Pope e publicado em sua versão definitiva, com alterações do autor, em 1714, o poema tem no silfo Ariel um de seus protagonistas, o qual, vendo em perigo a moça a quem protege, convoca em sua defesa seu séquito de habitantes do ar (*The Rape of the Lock*, II, 55). No primeiro canto do poema, explica-se que estes se tratam igualmente de silfos, que nesse universo ficcional atuam como guardiões da virtude feminina. Mas ao dirigir-se, depois, aos espíritos aéreos, Ariel inclui entre eles, ou de qualquer modo os denomina como, seres de diversas naturezas: “Vós Silfos e Sílfides, escutai vosso Chefe,/ [...] Fadas, Gênios, Elfos e Daimons, ouvi!” (II, 73,74). Mais significativa que essa identificação, presentes em fontes anteriores já mencionadas, é a atribuição, que nelas não se encontra, de asas de inseto (II, 59) a uma categoria na qual as fadas são textualmente incluídas. Essa identificação com o silfo me parece, também, a origem mais provável do aspecto etéreo e flutuante que, como observado acerca da Figura 1, a fada pode assumir no século XX, concepção antecipada pelas fadas fantasmagóricas de Fuseli.

### **Medievalização do feérico**

Comparando-as àquelas dos séculos XVI, XVII e XVIII, percebe-se, nas obras oitocentistas de temática feérica, menos empréstimos à antiguidade nas construções e nos trajes tomados por modelo. Como aponta Jonathan Hensher, ao

discutir ilustrações do *Gabinete das Fadas*, os personagens que nelas figuram se cercam, no século XIX, de um entorno pictural “[...] vagamente medieval, com muitas damas a usarem *hennins* [...] tendo em volta um cenário arquitetônico mais ou menos ‘gótico’.” (HENSHER, 2010: 121, tradução minha). Algo parecido se observa nas representações de Alcina e seu palácio pelo ilustrador Gustave Doré, originalmente parte da edição ilustrada de 1877: foram-se os tríglifos e as sandálias romanas de ilustrações mais antigas, dando lugar a pináculos góticos, arcos ogivais e trajes emprestados à França do século XV.

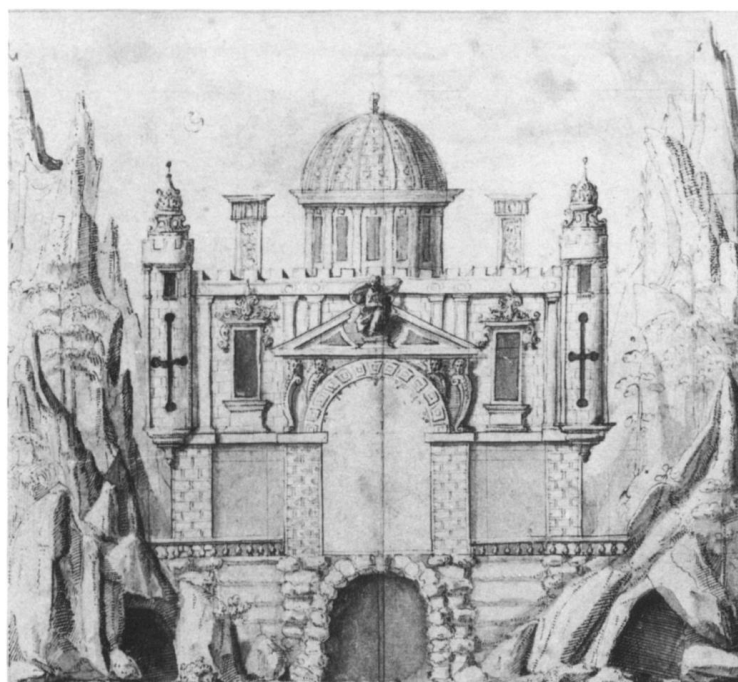


Fig.8. Inigo Jones, *Palácio de Oberon*, projeto de cenário para *Oberon, The Fairy Prince*. 1611. Chatsworth, Devonshire Collection. Fonte: PEACOCK, 1982: 202.





Fig. 9. William Kent, *The Redcross Knight Introduced to the House of Pride by Duessa*, ilustração para edição de *The Faerie Queene*. 1751. Fonte: SPENSER, 1751: 53.

