2i REVISTA DE ESTUDOS DE IDENTIDADE E INTERMEDIALIDADE

A MULHER SUBMERSA
A ESTETIZAÇÃO DO FEMININO TRÁGICO EM ELIZABETH SIDDAL

THE SUBMERGED WOMAN
THE AESTHETICIZATION OF TRAGIC FEMININITY IN ELIZABETH SIDDAL

INÊS G. DE CASTRO*
id11562@elach.uminho.pt

O presente ensaio analisa diferentes figurações estéticas de Elizabeth Siddal, modelo e musa do movimento Pré-Rafaelita, de meados do século XIX. Ao longo do tempo, diversas representações revelam como a sua imagem foi sucessivamente construída e idealizada à luz da sociedade patriarcal. A metodologia adotada articula análise histórica, literária e estética com uma perspetiva feminista, permitindo compreender tanto os mecanismos de fixação do imaginário em torno de Siddal como as reapropriações críticas desta figura na contemporaneidade. Parte-se do episódio emblemático da pintura de *Ophelia* (1851–1852), de Millais, cuja representação consagra a figura da mulher frágil sacrificada ao olhar masculino. Seguem-se dois estudos de caso: o videoclipe *Where the Wild Roses Grow* (1995), de Nick Cave e Kylie Minogue, que remete para o imaginário das *murder ballads* e da vítima feminina idealizada, e o romance *Adoecer* (2011), de Hélia Correia, que revisita a vida de Siddal sob a lógica trágica e as limitações sociais impostas pela ordem social vigente. A análise evidencia uma progressiva problematização da idealização da mulher morta e das representações patriarcais da vida e morte de Siddal, destacando o potencial crítico destas obras.

Palavras-Chave: Elizabeth Siddal; Ofélia; Representações da morte feminina; Sexismo; Padrões estéticos ocidentais; Reescritas feministas.

This essay examines different aesthetic representations of Elizabeth Siddal, model and muse of the Pre-Raphaelite movement of the mid-19th century. Over time, various representations reveal how her image was successively constructed and idealised in the context of patriarchal society. The methodology adopted articulates historical, literary and aesthetic analysis with a feminist perspective, allowing one to understand both the mechanisms that consolidate imaginary projections surrounding Siddal and their critical reappropriations in contemporary culture. The discussion begins with the painting *Ophelia* (1851–1852), by Millais, whose composition promotes the propriety and suitability of the fragile woman exposed to the male gaze. Two case studies follow: the music video *Where the Wild Roses Grow* (1995), by Nick Cave and Kylie Minogue, which evokes the imagery of *murder ballads* and the idealised female victim, and the novel *Adoecer* (2011), by Hélia Correia, which revisits Siddal's life through tragic lens and highlights the social constraints imposed by the prevailing social order. The analysis reveals an

*Doutoranda, Universidade do Minho, ELACH, CEHUM, Braga, Portugal. ORCID: 0009-0003-2786-0115

increasing critical reassessment of the idealisation of the dead woman and of patriarchal representations of Siddal's life and death, highlighting the critical potential of these works.

Keywords: Elizabeth Siddal; Ophelia; Representations of female death; Sexism; Western aesthetic standards; Feminist rewritings.

Declaração de contribuição de autoria CRediT [apenas para artigos em coautoria]

N.a.

Informação de financiamento [se aplicável]

N.a.

Declaração de conflitos de interesse [se aplicável]

N.a.

Declaração de disponibilidade de dados [se aplicável; selecione uma ou mais alternativas das indicadas abaixo]

N.a.

Data de receção: 6-1-2026
Data de aceitação: 15-6-2026
DOI: 10.21814/2i.7115

the suicidal woman is not a vision to celebrate
– Sarah Tremlett

1. Elizabeth Siddal: A *stunner* pré-rafaelita e os paralelismos com a personagem shakespeariana Ofélia

1.1 A Irmandade Pré-Rafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood* ou *PRB*)

A Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo formado em 1848 por três artistas – Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais – que decidiram criar uma sociedade secreta que rejeitava as normas vigentes estabelecidas pela Royal Academy of Arts, as quais se caracterizavam pela sobrevalorização da cultura clássica, pelo academicismo e apego aos modelos consagrados, pela subordinação da criação artística a convenções rígidas e por um consequente afastamento da natureza (Wood, 1995, pp. 82–88).

O grupo surge no século XIX, no contexto da Revolução Industrial, da crescente urbanização e do fascínio pela modernidade e pela técnica, fatores que contribuíram para a afirmação da sociedade inglesa como modelo europeu de progresso e civilização. Os Pré-Rafaelitas, de espírito conservador e nostálgico, reagiram a estas transformações sociais, ao mesmo tempo que se insurgiram contra as convenções artísticas da época, assumindo uma postura inovadora ao encenar um regresso ao passado.

Por conseguinte, os seus modelos eram os pintores italianos medievais e do início do Renascimento, particularmente aqueles que antecederam Rafael e Michelangelo. No entanto, o grupo não possuía propriamente um programa definido, permitindo aos seus fundadores visões distintas dessa inspiração em modelos e referências do passado da história da arte. Embora tenha durado apenas cinco anos – de 1848 a 1853 –, a Irmandade Pré-Rafaelita é considerada "o movimento mais influente e controverso na história de arte inglesa" (Wood, 1995, p. 9, tradução nossa), tendo exercido um impacto significativo sobre a produção artística britânica ao longo do século XIX, com ressonâncias que se estenderam às primeiras décadas do século XX.

Assim, a PRB surgiu como reação ao modelo académico promovido pela Royal Academy of Arts, cuja orientação estética, fortemente influenciada pelos mestres do Alto Renascimento, era considerada pelos seus membros como rígida e artificial.

No prefácio da sua obra *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Hunt (1905) afirma que os professores apenas incentivavam a imitação de modelos, negligenciando o desenvolvimento da criatividade individual dos alunos.

