

Luisa Langford Correia dos Santos

**SONHAR O INCOMPLETO IDEAL:
Aspectos da poesia de William Morris**



Dissertação de Mestrado
Instituto de Letras e Ciências Humanas
Universidade do Minho
1997

Aos meus pais

Agradecimentos

Gostaria de exprimir o meu reconhecimento:

Ao Professor Doutor Hélio Osvaldo Alves que sempre me incentivou, ajudou e aconselhou.

À Professora Coordenadora Isabel Machado pelo permanente apoio.

À Cristina por ter respondido prontamente às minhas encomendas bibliográficas.

À minha amiga Eduarda pelo seu apoio constante.

Ao João por ter partilhado as manifestações menos atraentes deste projecto.

ÍNDICE

Índice de ilustrações	5
Introdução	6
1. William Morris, um retrato	9
2. O Passado e a História	29
3. A mulher vitoriana	41
4. Poesia	56
4.1. <i>The Defense of Guenevere</i>	67
4.2. <i>The Life and Death of Jason</i>	82
4.3. <i>The Lovers of Gudrun</i>	102
Conclusão	119
Bibliografia	124

ILUSTRAÇÕES

'Jasmine' wallpaper	capa
William Morris photographed by Elliott and Fry in the late 1880s	8
'Queen Guenevere and Isoude Les Blanchés Mains', stained glass, 1862	28
Study for 'Iseult on the ship', 1857	40
'The Earthly Paradise', design for border ornament, 1866	55
'Queen Guenevere', easel painting, 1858	66
'The Pilgrim in the Garden', detail, 1870	81
'Icelandic stories', manuscript, 1873	101
'The flowerpot', embroidery, 1876	118
'Woodpecker', tapestry, 1885	123

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objectivo analisar alguns aspectos da obra de William Morris como poeta empenhado em problemas do seu tempo, mormente no que respeita a alguns aspectos da situação da mulher na sociedade vitoriana.

Essencial para este enquadramento da sua poesia, inicia-se este trabalho pela elaboração de um retrato do homem plurifacetado que ele era. Daqui, passa-se então à análise da importância do passado e da História, com particular destaque para a época medieval, no desenrolar da obra de Morris.

A situação da mulher na época vitoriana teve particular incidência na escrita poética deste autor, na medida em que aí se revelou também a actividade de Morris em defesa dos seus direitos. Daí que, da sua extensa obra poética, fossem seleccionados três poemas como objecto deste estudo. Através deles, se fará notar a sua visão da situação da mulher em diferentes enquadramentos e cenários.

Foram seleccionados para análise neste trabalho os seguintes três poemas: *The Defense of Guenevere* (1858), *The Life and Death of Jason* (1868), e *The Lovers of Gudrun* (1869).

Estes poemas, cada um dos quais aborda uma faceta dos interesses do autor, ilustram o seu empenhamento na compreensão e divulgação dos valores mais significativos dos personagens femininos de que trata. Cada poema tem uma heroína à roda da qual gira, uma mulher sempre controversa para a sociedade em que se insere, cada uma delas vivendo, irreverente, desinibida e arrojada, situações tradicionalmente reprovadas ou condenadas. É a elas que Morris dá a característica comum de ousarem falar por outras mulheres, sofredoras como elas, com uma voz sonante, um poder que se impõe somente com a sua presença, e uma liberdade de acção invulgar.



1.

WILLIAM MORRIS, UM RETRATO

My work is the embodiment of dreams in one form or another.¹

William Morris nasceu no dia 24 de Março de 1834 em Elm House, na aldeia de Walthamstow. Foi o primeiro filho varão numa família com nove filhos. O pai era sócio de uma firma de corretores em Londres. Em 1833, depois do nascimento das suas duas primeiras filhas, de um aumento de prosperidade e, provavelmente, devido à ameaça permanente de viver numa cidade insalubre como Londres, mudou-se para Walthamstow. Em 1843 comprou alguns títulos numa firma de exploração de cobre em Devonshire, o que veio a verificar-se ter sido um bom investimento, permitindo assim que seu filho William obtivesse independência económica ao atingir a maioridade.²

Durante a infância, William Morris teve uma saúde frágil, situação que viria a causar-lhe uma dedicação à leitura desde muito cedo, tendo começado a ler romances de Scott aos quatro anos. Dedicou-se a explorar o campo, a pescar, a caçar ao mesmo tempo que era atraído para a observação da arquitectura das igrejas. Epping Forest foi o bosque onde passou grande parte da sua juventude, dando grandes passeios e observando a

¹ Kelvin, N., (ed.), *The Collected Letters of William Morris*, Princeton University Press, 1984 e 1987, (4 vols), I, 28. Referenciado, daqui em diante como *CL*.

² Os dados factuais da vida de William Morris aqui apresentados são baseados nas seguintes obras: MacCarthy, F., *William Morris*, Faber & Faber, London, 1994; Mackail, J.W., *The Life of William Morris*, London, Longmans and Co., 2 vols., 1899, também a edição da Oxford University Press, 1950; Thompson, E.P., *William Morris, Romantic to Revolutionary*, Stanford University Press, 1988; Thompson, P., *The Work of William Morris*, Oxford University Press, 1991.

natureza, o que mais tarde descreveria nos seus poemas. No fim da vida escreveu, referindo-se a Epping Forest:

I was always a lover of the sad lowland country, the wide green sea of Essex marshland, with the great domed line of the sky, and the sun shining down in one flood of peaceful light over the long distance.³

Foi desta forma que começou a sua educação e estas impressões iniciais foram muito importantes para a sua vida futura. O seu primeiro contacto com tapeçaria, por exemplo, ocorreu no Queen Elizabeth Lodge, em Epping Forest e o seu entusiasmo pela arquitectura, que tanto o viria a marcar, manifestou-se pela primeira vez durante uma visita que fez com o pai à Catedral de Canterbury, quando tinha apenas oito anos de idade, a qual recorda com estas palavras : "thinking that the gates of heaven had been opened to me."⁴

Em 1847, o pai de William Morris morre com apenas 50 anos de idade, deixando seu filho como chefe da família. A ligação às duas irmãs mais velhas foi particularmente forte, e é provável que este tipo de relacionamento tenha influenciado o seu comportamento futuro com amigas. Embora a família tivesse decidido que Morris iria para Marlborough College, no princípio de 1848, esta escola pouco o influenciou, merecendo-lhe este revelador comentário:

It was a new and very rough school. As far as my school instruction went, I think I may fairly say I learned next to nothing there, for indeed next to nothing was taught. ⁵

³ Morris, M., (ed.), *The Collected Works of William Morris*, London 1910-15: I, 319. Referenciado, daqui em diante como *CW*.

⁴ *op.cit.*, XII, 259 ; Meynell, V., (ed.), Blunt, W.S. *My Diaries*, London, 1919, I, 283.

⁵ *CL*, II, 227.

A expansão que esta escola alcançou deveu-se principalmente ao entusiasmo educacional insaciável da classe média do princípio da época Vitoriana, mais do que aos seus méritos educacionais. A única influência directa da escola em Morris foi a religiosa, tendo deixado Marlborough com a intenção de seguir a carreira eclesiástica. Por outro lado, Morris continuou a sua auto-educação, e na biblioteca da escola encontrou uma boa colecção de livros sobre arqueologia e arquitectura gótica, assuntos pelos quais mostrou sempre grande interesse durante toda a sua vida.

Em 1853 foi para Exeter College, em Oxford. Morris encontrou o colégio de Exeter demasiado cheio de estudantes. Os tutores pareciam desinteressados e indiferentes, o que provocou um estado de desapontamento em Morris que chegara a Oxford cheio de entusiasmo. Foi nessa altura que conheceu Edward Burne-Jones, um jovem vindo de Birmingham que tencionava, tal como Morris, tornar-se padre católico.

Uniu-os o desapontamento relativamente ao ambiente que encontraram em Exeter, e daí nasceu uma amizade que duraria para o resto das suas vidas. Através de Burne-Jones, Morris conheceu, em Pembroke, um círculo de jovens vindos também de Birmingham. Este grupo, ao qual Morris se juntou, preocupava-se não só com assuntos religiosos, mas também com a escrita secular moderna, a poesia, os problemas sociais, e as leis laborais. Interessavam-se mais pelo Socialismo de tendência Cristã do que pelo Catolicismo, e o ambiente que criavam reflectia-se não só em violentas discussões como também, amenamente, em sessões de leitura de Shakespeare, Tennyson, Carlyle, Ruskin, entre outros autores preferidos.

Morris passou ao grupo o seu entusiasmo pelas artes, e levou os seus amigos a visitar os claustros de Merton Chapel e New College. Começou também a interessar-se pelo desenho de tapeçaria e mobiliário, examinando-os detalhadamente. Quando regressou da sua primeira viagem a França, em 1854, vinha muito interessado nas belezas arquitectónicas que tinha visto em Amiens, Beauvais e Chartres, assim como nas pinturas flamengas.

Dentro do grupo de Oxford, Morris era o aristocrata, abastado, elegantemente vestido e, apesar do seu temperamento explosivo, esmerava-se por modelar as suas maneiras de acordo com a galanteria medieval.

Por outro lado, Morris também aprendeu bastante com o grupo. De acordo com preocupações que ia demonstrando por questões sociais e políticas, concluiu que a vida monástica seria puro escapismo, especialmente depois de ler o capítulo que Ruskin intitulou "The Nature of the Gothic", incluído no seu livro *The Stones of Venice*, onde concluiu que a Idade Média tinha sido mais do que bravura feudal e arte gótica, pois fora um modo de vida coerente com uma compreensão profunda dos deveres sociais e comunitários, e a sua arte era a expressão da vida livre e feliz dos seus artesãos.

Foi nesta altura que William Morris adquiriu o gosto por Dickens, e tendo já aderido à admiração que o grupo tinha por Shelley, Keats e Tennyson, principiou a pensar de uma maneira mais séria sobre a sua própria escrita poética, a qual, até então, não passara de um capricho. Em 1854, leu aos seus companheiros o que eles pensaram ser o seu primeiro poema. Intitulava-se *The Willow and the Red Cliff* que, tal como os seus primeiros poemas publicados, continha estranhas imagens cuja originalidade impressionou imediatamente o seu auditório. "Well, if this is poetry, it is very easy to write", disse Morris, e a partir de então passou a ler todos os seus poemas aos companheiros.⁶

Morris atingiu a maioridade em 1855, herdando um rendimento anual de £900. Encorajado pelos seus recursos financeiros, o grupo começou a planear a publicação de um jornal literário que consistiria em poesia, prosa e artigos sociais, mas qualquer assunto político seria evitado. Em Agosto do mesmo ano voltou a visitar a França e, mais uma vez, ficou fascinado com as catedrais góticas francesas. Tendo decidido dedicar-se à arquitectura, Morris escolheu George Edmund Street como seu mestre, um dos mais originais e bem sucedidos jovens revivalistas do gótico, um especialista em gótico espanhol e italiano, que partilhava o interesse de Morris pela pintura flamenga e pela música sacra. Foi durante os seus estudos em arquitectura que Morris conheceu Philip Webb, que viria a desenhar a sua casa de estilo gótico, pois Morris lhe pedira "to build

⁶ Mackail, J.W., *The Life of William Morris*, London, Longmans & Co., 1899, I, 54.

[him] a house very medieval in spirit"⁷. Assim surgiu 'The Red House' que, embora não tenha tido grande publicidade na imprensa da época, foi no fim do século redescoberta como pioneira do movimento arquitectónico das artes e ofícios.

A decisão de se tornar arquitecto foi rapidamente ultrapassada pelo desenvolvimento de outras áreas de interesse. Os serões continuavam a ser passados com os seus companheiros em Pembroke, e o primeiro número do *Oxford and Cambridge Magazine* foi publicado em Janeiro de 1856. Morris via-se cada vez mais no papel de artista e nos fins de semana ia a Londres visitar Burne-Jones que se tornara discípulo de Rossetti.

Dante Gabriel Rossetti (1828-82) era, em 1856, uma figura brilhante, no auge da sua carreira como poeta e pintor pré-rafaelita. Rapidamente, Morris cai sob a sua influência e, mais uma vez, decide mudar de carreira e dedicar-se à pintura. De volta a Oxford, e seguindo instruções de Rossetti, pinta, com outros companheiros, os tectos do edifício da Oxford Union. Juntamente com outros pintores desse círculo, Morris conheceu Algernon Charles Swinburne (1837-1909), que veio a ser um dos maiores admiradores da sua primeira poesia.

A descoberta mais importante, porém, foi o conhecimento de Jane Burden, filha de uma servente e de um tratador de cavalos, uma mulher cuja beleza inspirou Morris e Rossetti. Em Fevereiro de 1858, Morris convenceu-a a casar-se com ele. Swinburne terá ficado horrorizado com esta ideia: "The idea of his marrying her is insane. To kiss her feet is the utmost man should think of doing."⁸

Em 1860, Morris mudou-se para 'Red House', a casa dos seus sonhos, um palácio medieval em miniatura, desenhada por Philip Webb. Como já vimos, esta casa de estilo gótico, estava mobilada também por Webb num estilo gótico pesado, rico e elaborado. Era, de facto, uma casa de sonho, assim descrita por Rossetti: "more a poem than a house."⁹ O processo de mobilar a 'Red House' demorou vários anos, dado que foi impossível comprar mobiliário moderno que se adequasse ao estilo da casa. Foi também impossível encontrar bordados e vitrais, e os móveis foram executados a partir de

⁷ *op. cit.*, II, 228.

⁸ Cecil Y. Lang (ed.), *The Swinburne Letters*, Yale Edition, 6 vols (New Haven, 1959-62), I, 18.

⁹ Mackail, 1899: I, 159.

desenhos originais produzidos por arquitectos. Foram vários os amigos de Morris que se dedicaram a esse trabalho e, além de Webb já mencionado, Burne-Jones, que começara a desenhar vitrais por encomenda, contribuiu também para a decoração da casa.

Ford Madox Brown (1821-1893) também desenhava vitrais e mobiliário, e foi ele que sugeriu que fosse fundada uma firma de arte decorativa. Morris, Marshall, Faulkner & Company, geralmente conhecida como Morris & Co., foi fundada em Abril de 1861, sendo os sócios fundadores Morris, Burne-Jones, Webb, Faulkner, Rossetti, Madox Brown e Marshall. Morris assumiu a gerência da firma que se propunha produzir pintura e decoração de paredes, vitrais, trabalhos em ferro e ourivesaria, escultura, bordados e mobiliário para casas e igrejas. O primeiro impacto de Morris & Co. junto do público foi de tal maneira forte que algumas firmas produtoras de vitrais demonstraram a sua hostilidade insinuando que os vidros de Morris & Co. eram de baixa qualidade, ou ainda, que se tratava de vidro velho retocado.

Nessa época, William Morris era um jovem artista e Jane o seu modelo. Morris tinha casado com ela pela sua beleza e não por qualquer traço particular da sua personalidade. Confusa pelas constantes variações de interesses e entusiasmo que Morris manifestava, Jane recolheu-se pouco a pouco a um silêncio enigmático de auto-defesa. Gradualmente, foi-se impondo uma distância entre os dois. As dificuldades ocorridas no casamento de Morris foram, portanto, de origem interna; no entanto, nos anos de crise, essas dificuldades foram aprofundadas através da presença de Rossetti. Depois do suicídio de sua mulher, a também modelo Elizabeth Siddal, Rossetti mergulhara num período de melancolia e voltou-se para Jane Burden que recomeçou a posar como modelo, desta vez para Rossetti. Decorridos alguns meses, Rossetti escrevia-lhe sonetos e Jane enviava-lhe cartas. Jane sentiu-se atraída pelas suas maneiras lisonjeiras e Rossetti apaixonou-se irremediavelmente por ela tendo, no verão de 1871, passado a viver com o casal Morris em Kelmscott, facto que deu origem às mais variadas suposições.

O posicionamento de Morris em relação ao casamento, à sexualidade e à situação da mulher, não era ainda aquele que defenderia mais tarde durante a sua actividade socialista. De acordo com a mentalidade da época vitoriana, mantinha-se reticente em

relação a estes temas íntimos, mas definitivamente rejeitava — uma atitude comum no seu círculo social — a mulher espartilhada, o ideal vitoriano. Esta rejeição foi manifestada de várias formas, uma delas sendo o modo como foi socialmente aceite, pelos seus amigos, o caso de George Eliot e George Lewes, que viviam juntos sem terem casado, sendo outro o facto de como era tolerada a infidelidade conjugal. Os pré-rafaelitas acreditavam intensamente que o amor devia estar livre de barreiras impostas pela lei, propriedade e classe, e Morris tinha já demonstrado esta convicção ao casar com a filha de um tratador de cavalos.

Uma forma mais que Morris adoptou para suportar este género de dificuldades, foi a sua dedicação a novos interesses, o que lhe permitia ausentar-se por longos períodos de tempo. O primeiro destes novos interesses foi a Islândia. Desde há muito que Morris conhecia as sagas e tinha já incluído versões romancisadas de temas nórdicos em vários dos seus trabalhos, mas foi ao travar conhecimento com Eiríkr Magnusson, em 1868, que pôde ver no Norte novos valores, diferentes do romantismo feudal medieval.

Magnusson, oriundo da Islândia, educado para padre, e um ano mais velho que Morris, tinha vindo a Inglaterra em 1862 para supervisionar a impressão de um Novo Testamento em islandês. Morris e Magnusson dedicaram-se então a traduzir sagas, tendo sido publicada a primeira tradução de *Gunnlaug's Saga* em Janeiro de 1869, no *Fortnightly Review*. Durante a vida de Morris foram publicados cinco volumes de traduções efectuadas nos anos 70. Magnusson mostrou interesse que Morris escrevesse poesia inspirada nas sagas, conseguindo convencer Morris, que inicialmente tinha mostrado alguma relutância, a fazê-lo. A Islândia significava mais do que inspiração poética para Morris, pois ajudou-o a adoptar uma nova atitude perante a vida. Naquela paisagem lúgubre, encontrou um povo que ainda conhecia a sua antiga literatura, um povo amigável e tolerante, um povo que suportava uma vida muito dura procurando consolo nas histórias antigas e, sobretudo, um povo unido, tal como escreveu mais tarde: "I learnt one lesson there, thoroughly I hope, that the most grinding poverty is a trifling evil compared with the inequality of classes." ¹⁰

¹⁰ CL, II, 229.

Ao completar *The Earthly Paradise* em 1870, Morris deixou de dedicar tanto tempo à escrita nos anos que se seguiram, voltando-se mais para as artes visuais e desenvolvendo o trabalho da firma. Foi nos anos 70 que Morris se dedicou às experiências em desenho e tecidos. A obtenção de cores limpas e resistentes levou Morris a elaborar estudos detalhados de tinturaria, e uma vez superadas essas dificuldades, rapidamente começou a executar desenhos para tecidos. Foram feitos três desenhos para *chintz* antes de 1876 e mais vinte até 1883. Estes desenhos foram estampados por Thomas Wardle em Leek, ao mesmo tempo que Morris experimentava o seu primeiro desenho de tecelagem composto por seda e linho. Tendo já explorado a técnica de tinturaria, interessou-se por tecelagem, e em 1877 um tecelão francês veio de Lyons para montar um tear nos seus aposentos em Queen Square. Os seus primeiros desenhos para lãs pesadas tecidas à mão representavam pássaros arcaicos e dragões inspirados nos tecidos italianos medievais e foram tecidos neste novo tear mas, devido à falta de espaço, este trabalho não passou de uma experiência. Morris experimentou tecer tapetes em 1878 e tapeçarias no ano seguinte. Simultaneamente, as novas sedas coloridas tinham-lhe provocado um renovado interesse pelos desenhos para bordados. No fim dos anos 70, dominava já uma série de novas técnicas mas não tendo espaço suficiente para as explorar em Queen Square, a firma mudou para novas instalações situadas em Merton Abbey, no condado de Surrey, em 1881, imediatamente expandindo a produção de tapetes, sedas tecidas e lãs. A estamparia de *chintz* principiou em 1883 e os vitrais, que estavam com pouca procura neste período, bem como um pequeno número de tapeçarias, foram também produzidos em Merton. A execução de mobiliário foi transferida para uma oficina em Pimlico, em 1890. Todos os papeis de parede, assim como um considerável número de artigos têxteis, continuaram a ser executados por outras firmas. No ano de 1885, May Morris, filha de William Morris, tomou conta da secção de bordados, desenvolvendo o seu estilo próprio enquanto que, na área de têxteis e vitrais, grande parte dos desenhos foi criada por John Henry Dearle, um jovem assistente de vendas que tinha sido contratado em 1878 e que, bastante mais tarde, se tornaria o director artístico da firma.

