

Maria Isabel Monteverde

(Aluna do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: MONTEVERDE, Maria Isabel, "Espaços de Contradição / Lugares de Cristalização: Os Jardins de William Morris", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 6 (2007). ISSN 1645-958X.

<<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/revista/index.htm>>

Nota preliminar

A análise de *News from Nowhere*, romance utópico de William Morris, contempla habitualmente a articulação da visão utópica com os ideais políticos e artísticos desta grande figura da Inglaterra vitoriana, consagrados nos seus ensaios e discursos, por um lado, e nas suas tapeçarias e papel de parede, peças de mobiliário e pinturas, por outro lado. Contudo, a articulação entre *News from Nowhere* e a arte de Morris é normalmente feita em termos teóricos; neste meu texto, a propósito dos jardins que o autor descreve na sua obra utópica, proponho uma perspectiva diferente.

A primeira parte do trabalho, tendo como pano-de-fundo, para além de *News from Nowhere*, duas tapeçarias de Morris, ocupa-se da relação entre as formas e o fundo, bem como dos contrastes estabelecidos pelo jogo rítmico formal. A relevância da concepção oriental de jardins sobressai nas duas tapeçarias: ao ser considerado um espaço murado, o jardim é preservado dentro das suas fronteiras como lugar sagrado e de felicidade. A segunda parte do trabalho aborda os espaços onde nascem as formas, bem como a natureza do tempo que deles decorre. A importância das simetrias nos padrões remete-nos para mundos de sensualidade e narcisismo, de auto-contemplação, moderados pela frescura das formas que se desprendem independentes dos seus limites. Estes, sendo omnipresentes na obra de Morris, ocupam as duas partes do trabalho. A temática dos jardins, tocando a dualidade estética das formas naturais e suas representações em espaços imaginados, fecha a segunda parte, onde se retoma o movimento circular que caracteriza formalmente o ideal estético de perfeição.

Espaços de contradição / lugares de cristalização

Inseridas na *geografia temporal da história*, as formas sinuosas e fluidas de William Morris furtam-se a qualquer evolução, constituindo-se como modelos, e, no entanto, elas não se esgotam em si mesmas. O movimento gerado pela sua natureza circular não tem princípio nem fim, fechando dentro de si espaços livres e extremamente organizados. Pela circunstância da sua forma circular, os espaços que elas vão constituindo não apresentam direcções privilegiadas, contrastando com as direcções das estruturas que lhes servem de suporte. O sentido ascendente na vertical é o mais utilizado por Morris, mas é neutralizado por eixos horizontais sobre os quais os padrões se invertem ou transladam na direcção vertical. Os lugares das formas, na obra de William Morris, proporcionam a visão de não-lugares, isto é, lugares/formas orgânicas disseminados no espaço de dimensões quase microscópicas e que, à distância, correspondem a pontos, ou seja, registos sem dimensão. Pela impossibilidade da visão destas dimensões infinitesimais no espaço de ficção, a linguagem do desenho é um complemento essencial para a percepção da sua existência. Sendo bidimensionais e obsessivamente decorados, os jardins são lugares enigmáticos onde o silêncio, no meio do bulício de uma alegria contagiante, apresenta a poética da Natureza e ofusca a natureza da realidade. Especialmente nas tapeçarias, o desenho corresponde à visão do centro de um jardim, de onde irradiam eixos que formam quadraturas.

A manifestação dos lugares das formas corresponde, na obra de William Morris, à aparição das imagens que povoam o espaço mental do autor, imagens de jardins iluminados por uma luz que, não sendo artificial, é simbólica e traduz a dualidade metafísica luz/belo, exprimindo o seu pensamento estético, lutando contra a descontinuidade do tempo anunciada pela revolução industrial. A abundância das formas revela um carácter generoso, renunciando ao pensamento para nos contemplar com um mundo interior repleto de imagens perfeitas de jardins suspensos, no momento de um tempo ideal, ou seja, de uma distância. As duas tapeçarias de Morris, (*Swan House Carpet* (1881) e *Bullerswood Carpet* (1889)) são exemplos notórios da complexidade aparente da composição e dão a perspectiva da visão de jardins murados por bordões e molduras:

Swan House Carpet (1881)



Bullerswood Carpet (1889)



Retendo a frescura do momento em que foram concebidos, os jardins resistem à corrupção do tempo, de gostos ou conceitos outros que não sejam coincidentes com o propósito de dar prazer aos sentidos, através de objectos funcionais e belos. Mas ao falarmos destas formas devemos considerar igualmente as técnicas de produção pelas quais elas se concretizam na matéria, penetrando na realidade física.