> I would say that the course of previous generations of artists which led to excellence cannot be too studiously followed, but their treatment of subjects, perfect as they were for their time, should not be repeated. If we do only what they did so perfectly, I don't see much good to the world in our work. The language they used was then a living one, now it is dead: though their work has in it humanly and artistically such marvellous perfection, for us to repeat their treatment for subjects of sacred or historic import is mere affectation. (Hunt, 1905, p. 85)

Embora não deixassem de reconhecer a importância dos movimentos artísticos em vigor, Hunt, Millais e Rossetti criticavam a distorção da realidade por eles promovida, nomeadamente através do *chiaroscuro*. Em oposição ao uso desta técnica, defendiam a

fidelidade na representação da natureza, pintando-a tal como a observavam[1] – "For what reason is the sky in a daylight picture made as black as night?" (*idem*, p. 88). Nesse sentido, propunham pintar os cenários *in situ*, em contacto direto com o espaço que seria representado.

Paralelamente, o grupo preconizava o retorno dos ideais estéticos e espirituais da Idade Média, inspirando-se nos Nazarenos – grupo de pintores alemães que, no início do século XIX, procurou resgatar os valores cristãos através da arte e de um modo de vida simples e comunitário. A designação *Nazarenos* teve, inicialmente, um carácter pejorativo, atribuído devido à indumentária dos membros – inspirada em representações bíblicas –, que os fazia parecer figuras oriundas da época de Cristo (Ferrão, 2000, p. 154).

No caso do movimento inglês, a inspiração advinha de outras fontes, pois as obras da Irmandade Pré-Rafaelita baseiam-se predominantemente em temáticas de inspiração medieval e romântica, destacando-se as peças shakespearianas, como *Twelfth Night* (1602) e *Hamlet* (1623), bem como os poemas de John Keats – "La Belle Dame sans Merci" (1819) e *The Eve of Saint Agnes* (1820) – e a obra poética de Alfred, Lord Tennyson, que recontou a história do rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda em *Idylls of the King* (1859).[2]

A relação dos pré-rafaelitas com as suas modelos foi determinante para a construção do ideal de beleza vitoriano, o qual privilegiava uma estética marcada pela aparência adoentada, pela delicadeza e pela fragilidade física, entendidas como signos de feminilidade e pureza moral (Day, 2017). Figuras como Elizabeth Siddal, Jane Morris e Fanny Cornforth tornaram-se centrais na iconografia do grupo, funcionando como suportes simbólicos de um ideal artístico masculino. Neste contexto, a modelo converte-se numa imagem idealizada cuja existência artística é moldada como essencialmente passiva: capaz de inspirar a criação, mas não de exercer plenamente a própria criatividade (Macedo & Amaral, 2005). Esta lógica é sintetizada por Robert Graves: "Woman is not a poet; she is either Muse or nothing" (1958, p. 500). Esta idealização refletia não apenas as aspirações estéticas dos pintores, mas também as dinâmicas de poder presentes nas relações pessoais e profissionais que mantinham com as suas modelos, tema amplamente analisado por autoras feministas como Deborah Cherry e Griselda Pollock (1984), que evidenciaram a forma como estas mulheres eram reduzidas a objetos estéticos – alvo de desejo, contemplação e projeção simbólica – no contexto da produção artística vitoriana.

Ao mesmo tempo, tratava-se de uma arte dotada de uma função didática, criticando a sociedade vitoriana, nomeadamente no que dizia respeito à condição da mulher. Um exemplo emblemático é *The awakening conscience* (1853), de Holman Hunt, que denuncia a realidade da prostituição (Wood, 1995, p. 41).

Valoriza-se, neste contexto, a evasão do presente – um mundo em rápida transformação –, em favor da continuidade de ideias e modelos do passado.

[1] A propósito da fidelidade à natureza, Hunt (1905) propõe o seguinte: "paint an out-of-door picture, with a foreground and background, abjuring altogether brown foliage, smoky clouds, and dark corners, painting the whole out of doors, direct on the canvas itself, with every detail I can see, and with the sunlight brightness of the day itself." (p. 91).

[2] Estas obras inspiraram, respetivamente, as pinturas *Twelfth Night* (1850), de Walter Deverell; *Ophelia* (1889), de John William Waterhouse; *La Belle Dame sans Merci* (1865), de Dante Gabriel Rossetti; *The Eve of Saint Agnes* (1848), de William Holman Hunt; e *The Lady of Shalott* (1888), também de Waterhouse.

1.2 *Ophelia*, de John Everett Millais

Importa agora analisar um quadro de um dos mais consagrados pintores Pré-Rafaelitas, onde figura a modelo que está no centro do argumento proposto por este artigo. De tez pálida, longos cabelos ruivos e traços delicados, Elizabeth Eleanor Siddall[3] – também conhecida por Lizzie – foi considerada a primeira *stunner*[4] da Irmandade Pré-Rafaelita. Figura em diversos quadros icónicos, como *Ophelia* (1851–1852), de John Everett Millais, e *Beata Beatrix* (1870), de Dante Gabriel Rossetti, com quem acabou por casar.

Posou pela primeira vez como modelo para o artista Walter Deverell, que procurava uma modelo feminina para um quadro inspirado na peça shakespeariana *Twelfth Night* (1602). Foi este pintor que a apresentou ao círculo dos Pré-Rafaelitas, tornando-a, posteriormente, uma das suas modelos exclusivas.

A figura de Siddal enquanto objeto artístico pode ser compreendida à luz da intermedialidade, na medida em que a sua imagem não se reduz a um único suporte, mas se constrói na articulação entre pintura, literatura e meios audiovisuais. Neste sentido, de acordo com Claus Clüver (2011) e González e Pardo (2018), verifica-se um processo de remediação, no qual um *medium* cita ou evoca outro, reconfigurando-o segundo as suas especificidades semióticas. É neste contexto que se podem compreender as múltiplas figurações contemporâneas do imaginário associado a Elizabeth Siddal. Assim, a *Ophelia* de Millais não é apenas retomada no videoclipe de Nick Cave e Kylie Minogue, mas reinterpretada através de uma gramática audiovisual que substitui a contemplação pictórica por uma encenação da violência feminina, ao mesmo tempo que reinscreve o corpo feminino num regime escópico contemporâneo. O romance *Adoecer* (2011), de Hélia Correia, não reproduz a iconografia pré-rafaelita, mas reinterpreta criticamente Siddal, dotando-a de subjetividade e agência.