Morris é frequentemente retratado como tendo sido um artista pouco realista, cuja firma produzia peças de artesanato demasiado caras. É verdade que os preços que a firma praticava eram elevados, se bem que os produtos fossem duradouros, e Morris estava particularmente interessado em artigos raros, tais como tapeçarias, que eram individualmente produzidas à mão. Este era, no entanto, apenas um aspecto do seu negócio: a maior parte do trabalho da firma, passados os primeiros anos, era produzido em série em vez de através de trabalho manual individual, e a maquinaria desempenhou um papel importante na maior parte dos processos de fabrico.

O êxito da firma baseava-se em dois pontos fundamentais. Em primeiro lugar Morris criara um novo tipo de desenho de interiores, oferecendo uma gama completa de produtos unidos por um estilo; em segundo lugar, embora oferecesse uma gama variada de preços, a firma apoiava-se nos seus elevados padrões a nível profissional. Morris escreveu a Thomas Wardle:

You cannot argue from what other businesses do in these matters, because ours is quite a special business. What I want you to understand is this, that my position depends entirely on keeping up the excellence of my goods.¹¹

Foi nos anos 70 que o aspecto por que Morris é tradicionalmente conhecido emergiu: uma figura divertida, vestindo um fato azul desalinhado, com um velho chapéu de feltro, um rosto corado e um andar bamboleante, tendo sido confundido por um marinheiro passante como sendo o comandante de um navio qualquer. Tão sujo dos tintos andava, que mais parecia um rude operário, tendo-lhe sido negada a entrada na casa do sócio, Charles Faulkner, pela criada deste.

Nestes anos, o trabalho manual frequente proporcionava-lhe um sono profundo e bastante repouso, oferecendo um agradável contraste às suas actividades londrinas. Para além do mais, podia deliciar-se com um dia de pesca em Kelmscott. Este lugar foi-se

¹¹ *CL*, II, 68, 70.

tornando cada vez mais importante para Morris, e foi a simplicidade da casa de Kelmscott que a tornou "a house that I love; with a reasonable love I think".¹² Kelmscott seria mais um refúgio do que um lar:

I rather want to be in London again for I feel as if my time were passing with too little done in the country: altogether I fear I am a London bird; its soot has been rubbed into me, and even these autumn mornings can't wash me clean of restlessness.¹³

Em Londres, podia estar mais frequentemente com os amigos: Faulkner vivia em Queen Square, perto da firma, Burne-Jones tinha mudado para Fulham e, nos anos 70, passava lá com regularidade as manhãs de domingo. Morris mudara para Horrington House, Turnham Green, em 1872, e foi nessa casa que parte do ambiente de Oxford foi mantido, com Morris declamando a sua própria poesia ao serão.

Ao renunciar à Igreja muitos anos atrás, Morris fizera-o em parte por influência da consciência socialista dos seus amigos, não prevendo para si próprio qualquer lugar de desempenho público. Em 1855 escrevera:

I cannot enter into politico-social subjects with any interest, for on the whole I see that things are in a muddle, and I have no power or vocation to set them right in ever so little a degree.¹⁴

Durante anos, manteve-se um liberal passivo, mas nos anos 70, quer ele quisesse quer não, Morris tornara-se uma figura pública, um poeta popular e um decorador que

¹² Nicholson, S., *A Victorian Household: Based on the Diaries of Marion Sambourne*, London, 1989, 154.

¹³ Mackail, I, 1899, 239.

¹⁴ Mackail, I, 1899, 107.

estava na moda. No entanto Morris não estava satisfeito com essa sua posição, mas apreensivo por a sua decoração estar "ministering to the swinish luxury of the rich".¹⁵

Numa carta datada de 1874, dirigida a Louisa Baldwin, irmã de Georgiana Burne-Jones, Morris queixava-se:

It seems to be nobody's business to try to do better things— it isn't mine you see in spite of all my grumbling — but look, suppose people lived in little communities among gardens and green fields, so that you could be in the country in five minutes' walk, and had few wants, almost no furniture for instance, and no servants, and studied the (difficult) arts of enjoying life, and finding out what they really wanted: then I think that one might hope civilization had really begun.¹⁶

Dois anos mais tarde, tendo-se insurgido contra a atitude do governo conservador ao apoiar a tirania do governo Turco, Morris publicou uma carta no *Daily News* de 26 de Outubro de 1876. Tendo tomado uma posição pública, Morris envolveu-se intensamente nesse caso e tornou-se tesoureiro do "Eastern Question Association", organizando encontros e lançando, em Maio de 1877, um apelo dirigido aos *Working Men of England*. O esforço e a excitação provocados por estes acontecimentos causaram-lhe problemas de saúde que nunca mais deixaram de persistir. Continuou a trabalhar excessivamente, acordando de manhã cedo para trabalhar em tapeçaria, falando, escrevendo e desenhando com uma energia invulgar.

Em Março de 1877 envolveu-se numa outra campanha e a causa desta vez foi uma proposta de Gilbert Scott para o restauro da Abadia de Tewkesbury. Escreveu então ao *Athenaeum* que tinha durante anos atacado projectos de restauro elaborados por Gilbert Scott e outros arquitectos, sugerindo que fosse criada uma associação de leigos que

¹⁵ Lethaby, W.R., *Philip Webb and his Work*, London, 1935, 94.

¹⁶ *CL*, I, 218.

protegesse e protestasse contra o restauro de edifícios antigos que, ao serem restaurados, eram modificados, perdendo assim o seu valor histórico. No espaço de um mês, formou-se a "Society for the Protection of Ancient Buildings" mais conhecida por "Anti-Scrape", tendo William Morris sido um membro dominante para o resto da sua vida. Foi através de S.P.A.B. que Morris se rodeou de um grupo de homens mais jovens, incluindo W.R. Lethaby e Sydney Cockerell, que transportariam as teorias de Morris sobre artesanato até ao século vinte. De modo a angariar fundos e a divulgar esta causa, Morris começou a proferir palestras públicas sobre arte, arquitectura e desenho. As palestras, que começaram pela arte e depois abordaram questões políticas, representaram a sua contribuição mais importante na década que se seguiu, embora Morris encontrasse algumas dificuldades: "I know what I want to say, but the cursed words go to water between my fingers."¹⁷ Durante a sua vida, Morris viria a publicar apenas duas pequenas colecções das suas palestras, *Hopes and Fears for Art* em 1882 e *Signs of Change* em 1888.

Para um radical como Morris, a eleição de um governo liberal em 1880 não trouxe grande satisfação. As guerras imperiais e a coerção na Irlanda continuavam enquanto que as reformas internas eram praticamente nulas. Em 1882 Morris sentia-se deprimido:

I am older, and the year is evil; the summerless season, and famine and war, and the folly of peoples come back again, as it were, and the more and more obvious death of art before it rises again, are heavy matters to a small creature like me.¹⁸

Tinha a sua esperança alicerçada, por um lado, no radicalismo político e, por outro, na educação das classes trabalhadoras para desenvolverem um sentimento pela arte; no entanto, os trabalhadores pouco se interessavam pelas suas palestras:

[...] with all the aids to a pleasant life around me which mere chance as it seems has given me, and I hear outside

¹⁷ CL, II, 14-15.

¹⁸ CL, II, 122.

brutal and drunken voices, murdering with obscene language and coarse tones the pleasure of the fair spring Sunday, there rises up in me the brutality of my own heart and would stir me into fury against that other brutality if I did not remember that these also are my fellows, merely unluckier than I : not worse [...].¹⁹

Morris hesitava perante o socialismo, lendo Henry George e John Stuart Mill especialmente, mas havia na sua mente um pensamento que vinha de Ruskin:

I could never forget that in spite of all the drawbacks my work is little else than pleasure to me; that under no conceivable circumstances would I give it up even if I could. Over and over again I have asked myself why should not my lot be the common lot[...] I have been ashamed when I have thought of the contrast between my happy working hours and the unprised, unrewarded, monotonous drudgery which most men are condemned to. Nothing shall convince me that such labour as this is good or necessary to civilization.²⁰

Ao associar-se ao movimento socialista, Morris estava plenamente convencido de que haveria uma mudança ainda durante o seu tempo de vida. Sacrificou-se pela causa, deparando com uma imprensa que, outrora amigável, agora se tornava hostil:

[...] he was born to be a dreamer of beautiful dreams, and not a politician, and his voice lost its flute-like notes when he

¹⁹ Morris, M., *William Morris, Artist, Writer, Socialist*, Oxford, 1936, I, 201.

²⁰ *CL*, II, 173-4.

descended into the market-place to bandy paradoxes with the political charlatans of a materialistic age [...].²¹

Morris vendeu a sua biblioteca para angariar fundos para a propaganda socialista, e é provável que as suas palestras ao ar livre tenham danificado irremediavelmente a sua saúde depois de 1890. Dedicou-se à leitura de Marx em francês, e Robert Owen, fundindo as teorias de ambos com as teorias que tinha reunido de Ruskin; deu a conhecer a sua nova visão de sociedade nas suas palestras de temática socialista, através de contribuições no *Justice*, um semanário socialista que também ajudava monetariamente, e durante encontros com socialistas ao ar livre, a partir do verão de 1884. Nos primeiros meses, as ideias socialistas começaram a espalhar-se rapidamente e, em Novembro de 1884, Morris fazia previsões de uma revolução a curto prazo. O seu optimismo durou pouco, e rapidamente entrou em conflito ideológico com um membro da Federação Social Democrata, H.M. Hyndman. Permanentes diferenças de opinião originaram uma ruptura e, no fim de 1884, Morris conduziu uma maioria do executivo a formar um corpo separado, a Liga Socialista.

Durante os cinco anos seguintes Morris percorreu o país falando em nome da Liga Socialista, escrevendo no jornal *Commonweal* e participando em manifestações. Já antes de 1890, as esperanças de Morris de uma revolução a curto prazo desapareciam. No entanto, nunca deixou de ter esperança numa revolução, numa mudança social profunda, quer fosse obtida pacificamente através do voto, quer após um longo período de violência. Morris não desistiu da política depois de 1890, se bem que o desaparecimento da Liga Socialista e o declínio da sua saúde tenham reduzido a sua actividade consideravelmente.

A principal crítica feita a Morris ao ter-se convertido ao socialismo foi a de não praticar aquilo que pregava. Porque não renunciava ele à sua fortuna, e pagando a si próprio um salário, poderia então partilhar com os trabalhadores os rendimentos da firma? Morris contentou-se com o facto de que orientava a fábrica o melhor possível, pagando

²¹ *Standard*, 5 Oct. 1896.

salários generosos, proporcionando um bom ambiente de trabalho, rodeando as instalações com jardins, oferecendo uma biblioteca móvel excelente. Não há conhecimento de que a sua posição de empregador alguma vez tenha diminuído a sua reputação junto dos socialistas.

Os seus últimos anos de vida foram particularmente ricos em realização nas artes visuais. Diversos dos seus melhores desenhos têxteis e de papel datam de 1890, tendo também iniciado uma nova actividade, a 'Kelmscott Press'. O seu interesse pela arte tipográfica vinha já dos anos 60, quando tinha sonhado com sumptuosas edições de *The Earthly Paradise* e *Love is Enough*, ilustradas por Burne-Jones, mas o estímulo nesta ocasião veio de um seu amigo de Hammersmith, Emery Walker. A casa impressora iniciou-se em Dezembro de 1890 numa *cottage workshop*, perto da sua casa, em Hammersmith. Nos cinco anos seguintes, Morris ocupou-se escolhendo com muito cuidado as tintas e o papel de grande qualidade que viria a utilizar, preparando textos, idealizando e desenhando motivos para a decoração das margens dos mesmos.

Como foi já referido, a sua actividade enérgica nos anos 80 e 90, em particular as palestras ao ar livre, ao vento e à chuva debilitaram Morris, e em 1891 foi novamente atacado por reumatismo. Recebeu ordens do médico para controlar a sua actividade e seguir uma dieta rigorosa. Apesar destas dificuldades, os seus últimos anos terão estado entre os mais realizados; o seu relacionamento com Jane tinha amadurecido e era vulgar ao serão jogarem damas com grandes peças em marfim. Morris continuava deslumbrado com a beleza da sua mulher e a sua harmonia parecia quase perfeita.

Jenny e May, as duas filhas, foram educadas de uma forma bastante livre. Morris ensinou-as a bordar, levava-as a pescar, ao teatro e quando estava ausente, enviava-lhes corantes para elas fazerem as suas próprias experiências. As suas cartas frequentes às filhas demonstravam como se interessava por aquilo que ambas faziam e como gostava de as envolver naquilo que ele próprio fazia. Em 1876, Jenny, a filha preferida, começou a ter ataques de epilepsia e Morris sentiu este golpe violentamente. Restou a May ser a sucessora de seu pai: socialista activa, bordadora profissional, líder das artes e ofícios femininos, editora das colectâneas dos escritos de Morris e guardiã de Kelmscott.

Particularmente influenciado por Engels, Morris via na família vitoriana o domínio dos homens sobre as mulheres como uma consequência do sistema económico e de classes. O sistema existente não só oprimia as mulheres permitindo-lhes apenas atingir a estabilidade como parceiras domésticas e sexuais, como distorcia a sua personalidade. Este ponto foi argumentado por Edward Carpenter, que Morris conheceu através da Liga Socialista, no seu livro *Love's Coming of Age*, publicado em 1896. Morris estava numa posição em que se apercebeu das suas dificuldades pessoais num contexto social e histórico. Utilizou os seus últimos livros para explorar, se bem que em imaginação, outra sociedade em que a família se dissolvesse numa comunidade mais vasta, onde as mulheres fossem tão vigorosas como os homens, e onde a satisfação sexual e a amizade pudessem ser atingidas. O socialismo tinha-lhe trazido também uma importante experiência, pois tinha estado em público junto de mulheres, conhecendo-as como colegas, dotadas, activas, francas, tais como Helen Taylor, Annie Besant, Eleanor Marx e Clara Zetkin, a quem Morris tratava como potenciais colegas de trabalho, confirmando-se através das palavras de Wilfrid Scawen Blunt:

He was the only man I ever came into contact with who seemed absolutely independent of sex considerations. He would talk in precisely the same tone to a pretty woman as to a journeyman carpenter.²²

Em 1895, Morris era um homem realizado e feliz no seu trabalho, feliz também na convicção de que o Socialismo finalmente viria, feliz com o afecto dos seus amigos e das suas filhas, e com a camaradagem de artistas e socialistas que partilhavam o seu ponto de vista, para quem ele continuava a ser uma fonte de inspiração. Referindo-se ao espírito de camaradagem que o rodeava, escreveu: "Fellowship is heaven, and lack of fellowship is hell: fellowship is life, and lack of fellowship is death."²³

²² Thompson, E.P., *William Morris, Romantic to Revolutionary*, London, 1988, 713.

²³ *CW*, XVI, 230.

Com pouco mais de sessenta anos podia olhar para trás para uma vida cheia de proezas extraordinárias. Tinha publicado sete volumes de poesia importante e original, quatro de romance em prosa, seis em tradução de prosa e verso, e dois de palestras. Os seus padrões para estampania, têxteis, tapetes e tapeçaria foram mais de quinhentos e para além deste trabalho havia inúmeros desenhos individuais para bordados, tapetes e vitrais. Começara uma firma particular de impressão que, no espaço de oito anos, editou cinquenta e três livros, e tinha supervisionado a produção de mais de quinhentos trabalhos em vitral. Morris dominou e recuperou técnicas esquecidas de tinturaria e tapeçaria, assim como vários outros processos abandonados.

Provocou um impacto duradouro na política britânica tendo-se tornado um dos maiores pensadores políticos do seu tempo. Nos seis anos precedendo 1890 tinha proferido mais de duzentas e cinquenta palestras públicas. Contribuiu para a arte e para o socialismo durante a sua prolífica vida mais do que qualquer outro homem.

Morreu no dia 3 de Outubro de 1896 e foi enterrado em Kelmscott, tendo sido a sua lápide, extremamente simples, desenhada por Philip Webb.

A contribuição de Morris para a sua época e também para o futuro, não desapareceu simplesmente com a sua morte, mas o sentido de perda foi notado em muitos, para além dos seus amigos, como se nota nas palavras de Robert Blatchford no *Clarion*:

I cannot help thinking that it does not matter what goes into the *Clarion* this week, because William Morris is dead. And what Socialist will care for any other news this week, beyond that one sad fact ? He was our best man, and he is dead... It is true that much of his work still lives, and will live. But we have lost him, and, great as was his work, he himself was greater. Many a man of genius is dwarfed by his own creations. We could all name men whose personalities seem unworthy of their own words and actions; men who resemble mean jars

filled with honey, or foul lamps emitting brilliant beams. Morris was of a nobler kind. He was better than his best. Though his words fell like sword strokes, one always felt that the warrior was stronger than his sword. For Morris was not only a genius, he was a man. Strike at him where you would, he rang true... ²⁴

Bernard Shaw escreveria na mesma ocasião: "You can lose a man like that by your own death, but not by his. And so, until then, let us rejoice in him." ²⁵

²⁴ *Clarion*, 10 Oct. 1896, in Faulkner, P., (ed.) *William Morris, The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1973, 390.

²⁵ *Saturday Review*, 10 Oct. 1896.



DOMINA GUENEVERE
CONIUX ARTURI REGIS

DOMINA ISOUDE
LES BLANCHES MAINS

2.

O PASSADO E A HISTÓRIA

Apart from the desire to produce beautiful things, the leading passion of my life has been and is hatred of modern civilization.¹

O crescente gosto pela história era uma característica da vida intelectual no século XIX que Morris excluiu da sua condenação da evolução dos tempos. Foi através da preocupação com os tempos passados, que surgiram movimentos tais como o despertar do Catolicismo na religião, o neo-gótico na arte e os Pré-Rafaelitas na poesia e na pintura. Estas novas perspectivas foram abertas na sua geração (geração essa que já não se contentava com "a string of doubtful tales and bloody wars and the unaccountable follies of kings and scoundrels"²) através de alguns instrumentos que Morris destacou, particularmente o método histórico. Com ele extraía novos sentidos de textos antigos que se tinham tornado conhecidos para além da possibilidade de completar ou alterar dados tradicionalmente aceites, através da linguística e da arqueologia. Foi também nessa altura rejeitada a imagem da época medieval como tendo sido uma era de confusão que ocorrera acidentalmente entre dois períodos de ordem, o período clássico e o período moderno. Este ponto, o da justiça feita em relação à Idade Média, foi particularmente bem aceite por Morris dado que, na base da sua opinião, estava a convicção de que esses tempos, e a sua contribuição, tinham de ser reavaliados. Esta reavaliação tinha de ser feita se os homens, então obcecados pela ilusão do

¹ CW, XXIII, 279.