Os processos manuais são valorizados por William Morris por serem prova da integridade humana e da íntima relação do homem com a natureza: mente-mão-matéria, unidos no acto da criação, como comenta Françoise Choay:

(...) a Inglaterra, apesar de ser a terra natal da revolução industrial, permanece mais apegada às suas tradições, mais orientada para o seu passado (...). E a despeito da sua adesão às ideias de Karl Marx, William Morris não deixou de acreditar numa reversibilidade da história e de louvar o reencontro com o trabalho manual como fundamento de uma arte popular. (Choay 1999: 120)

Libertadas da estrutura geométrica, as formas nascem metamorfoseadas, autónomas e definidoras de espaços oníricos, onde só há lugar para uma harmonia que se estabelece nos ritmos das linhas entrecruzadas em caprichosos movimentos circulares, simulando a acção dinâmica da realidade. Encontramo-nos perante espaços virtuais, cujas simetrias originam padrões em blocos contíguos que se expandem continuamente. A simulação destes movimentos dissimula o seu oposto, isto é, formas estáticas rodeadas de espelhos, sendo impossível determinar onde começa a realidade e onde ela termina. Do mesmo modo, podemos falar dos espaços virtuais, ou seja, de uma realidade outra, já que as duas são uma só, embora pertençam a planos distintos. Os limites destes blocos espaciais são dissimulados pela fusão das formas na sobreposição e justaposição de contrastes simultâneos, entre formas pequenas e grandes, entre escuro/claro, entre direcções vertical/horizontal, entre espaços fechados/abertos, em jogos de linhas finas e espessas, e entre texturas que sugerem liso e relevo. Estáveis, porque simétricas, estáticas e dinâmicas, compactas, regulares e irregulares, pela sua natureza orgânica, elas ora são crescentes ora involutivas.

Espaços de liberdade: as contradições

A luz, ao desempenhar uma função simbólica, surge por vezes do fundo da floresta ou da noite, iluminando misteriosamente as folhas, flores e pássaros que habitam estes lugares. Os ritmos circulares por ela revelados desenvolvem-se a partir do rigor geométrico de parábolas, hipérbolas, elipses, espirais ou círculos. Surgem então copas, coroas e corações que recordam a noção platónica de beleza e amor, como Morris descreve em *News from Nowhere*:

My companion gave a sigh of pleased surprise and enjoyment; nor did I wonder, for the garden between the wall and the house was redolent of the june flowers, and the roses were rolling over one another with that delicious superabundance of small well-tended gardens which at first sight takes away all thought from the beholders save that of beauty. The blackbirds were singing their loudest, the doves were cooing on the roof-ridge, the rooks in the high elm-trees beyond were garrulous among the young leaves (...) And the house itself was a fit guardian for all the beauty of this heart of summer (...).

She led me up to the house, and laid her shapely sunbrowned hand and arm on the lichened wall as if to embrace it, and cried out, "O me! O me! How I love the earth, and the seasons, and weather, and all things that deal with it, and all that grows out of it, - as this has done!"(NFN, 201-2)

Da análise dos espaços virtuais e ficcionais surgem duas situações antagónicas, pela ausência da figura humana e a presença constante de pássaros no primeiro, e a presença humana no segundo. A invisibilidade do ser humano deve ser considerada como significativa da sua união mística, ou seja, do próprio Morris com a natureza. A necessidade de silêncio não comporta a presença física do homem, caso contrário a musicalidade sugerida pela presença dos pássaros entre flores e folhagem seria corrompida pelo tempo da história. Mergulhado ainda no imaginário medievalista da sua infância, Morris considera a presença física do homem nestes lugares uma ameaça à sua integridade, razão pela qual também o viajante Guest, em *News From Nowhere*, tem uma posição bastante instável. A manifestação atemporal do ser, situando-se no infinito, corresponde à representação aquém-tempo da personagem William Guest:

"well" said he "that's true. You had better consider that you have got the cap of darkness, and are seeing everything, yourself invisible."