Estas relações podem ainda ser enquadradas na noção de transtextualidade proposta por Gérard Genette (1982), mais especificamente enquanto hipertextualidade, na medida em que o imaginário pictórico pré-rafaelita constitui um hipotexto cultural continuamente reativado por hipertextos contemporâneos que não o repetem, mas o transformam. Deste modo, a figura de Siddal emerge como um palimpsesto em permanente reescrita, cuja significação emerge da tensão entre diferentes sistemas de mediação que simultaneamente preservam, deslocam e reconfiguram os seus sentidos.

É precisamente neste cruzamento entre pintura, literatura e construção simbólica da figura feminina que se inscreve *Ophelia* enquanto peça central para a compreensão da imagem de Siddal e dos seus desdobramentos culturais. Considerada a *magnum opus* de John Everett Millais e como uma das obras mais emblemáticas da Irmandade Pré-Rafaelita, a pintura encontra-se exposta na Tate Britain, em Londres, onde é diariamente contemplada por milhares de visitantes, muitos dos quais desconhecem o desfecho trágico da modelo do quadro.

Também a famosa personagem que a própria modelo encarna, Ofélia, teve um destino trágico. Na peça shakespeariana, a vida de Ofélia encontra-se profundamente condicionada pelas figuras masculinas que a rodeiam: tanto Laertes, seu irmão, como Polónio, seu pai, compelem-na a rejeitar os avanços de Hamlet, argumentando que, por este ser príncipe, não dispõe de liberdade para escolher a sua esposa. À semelhança da maioria das mulheres da época, Ofélia submete-se à autoridade patriarcal, afirmando: "I shall obey, my lord" (Shakespeare, 1623/2015, 1.3).

[3] Posteriormente, adotou a forma "Sidal" por sugestão de Rossetti (Hawksley, 2008, p. 31).

[4] Expressão pré-rafaelita utilizada para designar uma mulher bonita (Wood, 1995, p. 26).

Quando o comportamento de Hamlet se torna errático, Polónio acredita que tal se deve a Ofélia ter rejeitado os avanços do príncipe – "I did repel his letters, and denied/ His access to me." (*idem*, 2.1) – e partilha as suas suspeitas com o rei. Ambos decidem averiguar, promovendo um encontro, aparentemente fortuito, com a jovem (*idem*, 2.2).

Durante a conversa, Ofélia devolve a Hamlet as cartas e os presentes que este lhe oferecera. O príncipe, desconfiado de que a jovem possa estar a colaborar com o rei e com Polónio, questiona-a acerca do paradeiro do pai, suspeitando que ele se encontre escondido a escutá-los – "[*suddenly*] Where's your father" (*idem*, 3.1).

Este episódio, aliado ao facto de a sua mãe se ter casado com Cláudio pouco tempo após a morte do pai, intensifica, por parte de Hamlet, o sentimento de desilusão e traição relativamente às mulheres que lhe eram mais próximas. Num crescendo de frustração e desespero, Hamlet acaba por descarregar os seus desenganos em Ofélia, negando alguma vez tê-la amado e ordenando-lhe que se recolha a um convento (*idem*, 3.1).

Após o assassinato do pai de Ofélia (*idem*, 3.4) e a consequente fuga de Hamlet, a jovem entra numa espiral de loucura. No ato IV, a rainha interrompe uma conversa entre o rei e Laertes para revelar o desenlace trágico da jovem: enquanto se apoiava num ramo, este cedeu, fazendo com que ela caísse ao rio e se afogasse (*idem*, 4.7). Embora não tenha sido explicitamente confirmado, sugere-se que a sua morte se tenha tratado de suicídio, dado que Ofélia nada fez para se salvar. De facto, os coveiros estavam convictos de que a sua morte não fora acidental, sendo que um deles afirma que "she drowned herself wittingly" (*idem*, 5.1). As próprias exéquias não foram realizadas na totalidade[5], porém, o seu corpo foi enterrado em solo sagrado devido a ordens superiores:

> Her death was doubtful,
> And, but that great command o'ersways the order,
> She should in ground unsanctified been lodged
> Till the last trumpet. (*idem*, 5.1)

Voltemos agora à modelo que encarnou a personagem feminina shakespeariana. No seu quadro, Millais pretendia captar o momento da morte de Ofélia. Na busca por um cenário para a composição, e por sugestão de William Holman Hunt – que também procurava um local para o seu quadro, *The hireling shepherd* (1851) –, os dois artistas vaguearam pelos campos de Ewell até encontrarem o local ideal nas margens do rio Hogsmill (Hunt, 1905, pp. 262–263). Para representar a jovem, Lizzie posou submersa numa banheira cuja água estava a ser aquecida por lamparinas colocadas no chão. Segundo Marsh (1992), num determinado dia, estas extinguiram-se sem que a modelo alertasse o artista, permanecendo várias horas na água fria, o que resultou no desenvolvimento de uma pneumonia (p. 54). Desconhece-se se tal comportamento terá sido uma tentativa de suicídio, resultado de um estado de apatia compatível com um quadro depressivo, ou uma atitude de submissão face a uma figura masculina – neste caso, Millais. Não obstante, é esta história subjacente à pintura que lhe confere o seu carácter magnético – magnetismo este que Hélia Correia viria a recuperar em *Adoecer* (2011), romance que revisita a figura de Elizabeth Siddal e cuja análise será desenvolvida mais adiante neste ensaio:

[5] Uma das reformas decorrentes do Concílio de Trento (1545–1563) consistiu na uniformização dos ritos funerários entre os membros da comunidade cristã. No entanto, essa uniformização excluía certos casos, como o dos indivíduos que tivessem cometido suicídio, exceto se o ato fosse atribuído à insanidade. Importa referir que emoções como o desespero e a raiva eram considerados vícios morais, em vez de meros estados psicológicos (Adamiak & Dohnalik, 2023, pp. 3826–3827).