² Grennan, M., *William Morris, Medievalist and Revolutionary*, King's Crown Press, New York, 1945, 51.

progresso, não quisessem correr o risco de perder grandes tradições de valor, tradições essas a que Morris se referiu no artigo *Socialism, Its Growth and Outcome* :

The part which they play in the course of history was not only necessary to the life of the world, but was so special and characteristic that it will leave its mark on future ages in spite of the ignorant contemplation of them from which we are slowly emerging.³

Morris era um entusiasta pela história e pela forma como esta dava perspectiva à arte e ao medievalismo. Quando dedicou uma atenção especial e permanente ao desenvolvimento das artes, em particular das artes decorativas, a partir das quais via "as if from windows", a vida do passado atingiu então uma posição ascendente na vida de Morris que Burne-Jones definiria como sendo "his bird's eye view", ou seja, uma postura a partir da qual Morris compreendia o século, e que esteve na base da palestra *The History of Pattern Designing*⁴ e do ensaio *The Hopes of Civilization* (1885). Em ambos os casos, Morris inicia a sua intervenção de uma forma calma, exprimindo as suas ideias sobre, por exemplo, decoração. No entanto, ao aprofundar o tema, lança-se numa análise apaixonada da importância da arte para a sociedade e, acima de tudo, revela a sua esperança e os seus receios relacionados com a civilização. Estudando os símbolos de culto e crença que constituíam o *collage* de todas as nações, retrocedendo no tempo para se encontrar com povos da Babilónia e da Assíria, e deslocando-se fisicamente à Islândia, a sua concepção de Idade Média inicial também se aprofundou e alargou na sua visão de um mundo em constante expansão. O medievalismo patente em *The Defense of Guenevere*, amplamente influenciado por Froissart, Malory e o romance francês, embora belo, é restrito se for comparado com uma visão mais amadurecida de anos mais tardios, baseada na sua compreensão das múltiplas actividades da vida do

³ Com o título original "Socialism from the Root Up", escrito por Morris e E. Belfort Bax, coeditor do *The Commonweal* e publicado neste mesmo jornal, em 1893.

⁴ Palestra proferida em apoio à 'Society for the Protection of Ancient Buildings', 1882.

homem. Foi sem dúvida o estudo do passado, particularmente o medieval e o artístico, que preparou o caminho para o socialismo em Morris.

Mesmo nos anos da sua intervenção socialista, foi sempre a história da arte, mais do que a história política ou económica, que permitiu a Morris entender o passado e o futuro. A história da arte é a história do povo, e a arte poderá responder a perguntas tais como: Como vivia o homem no seu dia a dia? A história, tal como é tradicionalmente aceite, lembra os reis porque estes destruíam, mas a arte lembra as pessoas porque elas criavam. A história tradicional deve ser completada não só pelo registo das grandes artes, mas mais pelo registo das artes menores: o acabamento que um artesão dava ao seu trabalho, um delicado rebordo de flores e frutos, um curioso leão gravado numa viga, dão-nos uma visão de um outro mundo medieval há muito negligenciada. O interesse de Morris centrava-se sobretudo nos objectos: metais, janelas, iluminuras, livros, mobiliário doméstico, as vestes dos homens e das mulheres, o aspecto das cidades, e mesmo a natureza nesses dias. Gostava das crónicas, sobretudo pelo seu pendor pictórico que permitia ao leitor envolver-se como que numa pintura. Foi através da arte que ficou gravado um tipo de liberdade que a Idade Média conheceu bem, — a liberdade do artesão na execução do seu trabalho. A partir de detalhes encontrados em romances e crónicas, e de iluminuras, Morris recolheu material com o qual iria recriar um mundo. As suas palestras de temática socialista tornaram-se um pouco mais leves pela inclusão de imagens representando cidades medievais, como por exemplo Londres:

[...] a smallish town, beautiful from one end to the other; streets of low whitewashed houses with a big Gothic church standing in the middle of it; a town surrounded by walks, with a forest of church towers and spires, besides the cathedral and the abbeys and the priories; every one of the houses in it, nay every shed bearing in it a certain amount of definite, distinct conscientious art [...].⁵

⁵ Grennan, M., 1945, 59.

Esta faceta da imaginação histórica de Morris foi fonte de má compreensão por parte dos críticos, que classificaram a sua visão da Idade Média e a sua intenção de transportar para o futuro as melhores tradições do passado, como sendo irreal e romântica. No entanto, esta abordagem do passado através do que é visível, e através da arte, é provável que transmita uma imagem mais favorável do que uma abordagem feita pela história política tradicional. Quando o observador é artista, poeta e artesão, resulta da sua observação um conjunto de factos coloridos, proporcionando uma imagem bela, humana e mais persuasiva. No entanto, a história da arte não é um conjunto de êxitos progressivos.

Morris queixava-se de que o produtor de tecidos da sua época não mostrava qualquer evolução desde os linhos produzidos e descritos na *Odisseia*, nem em relação à textura das telas recuperadas das tumbas egípcias. A arte de tinturaria também pouco tinha progredido desde a época de Plínio até ao reinado da Rainha Vitória, tendo algumas modificações sido pela negativa ("the beautiful lost purple of the earliest Middle Ages"). Apesar do muito que se poderá apontar como negativo em variados aspectos da vida no século XII, é impossível negar a beleza das catedrais a que Ruskin chamou "fairy cathedrals", e dos livros pintados, bem como minimizar a criatividade responsável pela produção do gótico.

O espírito medievalista de Morris, no entanto, não deixa de tecer algumas críticas a essa mesma época, pois que se apercebeu da brutalidade e tirania então existentes. Um capítulo inteiro de *Socialism, Its Growth and Outcome*, é dedicado ao "Rough Side of the Middle Ages", à rudeza da vida, à ausência de conforto material, à ignorância, à superstição, à violência que marcaram esse período. Na época em que Morris viveu, a época medieval era frequentemente mal interpretada. Morris é muito claro ao dizer que o seu propósito era o de tornar o passado medieval compreensível para que o seu valor fosse sentido na evolução dos factos. Em *Art, Wealth and Riches* ⁶

⁶ Palestra proferida no 'Royal Institution', em Manchester, no dia 6 de Março de 1883, *CW*, XXIII, 143.

Morris comenta: "Barbarous, superstitious, unpeaceful Middle Ages", e em *The Socialist Ideal* ⁷ escreveu também: "The most superstitious epoch in the world".

Em fases de depressão, Morris demonstrava estar cansado das provas da civilização. Na palestra *The Beauty of Life* manifestava o desejo de que os homens nunca tivessem evoluído além de uma sociedade simples, e que se tivessem mantido:

[...] men with little knowledge, but desiring much; rough men if you please but not brutal; with some sort of art among them, genuine at least and spontaneous; men who could be moved by poetry and story; working hard yet not without leisure; getting drunk sometimes, quarreling sometimes, even to dry blows; nay if the times were heroic enough sometimes with point and edge; neither malicious nor over soft-hearted; well pleased to live and ready to die — in short, men free and equal [...].⁸

No entanto, Morris concluiria este sonho e outros semelhantes dizendo: "No, it cannot be: it has long passed over, and civilization goes forward if unsteadily". Apesar de conhecer as facetas menos atraentes da sociedade medieval, Morris preferia-a à sociedade moderna; por exemplo, em relação ao vício, Morris preferia o vício medieval porque, na sua opinião, estava liberto da hipocrisia dos tempos modernos e não permeava a vida de maneira a abafar toda a expressão criativa. Concluía, portanto, que o período medieval fora uma época grosseira e rude mas que produzira arte elegante e refinada. Na palestra *The Hopes of Civilization* Morris expandiu esta ideia, dizendo:

⁷ Artigo escrito para o *New Review*, em Janeiro de 1891. Os outros artigos que abordavam o tema "Socialist Ideal" foram: "Politics", de Bernard Shaw e "Literature", de H.S. Salt.

⁸ Palestra proferida no 'Birmingham Society of Arts and School of Design, 19 Fevereiro de 1880, *CW*, XXII, 51.

[...] life was easy, and common necessities plenteous: the holidays of the Church were holidays in the modern sense of the word, downright playdays, and there were ninety-six obligatory ones: nor were the people tame and sheeplike, but as rough-handed and bold a set of good fellows as ever rubbed through life under the sun.⁹

Ao evocar esses tempos, Morris tinha como objectivo fortalecer a sua mensagem — a necessidade de haver felicidade no trabalho. É a partir das muitas ilustrações que encontramos nas suas palestras sobre arte e socialismo, que nos é possível reconstruir a visão que Morris tinha do mundo medieval, e determinar quais os factores que pertenceram às tradições antigas que poderiam ser valiosos para o seu próprio tempo e para o tempo futuro. Encontramos na Inglaterra medieval aquilo que Morris desejava que o trabalhador vitoriano visse: uma sociedade em que cada grupo social tivesse os seus direitos e responsabilidades.

Desde o senhor ao servo havia determinadas coisas que deveriam ser feitas mas, em contrapartida, haveria também determinadas coisas que um homem devia ter. A ideia central mantém-se — tivemos isto, podemos voltar a tê-lo e ainda mais, se continuarmos a tradição medieval da responsabilidade que um homem tem por outro homem, (e que terá sido interrompida pelo comercialismo e pelo individualismo), desta vez não numa sociedade hierárquica, mas sim num mundo de igualdade. Morris sentia-se pouco atraído pelo mundo hierárquico, preferindo um mundo de igualdade, embora admirasse em particular um princípio da Inglaterra feudal: "rights and personal duties between inferior and superior all down the scale."¹⁰

Havia uma instituição na vida medieval que Morris apreciava particularmente e que resumia, na sua opinião, o espírito de associativismo medieval — o "guild". Na história do "guild" Morris via a história do povo, e no seu progresso ou declínio, via-se

⁹ Palestra proferida em Hammersmith, 1885, *CW*, XXIII, 59-80.

¹⁰ Grennan, M., 1945, 63.

o modo como se processara a luta de classes na época. Teve a sua origem na necessidade de protecção para os produtores e distribuidores contra as exigências das anteriores associações dos privilegiados nos municípios. Para Morris, o mais importante era a força moral que o "guild" incutia nos seus membros, o poder que tinha para distribuir de um modo honesto o trabalho existente, o controlo da concorrência, e a manutenção de uma noção de valores. Era uma instituição que trabalhava a favor do produtor e do consumidor de uma forma igual.¹¹

Morris via o trabalho como um acto social e por esse motivo estava sujeito às leis da ética. Em *Socialism, Its Growth and Outcome*, Morris escreveu:

The labour of the Middle Ages though individual from its mechanical side was from its moral side quite definitely dominated by the principle of association; as we have seen the master of the period was but a delegate of the guild.¹²

No "guild" estava o verdadeiro empregador, desenvolvendo condições que permitiam um trabalho artístico livre e agradável.

Grande parte dos melhores escritos de Morris, tanto no campo da prosa de índole socialista, como no romance, surgiram do seu entusiasmo pelos "guilds". *The Revolt of Ghent*, publicado em episódios no *Commonweal* em 1888, relata a história da revolta dos artesãos de Gant contra o seu senhor feudal, o conde de Flandres. Havia vários aspectos que Morris pretendia evidenciar aos olhos dos trabalhadores modernos, chamando a atenção para a solidariedade, para o forte espírito democrático, e o espírito de associação que prevalecia. O declínio dos "guilds" pode ser detectado no crescente poder que os grandes burgueses foram adquirindo dentro do "guild", tornando-se os cabecilhas da revolta. Este seria o lado menos favorável do "guild", o interesse pessoal que originou a rivalidade interna e a sua queda.

¹¹ Grennan, M., 1945, 66.

¹² Ver nota 3.

Houve um aspecto que Morris manteve como central na sua visão da vida medieval e que serviu de base para praticamente todas as suas palestras durante quinze anos — a relação que o artesão mantinha com o seu trabalho. Era neste relacionamento que Morris entendia estar a resposta ao principal problema do mundo moderno — "the due employment of human labour". Morris estava convencido de que vivia num período de transição e que no futuro não muito longínquo nasceriam novas formas de vida mais sensatas, mais simples e mais livres do que aquelas vividas na sua época, ou mesmo alguma vez vividas, e temia que o homem pudesse perder essa oportunidade de mudança por ignorar a existência de uma tradição de trabalho artístico satisfatório. Morris encontrou esta tradição na Idade Média, e nas suas palestras sobre arte, desde 1877 até à sua morte, nunca se cansou de contrastar o artesão medieval com o seu homólogo vitoriano, tentando abalar a sua posição acomodada em relação à fé no progresso, e chamar a atenção do trabalhador para a sua verdadeira posição. Os seus ensaios sobre artes e ofícios, abrangiam os têxteis, tinturaria, vitrais e iluminuras sob o ponto de vista histórico e técnico, dando provas da sua familiaridade com a indústria medieval.

Morris observou e depois concluiu que só sob condições de trabalho satisfatórias e com relativa liberdade é que se poderia alcançar bons resultados. O elemento de sonho que esteve presente no seu socialismo e no seu medievalismo, é por vezes mal interpretado. Quando Morris falava do prazer que o artesão medieval tinha no seu trabalho, é através da combinação da força do sonho com as linhas definidas da realidade que obtemos uma boa união do medievalismo com o seu pensamento social. Morris conhecia as dificuldades e os êxitos do trabalhador medieval não só através do seu entusiasmo pelos produtos por ele produzidos, mas também porque ele próprio praticara os mesmos ofícios.

Na sua palestra *Art of the People* ¹³ Morris perguntava: "And did he loathe his work? No, it is impossible. And I will assert without fear of contradiction, that no human ingenuity can produce such work without pleasure being a third party to the

¹³ Proferida no 'Birmingham Society of Arts and School of Design', 19 Fev. de 1879, CW, XXII, 28-50.

brain that conceived it and the hand that fashioned it." No ensaio *The Aims of Art*, em 1886, escreveu em relação ao trabalhador do século XIV: "Poor devil, his work was of so little value that he was allowed to waste it by the hour in pleasing himself and others."¹⁴

O contraste que a época vitoriana oferecia era enorme; nos anos de 1880 era a prosperidade e não a ruína que se tornaria indecorosa, pois era impossível ao trabalhador vitoriano tornar-se um artista e basta mencionar uma diferença entre as duas épocas para isso se tornar claro: o sistema fabril e a divisão do trabalho dos tempos modernos eram completamente diferentes do método medieval em que um produto era integralmente produzido por um único trabalhador.

Morris nunca se cansava de pesar o passado e o presente e em mais uma palestra sua, datada de 1884, e dirigida ao 'Anti-Scrape', Morris voltou a comparar o trabalhador medieval com o seu homólogo vitoriano, "who lived, however roughly, far easier than his successor does now." Este trabalhador medieval, que não trabalhava para um empregador, no sentido moderno do termo, produzia a sua mercadoria desde o início até ao fim e vendia-a à pessoa que a iria utilizar. Trabalhava ao seu próprio ritmo, na sua casa e era ele quem decidia como seria ornamentado o produto final. Em contraste, Morris dá-nos uma descrição do trabalhador do século dezanove já embrenhado na teia comercial, mal pago, mal alojado e desprovido de sensibilidade.

Para Morris a prova de um estado superior de um trabalhador estava no seu produto e o produto mais grandioso do artesão terá sido o gótico, e era através da arquitectura, que ele considerava o mais seguro registo social, que se revelava, mais do que através de qualquer outro tipo de arte, o verdadeiro estado em que a sociedade se encontrava. Em consequência, classificou a arquitectura do período vitoriano como a expressão do nada, uma confusão.

O medievalismo e a compreensão histórica de Morris reflectiam a sua atitude perante o revivalismo gótico na sua época. A força deste revivalismo vinha do facto de ter na sua origem a apreciação de uma nova história, uma história viva.

¹⁴ CW, XXIII, 81.

No seu artigo *The Revival of Architecture*, Morris escreveu:

Meantime we are waiting for that new development of society, some of us in cowardly inaction, some of us amidst hopeful work towards the change; but at least we are waiting for what must be the work, not of the leisure and taste of a few scholars, authors, and artists, but of the necessities and aspirations of the workman throughout the civilized world.¹⁵

¹⁵ *The Fortnightly Review*, Maio de 1888; CW, XXII, 330.



3.

A MULHER VITORIANA

Keep your daughter's intellect back. Let her draw, sing, study botany, languages, etc. etc. but do not urge her to think [or she may] desire to find a husband to whom, in strict justice, she can look up, instead of doing so as her duty [...] whether he deserves it or not. ¹

William Morris foi desde sempre um defensor dos direitos das mulheres, e durante toda a sua vida a mulher teve um papel importante e permanente, quer na sua vida particular, quer nos seus escritos, quer durante a sua actividade socialista, já perto do final. Entre as diversas actividades exercidas por Morris no campo das artes e ofícios, muitos trabalhos eram executados por mulheres, nomeadamente a arte de bordar, mais tarde desenvolvida por May Morris. Morris nunca associou o bordado a uma imagem de submissão feminina, dado que acreditava na igualdade de direitos e de trabalho entre homens e mulheres e acreditava também que o trabalho feminino deveria ser criativo e gratificante. Foi através de mulheres como May Morris, Mary Nevill, em Birmingham, Phoebe Traquair, em Edimburgo e Jessie Newbery e Ann Macbeth em Glasgow, que as bordadeiras se foram afirmando como artistas. Este movimento alastrou até às mulheres de diferentes classes sociais através do 'Women's Co-operative Guild', e o uso simbólico do bordado nos estandartes do movimento a favor do sufrágio feminino transmitiu uma nova mensagem radical.

Como membro da Liga Socialista e editor do jornal *Commonweal*, Morris deparava com alguns problemas no que se referia à "woman question". Embora um dos

¹ Williams-Wynn, C., *Memorials*, 1877, in Perkin, J., *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*, London, Routledge, 1989, 227.

compromissos da Liga fosse o de aceitar a igualdade entre os sexos, notava-se uma certa relutância em apoiar a causa da mulher no que se referia à sua igualdade como cidadã e ao direito ao voto, assim como se evitava qualquer desafio público às atitudes que, na vida particular, eram consideradas inaceitáveis. Os membros masculinos da Liga encontravam-se divididos nestas questões que consideravam secundárias e um pouco perigosas. Morris, como editor, evitou a publicação de artigos focando estes aspectos, nomeadamente um artigo de Bernard Shaw sobre o futuro do casamento, mas em Abril de 1886 publicou um outro artigo da autoria de Ernest Belfort Bax, teórico marxista da Liga Socialista, que atacava as sufragistas e as feministas. Morris estava convencido de que o espírito maligno do capitalismo se mostrava evidente na posição da mulher e no papel da família na sociedade vitoriana. Embora Morris tenha evitado a discriminação sexual na sua escrita, seguia a convenção, utilizando o termo 'homens' em vez de 'pessoas' quando se referia a mulheres e homens. No entanto, não há dúvidas de que tinha uma opinião formada sobre este assunto, entendendo que não era socialista qualquer homem que não admitisse a igualdade de direitos para as mulheres.