(NFN, 155)

"Opposite me sat Clara and Ellen, with Dick's place open between them: they were smiling, but their beautiful faces were each turned towards their neighbours on either side, who were talking to them, and they did not seem to see me (...). I turned to Ellen, as she did seem to recognise me for an instant; but her bright face turned sad directly, and she took her head with a mournful look, and the next moment all consciousness of my presence had faded from her face." (NFN, 209)

O silêncio vindo do fundo da noite, ou da floresta, torna-se suporte dessa dualidade belo/luz, através da qual se transcende o espaço fechado pela curvatura temporal, que, ao desenlaçar-se do passado, se projecta no futuro. A libertação da luz imutável corresponde invariavelmente ao presente,

ideia que Ellen define ao dizer que prefere a vida à morte. Ela obedece aos princípios isotrópicos do espaço cristalizado onde habitam as pessoas de *News From Nowhere*; a imanência das imagens é assim igualmente iminência do visível. A lua, fonte de luz que ilumina o jardim da casa de Ellen, liberta-se do passado e da contingência estética medievalista para se transformar, de manifestação celeste, em aparição. A alusão ao futuro, pelo significado bíblico que a lua comporta, deve ser considerada, na medida em que Morris possui conhecimentos profundos da arquitectura religiosa gótica e da história medieval, e os significados da iconografia religiosa aparecem inevitavelmente nestes cenários medievalistas renovados. O sagrado da natureza desperta em Clara sentimentos inexprimíveis. A luz da candeia torna-se o centro da visão. Aparecem aqui concentradas as preocupações de Morris com a questão ecológica, a luz artesanal, e pelas questões estética ou funcional dos objectos. Mais uma vez, a noção de belo vem associada à natureza da matéria-prima e à sua estreita relação com os valores sólidos e perenes que a arte gótica reflecte. A janela amarela, iluminada apenas pela luz da candeia, opera neste cenário o valor simbólico de uma energia irradiante:

She said nothing, and went on, the night growing about as dark as it would be; Till just at the rise of the hill we came to a hedge with a gate in it, which the old man unlatched and led us into a garden, at the end of which we could see a little house, one of whose little windows was already yellow with candle-light. We could see even under the doubtful light of the moon and the last of the western glow that the garden was stuffed full of flowers; and the fragrance it gave out in the gathering coolness was so wonderfully sweet, that it seemed the very heart of the delight of June dusk; so that we three stopped instinctively, and Clara gave forth a little sweet "O", like a bird beginning to sing. (*NFN*, 147)

Perante o êxtase, as contradições internas da experiência estética condensam-se numa distância, entre a iminência e a emanência, gerada a partir da comparação do jardim com o coração – centro de Junho. As sensações e as modelações das formas desprendem-se do jardim, despertando em Clara todos os seus sentidos; a experiência sensível é inexprimível e anuncia já a beleza de Ellen e a sua natureza dinâmica. Rejeitando o passado e as suas formas canónicas, Ellen exprime a fé no futuro e no ideal utópico:

"Books, books! Always books, grandfather! when will you understand that after all it is the world we live in which interestes us; the world of which we are part, and which we can never love too much? Look!" she said, throwing open the casement wider and showing us the white light sparkling between the black shadows of the moonlit garden, through which ran a little shiver of the summer night-wind, "Look! These are our books in these days! and these," she said, stepping lightly up to the two lovers. (*NFN*, 150)

Sistematicamente circulares, as formas unem luz e escuro, dia e noite, céu e terra. É relevante o facto de Morris utilizar as simetrias especulativa e de translação, uma vez que estas tornam os espaços expansivos, apesar da sua bidimensionalidade, pois a ausência de volumes confere-lhes uma natureza não-ilusória. Estamos perante um estranho mundo, que apenas pode ser visitado mas que rejeita a permanência do viajante, que é o primeiro a ter consciência dessa impossibilidade, e da sua estranheza:

"(...) I came upon a figure strangely contrasting with the joyous, beautiful people I had left behind in the church. It was a man who looked old, but whom I knew from habit, now half-forgotten, was really not much more than fifty." (*NFN*, 209-10)

Este momento de coincidência entre a chegada e a saída, pela sua forma circular (Hill 1982: 178), sem princípio nem fim, corresponde à sobreposição de dois planos de realidade, ambos fechados pelo tempo interno da obra. Não sendo nem o tempo real nem o tempo da história, é um tempo de coincidências da forma e do sonho, nos quais se inscrevem os jardins de Morris, simbólicos do seu ideal utópico estético.