> Na verdade, nenhum dos envolvidos suspeitou que aquele seria o quadro de uma época que, por baixo da sua superfície, camadas e camadas de tragédia e de exaltação estética estariam comunicando a sua vibração como se nele pulsasse um mineral. (*idem*, p. 67)

No quadro de Millais, a palidez da tez de Siddal e o tom azulado dos seus lábios podem ter resultado da exposição prolongada à água fria, ou podem ter sido reforçados pelo artista. Em qualquer dos casos, esta aparência doentia reforça o ideal vitoriano de feminilidade, acentuada pela postura de submissão da modelo, representada com os braços estendidos e a boca entreaberta. O corpo de Siddal torna-se, assim, objeto de desejo e contemplação, funcionando como superfície sobre a qual se projeta o olhar masculino – *male gaze* (Mulvey, 2011). Esta associação entre beleza e morte inscreve-se numa tradição estética mais ampla, na qual a proximidade da morte intensifica a atratividade da figura feminina:

> Imminent death seems to inspire love with a new thrill […] [the woman] appears more beautiful and more desirable now that she is threatened with martyrdom. (Praz, 1956, p. 33)

Nesse sentido, a mulher é vista como mais desejável precisamente no limiar da morte. No caso de Elizabeth Siddal, a sua vida infeliz, e a morte no auge da juventude (e beleza) conferem-lhe um estatuto mítico enquanto musa e vítima da sua associação ao movimento Pré-Rafaelita.

O relacionamento tumultuoso com o pintor Dante Gabriel Rossetti – marcado pelo seu progressivo afastamento, pelo adiamento sucessivo do casamento e pelas frequentes infidelidades – agravou o estado neurótico de Elizabeth Siddal, levando-a a recorrer ao consumo regular de láudano, um opiáceo, como forma de atenuar a dor. Em 1862, dois anos após o matrimónio, faleceu na sequência de uma overdose dessa substância. A causa da morte permanece incerta, não sendo possível determinar se se tratou de um acidente ou de suicídio. Ainda assim, o quadro depressivo da jovem, agravado pela perda da filha, que nascera morta (Marsh, 1992, pp. 64–66), torna a hipótese de suicídio particularmente verosímil.

Assim, podem estabelecer-se alguns paralelos entre a vida da personagem shakespeariana e da *stunner* pré-rafaelita, sendo que ambas, personagem e musa/modelo são vítimas dos desafetos e desequilíbrios dos homens à sua volta. Ofélia encarna o ideal feminino da época – passiva, obediente e pura –, mas o facto de expressar desejo por Hamlet constitui uma transgressão face às normas sociais e morais que regulam a conduta feminina. Incapaz de conciliar as exigências contraditórias do pai, do irmão e do amante, ela é progressivamente esmagada por esse sistema, que a condiciona e a silencia. A sua morte, apresentada por Shakespeare de forma ambígua, pode ser interpretada simbolicamente como consequência da ordem patriarcal que atravessa a peça e que restringe tanto o aparecimento de uma voz própria como a autonomia da personagem.

Do mesmo modo, Siddal foi igualmente afetada pelas estruturas patriarcais da sociedade vitoriana, como se evidencia na disparidade de tratamento relativamente a Rossetti: apenas ela, e não o pintor, foi alvo de censura moral por terem coabitado antes do matrimónio. Paralelamente, não beneficiou do mesmo reconhecimento no meio artístico, apesar de também pintar; ao contrário dos seus contemporâneos masculinos, não teve acesso à formação académica, então vedada às mulheres. Neste sentido, a trajetória de Siddal constituiu uma transgressão dos limites impostos às mulheres vitorianas, tanto no plano social – ao manter uma relação que escapava às normas de respeitabilidade – como no plano artístico, ao procurar afirmar-se como criadora e não apenas como musa.

Ao ser enterrada, Rossetti colocou no caixão um manuscrito contendo diversos poemas dedicados à amada. No entanto, passados seis anos, decidiu publicá-los, sendo necessária a exumação do corpo:

> [T]he author could not be insensible to the fact that much good work had been put away in a manner that no "creator" has a right to do. He could not, however, bring himself to take direct action in the matter; but [...] two of Rossetti's friends were present at the grave of Mrs. Rossetti in Highgate Cemetery, when the coffin was opened and the packet removed. (Sharp, 1882, p. 26)

Jan Marsh (1992) revela que, na época, esta decisão provocou indignação por parte da sociedade, dado que a exumação era entendida como uma violação do descanso eterno e a remoção do objeto depositado no caixão como um desrespeito pelas tradições fúnebres vitorianas. Marsh cita a carta de Rossetti a William Sharp, na qual ele admite que nem a própria Elizabeth teria aprovado a exumação. Ainda assim, o procedimento foi levado a cabo, constituindo uma violação pessoal notável:

> The truth is, no one so much as herself would have approved of my doing this…Had it been possible to her I should have found the book on my pillow the night she was buried; and could she have opened the grave, no other hand would have been needed. (Rossetti, 1869, *apud* Marsh, 1992, p. 21)

No contexto da crítica de arte inglesa, o quadro de Millais tem sido tão celebrado quanto a beleza da modelo Elizabeth Siddal. Não é comum que o nome de uma modelo subsista com a visibilidade e o reconhecimento que ainda hoje lhe são atribuídos, mais de 170 anos depois. Parte do seu estatuto singular prende-se com a relação controversa que manteve com Rossetti, bem como com a sua morte trágica, que, de algum modo, parece ser evocada de forma quase premonitória na obra.

2. "Where the Wild Roses Grow", de Nick Cave and the Bad Seeds e Kylie Minogue

O nono álbum de Nick Cave and the Bad Seeds*, Murder Ballads* (1996), é composto por canções que retomam a antiga tradição das baladas sobre assassinatos, muito popular na época vitoriana, que é aquela em que os Pré-rafaelitas estiveram ativos. No caso do álbum de Nick Cave, embora algumas faixas sejam adaptações de baladas tradicionais, como "Henry Lee", com a participação de PJ Harvey, e "Stagger Lee", a maioria consiste em composições originais, como "Song of Joy" e "The Curse of Millhaven".