A industrialização e o respectivo aumento da dimensão das cidades, teve um grande impacto na vida familiar da maioria da população. Os benefícios da industrialização não foram desde logo apreciados pelas famílias das classes trabalhadoras. Satisfeitas ou não com as suas vidas, as mulheres tentavam de um modo ou outro aceitar os factos, por isso, era frequente utilizarem técnicas de sobrevivência, escolhendo as mais adequadas para cada caso. Uma vez casadas, as mulheres, na sua maioria das classes trabalhadoras, enfrentavam uma vida de sacrifício. Era normal que um homem não ganhasse o suficiente para sustentar a casa, portanto, tocava às mulheres contribuir com trabalho a tempo inteiro, em tempo parcial ou trabalho incerto. As mulheres geriam as despesas da casa, uma tarefa bastante ingrata, e procuravam um sentido para as suas vidas através da religião, da dedicação aos maridos e filhos, dominando a sua esfera ao manipularem os maridos sempre que necessário, mantendo uma permanente guerra dos sexos.

O lar da classe média na época vitoriana, sob o ponto de vista de Morris, baseava-se numa dupla hipocrisia. As pretensões de amor e moralidade eram uma fraude, a sua base verdadeira era um contrato comercial em que se garantia apoio económico à esposa em troca da sua propriedade e do seu corpo, um direito exclusivo do homem. Tendo remotas possibilidades de independência, as mulheres eram praticamente forçadas a comprar conforto abdicando totalmente da sua liberdade. Para além desta situação, existia uma outra traduzindo também hipocrisia, a questão das diferenças sociais. As esposas pertencentes à classe média não desempenhavam as tarefas domésticas, pois que, para isso, empregavam uma outra mulher da classe trabalhadora que, por um salário miserável, as cumpria. Os salários pagos a estas mulheres eram extremamente baixos, não dando possibilidade de qualquer tipo de independência. O trabalho feminino era muitas vezes preferido ao trabalho masculino, dada a diferença de ordenados que era possível praticar. A mulher das classes trabalhadoras não tinha alternativa senão trabalhar nestas condições, casar ou prostituir-se.²

Havia três tipos de mulher na civilização moderna: a senhora, a criada e a prostituta, sendo difícil determinar qual teria sido a mais infeliz ou a mais injustiçada. A falta de realização e a distorção da personalidade das mulheres reflectiam-se de uma forma negativa nos homens, cuja sexualidade e personalidade se tornavam conseqüentemente desequilibradas. Dado que Morris acreditava que as carências dos homens e das mulheres provinham directamente do tipo de sistema económico da época, não previa que os movimentos feministas da classe média dos anos 80 tivessem qualquer êxito. Morris reconhecia qualidades nestas mulheres, que poderiam ser negativas, na sua campanha para a emancipação. Essas mulheres encontravam-se, em muitos casos, não como concorrentes dos homens, mas superiores, nas palavras de Eleanor Marx em *The Woman Question*, 1886:

² Wohl, A.S., *The Victorian Family: structure and stresses*, London, Croom Helm, 1978, *passim*.

Women are the creatures of an organized tyranny of men, as the workers are the creatures of an organized tyranny of idlers. Their emancipation will come from themselves. Women will find allies in the better sort of men, as the labourers are finding allies among the philosophers, artists and poets. But the one has nothing to hope from man as a whole, and the other has nothing to hope from the middle class as a whole.³

Os problemas sociais eram a grande preocupação de Morris, pois entendia que a sociedade ideal teria de ser construída a partir do passado:

Well now, to begin with, I am bound to suppose that the realization of Socialism will tend to make men happy. What is it then that makes people happy? Free and full life and the consciousness of life. Or, if you will, the pleasurable exercise of our energies, and the enjoyment of the rest which that exercise or expenditure of energy makes necessary to us [...]. Therefore my ideal of the Society of the future is first of all the freedom and cultivation of the individual will, which civilization ignores.⁴

William Morris também não aceitava a vida da classe média vitoriana como sendo o futuro ideal para todas as classes:

Is it conceivable [...] that the change for the present wage-earners will simply mean hoisting them up into the life of the present 'refined' middle classes, and that the latter will remain

³ In Perkin, J., 1989, *passim*.

⁴ *Commonweal*, 18 May 1889; *CL*, II, 306.

pretty much what they are now, minus their power of living on the labour of others? [Would for example,] the family of the times when monopoly is dead be still as it is now in the middle classes, framed on the model of an affectionate and moral tiger to whom all is prey a few yards from the sanctity of the domestic hearth? Will the body of the women we love be but an appendage to her property? Shall we be ashamed of our love and our hunger and our mirth ?⁵

Morris rejeitava todas as regras rígidas nas relações pessoais, e considerava o sistema de casamento existente, um mero contrato de propriedade. No futuro pretendia que o casamento fosse um acordo voluntário entre duas pessoas que se manteriam livres. Grande parte da tensão existente nas relações pessoais poderia ser aliviada, segundo Morris, sempre que o trabalho proporcionasse um escape. Todos os homens e todas as mulheres deveriam aprender dois ou três ofícios. As técnicas básicas de lavoura e as técnicas domésticas, tais como a culinária, a costura e outras tarefas relacionadas com a casa, fariam também parte dessa aprendizagem. A família funcionaria como uma comunidade.

Morris não pretendia apenas uma igualdade mecânica entre os sexos. Ao dar à luz filhos, as mulheres detinham uma posição inferior aos homens por dependerem deles; no entanto, discordava veementemente das feministas da época que rejeitavam a maternidade. Morris acreditava que, uma vez posta de parte a dependência económica, a maternidade, assim como as artes domésticas, seriam novamente honradas como tinham sido nas sociedades humanas mais remotas. No seu romance utópico *News from Nowhere*, Morris dá um relevo considerável à mulher nos seus romances, as figuras femininas são, em geral, guerreiras, outras pedreiras e várias participam nos trabalhos campestres, enquanto que os homens desempenham tarefas domésticas, como fazia o próprio autor.

⁵ *Commonweal*, 18 Feb., 1888.

Morris sonhava que, no futuro, haveria um encontro entre o dia-a-dia e a arte em objectos tão vulgares como a louça, o mobiliário e o vestuário, o que podemos confirmar através destas suas palavras: "the man lived in the house almost as the soul lived in the body".⁶

A vida de muitas mulheres pertencentes à classe média era bastante monótona e, muito frequentemente, reinava a insatisfação. O casamento raramente trazia aquilo que essas mulheres esperavam, uma relação afectiva e romântica assim como uma dependência necessária para o seu bem estar em termos económicos. Os maridos, habitualmente pessoas bastante ocupadas, pouco tempo lhes dispensavam e raramente reparavam nos esforços que as esposas faziam para manter o equilíbrio e a organização no lar. Estas mulheres tinham muito tempo para pensar sobre o seu descontentamento, e era vulgar tentarem escapar para um mundo de fantasia onde podiam experimentar sensações que lhes eram vedadas e consideradas menos recomendáveis pela sociedade — este mundo encontravam-no nos romances e na poesia.⁷

Embora a qualidade da literatura consumida fosse duvidosa, a verdade é que estas mulheres devoravam romances, de preferência aqueles em que a heroína em transgressão vivia situações imaginadas e por vezes desejadas pelas leitoras, experimentando a emoção que essas situações lhes traziam sem ter de arcar com as consequências. As heroínas mais apreciadas seriam as mulheres desinibidas com uma mente independente, as que fugiam para casar, as mulheres passionais e, em geral, todas as mulheres que estavam empenhadas em desafiar o que era convencional. Algumas heroínas representavam exactamente o oposto daquilo que era exigido a uma mulher vitoriana: eram mulheres robustas e insubordinadas em relação aos homens; por sua vez, os homens eram vulgarmente retratados como sendo débeis fisicamente e alcoólicos. Existia uma cumplicidade entre os autores, frequentemente mulheres, e o seu público leitor, produzindo exactamente o tipo de romances pelos quais o público

⁶ CL, II, 545.

⁷ Ellis, S., *Women of England: Their Social Duties and Domestic Habits*, Edward Walker, New York, 1838, in Perkin, J., 1989, 242.

ansiava, e grande parte desses textos era produzida em ficção por ser a única forma de vir a ser publicada, tais eram os ataques ao patriarcado.

A mulher vitoriana nem sempre tinha a posição que desejava dentro da sua casa. Muitas mulheres não se sentiam minimamente atraídas pelo trabalho doméstico e pela educação dos filhos, e acolheram entusiasticamente inovações tais como o gás para iluminação e cozinha e àgua canalizada, que as libertavam de obrigações enfadonhas. Quando a máquina de costura foi inventada, pensava-se que se teria perdido aquela tarefa tão apreciada e característica das mulheres, de remendar e pontear peças de vestuário. Na verdade, essa substituição do trabalho manual pela máquina foi aceite com alívio pela maior parte das mulheres.

Havia várias maneiras através das quais as mulheres fugiam às obrigações domésticas, sendo uma das mais frequentes o estado fingido de debilidade física. Assim, fingindo, tinham pretexto para se afastarem dos maridos durante longos períodos, deslocando-se habitualmente para regiões com clima mais ameno e recomendável para a sua saúde, evitando assim o contacto físico e os conflitos permanentes entre casais que não tinham nada em comum e que viviam tolerando uma relação fracassada. O uso de drogas ou álcool, era também utilizado como forma de fuga aos problemas conjugais. Este estado era vulgar e em 1870 uma carta enviada à revista *Englishwomen's Domestic Magazine*,⁸ e publicada na secção de cartas dos leitores, uma leitora que se auto-denominava 'A sufferer of Low Spirits', pedia conselho a outras mulheres sobre o seu estado de depressão e sobre o uso de drogas e álcool.

Os simpatizantes do movimento pré-rafaelita reavivaram nos anos 1850 e 1860 a crítica às sanções impostas às uniões amorosas, evidenciadas mais cedo nesse mesmo século. No meio da década de 1850, o movimento anti-casamento, ou o sistema de amor livre, ganhava terreno à medida que o casamento era criticado e até ridicularizado. Os que se opunham a este movimento, num golpe estratégico, ligaram o Socialismo ao amor livre e a qualquer tipo de crítica ao casamento. O resultado foi que, quem apoiasse qualquer uma dessas posições, seria imediatamente visto como apoiante das restantes,

⁸ In Perkin, J., 1989, 275.

o que veio travar muitos esforços das mulheres a favor dos seus direitos, com receio de serem acusadas da defesa do amor livre ou como simpatizando com o movimento socialista. Beatrice Webb escreveria no seu diário, em Novembro de 1910:

[...] H.G. Wells admitted that he thought free-er love would be the relation of the sexes when we had got over the sordid stage of the masculine proprietorship of the woman. At present, any attempt to realise this free-er love means a network of low intrigue, assumes and, therefore, creates an atmosphere of gross physical desire— but this is only an incident of a morality based on the notion of private property in women. No person has a chance on experimenting in free-er love today— the relations between men and women are so hemmed in by law and convention. To experiment you must be base; hence to experiment starts with being damned.[...]⁹

A 'New Woman' dos anos 1890 parecia não procurar um casamento formal, nem uma união que implicasse fidelidade continuamente. Não queria ter de manter uma relação depois do amor se ter desvanecido, mas queria poder escolher o pai para os seus filhos fora do casamento. No entanto, tais mulheres representavam uma pequena minoria. Uma visão diferente, representando um número muito superior de mulheres, foi dada a conhecer por Mona Caird no seu livro, *The Morality of Marriage* ¹⁰ :

[...] While marriage remained practically the only means of livelihood for women, there was little danger of their seeing too clearly the seamy side of the arrangement; for to see that would be to see the alternatives of selling themselves for a

⁹ In Perkin, J., 1989, 222.

¹⁰ Caird, M., *The Morality of Marriage*, George Redway, 1897, in Perkin, J., 1989, 224.

livelihood, and starvation; or in milder cases, between social failure and a marriage which would never have been thought of without this worldly motive. Respectable women therefore buttressed their self-respect by never thinking at all about the conditions of marriage under which they lived, and what would happen if they married a bad man.[...]

Através do censo de 1851, foi possível saber que 30 por cento das mulheres entre os vinte anos e os quarenta anos de idade não estavam casadas, e praticamente igual número de homens. As mulheres que não casavam eram geralmente consideradas falhadas socialmente, e tratadas tanto com pena como com desprezo. Eram sobretudo consideradas seres anormais que punham em causa aquilo que era naturalmente esperado de uma mulher, ser esposa e mãe. Algumas acreditavam que o casamento era incompatível com uma vida espiritual superior. Como alternativa para o casamento, muitas mulheres tornavam-se governantas da casa de um irmão ou do pai, uma posição que lhes concedia socialmente bastante poder. Algumas mulheres ficavam solteiras para poderem prosseguir uma carreira. Temos o exemplo de Hannah More que não pretendia ser uma esposa passiva, tendo optado por escrever e trabalhar em escolas para os pobres. Jane Austen foi outra mulher célebre que não casou, por defender que era mais honrado não casar do que ser dependente toda a vida. Charlotte Brontë e Florence Nightingale foram mais dois exemplos de mulheres célebres que preferiram não casar.

O casamento podia ser visto sob duas perspectivas: ou podia ser visto como um contrato em que uma ou ambas as partes o poderiam quebrar, deixando este de ser válido, ou poder-se-ia encarar o casamento como um sacramento, também um contrato, mas neste caso entre um homem, uma mulher e Deus, e que não poderia ser quebrado por nenhuma razão. Não era vulgar as pessoas optarem por uma ou outra modalidade mas sim seguirem uma mistura das duas, o que tornava mais difícil ainda determinar em que circunstâncias um casamento poderia ou não ser dissolvido.¹¹

¹¹ Houghton, W., *The Victorian Frame of Mind*, Yale University Press, 1985, *passim*.

Em 1792, no seu livro *A Vindication of the Rights of Women*, Mary Wollstonecraft defendia o espírito de missão que mantinha muitas mulheres apegadas aos seus casamentos. A visão que Wollstonecraft tinha do casamento era de reforma e não de revolução. Dirigia-se principalmente às mulheres da classe média e condenava veementemente as senhoras da alta sociedade que espalhavam a corrupção, levando uma vida fútil. A sua mensagem destinava-se a estimular as mulheres casadas a desenvolver as suas capacidades mentais, não devendo apoiar-se unicamente no cônjuge mas tendo sim respeito próprio, devendo acreditar mais na independência do que na dependência.

Outra defensora dos direitos da mulher foi a já referida conservadora Hannah More. A sua principal preocupação era a das mulheres que não conseguiam encontrar um marido que as sustentasse. Essas mulheres deveriam ter uma profissão que lhes permitisse sobreviver pelos seus próprios meios. More não via qualquer incompatibilidade em saber Latim e desempenhar tarefas domésticas, tal como descreveu na sua obra *Coelebs in Search of a Wife* : Coelebs sabendo que o estudo de línguas mortas tornava as mulheres inúteis na cozinha, jantava com um amigo, e ao reparar que o jantar estava francamente mau, depreendeu que a sua anfitriã deveria ser muito conhecedora de Grego e Latim. No entanto, tendo sabido que ela não possuía tais dotes e que só lia romances, concluiu que a ausência de educação numa esposa não garante que seja dotada para as tarefas domésticas.¹²

Sarah Ellis, que escrevia para mulheres da classe média, definiu o seu público leitor nas seguintes palavras:

[...] who belong to that great mass of the population of England which is connected with trade and manufacture, as well as the wives and daughters of professional men of limited income; or, in order to make the application more direct, to that portion of it who are restricted to the services of

¹² More, H., *Coelebs in Search of a Wife*, Tegg: Cadell & Davies, 1808, in Perkin, J., 1989, 228.

from one to four domestics — who, on the one hand, enjoy the advantages of a liberal education, and, on the other, have no pretension to family rank [...].

Na sua primeira obra, *Women of England* (1838), foi reeditado dezasseis vezes nos primeiros dois anos e publicado em 1843, 1844 e 1846. A mensagem que transmitia era bem aceite pelas mulheres, defendendo a mulher casada com sendo "the guardian of the citadel of respectability"¹³.

Apesar das críticas feitas ao casamento e da posição inferior que as mulheres detinham, muitas mulheres casavam por razões pessoais e afectivas e não só por razões económicas ou sociais. Era a mulher da classe média que mais importância dava à ligação amorosa como base para o seu casamento, mais do que a mulher das classe alta ou a da classe baixa. Entre as mulheres da classe média encontravam-se as jovens que desejavam casar dentro do seu próprio nível social ou mesmo ligeiramente acima, embora isso nem sempre fosse possível. Quando casavam abaixo do seu nível social, tinham grande preocupação em que os seus filhos usufruíssem das mesmas regalias que elas próprias teriam gozado na sua infância. Quando isto era conseguido, era-o com grande esforço e sacrifício das mães. Esperava-se que os filhos de uma família de classe média colaborassem nas tarefas domésticas, tarefas essas que seriam destinadas às raparigas em maior número, enquanto que os rapazes aprendiam habitualmente o ofício do pai ou de um familiar. A classe média era por vezes designada como sendo "the servant-keeping class" como se o facto de ter empregados domésticos, e em que número, servisse de distinção entre os diversos níveis sociais.

Na década de 1850, a dona de casa da classe média era reconhecida como sendo a dona do seu círculo doméstico, e enquanto alguns vitorianos exaltavam a mulher ideal, puramente decorativa e submissa, os manuais de conduta da época propunham o ideal feminino como sendo a esposa tão eficiente no seu trabalho doméstico, como o seu marido o era na sua profissão. Tendo atingido uma posição honrada e uma função

¹³ Ellis, S., *The Women of England: Their social Duties and Domestic Habits*, New York, Edward Walker, 1843, *passim*.

gratificante, muitas mulheres deixaram de entender os argumentos feministas sobre o papel da mulher, o casamento e o divórcio. Para essas mulheres não era tentadora a ideia de procurar um emprego e ser independente. A vida doméstica era agradável para a maior parte das donas de casa da classe média. Algumas mulheres rejeitavam a sua vocação para a escrita ou outras actividades, por não quererem deixar de assumir responsabilidade pela vida doméstica.¹⁴

Uma defensora desta atitude foi Elizabeth Gaskell. Apesar de defender esta posição, Gaskell gozava de uma considerável independência se a situarmos como dona de casa da classe média dos anos 1850 e 1860. Com frequência, Mrs. Gaskell ausentava-se de casa, e nem o local para onde ia, nem o tempo que lá permanecia tinham a ver com o seu marido. O facto de ter rendimentos através da publicação dos seus romances, rendimentos esses de considerável vulto, Gaskell vivia numa situação muito diferente da maioria das mulheres que dependiam dos seus maridos. Maridos estes que habitualmente se apoderavam dos rendimentos das suas mulheres, uma atitude considerada perfeitamente aceitável na época. No caso de Mrs. Gaskell, a questão não seria muito diferente, de acordo com uma carta enviada à sua amiga Eliza Fox, referindo-se a um cheque que recebera de Household Words pelo seu trabalho *Lizzie Leigh* e que terá sido confiscado pelo marido, que "composedly buttoned up in his pocket".¹⁵

A falta de controlo que as mulheres casadas tinham sobre os seus bens ou rendimentos, a não ser por via da autorização dos seus maridos, tinha-se tornado em meados do séc. XIX uma questão escaldante. Por sugestão de Lord Brougham, fundador da 'Law Amendment Society' em 1844, foi criada uma comissão em 1855 que tinha por objectivo angariar apoio a favor de uma acção legal sobre a propriedade da mulher casada. Foi submetida uma petição em 1856, em nome de dois membros da comissão, assinada por 3.000 pessoas, incluindo Barbara Leigh Smith que a redigiu, e ainda Jane Carlyle, Elizabeth Barrett Browning, Harriet Martineau e Madame Mohl.

¹⁴ Houghton, W., 1985, *passim*.

¹⁵ Perkin, J., 1989, 293.