A curvatura temporal, pela qual se volta ao passado através da história, cruzando-se sobre o presente, coloca o viajante no espaço do futuro sonhado. O espaço é e não é o mesmo, sendo dois espaços opostos e sobrepostos simultaneamente; pela curvatura da variante tempo, eles estão inseridos em dois lugares determinados por esta geografia temporal. Há inversões, como as inversões no espelho, mas há rotações que recolocam o espaço invertido na mesma posição do espaço real.

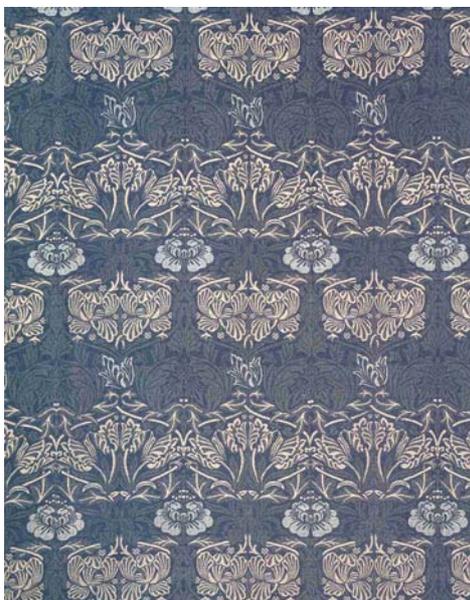
Pelo facto de não existirem simetrias de expansão, as formas acompanham os movimentos involutivos dos ritmos a elas subjacentes. Em *News From Nowhere* todas as coisas permanecem de acordo com um modelo idealizado. São as condições espaciais que determinam a contradição entre a

involução das formas e a expansão espacial que deve ser entendida no sentido da liberdade. Estes contrastes acabam por ser normalizados, como o é o contraste interno/externo,

There were no windows on the side opposite to the river, but arches below leading into chambers, one of which showed a glimpse of a garden beyond, and above them a long space of wall gaily painted (in fresco, I thought) with similar subjects to those of the frieze outside; everything about the place was handsome and generously solid as to material; and though it was not very large (somewhat smaller than Crosby Hall perhaps), one felt in it that exhilarating sense of space and freedom which satisfactory architecture always gives to an unanxious man who is in the habit of using eyes. (*NFN*, 14)

A extemporaneidade de algumas formas, como acontece num outro trabalho de Morris, *Tulip Design for Textile* (1875), declara-se na rotação do movimento e na assimetria de duas folhas que coroam os arcos onde se abrigam as tulipas:

Esta invulgaridade aponta para a mesma ambivalência já apontada em *News From Nowhere*. Os dois planos sobrepõem-se sem conflito, e o eixo de rotação da forma assimétrica coincide com a fronteira ou o limite



Tulip Design for Textile
(1875)

do padrão que se encontra dissimulado pelo registo da mesma natureza. Não obedecendo à simetria especulativa das restantes formas, que se reflectem na horizontal, ela no entanto acompanha-as na simetria de translação no sentido vertical ascendente. Chega-se assim à percepção de dois tempos e duas realidades. A forma assimétrica, ao rodar sobre o seu eixo, descreve o centro do círculo, sendo por tal a dimensão infinitesimal de um espaço a ser fechado. A circunferência descrita representa o infinito, demonstrando ser a realidade do plano dentro do qual este círculo se inscreve mais estática, isto é, incorruptível ao tempo que passa. O processo evolutivo desta realidade esconde-se na acção decorrente da prática de um ideal estético, ligado à natureza e ao prazer, e que se recusa obstinadamente à rendição:

you see, we all think this the prettiest place for a house up and down these reaches; and the site has been so long encumbered with an unworthy one, that we masons were determined to pay off fate and destiny for once, and build the prettiest house we could compass here- and so – “ (...) we want to carve a kind of a wreath of flowers and figures all round it. (*NFN*, 174-5)