Manifestação artística popular da época vitoriana, as *murder ballads* abordavam crimes reais de forma estética.[6] Segundo Daniel A. Cohen (1997), o tema principal destas composições pode ser sumarizado pela expressão "beautiful female murder victim" (p. 278), encontrando-se na terceira pessoa, em que os homicidas descrevem assassinatos de mulheres jovens e belas, ou na primeira pessoa, com as próprias vítimas a proferirem as suas últimas palavras. Este género é baseado tanto em casos reais quanto em histórias fictícias, recorrendo frequentemente a motivos como a violência física e sexual, a beleza e pureza femininas e os ciúmes desmedidos (*idem*, p. 278). Estes temas revelam o caráter

[6] Estas baladas eram comumente utilizadas como canções de embalar. Como relata Olive W. Burt (1958), a sua mãe cantava-as durante a sua infância, sendo a sua preferida *The Babes in the Woods*. Esta canção relata as consequências das ações de um tio que, de forma a apoderar-se da herança das crianças, pagou a dois caçadores para as assassinarem numa floresta. Apenas mais tarde é que Burt descobriu que se tratava de uma história verídica ocorrida em Inglaterra (p. 9).

misógino que tradicionalmente está associado a estas composições, ao transformar a violência contra mulheres num motivo central da sua imagética narrativa.

"Where the Wild Roses Grow" foi o primeiro single do álbum, e teve bastante sucesso comercial. Conta com a participação de Kylie Minogue no papel da bela vítima. A sua letra foi inspirada numa *murder ballad* intitulada "Down in the Willow Garden", também conhecida como "Rose Connally". Nesta canção tradicional de origem irlandesa, o narrador descreve, na primeira pessoa, o assassinato da sua amada, cometido por envenenamento – "A bottle of poison I brought her/ of which she did not know" (Kader, 2014, vv. 5–6). Levou-a até a um jardim – "Down in the willow garden" (idem, v.1) –, e, após esfaqueá-la, atirou o seu corpo ao rio. Foi, por isso, condenado à morte – "[His father] [...] looking at his own dear son/ Upon the scaffold high" (*idem*, vv. 15–16).

Do mesmo modo, "Where the Wild Roses Grow" narra a história de um casal desde o dia em que se conheceram até ao momento em que a jovem é assassinada pelo seu companheiro. O ambiente bucólico e a presença do rio também configuram o cenário da narrativa, estabelecendo-se, assim, um paralelo com a balada irlandesa. Contudo, a canção distingue-se pela alternância de perspetiva entre o homicida e a vítima, Elisa Day. Além disso, os motivos diferem: enquanto o primeiro homicida mata Rose Connally aparentemente por ordem do pai, assegurando-lhe este a sua libertação devido ao dinheiro; o segundo comete o crime devido à beleza da vítima – "All the beauty must die" (v. 35).[7] Também os métodos utilizados são distintos: no primeiro caso, a jovem é envenenada e esfaqueada; no segundo, Day é morta com uma pedra.

Quando o assassino conhece Elisa Day, afirma que "[s]he was the one" (v. 5), levando o ouvinte, num primeiro momento, a crer que nela reconheceu a mulher da sua vida. Contudo, à medida que a narrativa se desenvolve, torna-se evidente que não via na jovem uma companheira, mas antes uma vítima sacrificial. Estabelece-se, assim, uma dicotomia entre o calculismo do homicida e a inocência ou resignação da vítima – traço comum nas *murder ballads* (Cohen, 1997, p. 278). A certa altura, Elisa Day relata que ele lhe pede uma entrega total, à qual a jovem acede de forma submissa:

> He said, "Give me your loss and your sorrow"
> I nodded my head as I lay on the bed
> If I show you the roses, will you follow? (vv. 22–24)

Importa destacar o simbolismo da cor vermelha, que evoca simultaneamente a paixão entre os amantes e a violência perpetrada – "For her lips were the colour of the roses/ That grew down the river, all bloody and wild" (vv. 7–8). De igual modo, a rosa remete tanto para a beleza e a sedução, quanto para a efemeridade e o perigo.

O videoclipe inspira-se no quadro de John Everett Millais, apresentando Minogue a pairar sobre a água, rodeada por plantas, à semelhança de Ofélia. A escolha pode ter-se baseado na semelhança das narrativas, visto que, em ambos os casos, a morte das jovens se deve a figuras masculinas – ainda que, no caso de Ofélia, de forma indireta. Ademais, a personagem shakespeariana morre afogada, enquanto Elisa Day, após ser assassinada, é lançada ao mar, conferindo à água um papel central nos desfechos trágicos de ambas. Tal representação visual pode ser entendida como aquilo que Tagg (2012) designa por campos paramusicais de conotação[8], ao articular a música com significados de beleza,

[7] Nick Cave & The Bad Seeds (1995, October 2). *Where the wild roses grow* (feat. Kylie Minogue) [Vídeo]. *YouTube*. Todas as citações da canção foram retiradas deste *site*.

[8] "Those 'other things' [than just music that demonstrate the existence of semantic fields linked to musical structure in an analysis object] are called *paramusical fields of connotation* […]. The links are not *extra-*

inocência perdida e morte, evidenciando a interação entre as dimensões sonora e visual na construção de sentido.

Não obstante o caráter tradicionalmente misógino das *murder ballads*, a canção introduz elementos que sugerem uma incipiente reivindicação da mulher enquanto sujeito, quer pela alternância de vozes, quer pela afirmação de identidade e agência, expressa no verso "They called me The Wild Rose/ But my name was Elisa Day" (vv. 1–2). Contudo, a imagética do videoclipe continua a inscrever-se numa lógica necrofílica, perpetuando a estetização do corpo feminino enquanto objeto sacrificial, e, por isso mesmo, sedutor e digno de contemplação.