Elizabeth Gaskell também assinou essa petição, embora numa carta a uma amiga, em 25 de Dezembro de 1856, exprimisse pessimismo quanto ao facto de um projecto de lei poder proteger efectivamente a propriedade de uma esposa: "a husband can coax, wheedle, beat or tyrannise his wife out of something and no law whatever will help that I can see".¹⁶

As reformas legais não provocaram alterações nas relações matrimoniais do modo como estes reformadores pretendiam. As mulheres continuaram a aceitar a sua posição submissa em relação aos maridos até que irrompeu o movimento para a emancipação da mulher nos anos de 1960. A presença do *angel in the house* nos lares vitorianos fora uma constante. Eram mulheres sacrificadas, dependentes e submissas, descritas de um modo muito particular por Virginia Woolf:

"In those days, the last of Queen Victoria, every house had its Angel [...] She was utterly unselfish. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg. If there was a draft she sat in it [...] Above all—I need not say it—she was pure [...] Though I flatter myself that I killed her in the end, the struggle was severe."¹⁷

¹⁶ In Perkin, J., 1989, 294.

¹⁷ Woolf, V., *The Death of the Moth*, London, Hogarth Press, 1942, 149.



LAYER of the winter, **March**
art thou here again?
O welcome, thou that
bring'st the summer
nigh!
The bitter wind makes
not thy victory vain,
Nor will we mock thee
for thy faint blue sky.
Welcome, O March!

whose kindly days and dry
Make April ready for the throstle's song,
Thou first redresser of the winter's wrong!

Yea, welcome March! and though I die ere June,
Yet for the hope of life I give thee praise,
Striving to swell the burden of the tune
That even now I hear thy brown birds raise,
Unmindful of the past or coming days;
Who sing: 'O joy! a new year is begun:
What happiness to look upon the sun!'

Ah, what begetteth all this storm of bliss
But Death himself, who crying solemnly,
E'en from the heart of sweet Forgetfulness,
Bids us 'Rejoice, lest pleasureless ye die.
Within a little time must ye go by.
Stretch forth your open hands, and while ye live
Take all the gifts that Death and Life may give.'

4.

POESIA

The art of story-telling grows more uncommon and more difficult as the world grows older. [...] To tell a good story a man must choose an old one, with the outline of which he has himself long been familiar, and which other men heard first when they were first waking to the wonders of life. It is the twice-told tale that delights the old no less than the young.¹

No ano de 1848, alguns jovens artistas e homens de letras uniram-se numa tomada de posição oposta à abordagem convencional da arte, e em homenagem à simplicidade expressa pelos primeiros poetas italianos; intitularam-se 'The Pre-Raphaelite Brotherhood', um nome que sugere alguma imitação do medievalismo. Esta irmandade encontrou em John Ruskin não só um defensor dos trabalhos produzidos por estes artistas, como também um apoiante do espírito que predominava. Os pré-rafaelitas exprimiam-se através de uma revista mensal, *The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art*, e defendiam acima de tudo a simplicidade na arte. O primeiro número desta revista foi publicado em Janeiro de 1850, tendo o quarto e último número sido publicado em Abril do mesmo ano.

Os primeiros membros da irmandade foram Holman Hunt (1827-1910), John Millais (1829-1896) e Rossetti, que era o mentor deste movimento artístico baseado na crença de que a arte, o desenho e a literatura partiam de uma base criativa comum. Por esta razão, a revista *The Germ* publicava trabalhos gráficos e literários, tanto em

¹ *Nation*, Aug. 1867, in Faulkner, P., (ed.), 1973, 67.

poesia como em prosa. Rossetti foi o seu principal promotor, contribuindo com alguma prosa e, também, alguns poemas, como "The Burden of Nineveh" e "The Blessed Damozel", que voltariam a ser publicados no *Oxford and Cambridge Magazine* em 1856.

Em meados dos anos 50, os primeiros membros do 'Pre-Raphaelite Brotherhood' dispersaram, deixando Rossetti um pouco desamparado, mas que logo viu em Edward Burne-Jones e William Morris dois elementos ideais para continuar uma segunda fase da irmandade.

Em 1857, durante as férias de Verão, Morris participou junto com outros artistas, sob a orientação de Rossetti, como já vimos, na pintura dos frescos do tecto da biblioteca do Oxford Union. De acordo com Rossetti, o espaço a pintar seria dividido em dez painéis, ilustrando uma sequência de cenas de *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory. Os artistas foram Arthur Hughes, Spencer Stanhope, Val Prinsep, Hugh Pollen, Madox Brown (que foi convidado, mas não aceitou o convite), restando William Morris, Edward Burne-Jones e o próprio Rossetti, que assumiria o compromisso de pintar dois ou até três dos referidos painéis.² Nenhum dos artistas tinha conhecimentos da arte de pintar frescos e as paredes não foram devidamente preparadas para receber as pinturas. Pelo facto de serem paredes de construção recente, os materiais encontravam-se ainda frescos. Foram simplesmente caiadas, e a tinta aplicada com um pequeno pincel, tal como numa aguarela em papel. Desta forma, foi produzido um trabalho que não teria grande duração.

Morris destacou-se pela sua energia e entusiasmo e foi o primeiro a esboçar o seu desenho e a iniciá-lo, tendo sido também o primeiro a terminá-lo. O tema escolhido tinha sido um que frequentemente encontramos em Morris — o homem frustrado, o amante rejeitado.

Dado que todos os quadros tratavam temas medievais, por vezes havia detalhes, tais como peças de armadura de épocas passadas, que já não existiam e que tinham de

² Os temas das pinturas dos tectos do Oxford Union representavam "The Death of Arthur", "Sir Pelleas and The Lady Ettarde", "How King Arthur received his sword Excalibur from the Lady of the Lake", "Sir Gawaine and the Three Damsels at the Forest of Arroy".

ser reproduzidos. Morris demonstrou grande capacidade na descrição do pormenor destas peças tal era o seu conhecimento sobre a Idade Média.

Durante todo o período de férias de verão Morris, Rossetti e Burne-Jones trabalharam nestas pinturas, vivendo juntos em High Street. Depois de terminada a decoração das paredes e tecto do Oxford Union, Morris continuou a viver em Oxford por mais um ano, enquanto que Burne-Jones regressava a Londres. No entanto, as visitas que continuaram a fazer um ao outro eram quase semanais. Para além da companhia de Burne-Jones, Morris tinha também a companhia de Algernon Charles Swinburne (1837-1909), que conheceu em Janeiro de 1856. Esta amizade, iniciada em Oxford, consolidou-se em Londres passados alguns anos, tendo sido um dos pontos comuns entre estes dois homens o seu entusiasmo por Malory e pelas lendas arturianas. Swinburne tinha já escrito um poema sobre Iseult Blanchemains e tornou-se um dos primeiros e maiores admiradores da primeira poesia de Morris, à qual não poupava elogios.³

Durante os anos passados em Oxford, havia uma preocupação que iria manter-se por toda a vida de Morris. Tratava-se das condições sociais existentes em Inglaterra, em particular o caso dos pobres nas cidades industrializadas. É a partir desta preocupação que, mais tarde, Morris terá tomado uma posição política na esperança de eliminar ou, pelo menos, atenuar alguns problemas sociais. Morris adquiriu uma visão nova sobre a vida das pessoas mais humildes nas cidades vitorianas. Isto foi possível através do seu contacto com os principais amigos em Oxford que, contrariamente a Morris, não provinham de famílias abastadas.

Tendo tentado ligar estas preocupações e pensamentos ao seu interesse pela arte e arquitectura, Morris não via possibilidade de encontrar qualquer prazer na execução de trabalho por parte dos operários nessas cidades cinzentas e poluídas. Ao ler *The Stones of Venice*, de John Ruskin, em particular o capítulo "The Nature of the Gothic", Morris teve a confirmação de que as condições básicas para uma boa execução de qualquer tipo de obra de arte dependiam do prazer e da liberdade do artesão.

³ MacCarthy, F., *William Morris*, Faber & Faber, London, 1994, 142.

Em 1858, Morris viu publicada uma selecção dos seus primeiros poemas, *The Defense of Guenevere*. O volume foi ignorado pelos críticos e a maioria dos poucos comentários foi desfavorável. Tendo dedicado este livro a Dante Gabriel Rossetti, Morris viu a sua poesia acusada de ter os defeitos, reais ou imaginados, associados ao trabalho e à personalidade de Rossetti. A influência deste poeta nesta obra foi, na verdade, quase nula, tendo sido Swinburne a encorajar Morris a completar o volume.

The Life and Death of Jason marcou, em 1867, o regresso de Morris à poesia depois de um longo período de ausência. Encorajado pelo êxito do mesmo, Morris continuou escrevendo *The Earthly Paradise* de que aquele poema faria parte. O terceiro e último volume desta obra, somando um total de 42.000 versos, foi editado em Dezembro de 1870. Alguns críticos acharam que Morris se tornara monótono: "the natural langour of Mr. Morris's style makes his verse at once diffuse and tedious,"⁴. Até Burne-Jones o seu amigo leal se queixara de "the drowsy sleepy parts"⁵. Por sua vez, Henry James, descreveu a obra nos seguintes termos:

To the jaded intellects of the present moment, distracted with the strife of creeds and the conflicts of theories, [The Life and Death of Jason] opens a glimpse into a world where they will be called upon neither to choose, to criticise, nor to believe, but simply to feel, to look, and to listen.⁶

No entanto, o poema foi muito bem recebido pelo público, "a choice reading for the long dark of London winter evenings."⁷ Cinco edições da parte I e II tinham já sido impressas antes de haver no mercado a parte IV e a primeira de numerosas edições populares foi publicada em 1872.

⁴ *Quarterly Review*, Jan. 1872, in Faulkner, P., (ed.) 1973, 182.

⁵ Burne-Jones, G., *Memorials of Edward Burne-Jones*, London, 1904, II, 264-5.

⁶ James, H., *North American Review*, October, 1867, in Faulkner, P., (ed.) 1973, 72.

⁷ *Pall Mall Budget*, 11 Dec. 1869 in Faulkner, P., (ed.), 1973, 101.

Para o público, William Morris passou a ser conhecido principalmente como o autor de *The Earthly Paradise* a partir desse momento:

[...] perfectly adapted for conveying to our wives and daughters a refined, though not diluted, version of those wonderful creations of Greek fancy which the rougher sex alone is permitted to imbibe at first hand [...] ⁸

The Earthly Paradise foi uma homenagem de Morris a Chaucer e à tradição inglesa de contadores de histórias, e é constituído por uma colecção de narrativas em poesia que provêm de várias origens, clássica, oriental, medieval e nórdica. Estes poemas estão agrupados de acordo com os meses do ano, e estão interligados através de uma ténue narrativa. Baseando-se em *The Canterbury Tales*, a versão de Morris relata a história de um grupo de homens vindos do norte, no final do século XIV, fugindo da peste negra e procurando o Paraíso Terrestre. Não o tendo encontrado, regressam desiludidos e envelhecidos, desembarcando numa cidade distante e sem nome onde são bem recebidos. Nessa cidade, duas vezes por mês, decorria uma festa durante a qual era contada uma história, por um dos anciãos dessa cidade e por um dos viajantes, alternadamente. Os relatos dos anciãos baseavam-se num repertório clássico mas os viajantes, por sua vez, narravam histórias sobre os países nórdicos ou contos de origem medieval, reflectindo o despertar do interesse em Morris pela cultura islandesa. Morris escreveu este poema de mais de 40.000 versos com o cuidado e rigor com que teria construído um belo edifício ou tecido uma tapeçaria num espaço de tempo que durou cinco anos.

Entretanto, na Islândia, Morris tinha descoberto um povo que o fascinara pelo facto de ter conseguido manter, em condições tão adversas, uma vida digna, produtiva, onde não faltava a poesia. Visitou Helgafell, junto de um desfiladeiro na costa islandesa, o local onde Gudrun, a heroína do seu poema "The Lovers of Gudrun", tinha morrido.

⁸ *Saturday Review*, 30 May 1868.

Esta saga, que Morris reescreveu numa versão muito particular, tratava de um triângulo amoroso que incluía Gudrun, o marido e o melhor amigo deste, uma situação bastante semelhante à de Morris, Jane e Rossetti naquela época.

Após o seu regresso da primeira expedição à Islândia, em 1871, Morris escreveu novos poemas, não abordando, no entanto, qualquer tema relacionado com as terras do norte de onde regressava.

O seu poema *Love is Enough*, escrito entre 1871 e 1872, era a idealização de um amor impessoal numa forma estranha e obcecante, o contrário da solução que encontraria para o seu próprio caso. Mais tarde, a propósito deste poema, Morris escreveu: " There's a lie for you, though 'twas I that told it! Love isn't enough in itself; love and work, yes! work and love, that's the life of a man!" ⁹

Rossetti, que muito se impressionou com este trabalho, escreveu a William Bell Scott dizendo:

The poem is, I think, at a higher point of execution than anything he has done, having a passionate lyric quality such as one found in his earliest work, and of course much more mature balance in carrying it out. It will be a very fine work. ¹⁰

Neste poema inspirado num antigo ciclo galês, composto e transmitido oralmente tal como o eram as sagas islandesas, relata a história do rei Pharamond, que abdicou do seu reino em busca do amor. Este poema, repleto de imagens visuais intensas, destinava-se a ser ilustrado pelo poeta em conjunto com Burne-Jones. No entanto, o poema não obteve grande êxito junto do público, pois embora fosse um poema muito belo, era demasiado moderno para a época.

⁹ Sparling, H.H., *The Kelmscott Press and William Morris, Master-craftsman*, London, 1924, 100.

¹⁰ In MacCarthy, F., 1994, 323.

Em 1875 Morris fez uma tradução de *The Aeneids of Virgil*, e em finais do mesmo ano principiou o poema *Sigurd the Volsung*, um poema épico, que seria publicado um ano mais tarde. *Sigurd* seria a obra prima da poesia de Morris na sua própria opinião. Com este poema, Morris conseguiu demonstrar às pessoas da sua época a grande força e o poder da literatura islandesa. Tendo iniciado este trabalho em 1875 e terminando-o no ano seguinte, Morris aproveitou a literatura que provinha de uma outra sociedade e reescreveu-a, adaptando-a a temas contemporâneos. Nestes poemas nota-se a mensagem socialista que Morris mais tarde iria evidenciar no seu poema *The Pilgrims of Hope*.

Numa crítica de Edmund Gosse publicada no *Academy*, em 1876, podemos ler:

In the Story of Sigurd, for the first time, Mr. Morris is no longer 'the idle singer of an empty day,' but the interpreter of high desires and ancient heroic hopes as fresh as the dawn of the world and as momentous. The atmosphere of this poem is sharp and cold; a strong sense of the primal virtues, of honour, physical courage, duty to the gods and the kings, tender homage to women, interpenetrates the entire theme and gives it a solemn and archaic air. ¹¹

No entanto *Sigurd* teve uma recepção modesta.

Morris voltou à poesia, depois de um longo espaço de tempo, com a tradução de *The Odyssey of Homer* em 1886-7, e comentando esta obra num ensaio publicado no *Pall Mall Magazine*, Oscar Wilde escreveria:

Of all our modern poets, Mr. William Morris is the one best qualified by nature and by art to translate for us the marvellous epic of the wanderings of Odysseus. For he is our

¹¹ *Academy*, 9 de Dezembro de 1876, x, 557-8, in Faulkner, P., (ed.) 1973, 233.

only true story-singer since Chaucer; if he is a Socialist, he is also a Saga-man; and there was a time when he was never wearied of telling us strange legends of gods and men, wonderful tales of chivalry and romance. Master as he is of decorative and descriptive verse, he has all the Greek's joy in the visible aspect of things, all the Greek's sense of delicate and delightful detail, all the Greek's pleasure in beautiful textures and exquisite materials and imaginative designs; nor can any one have a keener sympathy with the Homeric admiration for the workers and the craftsmen in the various arts.¹²

Morris nunca se preocupara muito com a parte técnica da escrita da sua poesia, e no momento da escrita dos seus primeiros poemas, o seu público eram os seus amigos que conheciam as suas ideias, partilhavam os seus gostos, faziam leituras em comum e estavam habituados às suas atitudes. Por isso, era bastante fácil para um público deste tipo entender a sua poesia sem qualquer tipo de explicação. Morris frequentemente alude a nomes e a lugares sem que o leitor seja informado sobre quem se trata ou onde se passa determinada acção. No caso dos seus companheiros, esperava-se que reconhecessem os nomes, dado que as leituras, particularmente de Malory, eram comuns, mas para o vulgar leitor tratava-se de enigmas. Morris e os seus companheiros moviam-se num mundo imaginário, no entanto nada obscuro, mas sim cheio de cor e detalhe, mas para reconhecê-lo era necessário que o leitor tivesse algum ponto de referência. O entusiasmo de Morris por tudo o que era medieval impregnava a sua poesia. Quem não estivesse familiarizado com esse mundo não a entenderia e, naturalmente, também não a aceitaria. Por estas razões, Morris terá falhado a tentativa de contacto com um público mais vasto.

¹² *Pall Mall Magazine*, 26 de Abril 1887, xlv, 5, in Faulkner, P., (ed.) 1973, 302.

A escolha dos três poemas que serão de seguida analisados deve-se ao facto de tratarem em profundidade, e sob multifacetados aspectos, o tema da mulher, uma constante na obra de Morris, para além de representarem três fases da sua escrita poética.

O primeiro, *The Defense of Guenevere* faz parte do ciclo de poemas escritos numa fase da sua vida plena de entusiasmo pelas lendas arturianas; *The Life and Death of Jason* é um poema épico que Morris reescreveu a partir de um tema clássico; por fim *The Lovers of Gudrun*, retrata as sagas dos países nórdicos, que tanto o fascinaram .



4.1.

THE DEFENSE OF GUENEVERE

The Defense of Guenevere

The Defense of Guenevere and Other Poems publicado em 1858, constituiu o primeiro volume de poesia de William Morris. A presente análise incidirá em particular sobre o poema *The Defense of Guenevere*, embora algumas referências aos outros poemas incluídos no mesmo volume se tornem úteis e necessárias.

O volume *The Defense of Guenevere and Other Poems* compreende 30 poemas. Os poemas classificados como sendo arturianos são "The Defense of Guenevere", "King Arthur's Tomb", "Sir Galahad" e "The Chapel in Lyonesse". Outros poemas, esses inspirados no trabalho de Froissart, abordam temas ligados à guerra, à violência, à prisão, à traição e à morte, nomeadamente, "Sir Peter Harpdon's End", "The Wind" e "Riding Together". Feitos heróicos de cavalaria são descritos nos poemas "The Gilliflower of Gold", "Sir Giles' War-Song" e "Two Red Roses Across The Moon". Há também uma breve sequência de poemas que retrata o ambiente de sonho encontrado nas pinturas pré-rafaelitas.

Os poemas reunidos neste volume estão imbuídos de uma aura de felicidade. Morris revela-se, mais uma vez, um homem extremamente sensível tanto à beleza natural como à beleza criada pelo homem. Já nestes primeiros poemas havia indícios de uma insatisfação crescente em relação à destruição da paisagem, que Morris viria a combater veementemente uns anos mais tarde, sentindo-se uma enorme tensão que surge pelo facto de a beleza das coisas se encontrar ameaçada.

Também será de assinalar nestes poemas a imagética sensual, de tão explícita, de que as seguintes citações são alguns exemplos: 'lips curl and swell', 'mouths ache and wander', 'hands strain', 'lovers kiss like a curved sword biting with its edges'.¹³

Alguns dos poemas mais conseguidos incluídos neste volume foram escritos numa época em que Morris, mais uma vez, experimentava novos ofícios, uma actividade constante na sua vida, desta vez reavivando as artes de bordar e de tapeçaria, assim como a produção de pinturas de tema medieval nos tectos do Oxford Union, como foi já referido.