Esse processo se insere numa transformação mais ampla, integrando a valorização do medieval pelo movimento romântico em diversos campos da cultura européia. No que toca à fadas, porém, o retorno à Idade Média tem raízes mais antigas, ainda que sua frutificação posterior muito deva aos românticos. Um desenho do arquiteto britânico Inigo Jones (Figura 8) parece indicar que já no século XVII se começava a conceber as fadas como um produto, pelo menos em parte, da cultura medieval, que pedia, em suas representações, elementos visuais que remetessem a essa especificidade. O desenho em questão, um projeto de cenário para a mascarada *Oberon the Faery Prince*, de Ben Jonson, representa o palácio do rei feérico. Como afirma David Lindley, Jones concebeu a construção num estilo

[...] romântico e híbrido, em parte medieval e em parte de um classicismo italianizado, que expressa o caráter dual de Oberon como uma figura da lenda arturiana nativa e, ao mesmo tempo, um herói clássico (o desenho de seu traje expressa a mesma dualidade). (Lindley, 1984, p. 153, tradução minha).

Presente, nesse caso, nas torretas longilíneas e nas seteiras cruciformes – e também, em certa medida, nas ameias – o medievalismo arquitetônico retorna numa edição ilustrada do poema épico *The Faerie Queene (A Rainha das Fadas)*, de Edmund Spenser, publicada em 1751. Nas gravuras nela contidas, baseadas em desenhos do ilustrador e arquiteto William Kent, figuram variados domínios de *Fairy Land*, reino feérico no qual transcorre a maior parte da ação do poema. A natureza tende a dominar a maior parte das composições, situando muitas das cenas ilustradas num *locus amoenus* no qual a arquitetura é discreta ou inexistente. Quando, porém, esta figura com destaque, os elementos clássicos têm aí menor importância que aquela observada à época em ilustrações continentais de *Orlando Furioso*; a Idade Média, em contrapartida, figura por vezes ostensivamente, como na gravura aqui reproduzida na Figura 9, que representa a chegada do Cavaleiro da Cruz Vermelha, protagonista do Livro I, ao palácio conhecido como Casa do Orgulho. Multiplicam-se aqui os elementos medievais, sobretudo os que evocam arte gótica, como arcos flamejantes, arcos ogivais e um contraforte. O medievalismo dessa edição foi precedido, no século XVIII, por aquele de uma edição ilustrada das obras reunidas de Geoffrey Chaucer, publicada em 1721 (MISKIMIN, 1979: 29). Ambas se inserem no contexto do já mencionado medievalismo romântico – mais precoce na Inglaterra que na França – para o qual, ademais, colaborou outro fator: “O crescimento gradual do medievalismo setecentista ocorre paralelamente ao crescimento do poder econômico do mercado editorial e do público leitor massificado.” (MISKIMIN, 1979: 36, tradução minha).

Entre esse medievalismo e as ambientações mais classicistas – as quais, como mostram as pinturas feéricas de Paton, permanecem vivas no século XIX – outros artistas, durante o século XVIII e depois dele, optam pelo hibridismo nos trajes e na arquitetura. É o que ocorre, por exemplo, na pintura *Terra das Fadas*<sup>13</sup> (1881), de Gustave Doré, na qual um cavaleiro, tendo por fundo um castelo gótico, observa fadas trajadas de modo vagamente grecorromano. Mais eclético fora Marillier, que nas ilustrações para *O Gabinete das Fadas* toma emprestados elementos de períodos tão variados quanto aqueles aos quais, depois, recorreriam Rackham –

---

<sup>13</sup> Atualmente no Art Institute de Chicago. Reproduzida em: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/29728>>. Acesso em 20 jan. 2016.

cujas ilustrações para *Sonho de uma Noite de Verão* acolhem despreocupadamente quítos gregos, rufos quinhentistas e longas mangas medievais – e George Cruikshank, tendo este último ilustrado, em dois volumes<sup>14</sup> (1823, 1826) uma seleção de contos dos irmãos Grimm. Característico desses contos – bem como da categoria geral dos contos de fada, à qual pertencem – é o passado vago dos “era uma vez” no qual se ambientam os enredos, desconectados desta ou daquela época específica; nada mais adequado que, ao ilustrá-los, os artistas visuais traduzissem nos seus termos essa vagueza fabulosa.

Comparada à de Marillier e à de Rackham, a *fairy land* de Cruikshank encontra-se num meio-termo, faltando-lhe ainda as orelhas fauninas e o aspecto etéreo conferidos às fadas por seu colega britânico. Um pouco mais próximo deste último chegou seu compatriota Richard Dadd: apenas diafaneidade falta aos sólidos seres reunidos em *O Golpe de Mestre do Lenhador-fada* (Figura 10), pintada entre 1855 e 1864. O lenhador do título, figura de maior destaque na composição, empenha-se em partir uma bolota; observa-o um heterogêneo grupo de seres feéricos, em meios aos quais se podem distinguir orelhas de fauno, asas de inseto e trajés das mais diversas procedências: a fada moderna estava prestes a nascer.