3. *Adoecer*, de Hélia Correia

Por fim, e no seguimento das sucessivas reconfigurações artísticas da história de Elizabeth Siddal, será analisada não um sucesso musical de língua inglesa, mas antes uma glosa literária da mesma figura, da autoria da escritora portuguesa Hélia Correia. Originalmente publicado em 2010, *Adoecer* é um romance inspirado na vida de Elizabeth Siddal. A obra possui uma dimensão biográfica e didática, uma vez que Correia, ao mesmo tempo que retrata os primórdios do pré-rafaelismo e as histórias *sui generis* associadas aos seus membros – como a anulação do casamento de Effie Gray com John Ruskin e o posterior matrimónio com John Everett Millais (Correia, 2011, pp. 128–129) –, denuncia a condição da mulher da sociedade vitoriana. Esta não tinha acesso ao ensino artístico formal – "«Quem me dera», dissera anos atrás Anna Mary Howitt, «ter nascido homem para cursar a Academia»." (*idem*, p. 134) –, e, perante uma relação extraconjugal, observavam-se critérios desiguais no contexto social da época: Gabriel pôde prosseguir com a sua vida normalmente, enquanto Siddal permanecia confinada a Chatham Place – "Enquanto Gabriel se movimentava no vasto território dado aos homens, Lizzie dançava a sua dança imóvel, colada aos fios de prata de uma teia" (*idem*, pp. 101–102).

Perante o retrato de uma sociedade eminentemente patriarcal, a autora mostra os jogos de bastidores das mulheres que possibilitaram o surgimento do movimento pré-rafaelita – por exemplo, o papel da mãe de Walter Deverell, Dorothy, que se dirigiu ao local de trabalho de Lizzie a fim de a convencer a posar para o quadro inspirado numa cena de *Twelfth Night* (*idem*, p. 43). Além disso, a obra representa o que pode ser entendido como o prenúncio do movimento feminista, ao abordar figuras como Barbara Leigh-Smith, que pugnou pela liberdade de género, mesmo após o seu casamento com Eugène Bodichon, e Anna Mary Howitt, que, apesar de lhe ter sido vedado o acesso ao curso de artes, encontrou uma lacuna no regulamento e assistiu a uma conferência na Royal Academy (*idem*, p. 135).

A narrativa inicia-se com o primeiro encontro entre Siddal e Charles Augustus Howell, emissário de John Ruskin. Descendente do Marquês de Pombal, Howell viria a desempenhar um papel importante no legado da modelo: seis anos após a sua morte, foi o português que ordenou a abertura da sua campa a fim de recuperar os manuscritos de Rossetti. *Adoecer* encerra precisamente com este acontecimento e a consequente publicação do livro.

Ao longo da obra de Hélia Correia, o leitor é confrontado com diversos indícios que prenunciam um desfecho funesto, como se uma fatalidade conduzisse inexoravelmente os destinos de Lizzie e Gabriel. Logo no início da obra, o narrador faz um retrato das respetivas famílias, mencionando, por exemplo, o suicídio do tio de Rossetti, John

but *para*musical because they exist *alongside* or *in connection with* the music, as an intrinsic part of musical semiosis in a real cultural context" (Tagg, 2012, p. 229).

Polidori, que terá ingerido ácido prússico (*idem*, p. 21). O próprio nome do pintor, Gabriel Charles Dante, indicava uma existência que seria marcada pela dimensão trágica – "a homenagem era um sacrifício e [...] votara uma criança à perdição" (*idem*, p. 22) –, sendo recorrentes as comparações entre o casal e Dante Alighieri e Beatriz – "Gabriel não conseguia distingui-la de Beatriz que morreria cedo" (*idem*, p. 105). Ambas as figuras femininas foram musas inspiradoras dos respetivos amantes, e a sua morte precoce conduziu-os a uma descida ao *inferno*, que se refletiu em múltiplas obras, como *Beata Beatrix* (1870), no caso de Rossetti, e a *Divina comédia* (1321), no caso do poeta italiano.[9]

O romance de Correia também apresenta elementos característicos de uma tragédia clássica, conduzindo as expectativas do leitor para um possível desenlace infeliz para as duas personagens principais. Por exemplo, verifica-se um claro desafio às normas sociais vigentes na união de Lizzie e Gabriel, amando-se sem contraírem matrimónio, constituindo, assim, uma *hybris* face ao destino, agravada pelo facto de terem habitado um local que fora, anteriormente, um mosteiro (*idem*, p. 80).

Miss Sidd, por sua vez, teve uma educação propícia à melancolia, através da leitura de obras soturnas: "Uma tristeza, vinda da fadiga e dos textos sem esperança, ia educando as crianças para a melancolia" (*idem*, p. 22). Desta forma, sugere-se que as duas personagens se encontravam rodeadas de episódios de loucura e morte, fatores que apontavam para um destino funesto.

O próprio cabelo ruivo de Lizzie assume um certo protagonismo, constituindo simultaneamente fonte de fascínio e de receio devido ao simbolismo atribuído pela sociedade da época, nomeadamente a associação à má sorte e à bruxaria[10]: "onde existiam laivos de vermelho adivinhava-se um suporte para a desgraça" (*idem*, p. 36). Apesar de não se adequar aos padrões de beleza coevos – devido ao seu cabelo flamejante e à ausência de curvas –, era precisamente o cabelo e a sua saúde debilitada que lhe conferiam um certo magnetismo. Conforme o narrador, ao conhecer Siddal, Millais:

> compreendeu a origem do fascínio de Miss Sid. Tinha um corpo selado na tragédia, um apetite sacrificial. «Hei-de pintar esta mulher», pensou [...]. Não sabia que estava a vê-la morta. (Correia, 2011, p. 45)

Torna-se igualmente evidente que a modelo tinha plena consciência do efeito que a sua aparência débil exercia sobre os outros, recorrendo a essa característica para manipular tanto as suas amigas – que demonstravam preocupação com o seu estado de saúde – quanto Rossetti, para quem a morbidez constituía fonte de erotismo, já que a fragilidade e a enfermidade femininas constituíam o ideal de beleza da época vitoriana (Day, 2017). Esta dinâmica evidencia-se em diversas passagens da obra: "Miss Sidd incorporava a ameaça erótica da morte", "Estavam ambos conscientes do poder com que a mistura de erotismo e morte forçava Gabriel a manter-se junto dela" (Correia, 2011, pp. 134, 140).