Houve diversos factores que influenciaram Morris no desenvolvimento da sua imagética medieval que encontramos nos poemas aqui mencionados. A leitura dos romances de *Sir Walter Scott*, desde tenra idade, e o facto de possuir uma armadura em miniatura que envergava quando montava o seu pequeno cavalo na floresta de Epping, permitiram a Morris conhecer e desenvolver através da sua própria imaginação um mundo medieval que o fascinou durante o resto da vida e a ao qual recorria frequentemente.

Também o seu encanto pelas igrejas medievais que visitava com o pai quando criança, no condado de Essex em particular, Minster e Canterbury, lhe ficou gravado na memória para o resto da vida.

Outros factores que influenciaram Morris nesta fase da sua juventude devem ser referidos: o contacto com novos amigos numa fase já adulta e as emoções daí resultantes, assim como o desenvolvimento intelectual. A insatisfação sentida em relação ao *curriculum* que a universidade oferecia, e o seu desapontamento respeitante aos tutores, levaram Morris a refugiar-se nos livros sobre a época medieval existentes na Biblioteca Bodleian em Oxford. Todas estas actividades exercidas em novos campos, assim como os constantes debates e troca de ideias com os companheiros, provocaram uma forte pressão que iria ser libertada sob a forma de poesia.

The Defense of Guenevere foi publicado no início de 1858 e quase passou despercebido, mas, apesar de não ter atingido grande popularidade nem uma grande

¹³ CW, I, 3,5.

divulgação, despertou em alguns leitores um novo interesse pela poesia e pelo mundo imaginário que ela traduzia.

Numa carta de Abril de 1858, Swinburne diz que Morris não dava sinais de vida por altura da publicação de *Guenevere*, tentando manter-se afastado enquanto as críticas eram recebidas.¹⁴ Por sua vez, May Morris registou o prazer sentido pelo pai relativamente a críticas favoráveis: "cordial and discriminating reviews of the poems, some of which he welcomed as already known and admired".¹⁵

Sobre a poesia de William Morris Andrew Lang escreveu:

If a critic may for a moment indicate his personal relations to the work received, I might say that I, and several of my contemporaries at college, knew *The Defense of Guenevere* almost by heart, before the name of Mr. Morris was renowned, and before he had published *The Life and Death of Jason*. We found in the earlier book something which no other contemporary poet possessed in the same measure: an extraordinary power in the realm of fantasy; an unrivalled sense of what was most exquisite and rare in the life of the Middle Ages. We found Froissart's people alive again in Mr. Morris's poems, and we knew better what thoughts and emotions lay in the secret of their hearts, than we could learn from the bright superficial pages of Froissart.¹⁶

The Defense of Guenevere foi publicado pela editora Bell and Daldy mas, como foi já referido, não obteve êxito: "some two hundred and fifty copies were sold or given away, and the remainder of the edition stayed long on the publishers' shelves.

¹⁴ Cecil Y. Lang (ed.), I, 19-20.

¹⁵ CW, I, xxi.

¹⁶ CW, I, xxi.

So late as 1871 there were still copies to be had."¹⁷ Todavia, em 1875, foi publicada uma segunda edição do mesmo livro. Isto só foi possível pelo facto de Morris, entretanto, ter publicado mais poemas, nomeadamente *The Earthly Paradise*, poemas esses que foram extremamente bem recebidos pelo público, assim como pelos críticos.

A publicação de *Guenevere* tinha agradado mais aos amigos de Morris do que propriamente aos críticos. Enquanto que estes últimos se mostraram frios e pouco receptivos, os seus companheiros demonstravam um enorme entusiasmo. Em Fevereiro de 1858, Swinburne escrevia a Edwin Hatch: "Morris's book is really out. Reading it, I would fain be worthy to sit down at his feet".¹⁸ Por sua vez, Thomas Woolner, um escultor pré-rafaelita, escrevia também em Fevereiro à esposa do poeta Tennyson :

Have you seen and do you like W. Morris's poems? I have not seen them to read yet, but long ago he read me some which I thought contained some original ideas and an extraordinary power of entering the far-back old knightly way of looking at things.¹⁹

Sobre este mesmo assunto, John Ruskin escreveria ao casal Browning, em Março de 1858:

I haven't seen those poems of W. Morris's you speak of, but I've seen his poems, just out about old chivalry [...] most noble — very, very great indeed—in their own peculiar way.²⁰

Referindo-se à parte arturiana do volume, Rossetti escreveu a Mrs. Gaskell em 18 Julho de 1859:

¹⁷ Mackail, J.W., 1899, I, 130.

¹⁸ Cecil Y. Lang, (ed.), I, 15.

¹⁹ Woolner, A., *Thomas Woolner, R.A. Sculptor and Poet*, London, 1917, 143-4.

²⁰ Ruskin, J., *Works*, Cook and Wedderburn, 39 vols, 1903-12, XXXVI, 280.

I will not ask you how you like the Guenevere book, for I know for certain you must like it greatly by this time. It is a book, as you say, made for quiet places. With all its faults of youth, I must say I think the Arthurian part has much the advantage (in truth to the dramatic life of the old romance) over Tennyson's *Idylls of the King*, just out; wonderful as of course these last are, in rhythm, in finish, in all modern perfections.²¹

Indiferentes a esta recepção calorosa por parte dos companheiros, os críticos mostraram-se pouco tolerantes. Tendo este livro sido o primeiro volume de poesia pré-rafaelita a ser publicado, ainda Dante Gabriel Rossetti e sua irmã Christina Rossetti não tinham publicado poemas²², é compreensível que tenha havido hostilidade e sobretudo má compreensão por parte dos críticos, dado que Morris passava a carregar, assim, a imagem suspeita da excentricidade pré-rafaelita.²³ Numa carta datada de 14 de Maio de 1860, o crítico John Skelton comentava os poemas de Morris :

I saw Morris's poems in MS. He wanted us to publish them. I confess I could make nothing of them. Nor could a very able man who looked at the MS. for me. Surely 19/20ths of them are of the most obscure, watery, mystical, affected stuff possible. The man who brought the MS. (himself well known as a poet) said 'that one of the poems which described a picture of Rossetti was a very fine poem; that the picture was not understandable, and the poem made it no clearer, but that

²¹ Doughty, O., and Wahl, J.R., *Letters of D.G. Rossetti*, 2 vols, Oxford, 1965, I, 354.

²² Dante Gabriel Rossetti publicaria o seu primeiro volume de poemas *The Early Italian Poets* em 1861 e Christina Rossetti publicaria *Goblin Market* em 1862.

²³ Swinburne publicaria *The Queen Mother and Rosamund* em 1860 e Edward FitzGerald viria a publicar *The Mighty Magician* e *Such Stuff as Dreams Are Made Of* em 1865.

it was a fine poem nevertheless.' For myself, I am sick of Rossetti and his whole school. I think them essentially unmanly, effeminate, mystical, affected, and obscure. You ought really to say more as to Morris's obscurity and affectation.²⁴

Por sua vez, Swinburne perguntava entusiasmado, "where among other and older poets of his time and country, is one comparable for perception and expression of tragic truth, of subtle and noble, terrible and piteous things? where a touch of passion at once so broad and so sure?"²⁵

Morris destacava-se de entre os seus contemporâneos pela forma como retratava as mulheres na sua poesia, exprimindo de um modo desinibido uma sexualidade feminina intensamente erótica e passional. A moralidade da Guenevere de Morris, difere daquela que é tradicionalmente aceite, e este facto repete-se em Morris quando reescreve histórias tradicionais numa nova versão. Pode dizer-se que este poema foi construído não só pelo entusiasmo por tudo o que era medieval, mas também pela energia da sua juventude e pela aspereza provocada pela sua inexperiência.

Ao escrever este poema, Morris baseou-se em *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory que fora redescoberto por Sir Walter Scott no fim do século XVIII. Esta obra estava na origem de um culto arturiano muito apreciado na época, de acordo com as palavras de Burne-Jones:²⁶

Nothing was ever like *Morte d'Arthur* — I don't mean any book or any one poem — something that can never be written, I mean, and can never go out of the heart.²⁷

²⁴ Skelton, J., "The Table-Talk of Shirley", London, 1895, 78. In *Frasier's Magazine* em Junho de 1860, XI, 823-8; In *CW*, I, xxj.

²⁵ Mackail, J.W., 1950, 135.

²⁶ *Le Morte d'Arthur* foi encontrado por Burne-Jones numa livraria em Birmingham. Dado que não tinha posses para comprar o livro, leu-o na própria livraria. De seguida, o livro foi comprado por Morris. In Tompkins, J.M.S., *William Morris, an Approach to the Poetry*, Cecil Woolf, London, 1988, 25.

²⁷ Thompson, E.P., 1988, 59.

De tal modo ficaram fascinados pela obra de Malory, que planearam muitos anos mais tarde produzir, no Kelmscott Press, uma edição de *Le Morte d'Arthur*, incluindo pelo menos uma centena de ilustrações feitas por Burne-Jones.

O facto de *The Defense of Guenevere* ter sofrido um erro de impressão, pois foi impresso a partir da segunda página, causa um grande impacto no leitor. Este é introduzido de uma forma abrupta no quadro que apresenta Guenevere num monólogo quase permanente em que tenta a sua defesa num caso de adultério, limitando-se Morris a descrever a figura de Guenevere, informando ao mesmo tempo o leitor da presença das outras figuras e intervindo para concluir o poema.

Este poema, como já foi referido, baseia-se no livro de Malory e há diversas passagens cuja compreensão depende dos conhecimentos que o leitor tenha ou não desta obra. O facto de Guenevere implorar a Sir Gauwaine pela sua inocência em nome da memória da mãe deste, só se entende se o leitor tiver conhecimento de que a rainha de Orkney, mãe de Sir Gauwaine, acusada de adultério, fora morta pelo próprio filho. O facto de Gauwaine e Arthur serem parentes também é relevante. Guenevere parece perguntar, será que Gauwaine deseja a morte de mais outra pessoa sua parente e pelo mesmo motivo?

Guenevere encontra-se numa situação delicada, tradicionalmente condenada. Morris, contra o que seria convencional, reserva o poema todo à voz de Guenevere que, embora admita o acto, no entanto, não o considera um erro, e tenta convencer os acusadores de que teve razões para praticar o adultério, revelando diversos pormenores que parecem chocantes, mas que também servem para influenciar o leitor de forma a ser mais tolerante.

Morris é responsável por esta ambiguidade. Talvez a sua Guenevere seja confusa porque o próprio Morris não soube definir as suas atitudes divergentes em relação a ela. Apesar de se sentir atraído pela sua vitalidade, não conseguiu absolvê-la totalmente das culpas. Daí que Guenevere se mostre insegura, não sabendo se deveria sentir-se orgulhosa ou envergonhada, se deveria pedir compreensão ou lançar um desafio à sociedade.

A atitude de Guenevere não é a tradicionalmente adoptada por uma rainha culpada de um crime tão grave. Guenevere chora, e as suas lágrimas são constantes durante o poema. Ora, a atitude mais natural de uma rainha na situação de Guenevere seria a de não mostrar emoção, mas sim permanecer dura e reflectida. Nesta ocasião, a rainha Guenevere, acusada de traição contra o rei, encontra-se perante uma assistência composta pelos cavaleiros e damas da corte, e durante a sua defesa, vai informando os presentes do longo escândalo que vivera com Launcelot, assim como dos detalhes da noite anterior em que Launcelot tinha sido atraído pelos seus inimigos aos seus aposentos para ser desmascarado. O leitor fica então informado do facto de que a relação adúltera existia há já algum tempo.

O discurso de Guenevere é feito depois da sentença determinada, que não será alterada, mas preenche um espaço, com as súplicas e o desenrolar da descrição de cenas passionais passadas, que provocam grande ansiedade antes de se ouvir a chegada de Launcelot.

No princípio do monólogo, Guenevere confronta o leitor e é ela própria confrontada com uma questão: "Suppose your time were come to die" (CW, I,2)

Segue-se a escolha entre dois cortes de tecido, um representando o céu, o outro representando o inferno:

And one of these strange choosing cloths was blue,
Wavy and long, and one cut short and red;
No man could tell the better of the two.
After a shivering half-hour you said:
'God help! heaven's colour, the blue; and he said, 'hell.'
Perhaps you then would roll upon your bed,
And cry to all good men that loved you well,
'Ah Christ! if only I had known, known, known.' (CW, I, 2)

O tecido azul identifica-se com Launcelot, mas o azul como côr do céu pode também associar-se a Arthur pela sua posição de rei. Guenevere está a demonstrar que o seu casamento foi um inferno que ela foi forçada a escolher. O principal ponto não é saber em quem Guenevere coloca a culpa, em Launcelot ou em Arthur, mas sim que ela tenta fugir à responsabilidade da sua decisão moral. Morris parecia esperar que o leitor conhecesse o facto de a cor azul, originalmente simbolo de fidelidade no amor, representara o oposto na Idade Média.²⁸

Ironicamente, Guenevere nunca pôde escolher o rumo da sua vida, pois não escolheu Arthur mas foi escolhida por ele e foi-lhe entregue pelo pai, o rei Lodgreaunce, juntamente com o dote, que compreendia uma centena de cavaleiros. No texto original de Malory, Guenevere mantém-se silenciosa. Morris, por sua vez, dá uma voz a Guenevere que lhe permite retaliar contra a repressão que foi esse acto, "But knowing now that they would have her speak"(CW, I, 1).

Na primeira parte do poema temos a descrição de uma cena passada num jardim, em que Guenevere se encontra num estado que ela descreve como "I was half mad with beauty on that day" (CW, I 4):

With faintest half-heard breathing sound — why there
I lose my head e'en now in doing this. (CW, I, 4-5)

Este momento em que Guenevere perde a noção das fronteiras entre si própria e o mundo natural prepara o leitor para a sua entrega:

When both our mouths went wandering in one way,
And aching sorely, met among the leaves;
Our hands being left behind strained far away. (CW, I, 5)

²⁸ "By a very curious transition, blue, instead of being a colour of faithful love, came to mean infidelity. In Holland the blue cloak designated an adulteress woman, in France the 'cote bleue' denotes a cuckold. At last blue was the colour of fools in general", citado em Huizinga, J., *The Waning of the Middle Ages*, New York, St. Martin's Press, 1949, 272.

As próprias estações do ano são apontadas como forças que a levaram a relacionar-se com Launcelot:

And in the Summer I grew white with flame,
And bowed my head down — Autumn, and the sick
Sure knowledge things would never be the same. (CW, I, 3)

Na versão de Morris, Guenevere é uma rainha com um discurso bem articulado e retaliatório. O monólogo desenrola-se com leves ameaças de que o seu cavaleiro, Launcelot, virá em seu socorro. Guenevere afirma que Launcelot esteve nos seus aposentos, mas afirma também que as razões para isso eram inocentes, e ao negar o seu pecado, mais uma vez saboreia a memória desse momento.

Apesar da situação dramática e do seu desespero, mantém a sua postura de rainha:

glorious lady fair
Whatever tears her full lips may have drunk. (CW, I, 2)

A sua atitude em relação aos nobres que esperam pelo arrependimento dela é de desprezo. Torna-se claro que a rainha não está arrependida. A sua mente está absorvida por Launcelot que vê como seu consolador e salvador. Já na sua juventude tinha sido ele a salvá-la depois de ter sido 'comprada' por Arthur:

Belonging to the time ere I was bought
By Arthur's great name and his little love;
Must I give up for ever then, I thought. (CW, I, 3)

Ao sentir-se tão envolvida pelas recordações de Launcelot, a sua súplica cai por terra e é substituída por uma reminiscência de cenas vivas e detalhadas, cheias de

sentimento, que representam uma fonte de glória e não de arrependimento. Guenevere nunca rejeita formalmente a acusação de adultério, e é nesta atitude repetida várias vezes que se encontra a hábil solução que Morris deu a este poema. A cada momento, durante a sua defesa, Guenevere cai em reminiscências, dando a conhecer demasiados detalhes e passa a refrear-se, voltando-se para o seu principal acusador que é Gauwaine:

Nevertheless you, O Sir Gauwaine, lie
Whatever may have happened through these years,
God knows I speak truth, saying that you lie. (CW, I, 5)

Guenevere principia por apelar à compreensão e piedade, e lembra que durante muito tempo resistiu a esse amor, e com uma enorme coragem opta por minimizar as provas de deslealdade apresentadas por Gauwaine. A prova mais forte é a do sangue encontrado na sua cama por Mellyagraunce, quando este, de modo ultrajante, irrompeu pelos seus aposentos. Aqui, mais uma vez, temos de voltar a Malory para melhor compreensão. Mellyagraunce tinha sequestrado a rainha enquanto esta estava a colher flores. Dez cavaleiros da rainha combateram os sequestradores sem as suas armaduras, apenas com as suas espadas, e Guenevere tinha insistido que pernoitassem nos seus aposentos para melhor tratar das feridas. Para se juntar a Guenevere, Launcelot forçara a sua entrada na fortaleza, ferindo-se nas grades da janela. Mellyagraunce acusa-a então de ter recebido um dos seus cavaleiros feridos. De onde vinha o sangue? Guenevere recusa-se a responder e, sentindo-se insultada, refugia-se num silêncio que contrasta com o seu discurso intenso.

Tendo invocado a imagem triunfal de Launcelot, o supremo guerreiro, e exibindo a sua beleza, embora de uma forma menos ostensiva do que no início da defesa, desafia os presentes a observarem as suas mãos, o seu cabelo, os seus olhos e a reafirmarem que ela é infame a ponto de receber um dos seus cavaleiros nos seus aposentos:

And wonder how the light is falling so
Within my moving tresses: will you dare,
When you have looked a little on my brow,
To say this thing is vile? or will you care
For any plausible lies of cunning woof,
When you can see my face with no lie there [...] (CW, I, 8)

Guenevere não é a reconstrução de uma rainha do século XV, nem se trata de uma mulher moderna vestida com traje desse mesmo século. É, sim, uma figura imaginada por um jovem poeta de meados do século XIX, que se move de acordo com o texto do século XV, tomando a liberdade de adaptar as cenas descritas por Malory. As crenças e suposições de Guenevere estão dentro da estrutura medieval, a expressão fica a cargo do seu criador, o poeta. É representada como sendo apaixonada, fiel, petulante, um pouco imprudente até, mas mantendo sempre o seu porte de rainha, orgulhosa, ao mesmo tempo um pouco infantil, e é egoísta pelo facto de se agarrar sem remorsos àquilo que torna a vida uma prazer.

A compaixão de Morris é demonstrada nas descrições que interrompem o monólogo, e a sua recusa em julgar os seus personagens permite uma pluralidade de interpretações e, simultâneamente, mostrar-nos a sua própria indecisão. Este poema lança uma pergunta para a qual não dá resposta: o facto de alguém estar fora da moralidade convencional significa que é imoral?

The Defense of Guenevere é uma forte crítica social, focando discrepâncias existentes entre o individuo e a sociedade. A medida em que estes dois factores se conciliam fica inteiramente entregue ao critério do leitor.

O recurso à memória e à nostalgia é a alternativa que Morris propõe ao leitor numa sociedade cujo sistema social, político e religioso ineficaz, reprime o discurso e a vontade individual. Um comentário de Carole Silver resume a principal questão focada neste poema por Morris:

Our sympathy remains with Guenevere and her great but guilty love. The passion in whose name she has transgressed remains more important than her transgression. Guenevere's testimony, looked at in full, is to the awful power of a love that dissolves all — morality included — in it. Through this testimony we can plainly see Morris's profound grasp of illicit romantic passion.²⁹

²⁹ Silver, C., *The Defense of Guenevere: A Further Interpretation*, Studies in English Literature 9, Ohio, 1969, 695.