Há possivelmente nesta resistência à paragem do tempo, à cristalização da própria história, uma forma de energia libertada que só através da arte, e da obra total, encontra caminhos reais de salvação para a humanidade. Nesta continuidade que se canaliza através do carácter irreal da obra de arte, a sua beleza e harmonia permitem situar o espaço e o tempo onde elas operam, num permanente além: a visão de uma permanente distância, de um infinito que se opõe à inércia, ou seja, à descrença ou falta de fé num futuro melhor. Sem estas contradições, e sem o desejo de perfeição que estimula o ser humano no

sentido da criação, toda e qualquer utopia seria de si própria prisioneira. E se a importância das fronteiras é delimitar lugares perfeitos, separando e unindo, não só devemos considerar a sua importância real na paisagem inglesa, como também convém recordar serem estas ultrapassáveis e simbólicas. O espaço seria uma abstracção sem a existência daquelas, e seria impraticável o movimento, o início e a acção no estabelecimento de horizontes novos, cuja distância lhes confere qualidades transcendentais. Tal como na arquitectura gótica, esta construção da realidade está sujeita a subtracções e acrescentos, a simetrias e assimetrias. Acima de tudo, é à arte que Morris atribui a possibilidade real de transcendência: "(...) the whole civilized world had forgotten that there had ever been an art *made by the people for the people as a joy for the maker and the user*" (Morris 1992: 58).

Conclusão

A diluição das fronteiras homem/natureza na obra de William Morris advém da resistência à descontinuidade temporal-histórica que se instala como continuidade formal, ou seja, estética. A ruptura surge na era da máquina e inicia uma outra cujo modelo é recuperado pela retro projecção ao passado. Recuando simbolicamente da era da luz eléctrica à era da luz da vela, ela aparece associada ao pensamento estético que dualiza luz/belo, natureza/liberdade, integrando, no mesmo plano, as filigranas do gótico e as formas da natureza. Este sentido estético encontra-se nas palavras de Clara:

was not their mistake once more bred of the life of slavery that they had living? – a life which was always looking upon everything, except mankind, animate and inanimate – ‘nature; as people used to call it – as one thing, and mankind as another. It was natural to people thinking in this way, that they should try to make ‘nature’ their slave, since they thought ‘nature’ was something outside them. (NFN, 179)

Pelo afastamento da Natureza e da forma orgânica, visão artificial herdada do Renascimento, o ser humano tende a dividir e a separar. Sendo cada vez mais intransponíveis as fronteiras entre as áreas do domínio artesanal e do domínio da criação (produção artística), as distâncias entre o artista e a Natureza apresentam-se irreversíveis. William Morris revê na teoria medieval da arte aquilo que já Dante definira: "A arte encontra-se em três níveis: no *espírito* do artista, no "instrumento" que ele utiliza e na matéria que recebe sua forma de arte" (Panofsky 2000: 44). As assimetrias instaladas pela sociedade mecanizada interligam-se à dinâmica e efemeridade de uma época, contraíndo o espaço natural a favor do tecido urbano.

Penso que a procura da ordem medieval se deve à recusa de Morris de aceitar a ideia de evolução tecnológica, como sendo parte natural da própria condição histórica. Esta forma de negação impede-o de ultrapassar modelos que ele próprio cultivou desde a infância. A memória transporta-o para o passado, onde a divisão laboral não existia. O carácter de perpetuidade é encontrado nesse passado, onde a liberdade criativa não era ainda elitista, na separação artificial positivista entre artista e artesão. E no entanto, graças à tecnologia, as novas possibilidades na técnica da gravura no final do século XIX e a invenção de novas cores viriam a ser determinantes na facilidade de acesso à obra de arte por parte de faixas da população menos favorecidas. Paradoxalmente, embora "lesser arts", as peças de Morris sempre foram consideradas objectos de luxo, apenas acessíveis às classes mais altas. Por vezes o sonho afasta-nos demasiado da realidade, mas sem as contradições do ideal utópico não haveria qualquer possibilidade de processo, ou de visão de um futuro melhor. E que melhor futuro para a humanidade, na visão de Morris e na de todos quantos acreditam na função social da arte? O Modernismo viria a centralizar no seio das teorias estéticas que marcaram a primeira metade do século XX o papel da arte na sociedade e a sua vertente ética na formação das consciências.

Obras Citadas:

Choay, Françoise (1999). *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.

Morris, William (1992). *News From Nowhere*. London: Routledge/Thoemmes Press.

Panofsky, Erwin (2000). *Idea: A Evolução do Conceito do Belo*. São Paulo: Martins Fortes.