Na recriação da vida destas figuras históricas em *Adoecer,* o progressivo afastamento entre Lizzie e Rossetti, responsabilidade deste último por causa das suas recorrentes

[9] A associação entre os dois casais deve ser entendida de forma literária ou simbólica, e não histórica. Ao contrário da tragédia romântica que marcou a vida de Rossetti, a existência de Dante Alighieri foi condicionada por fatores políticos, como o exílio de Florença, que não dizem respeito a questões amorosas ou suicídio. Além disso, a responsabilidade de Rossetti no suicídio de Elizabeth torna a analogia entre os casais ainda mais complexa, reforçando a necessidade de a interpretar como recurso literário na obra de Correia.

[10] Esta superstição tem origem na civilização egípcia, que queimava vivas as mulheres de cabelo ruivo. Apesar de tal perseguição ter cessado no reinado de Elizabeth, a associação do cabelo ruivo à má sorte permaneceu no imaginário coletivo (Hawksley, 2008, p. 9).

traições, acentuou, ao longo do enredo, o *pathos* na jovem, que culminaria na catástrofe: a sua morte prematura, provocada pelo consumo excessivo de láudano. Na encenação literária deste momento, o narrador adota uma certa liberdade criativa, ao relatar que Lizzie, saturada com o comportamento de Gabriel, ameaçou ingerir uma dose letal do opiáceo. O pintor, acreditando tratar-se de mais uma das suas tentativas de manipulação, "pegou no frasco e entregou-lho" (Correia, 2011, p. 278).

O adoecimento e morte precoce de diversos indivíduos próximos aos protagonistas atravessam o livro – como o suicídio de John Polidori; a morte de Charles, irmão de John Everett Millais; de Gabriele Rossetti, pai de Gabriel –, contribuindo para o adensamento da atmosfera do enredo. De igual modo, diversas passagens constituem indícios de que algo desolador irá acontecer, conduzindo o leitor até ao desfecho desastroso. Exemplo disso são frases como "Toda a [...] vida [de Lizzie] consistia em brilhar. Isso emitia um sinistro sinal" e "Mas a história de Lizzie é a história de uma barbárie e dos seus executores. Acaba mal e não começa bem." (*idem*, pp. 22, 50). Concluindo, mesmo um leitor que desconheça a história de Elizabeth Siddal, reconhece, logo no início, que esta culminará numa catástrofe.

No romance, Hélia Correia revisita a vida e a morte de Siddal, explorando os *double standards* da sociedade vitoriana e propondo uma releitura crítica das narrativas construídas em torno da sua figura. Neste sentido, a obra aproxima-se da reflexão de Hélène Cixous (1976), que alerta para a necessidade de as mulheres escreverem sobre si próprias, inserindo-se no texto, no mundo e na história. Como afirma: "I write women. Women must write women. And men, men." (p. 877). A escrita feminina surge, assim, como um espaço de resistência e mudança, permitindo às mulheres ocupar lugares simbólicos e narrativos antes negados.

Esta abordagem aproxima-se igualmente daquilo que Adrienne Rich (1972) define como escrita enquanto *re-vision* [*re-visão*], entendida como "the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering a text from a new critical direction" (p. 18). Paralelamente, esta prática pode ser entendida à luz de uma lógica de "reciclagem" textual, na medida em que o passado não é apenas revisitado, mas também reorganizado em novas – e potencialmente transformadoras – configurações discursivas (Friedman, 2018, p. 18).

Concluindo, em *Adoecer*, Correia inscreve Elizabeth Siddal no centro da sua revisitação dos Pré-Rafaelitas e da sua época, contrariando o seu silenciamento histórico e recuperando, pela imaginação, a sua subjetividade, ou seja, o que ela poderia pensar e sentir para além de se deixar retratar e admirar.

4. Conclusão

As representações de Elizabeth Siddal constituem um estudo de caso que evidencia como a tradição literária, artística e cultural ocidental tem paulatinamente reduzido a figura feminina a mera projeção do olhar masculino, despojando-a da sua complexidade e convertendo-a, simultaneamente, em objeto de desejo erótico e dispositivo de controlo patriarcal (Nochlin, 1988). Siddal não é recordada pela sua produção artística – seja pictórica ou poética –, mas antes pelas narrativas macabras que atravessaram a sua vida, desde o agravamento do seu estado de saúde durante as longas horas em que posou para *Ophelia*, de Millais, à exumação do seu cadáver.

No caso do quadro, o fascínio em torno do corpo de Siddal evidencia esta lógica: a palidez da tez e os lábios azulados reforçam a representação de uma mulher frágil, passiva e idealizada, sujeita à contemplação masculina (Mulvey, 2011). Paralelamente, o

videoclipe de "Where the Wild Roses Grow" prolonga esta estética através da continuação de uma tradição de caráter misógino como as *murder ballads,* em que a mulher se torna vítima sacrificial e a sua morte se converte em fonte de fascínio. Embora a canção conceda voz a Elisa Day, a representação visual continua a apresentar a morte feminina sob um olhar cultural necrofílico e voyeurista. Segundo Edgar Allan Poe, "the death […] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world" (Poe, 1846, p. 165), formulação que legitima culturalmente esta conceção artística. Tanto o quadro como o videoclipe revelam, assim, uma lógica de género que associa o corpo feminino à beleza, fragilidade e morte prematura, consolidando a sua figuração enquanto motivo privilegiado de fruição estética e de desejo.