4.2.

THE LIFE AND DEATH OF JASON

The Life and Death of Jason

Quase dez anos decorreram entre a publicação de *The Defense of Guenevere* e *The Life and Death of Jason* ; no entanto, foram anos produtivos durante os quais Morris criou diversos desenhos para decoração e organizou a firma Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Este poema, inicialmente escrito para ser incluído em *The Earthly Paradise*, publicado em 1868, foi editado separadamente um ano antes, devido à sua extensão. O título que Morris havia originalmente escolhido para este trabalho, "The Deeds of Jason", que teria sido escrito como primeiro conto a inserir nesta obra, foi alterado para *The Life and Death of Jason*. Foi este o poema de Morris que obteve mais êxito junto do público leitor e também dos críticos.

A primeira edição de *The Life and Death of Jason* apareceu em Janeiro de 1867. Uma segunda edição seguiu-se em Dezembro de 1867 e houve mais sete edições antes que *Jason* fosse incluído nos *Poetic Works* de 1896. A sua habitual companhia editora, Bell and Daldy, recusou arriscar mais prejuízos dado o insucesso de *Guenevere*, e foi o próprio Morris que teve de suportar os custos da publicação de *Jason*. Morris, naturalmente, sentiu-se satisfeito ao ler as críticas favoráveis, especialmente depois da má recepção de *Guenevere*. Foi particularmente bem recebido junto do público, que encontrou nessas histórias uma forma ideal de literatura:

[...] when we light the lamp and draw the curtains after a hard day's work on some autumn evening, comes the turn of the poet who is willing and able to amuse us. It is then that we

seek for verse which can soothe the wearied mind with images of beauty, which can be enjoyed without effort, and which condescends to be entertaining [...] ³⁰

Morris lia e respondia a algumas críticas como é possível ver pelas suas cartas. Numa dessas cartas, datada de Junho de 1867, nota-se o estímulo que sentiu em relação às primeiras críticas de *Jason*:

Naturally I am in good spirits after the puffs, but I reserve any huge delight until I see what the *Pall Mall* and *Saturday* say, one of which is pretty sure to act as *Advocatus Diaboli*. However I fancy I shall do pretty well now: last week I had made up my mind that I shouldn't be able to publish *The Earthly Paradise* and was very low: I am anxious as you are to get on with that work, and am going to set to work hard now. ³¹

O *Athenaeum* lamentava que os temas de Morris ignorassem o "creed of Christendom" e descreveu-o desta forma condescendente: "... a chronicler who has a tale to tell, the interest of which is in the events..."³² Por parte da maioria dos críticos houve uma subestimação no que se refere às características de equilíbrio e pictóricas do poema, as quais transformaram uma narrativa originalmente ordenada numa narrativa algo sinuosa e digressiva, mas o poema de Morris foi também aplaudido pela sua clareza e carácter desinibido. Swinburne comentaria:

³⁰ *Blackwood's Magazine*, Julho de 1869.

³¹ Mackail, J.W., 1899, I, 185.

³² *Athenaeum*, 15 Junho 1867:779, in Boos, F., *The Design of William Morris' The Earthly Paradise*, N.Y., The Edwin Mellen Press, 1991, VI, 225.

In all the noble roll of our poets there has been since Chaucer no second teller of tales, no second rhapsode, comparable to the first, till the advent of this one.³³

Por sua vez, o americano Charles Eliot Norton escreveu: No narrative poem comparable with this in scope of design or in power of execution has been produced in our generation.³⁴

Na primeira edição de *Victorian Poets*, de E. C. Stedman, uma colectânea americana de poetas britânicos publicada em 1875, encontramos o seguinte sumário:

It is a narrative poem of epic proportions, all story and action, composed in a rhymed pentameter, strongly and sweetly carried from the first book to the last of seventeen. In this production as in all the works of Morris, — in some respects the most notable raconteur since the time of his avowed master, Geoffrey Chaucer, the statement is newly illustrated, that imaginative poets do not invent their own legends, but are wise in taking them from those historic treasuries of fact and fiction, the outlines of which await only a master-hand to invest them with living beauty.³⁵

Em *Jason* encontramos ecos de Keats, tal como encontramos Browning em *Guenevere*. Estas semelhanças notam-se principalmente nas descrições de amor carnal tal como no caso em que uma ninfa promete a Hylas, um dos companheiros de Jasão, um isolamento paradisíaco, o que lembra o jardim onde o cavaleiro solitário de Keats é retido por La Bell Dame Sans Merci. O amor de Jasão por Medeia, "honied pain", lembra várias descrições de Keats e Jasão brilha "like a star", tal como Porfírio em "The

³³ *Fortnightly Review*, Julho de 1867, 7:22, in Boos, F., 1991, VI, 226.

³⁴ *Nation*, 22 de Agosto de 1867, 5,146, in op.cit.

³⁵ Stedman, E.C., *Victorian Poets*, Osgood, N.Y., 1875.

Eve of St. Agnes"; a sua fuga nocturna com Medeia lembra também a fuga de Porfírio e Madaleine pelas escadas do palácio. A visão de Orfeu de uma mulher estendendo os braços ao seu amante ausente, lembra o gesto de Isabella em "Isabella, or the Pot of Basil", e o canto de Medeia para a serpente é comparado ao canto do rouxinol. O jardim das Hespérides lembra a paleta de tons de Keats, contendo cores exóticas, frutos, pássaros e pedras preciosas.

Morris tinha elogiado o poema de Rossetti "The Burden of Nineveh" publicado no *Oxford and Cambridge Magazine*, em 1856. A sua influência em *Jason* pode encontrar-se principalmente, na passagem em que Medeia canta para o dragão, onde se denota um ritmo e algumas perguntas parecidas com as de Rossetti nesse poema.

Como foi já referido, *The Life and Death of Jason* era inicialmente destinado a *The Earthly Paradise* e é fácil detectar um dos pontos comuns com o poema "Apology" incluído nesse volume, no que se refere ao contraste entre a clareza e a vida saudável da época medieval e a prisão poluída criada pela revolução industrial em Inglaterra:

Would that I
 Had but some portion of that mastery
 That from the rose-hung lanes of woody Kent
 Through these five hundred years such songs have sent
 To us, who, meshed within this smoky net
 Of unrejoicing labour, love them yet.
 Since like thy measures, clear and sweet and strong,
 Thames' stream scarce fettered drave the dace along
 Unto the bastioned bridge, his only chain. (CW, II, 259)

Se nos lembrarmos da importância que Morris atribuiu à História durante toda a sua vida, o modo como insistia em relembrar os tempos passados e os ambientes e

culturas através das suas palestras, poemas e romance, notaremos que também aqui em *Jason*, alguns personagens, particularmente os mais conceituados, frequentemente relatam acontecimentos relacionados com os seus antepassados, enquanto que os personagens mais perversos demonstram um total desinteresse por qualquer referência ao passado, seja ela respeitante à sua família ou não.

Já em *The Defense of Guenevere*, Morris se preocupava com os heróis esquecidos, provavelmente vítimas de relatos históricos deficientes ou incompletos, e em *Jason* o narrador também teme que o seu conhecimento de heróis antigos seja incompleto:

[...] though mayhap, one by one,
 These grew to be forgotten 'neath the sun,
 Being neither poor of heart, nor weak of wit,
 More than those others whose crowned memories sit
 Enthroned amid the echoing minstrelsy
 Sung of old time beside the Grecian Sea. (CW, II, 38)

No caso de *Jason*, encontramos bastantes referências ao passado relacionadas com Chiron, o educador que lhe incutiu o interesse pela perícia em práticas físicas necessárias para a sobrevivência na floresta. As informações retidas do passado serão preciosas em diversas situações difíceis, dado que os ciclos da vida se repetem e há eventos históricos que se podem praticamente prever :

Unto whom Chiron taught the worthy lore
 Of elders who the wide world filled before;
 And how from some slain bird's wing
 To feather [reeds], and make a deadly thing. (CW, II, 8)

And nigh him Jason, listening eagerly

The tales he told him, asking, now and then,
Strange questions of the race of vanished men. (CW, II, 12-13)

Durante as suas viagens, os Argonautas frequentemente contavam histórias sobre os seus antepassados, habitualmente focando os tempos áureos. Morris não se cansava de lembrar essas épocas como exemplo para uma sociedade melhor, democrática e igualitária:

Let whose be our friend,
Whose our foe, henceforth until the earth
Forgets of changeful men the death and birth,
We shall not be forgotten anywhere,
But our deeds told shall free sad folk from care. (CW, II, 171)

As imagens profundamente utópicas que Morris acalentava aparecem espalhadas pelo poema, num vislumbrar de uma terra livre e numa comunidade alegre desaparecidas:

When all things needful did abound
In every land; nor must men toil,
Nor wear their lives in strife to foil
Each other's hands, for all was good,
And no man Knew the sight of blood...
[...]Will no God send some dream of this,
That we may know what it has been? (CW, II, 150-51)

A ilha da Idade do Ouro é essencialmente uma visão de paz social e natural:

[...] for the roebuck there

Walked fearlessly with the tiger; and the bear
Lolled sleepily upon the fruit-strewn grass,
Letting the conies o'er his rough hide pass,
With blinking eyes that meant no treachery. (CW, II, 207)

O jardim das Hespérides é apresentado por Morris como a imagem de uma época áurea. Durante a sua adolescência, tinha lido com entusiasmo um dos primeiros poemas de Tennyson, "The Hesperides" e a descrição do jardim utiliza várias imagens retiradas desse poema.

A arte e a poesia de Morris têm por base o conceito de que o conhecimento do passado manterá o conhecimento de feitos heróicos e acontecimentos invulgares mas, acima de tudo, trará felicidade às gerações vindouras. Este elemento de esperança por melhores dias baseado em experiências passadas é uma constante, por exemplo, quando fica fascinado pelas catedrais francesas aos vinte e um anos de idade:

And those same builders, still surely living, still real men and
capable of receiving love, I love no less than the great men,
poets and painters and such like, who are on earth now; no
less than my breathing friends whom I can see looking kindly
on me sometimes between the strokes of the chisels?³⁶

Morris procurava fugir ao mundo vitoriano, refugiando-se em mundos poéticos e de fantasia. Na opinião de Martha Duvall Mench, uma investigadora que nos últimos vinte e cinco anos tem vindo a estudar a poesia de William Morris, em particular *The Life and Death of Jason* :

Morris' once popular Jason is still, in limited amounts,
pleasurable reading; one should admit that well-executed

³⁶ CW, I, 349.

escapist literature can be worthwhile. Although the resulting effortless flow of pictures in which one is called upon only to feel and see are a lovely refuge from a complex world, a reader expects a poem, especially a lengthy one, to offer him more than a narcotic.³⁷

O termo, "narcotic", utilizado por Martha Mench, descreve precisamente o que o público leitor apreciava, dado que lhe permitia durante alguns momentos afastar-se dos problemas que o rodeavam. Teria tido também este efeito sobre Morris, embora o seu entusiasmo pelas aventuras que relatava, neste caso contos sobre expedições e buscas, fosse o seu principal motor. Morris incluía detalhes de batalhas e de expedições que não figuravam nos seus poemas iniciais e, naturalmente, um poema referente a expedições teria de incluir muitos detalhes sobre as vicissitudes da viagem e sobre a paisagem.

Os críticos de *Jason*, em geral, queixavam-se da extensão da narrativa e terá de igual modo sido difícil seguir uma linha que unisse as aventuras dispersas dos Argonautas. Nas primeiras cento e cinco páginas do poema seguimos a primeira grande aventura de Jasão até obter o Velo Dourado. A viagem para o norte que se segue, constitui uma parte muito intrigante, mas quase não é referida na lenda original.

Embora a figura de Medeia e os seus actos se tornem importantes, particularmente na segunda e quarta partes da narrativa, ao alcançar o Velo Dourado e no regresso dos Argonautas, o seu papel é fundamental. Segundo May Morris, embora Jasão fosse o herói, Morris preferia a figura de Medeia:

[...] father's sympathies were with Medea—not Medea the sorceress, but the woman weak in the very strength of her love; that he found the hero himself rather second-rate.³⁸

³⁷ Mench, M.D., *The Argonautic Tradition in William Morris' The Life and Death of Jason: A study in Poetic Eclecticism*, Yale University., 1968, p. 259.

³⁸ *CW*, II, xvi.

Num ensaio publicado no *Fortnightly Review*, em Julho de 1867, Swinburne escreveu:

[...] the root of the romance lies of course in the character of Medea; and here, where it was needfullest to do well, the poet has done best [...] Queen, sorceress, saviour, she has shrunk or risen to mere woman; and not in vain before entering the tragic lists has the poet called on that great poet's memory who has dealt with the terrible and pitiful passion of women like none but Shakespeare since.³⁹

Jasão é um herói que pratica actos ousados de forma a alcançar a fama e o amor. Se bem que na versão clássica desta lenda seja retratado como um homem e herói provido de todos os atributos masculinos necessários para obter êxito nas suas façanhas, na versão de Morris, Jasão aparece menos idealizado, embora não menos ambicioso. É retratado como sendo, no início, um homem simples, criado numa região remota. É um personagem modesto, desejando para si próprio uma vida pacífica e os seus actos parecem destinados a beneficiar outros e não a si próprio: O Jove, by thy hand may all these be led/ To name and wealth! (*CW*, II, 36)

Nota-se retraimento e dúvida quanto ao futuro no que se refere à busca do Velo Dourado, e através da narrativa de Morris adivinha-se o destino do personagem:

For now already like a king he spoke,
Gazing upon the wild tumultuous folk
As one who knows what troubles are to come,[...]
So much he dreaded what the Gods might do. (*CW*, II, 37)

³⁹ Faulkner, P., (ed.), 1973, 63.

Quando finalmente encontra o Velo Dourado, Jasão sente ter-se verificado uma viragem radical na sua vida:

The prize is reached, which yet I am afeard
To draw unto me; since I know indeed,
That henceforth war and toil shall be my meed.
[...]So here I take hard life and deathless praise,
Who once was fain of nought but quiet days,
And painless life, not empty of delight [...] (CW, II, 130)

Tanto através da sua poesia como do seu romance político Morris sonhava com uma visão da sociedade ideal que quase sempre alternava períodos de trabalho árduo com períodos de descanso merecido. Aqui, em *The Life and Death of Jason*, também se procura esse equilíbrio entre a acção e o sossego, o que é feito de um modo alegórico. A vida de Jasão está dominada pela tensão criada entre a sua ambição heróica e o seu desejo por uma existência pacífica. A sua tentativa para conciliar estas duas vertentes falha pelo facto de lhe faltar uma faceta espiritual equivalente à sua faceta física.

Henry James apontou o facto de o heroísmo de Jasão se eclipsar a partir do momento em que Medeia intervém na narrativa e a domina, principalmente nos momentos de crise que encontraram durante a expedição:

His great stumbling block, however, we take it, was the necessity of maintaining throughout the dignity and prominence of his hero. From the moment that Medea comes into the poem, Jason falls into the second place, and keeps it to the end [...] Without question, then she is the central figure of the poem [...] Jason accordingly possesses only that

indirect hold upon our attention which belongs to the
Virgilian Aeneas [...] ⁴⁰

Toda a infância de Jasão tinha sido acompanhada apenas por homens, e foi Juno a primeira figura feminina que teve influência na sua vida, definindo completamente o percurso que ele iria seguir. O contraste existente entre o número de feiticeiras e de bruxas e o número de mulheres vulgares é enorme. Enquanto que as primeiras são em maior número e dominam a narrativa, as mulheres vulgares detêm uma posição bastante modesta. Por seu lado, Medeia não era uma deusa mas sim uma mulher que lutou para proteger o seu amante das agruras que este teria de enfrentar, demonstrando alguma insegurança em relação aos seus poderes. A deusa da narrativa é sem dúvida Juno que desempenha um papel tutelar e dominador e que alterna as suas variadíssimas aparições entre disfarces de uma bela mulher ou de um homem velho ou ainda como mulher idosa.

Outras deusas tomam parte na narrativa, mas de uma forma pouco proeminente: Artemísia está na fonte dos poderes atribuídos a Medeia; Vénus, surpreendentemente, tem um papel praticamente insignificante, o que parece estranho num poema que refere frequentemente situações de amor carnal. Circe, sem dúvida a mais poderosa, tem um afecto especial pela sua semelhante humana, Medeia, e ao profetizar o seu destino aproveita para evidenciar a negligência do espírito humano:

Wherefore the Gods, wishing the earth to teem
With living wills like theirs, nor as a dream
To hold but beauty and the lives of beasts,
That they may have fair stories for their feasts,
Have given them all forgetfulness of death,
Longings and hopes, and joy in drawing breath,
And they live happy, knowing nought at all,

⁴⁰ *North American Review*, October 1867, 106:690, in Boos. F., 1991, VI,199.

Nor what death is, when that shall chance to fall. (CW, II, 188)

Medeia representa uma fusão entre donzela e feiticeira. Morris misturou esses traços em Medeia por razões que se entenderão melhor ao verificar que, em relação à lenda original, os seus crimes são fortemente atenuados. Na história original, Medeia assassina o marido e o irmão sem remorsos. No poema de Morris, Medeia aparece como causa, mas uma causa não intencional, da morte do irmão.

Durante a expedição dos Argonautas, presta-lhes todo o apoio, utilizando assim os seus poderes em benefício de outros e os seus conselhos serão preciosos para os marinheiros. Medeia não se identifica com a deusa que lhe concedeu os poderes mas sim com uma personagem que usa magia adquirida num mundo natural, um facto que conta com a aprovação de Morris.

Esta figura feminina de uma mulher bela, conhecedora do natural, e detentora de poderes sobrenaturais, é frequente em Morris, atingindo o seu ponto alto na figura de Birdalone em *The Water of the Wondrous Isles*. Rossetti também se interessava por figuras ligadas à bruxaria que se encontram em "Sister Helen", um poema publicado em 1854. Também Keats partilhara este gosto, mas Morris destacava-se destes dois outros poetas pelo facto de não mostrar um interesse particular pela imagem misógena da mulher bela representada, por exemplo, por uma serpente envenenada. Morris baseia a defesa de Medeia no facto de ela ter colocado os seus poderes sobrenaturais ao serviço das vulneráveis emoções humanas. O facto de esta mulher se encontrar em determinadas situações em que passa pela dor, pelo medo e pelo desgosto, ajudam a identificá-la com uma mulher vulgar, experimentando situações semelhantes às das mulheres vulgares e, deste modo, tornando a sua história mais comovente.

Entre a representação esbatida de mulheres vulgares na narrativa, será de destacar, em primeiro lugar, a figura de Atalanta. Retratada como sendo heroína da Argo, e que teve de fazer um voto de castidade para obter o direito ao trabalho:

Amid the wondering heroes did she stand

A very maid, yet fearing not for aught;
For she, with many a vow, had dearly bought
Diana's love, and in no flowery stead
Had borne to hear love-songs, or laid her head
On any trembling lover's breast;
Therefore of mortals was she loved the best
By Her, who through the forest goes a-nights,
And in return for never-tried delights,
Has won a name no woman else can have. (CW, II, 42)

Numa cena posterior, Atalanta necessita de ser salva de um monstro em forma de serpente, uma situação que mais tarde Morris iria utilizar em "The Doom of King Acrisius". Atalanta é a única entre os Argonautas que é salva pelos seus companheiros. Mais uma vez, Morris coloca a sua heroína numa situação de limitação física como fez em narrativas precedentes relativamente às suas heroínas mais convencionais.