---

<sup>14</sup> Exemplos de ambos os volumes encontram-se na Toronto Public Library, cujo site os disponibiliza em pdf: <<http://static.torontopubliclibrary.ca/da/pdfs/37131132466624d.pdf>>, <<http://static.torontopubliclibrary.ca/da/pdfs/37131132467119d.pdf>>.

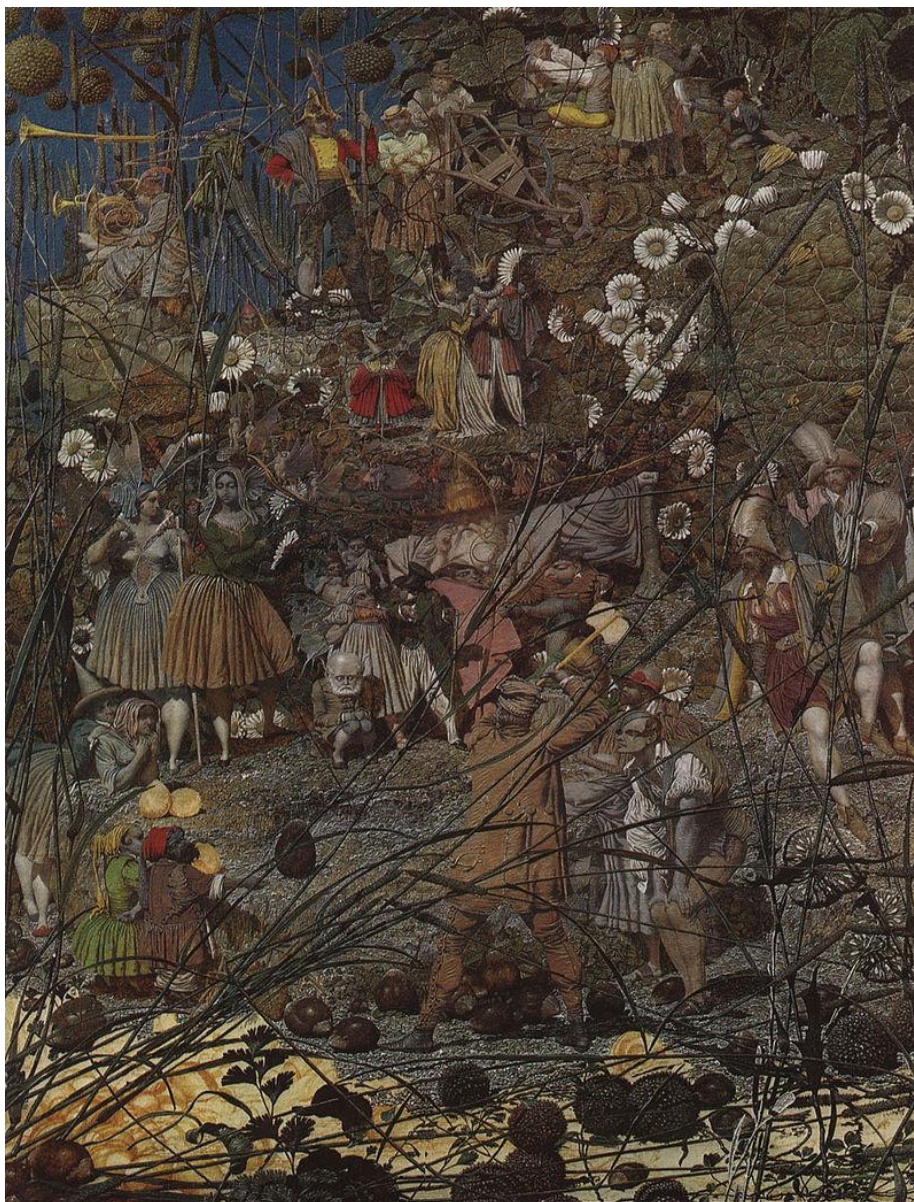


Fig.10. Richard Dadd, *O Golpe de Mestre do Lenhador-fada*. 1855-64. Londres, Tate Gallery. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/dadd-the-fairy-fellers-master-stroke-t00598>>. Acesso em 20 jan. 2016.

## Referências

ALBURY, W. R. *Castiglione's Allegory: Veiled Policy in the book of The Courtier (1528)*. Farnham: Ashgate, 2014.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Ilustrações de J. M. Moreau. Birmingham: G. Baskerville, 1773. Documento escaneado disponível em:

<<http://www.archive.org/details/orlandofurioso01ario>>. Acesso em 12 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. *Orlando Furioso*. Ilustrações de Girolamo Porro. Veneza: Francesco de Franceschi, 1583. Documento escaneado disponível em: <[https://books.google.com.br/books/about/Orlando\\_furioso.html?id=vSc8AAAAcAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Orlando_furioso.html?id=vSc8AAAAcAAJ&redir_esc=y)>. Acesso em 05 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *Orlando Furioso*: Tomo 1. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

COLLIER, J. Payne. *The Mad Pranks and Merry Jests of Robin Good-Fellow*. Reprinted from the Edition of 1628. London: Percy Society, 1841. Documento escaneado disponível em: <<https://archive.org/details/madpranksmerryje00colluoft>>. Acesso em 19 jan. 2016.