Em contraste, o romance *Adoecer*, de Hélia Correia, desloca o foco da romantização da morte para a resistência feminina, propondo uma reconfiguração da figura de Siddal. Estas obras reescrevem os motivos literários da tradição estética, revelando uma progressiva consciência crítica do sexismo subjacente ao culto da imagem de uma mulher morta como objeto estético e modelo simbólico (Cixous, 1976; Friedman, 2018). No romance, Lizzie é apresentada como sujeito ativo e não apenas objeto de contemplação. Simultaneamente, a narrativa denuncia os constrangimentos patriarcais que marcaram a sua existência. Assim, enquanto os primeiros retratos de Siddal reforçaram o olhar patriarcal, Hélia Correia oferece uma releitura feminista desta figura histórica, imaginado a possibilidade de se recuperar a complexidade, a voz e a agência de Lizzie, convertendo a sua imagem num espaço de resistência e crítica social.

Estas reescritas contrastam com a tradição hermenêutica ocidental, representando um percurso próprio da contemporaneidade, capaz de desconstruir metanarrativas dominantes. Aliás, o contraste entre a visão do século XIX e a proposta de Hélia Correia revela não apenas a persistência de um imaginário estético centrado na morte da mulher, mas também a sua progressiva problematização, evidenciando a transição de representações passivas para formas de resistência e reapropriação crítica do feminino.

Assim, a construção de Elizabeth Siddal enquanto objeto cultural resulta da articulação de diferentes expressões artísticas, nomeadamente a pintura, o videoclipe e a literatura. Estas não constituem versões estáveis, mas perspetivas distintas que ora se sobrepõem, ora se contradizem, produzindo um imaginário instável. O seu sentido é, deste modo, continuamente reelaborado, num processo em que cada representação simultaneamente preserva e desestabiliza leituras anteriores, permitindo compreendê-la como um palimpsesto em constante reescrita.

REFERÊNCIAS

Adamiak, S., & Dohnalik, J. (2023). The prohibition of suicide and its theological rationale in Catholic moral and canonical tradition: Origins and development. *Journal of Religion and Health, 62*(6), 3820–3833. https://doi.org/10.1007/s10943-023-01900-w

Burt, Olive W. (1958). *American Murder Ballads and their Stories.* Oxford University Press.

Cave, Nick & The Bad Seeds (1995, October 2). *Where the wild roses grow* (feat. Kylie Minogue) [Vídeo]. Consultado em https://www.youtube.com/watch?v=lDpnjE1LUvE.

Cherry, D., & Pollock, G. (1984). Woman as sign in Pre-Raphaelite literature: A study of the representation of Elizabeth Siddall. *Art History, 7*(2), 206–227. https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1984.tb00141.x

Cixous, H. (1975/1976). The Laugh of the Medusa (K. Cohen & P. Cohen, Trans.). *Signs*, *1*(4), 875–893.

Cohen, D. A. (1997). The beautiful female murder victim: Literary genres and courtship practices in the origins of a cultural motif, 1590–1850. *Journal of Social History*, *31*(2)*,* 277–306.

Correia, H. (2011). *Adoecer*. Relógio D'Água.

Clüver, C. (2011). Intermidialidade. *PÓS: Revista Do Programa De Pós-graduação Em Artes Da EBA UFMG*, 8-23.

Day, C. A. (2017). *Consumptive chic: A history of beauty, fashion and disease.* Bloomsbury Academic.

Ferrão, H. (2000). Imersão tecnológica e desertificação metafísica, ilhas e arquipélagos românticos: Nazarenos, Pré-Rafaelitas e Nabis. *Arte Teoria*, 9, 152–163. https://hdl.handle.net/10451/10399

Friedman, S. S. (Ed.). (2018/2019). *Contemporary revolutions: Turning back to the future in 21st-century literature and art.* Bloomsbury Academic.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Éditions du Seuil.

González, A. G., & Pardo, P. J. (Eds.). (2018). *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad*. Éditions Orbis Tertius.

Graves, R (1952). *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth* (3rd ed.). Faber and Faber.

Hawksley, L. (2008). *Lizzie Siddal: The tragedy of a Pre-Raphaelite supermodel.* Andre Deutsch.

Hunt, W. H. (1905). *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (vol. 1). The Macmillan Company.

Kader, E. (2014). "Rose Connolly" revisited: Re-imagining the Irish in Southern Appalachia. *The Journal of American Folklore, 127*(506), 425–447. https://doi.org/10.5406/jamerfolk.127.506.0425

Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (Eds.). (2005). *Dicionário da crítica feminista* (1ª ed.). Edições Afrontamento.

Marsh, J. (1985). *The Pre-Raphaelite sisterhood.* St. Martin's Press.

Marsh, J. (1989/1992). *The Legend of Elizabeth Siddal*. Quartet books.

Mulvey, L. (2011). Prazer visual e cinema narrativo (trad. A. G. Macedo & F. Rayner). In A. G. Macedo & F. Rayner (Orgs.), *Género, cultura visual e performance: Antologia crítica* (pp. 121–132). Edições Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

Nochlin, L. (1988). *Women, art, and power and other essays.* Routledge.

Poe, E. A. (1846). The Philosophy of Composition*. Graham's Magazine*, *28*(4), 163–167. Consultado em https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm

Poetry Foundation. (s.d). *Villanelle*. Consultado em https://www.poetryfoundation.org/education/glossary/villanelle/

Praz, M. (1956). *The romantic agony.* Meridian Books.

Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English, 34*(1), 18–30. https://doi.org/10.2307/375215

Shakespeare, W. (2015). *Hamlet* (trad. S. M. B. Andresen). Assírio & Alvim.

Sharp, W. (1882). *Dante Gabriel Rossetti: a record and a study.* Macmillan and Co.

Tagg, P. (2012). *Music's meanings: A modern musicology for non-musos.* The Mass Media Music Scholars' Press.

Tremlett, S. (2022, November 7). *Villanelle for Elizabeth, not Ophelia* [Registo vídeo]. Consultado em https://www.youtube.com/watch?v=I5y5vocJZr0

Wood, C. (1995). *The Pre-Raphaelites*. Weidenfeld Nicolson Illustrated.