D'ARRAS, Jean. *Mélusine ou La noble histoire des Lusignan*. Paris: Librairie Générale Française, 2003.

DRAYTON, Michael. *Nymphidia: Or The Court of Faerie*. New York: E. P. Dutton, 1906. Documento escaneado disponível em:

<<https://archive.org/details/nymphidiaorcour00draygoog>>. Acesso em 12 nov. 2015.

FAEDO, Lucia. Faun. In: GRAFTON, Anthony (ed.) et. al. *The Classical Tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2010. 359-60.

FITZGERALD, Allan; CAVADINI, John. *Augustine through the ages: an encyclopedia*. Cambridge: Wm. B. Eerdmans, 1999.

HENSHER, Jonathan. Images de Marque? Les illustrations du Cabinet des fées aux XVIIIe et XIXe siècles. *Relief*. Utrecht: SRNU, vol. 4, nº 2, p. 109-141, 2010. Disponível em: <<https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.541/>>. Acesso em 20 dez. 2015.

JANSON, H. W. *História Geral da Arte: O mundo antigo e a Idade Média*. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

LEVACK, Brian P. *The witch-hunt in early modern Europe*. 2006. Harlow: Pearson Education, 2006.

LINDLEY, David. *The Court Masque*, 1984. Manchester University Press, 1984. - 196 páginas

MATTHEWS, John. *King Arthur. Dark Age Warrior and Mythic Hero*. New York: The Rosen, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Arthurian Tradition*. London: Aeon Books, 2011.

MISKIMIN, Alice. The Illustrated Eighteenth-Century Chaucer. *Modern Philology*. Chicago: University of Chicago Press, vol. 77, nº 1, p. 26-55, Agosto, 1979. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/437930>>. Acesso em 10 jan. 2016.

MONMOUTH, Geoffrey of. *Avalon from the Vita Merlini*. Tradução de Emily Huber. University of Rochester, 2007. Disponível em:

<<http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/geoffrey-of-monmouth-avalon-vita>>. Acesso em 12 dez. 2015.

PARACELSUS. A book of nymphs, sylphs, pygmies, and salamanders, and on the other spirits. Tradução de Henry E. Sigerist. In: *Four treatises*. London: The John Hopkins University Press, 1996. p. 213-253.

PEACOCK, John. Inigo Jones's Stage Architecture and Its Sources. *The Art Bulletin*. New York: College Art Association, vol. 64, nº. 2, p. 195-216, Junho, 1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3050216>>. Acesso em 23 jan. 2016.

POIRON, Daniel. *Le Livre du Graal I*. Paris : Gallimard, 2001.

POPE, Alexander. *The Rape of the Lock*. Disponível em: <<https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/rapelock.html>>. Acesso em 18 jan. 2016.

REITZ, Christiane; WINKLER-HORACEK, Lorenz. Love on a Wallpaper: Apuleius in the boudoir. In: *Fictional Traces: Novel, Volume 2*. Barkhuis: Barkhuis Publishing, 2001. (2 vol.). p. 95-108.

ROUEN, Etienne de. Draco Normannicus. In: HOWLETT, Richard. *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II., and Richard I.* London: Longman, 1885. p. 589-782. Documento escaneado disponível em: <<https://archive.org/details/chroniclesofreig02howl>>. Acesso em 26 jan. 2016.

SCHMIDT, Joël. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução de João Domingos. Lisboa: Edições 70, 1994.

SCHMITT, Jean-Claude. *The Holy Greyhound: Guinefort, healer of children since the thirteenth century*. Cambridge: Cambridge University, 1983.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, 2001.

SPENSER, Edmund. *The Faerie Queene: Volume I*. Ilustrações de William Kent. London: J. Brindley, 1751. Documento escaneado disponível em:

<<https://archive.org/details/faeriequeenewith01spen>>. Acesso em 15 out. 2015.

WALTER, Philippe. *La fée Mélusine: Le serpent et l'oiseau*. Paris: Imago, 2008.

WOOD, Christopher. *Fairies in Victorian art*. Woodbridge: Antique Collector's Club, 2008.

*Artigo recebido em outubro de 2015. Aprovado em janeiro de 2016*