Outro exemplo de mulheres vulgares na narrativa são as três filhas de Pelias, Eradne, Amphinome e Alceste que anseiam pela vida eterna, mas não se preocupam com os meios a utilizar para a atingir: And from their hearts had flown all thoughts at last/ But that of living while the world went past. (CW, II, 231)

Ao tomarem consciência dos factos envolvendo essa sua vida eterna, fogem aterrorizadas, escondendo-se dos Argonautas nuns arbustos. Ao leitor não é dada nenhuma indicação sobre o facto de terem ou não sobrevivido a este episódio, nem é de particular importância para a continuação da narrativa. Mas no caso de Glauce, uma mulher ingénua emanando afecto, é retratada com bastante simpatia e algum detalhe. O facto de corar enquanto escuta as narrativas de Jasão, a sua postura tímida quando lhe é oferecido um anel, o seu encontro com o noivo apenas no dia do casamento, tudo isto Morris utiliza para enfatizar o sentimento de amor genuíno que esta mulher sente pelo herói. Aqui a sua simplicidade e inexperiência contrastam violentamente com a ousadia e a postura sofisticada de Medeia.

Há também alguma alusão, embora breve, às mulheres dos marinheiros que ficaram em casa:

And, 'midst them all, perchance, my love
 Is waking, and doth gently move
 And stretch her soft arms out to me,
 Forgetting thousand leagues of sea [...]
 Amid the maidens shall I hear
 Her voice in praise, and see her near,
 Holding the gold-wrapt laurel crown,
 'Midst of the shouting, wondering town! (CW, II, 133-34)

Poderemos associar a estas personagens convencionais, a imagem da mulher vitoriana indefesa e desamparada. Para a mentalidade vitoriana, *The Life and Death of Jason* apresentava sem dúvida uma grande variedade de mulheres, desde feiticeiras a deusas, até aos contrastes donzela/bruxa e ingénua/mulher fatal. As mulheres que exerceram alguma influência sobre o herói, precisamente aquelas cuja influência não era esperada na narrativa, são em muitos aspectos mais cativantes do que a figura do próprio Jasão.

Medeia pode ser associada a outras heroínas de Morris pois, tal como Guenevere, ela teme que o amor a conduza à captura e à desonra. É uma mulher a quem foi vedado o acesso à felicidade e o facto de ela se aperceber das suas limitações e sofrer por isso torna-a uma heroína mais encantadora para o leitor.

Morris apresenta o amor, e nunca a ambição, como prioridade dos esforços de Medeia em relação à segurança de Jasão. Um exemplo em que podemos confirmar que se trata de amor puro e sincero está nesta passagem:

While I, the doer of a happy deed,
 Shall sit beside thee in the wretched weed;

That folk may know me by thine eyes alone

Still blessing me for all that I have done. (*CW*, II, 245)

Após o seu regresso da Grécia, Medeia deixa de praticar bruxaria, uma prova de que só utilizava esses meios nas situações extremas mas, ao aperceber-se de que Jasão a abandonara, sonha com um poder a partir do qual possa criar novas situações de perigo das quais só ela consiga libertá-lo. Terá sido um pensamento estranho mas não perverso.

Morris apresenta as vítimas de Medeia como sendo em alguns casos merecedoras da morte e atenua consideravelmente a sua responsabilidade nos acontecimentos, como no caso de Pelias, por ser tirano, e mesmo no caso de Glauce, que poderá parecer um dos casos mais difíceis de justificar. Medeia entende que lhe poupou um castigo maior que seria a sua futura infelicidade: *Kindly I deal with thee, mine enemy;/ Since swift forgetfulness to thee I send.* (*CW*, II, 284)

Mesmo a morte dos próprios filhos parece inevitável, pois Medeia não teve poder para a evitar:

O children! that I would have died to save,
How fair a life of pleasure might ye have,
But for your mother: — nay, for thee, for thee,
For thee, O traitor! who didst bring them here
Into this cruel world [...] (*CW*, II, 285-86)

A Medeia que Morris apresenta é genuinamente uma figura trágica. É perversa, mas não o é totalmente. A arte que um dia lhe permitiu atrair e manter o seu amante é a mesma que mais tarde o irá repelir, e que concederá os meios através dos quais Medeia destruirá tudo quanto ama.

Há dois momentos em que o leitor sente que Morris preferiria não prosseguir:

So ends the Winning of the Golden Fleece:
So ends the tale of that sweet rest and peace
That unto Jason and his love befell;
Another story now my tongue must tell,
And tremble in the telling. (*CW*, II, 259)

Ah! let me turn the page, nor chronicle
In many words the death of faith [...] (*CW*, II, 278)

Também a descrição da vida de Medeia após a morte de Glauce é abreviada:

[...] yet she died not,
But fleeing, somehow, from that fatal spot,
She came to Athens, and there long did dwell,
Whose after life I list not here to tell. (*CW*, II, 292)

Circe oferece a Medeia a consolação de que, apesar de trágicos, a sua vida e os seus actos seriam, pelo menos, lembrados:

And midst all pain and joy, and right and wrong,
Thy name shall be a solace and a song
While the world lasts, if this avail thee aught. (*CW*, II, 189)

A preocupação de Morris em relação à história criada através da actividade humana, tem como finalidade preservar o passado e confirmar identidades ameaçadas, trazendo inspiração e esperança a pessoas desorientadas em gerações futuras. É através da voz de Orfeu que Morris transmite formas de sociedade e vida perfeitas:

Nay, rather let them find their life,
Bitter and sweet, fulfilled of strife,
Restless with hope, vain with regret,
Trembling with fear, most strangely set
'Twix memory and forgetfulness;
So more shall joy be, troubles less,
And surely when all this is past,
They shall not want their rest at last. (CW, II, 211)

Existem aspectos da narrativa que são invulgares e praticamente únicos na poesia vitoriana, tais como as descrições que Morris faz do tempo, da paisagem, do mar, dos ofícios, e ocupações, que devem ter contribuído muito para a popularidade da sua poesia nessa época. Morris descreve também o detalhe da navegação, dos perigos, da incerteza, da insegurança dos marinheiros.

Como era seu costume, Morris dava também grande importância à descrição do trabalho no dia-a-dia, tal como a pastorícia, o trabalho do mineiro e o trabalho de tecelagem. Ao apresentar cada um dos Argonautas relata em detalhe a sua origem. É na descrição que Medeia faz do trabalho doméstico que se nota a empatia de Morris:

There had I savage masters, and must learn,
With aching back to bend above the quern;
There must I learn how the poor craftsman weaves,
Nor earn his wages; and the barley sheaves
Must bind in August; and across the snow,
Unto the frozen river must I go,
When the white winter lay upon the land,
And therewithal must I dread many a hand,
And writhe beneath the whistle of the whip. (CW, II, 225)

The Life and Death of Jason foi a primeira longa narrativa heróica e contém algumas passagens líricas de grande beleza, abrangendo uma vasta gama de temas e personagens inseridos numa narrativa detalhada e viva. Pormenores das expedições são produzidos com extrema imaginação e clareza e o facto da narrativa alternar com espaços líricos permite unir as duas viagens do poema, a interior e a exterior.

No poema que segue, *The Lovers of Gudrun*, outra narrativa heróica, baseada nas sua admiração pelos povos nórdicos, Morris impõe um ritmo mais enérgico à sua escrita. Foi com este espírito, entre o passado e o mundo real, entre a ambição e o retrocesso, que Morris proseguiu na sua escrita, produzindo *The Earthly Paradise*.

1
Odd of the Tongue, and others named

THE STORY OF HEN

THORIR Chap. I. of men of Burgfirth

THERE was a man hight Odd, the son of Omund Broadbeavel, the son of Wolf of Fitia, the son of Thorir Clatter; he dwelt at Broadbolstead in Rekkdale of Burgfirth; his wife was Jorun, a wise woman and well skilled; four children had they, two sons of good conditions, and two daughters: one of their sons hight Thorod and the other Thorwald: Thurid was one daughter of Odd, and Jofrid the other. Odd was bynamed Odd of the Tongue; he was not held for a just man.

A man named Torfi the son of Valbrand the son of Valthiof the son of Orhyg of Ejuberg had wedded Thurid, daughter of Odd of Tongue, and they dwelt at the other Broadbolstead.

At Northtongue dwelt a man named Arugin the son of Helgi, the son of Hlogni, who came out with Hronmund



43.

THE LOVERS OF GUDRUN

The Lovers of Gudrun

Foi com estas palavras que William Morris descreveu *The Lovers of Gudrun* a Charles Eliot Norton, em Agosto de 1869:

The story in question I think on the whole the most important thing I have written; the deeper I got into the old tale the more interested I found myself, and now it is finished, I feel [...] rather cold to subjects with less of life and nature in them.⁴¹

Publicado em Dezembro desse ano, este poema foi desde o início uma das histórias com maior êxito incluídas em *The Earthly Paradise*.

The Lovers of Gudrun foi o primeiro poema de Morris talhado num enquadramento nórdico, que relata uma história de amor predestinado onde os três personagens principais detêm menos responsabilidade pelos seus actos e se apresentam menos perfeitos do que os personagens na lenda original. Este facto repetir-se-ia mais tarde em *Sigurd the Volsung* e já se tinha passado em *The Defense of Guenevere* e *The Life and Death of Jason*, como vimos.

Na opinião de G.A. Simcox, num artigo publicado em *Academy*, em 1870: "Morris transformed one of the least artistic of the Norse Sagas into one of the completest of English poems." ⁴²

⁴¹ *CL*, I, 82

⁴² *Academy*, Fevereiro de 1879, I, 122, in Boos, F., 1991, VI, 266.

Dante Gabriel Rossetti escrevera a Swinburne em 12 de Dezembro do ano anterior, fazendo o seguinte comentário:

Gudrun is a wonderful poem [...] I must say that, hearty as is the praise with which the critics are greeting the book from their own point of view [...] I do not think justice is yet being done by them to this most remarkable poem, which can only be justly dealt with by a detailed analysis.⁴³

Por sua vez, Sidney Colvin escreveu na edição de Dezembro do *Pall Mall Budget*:

[...] the chief difference between the former and the present portions of Mr. Morris's work lies in the increased prominence given in the present portion to passion and emotion. [...] The versified Saga of Gudrun [...] is in its intention a half-tragic, half-epic study of fate and passion, and that of the most highly strung and highly wrought kind, and having a quite modern subtlety and involution of emotion thrown into it.[...] ⁴⁴

Morris tinha visitado a Islândia várias vezes durante a sua vida e demonstrara grande admiração e respeito pelo povo que vivia naquela terra estranha e estéril, mas que, no entanto, mantinha fortes tradições e sentimentos humanos profundos que saíam reforçados daquele ambiente severo. A paixão de Morris pela história e sua importância em gerações futuras, levou-o, como narrador, a descrever a experiência deste povo embora de modo fragmentado:

Bear with me

If I shall seem to hold this history

⁴³ Doughty, O., Wahl, R., (ed.), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Clarendon Press, 1965, II, 773.

⁴⁴ *Pall Mall Budget*, Dezembro de 1869, 4,26, in Boos, F., 1991, VI, 267.

Of a few freemen of the furthest north,
A handful, as a thing of too much worth;
Because this Iceland was my fathers' home,
Nay, somewhat of the selfmade stock they come
As these I tell of. Know withal that we
Have ever deemed this tale as true to be,
As though those very Dwellers in Laxdale
Risen from the dead had told us their own tale...(CW, III, 250)

The Lovers of Gudrun, o conto medieval representando o mês de Novembro, transmitia uma imagem de desolação. É uma tragédia com um personagem central — Gudrun — que sobrevive aos acontecimentos e reflecte sobre a complexidade do destino:

Yea, I have looked and seen November there;
The changeless seal of change it seemed to be,
Fair death of things that, living once, were fair;
Bright sign of loneliness too great for me,
Strange image of the dread eternity,
In whose void patience how can these have part,
These outstretched feverish hands, this restless heart? (CW, III, 206)

Os dois personagens que mais se destacam na história, para além de Gudrun evidentemente, são Kiartan e Bodli que formam quase que uma só imagem do herói da história. Tendo características diferentes um do outro, complementam-se, permanecendo unidos, ao mesmo tempo, por uma profunda amizade, até que o desejo de ambos por Gudrun os destrói.

Morris começa por descrever as famílias que irão protagonizar esta história. Fá-

-lo gradualmente começando pelas duas casas Herdholt e Bathstead chefiadas por Olaf e Oswif. Na casa de Olaf encontramos o seu filho, Kiartan, e o filho adoptivo Bodli Thorleikson; na casa de Oswif encontramos cinco filhos idiotas e finalmente, uma filha:

Gudrun by name,
 Whose birth the wondering world no more might blame
 Than hers who erst called Tyndarus her sire,
 What heart soe'er, what roof-trees she might fire
 What hearts soe'er, what hearths she might leave cold
 Before the ending of the tale be told. (CW, III, 252)

Quando Gudrun tem quinze anos, a sua casa é visitada por Guest, um velho com poderes proféticos que, frequentemente, passava por Bathstead a caminho de uma assembleia anual, em que participavam todos os homens livres. Tal como a figura de Guest em *News from Nowhere*, que é assumida por Morris, este personagem limita-se a visitar e a interpretar, mantendo-se sempre um estranho. Quando Guest pergunta a Gudrun se teve algum sonho, esta responde que sonhou quatro sonhos num só e que se sentira perturbada pelo mesmo. Guest pede-lhe imediatamente para lho contar. No primeiro sonho Gudrun usa uma grinalda de que não gosta, atirando-a para um riacho; depois deste acto sente-se feliz e acorda. No segundo sonho, perde num rio uma pulseira de prata que estimava e chora a perda. No terceiro sonho, passeia-se perto de Bathstead bem vestida e usando uma braçadeira de ouro, da qual não gosta muito. Gudrun cai e, ao cair, a braçadeira parte-se na pedra vertendo sangue:

And as I stood and looked and sore did yearn
 Midst blind regrets rather than raging pain,
 For that fair thing I should not see again,
 My eyes seemed opened, to my heart it came,
 Spite of those flaws, that on me lay the blame

Why then was spoiled that noble gift and rare,
Because therewith I dealt not with due care:
So with a sigh I woke. (*CW*, III, 256-7)

No quarto sonho, Gudrun usa um adorno dourado, com pedras preciosas, que era tão pesado que mal conseguia manter a cabeça erguida, mas que era também motivo para orgulho e alegria. De repente, o adorno é-lhe arrancado e desaparece na água.

Estas metáforas são sinais de mau presságio que irão efectivar-se na sequência do conto. Depois do relato de Gudrun, Guest, entristecido e com alguma relutância, interpreta os seus sonhos:

— Methinks a stirring life shall hap to thee.
Thou shalt be loved and love; wrongs shalt thou give,
Wrongs shalt thou take, and therewithal outlive
Both wrongs, and love, and joy, and dwell alone
When all the fellows of thy life are gone.
Nay, think not I can tell thee much of this,
How it shall hap, the sorrow or the bliss;
Only foreshadowing of outward things,
Great, and yet not the greatest, dream-lore brings. (*CW*, III; 258)

Guest limita-se a ler o destino de Gudrun e a sua imprecisão não a ajuda a entender o que ele acaba de prever:

[...] little from my foresight shalt thou win,
Since both the blind, and they who see full well,
Go the same road, and leave a tale to tell
Of interwoven miseries, lest they,
Who after them a while on earth must stay,

Should have no pleasure in the winter night,
When this man's pain is made that man's delight. (CW, III, 258)

A única nota positiva nesta profecia parece ser a já habitual consolação do facto de restar uma história para contar. Apesar da imprecisão da profecia de Guest, este consegue informar Gudrun que os símbolos por ela citados, nomeadamente a grinalda, a braçadeira e o adorno representam os seus maridos: o primeiro seria desprezado, o segundo amado, mas morreria no mar, o terceiro seria um digno companheiro e o quarto, representado pelo adorno dourado, morreria no mar tal como o segundo. Os primeiros dois sonhos representavam a vida simples dos seus dois primeiros casamentos, o que se veio a verificar, mas a ligação entre o relato dos sonhos e os dois segundos casamentos já não é tão clara. Na opinião de J.M.S. Tompkins:

There are, in fact, no dragons, no fairy mistresses, nothing more preternatural than the far-sighted Guest's interpretation of the girl Gudrun's dreams. There is a very strong situation, based on conflicting loves and allegiances, and driven to the inevitable tragic conclusion by the fierce-hearted Icelandic women.⁴⁵

A narrativa passa então para a figura de Gudrun, cuja beleza aos quinze anos é descrita por estas palavras:

Her brow was smooth now, and a smile began
To cross her delicate mouth, the snare of man;
Bluer than grey her eyes were; somewhat thin
Her marvellous red lips; round was her chin,
Cloven, and clear wrought; like an ivory tower

⁴⁵ Tompkins, J.M.S., 1988, 171.

Rose up her neck from love's white-veiled bower...
Too dainty seemed her feet to come anear
The guest-worn threshold-stone. So stood she there,
And rough the world about her seemed to be,
A rude heap cast up from the weary sea. (CW, III, 253-4)

Por sua vez Kiartan, agora adulto, possui todas as características masculinas quase lendárias que um herói deve ter. É belo, atlético, destemido, um guerreiro e é também artesão. Kiartan é também associado a imagens de luz e claridade, com o sol e com o ouro. Quando Kiartan visita Bathstead olha para Gudrun "with wild hungry eyes" e fala-lhe com afecto, ao que Gudrun corresponde:

[...] then did strange joy surprise
Her listless heart, and changed her old world was [...]
And with the shame of love her smooth cheeks burned,
And her lips quivered, as if sore they yearned
For words they had not learned, and might not know
Till night and loneliness their form should show. (CW, III, 275-6)

Gudrun lembra-se da palavra "flaw" na profecia de Guest e não a entende porque não encontra qualquer imperfeição no seu amor por Kiartan. No entanto, o sonho falava dos seus quatro maridos e Kiartan nunca chegaria a casar com ela.

Um dia, Gudrun, Kiartan e Bodli discutem sobre quem deveria ser uma boa mulher para Bodli, e Kiartan sugere que ele a procure noutra país, ganhando-a pela espada, mas Bodli diz preferir ficar na Islândia "with those who love me". Gudrun diz que gostaria de viajar, acompanhando Kiartan na sua partida para a Noruega. No entanto, o espírito aventureiro de Kiartan não contemplava a companhia de uma mulher, embora fosse vulgar na Islândia os homens levarem as suas mulheres em viagem. Ocorre neste momento o primeiro desencontro entre Gudrun e Kiartan, ao qual

se seguirão diversos. Toda a dor que acontecerá depois é proveniente da atitude de Kiartan ao rejeitar o gesto de solidariedade e de afecto de Gudrun.

Algum tempo antes da sua partida, Kiartan manteve um relacionamento pouco regular com Gudrun, a sua atitude era fria e distante, alternada com paixão intensa e Bodli notava isso com apreensão. Apesar do desejo de permanecer na sua terra, Bodli segue Kiartan, deixando para trás a vida tranquila com que sonhara. Durante a parte do poema em que os dois amigos se encontram na Noruega, vemos como as suas diferenças de temperamento se evidenciam, pois até na questão religiosa se encontram em pontos opostos.

Como é característico em Morris, a lealdade para com as tradições e costumes antigos é um ponto permanente. O facto de Kiartan ter tomado estas atitudes não oferece bom presságio. Kiartan transfere as suas atenções amorosas para Ingibiorg, irmã do seu novo aliado. Há um certo paralelismo com a história de Jasão onde este também transfere os seus interesses de Medeia para Glauce. A posição de Kiartan é de duplicidade, porque fez promessas de lealdade a dois amigos, dois países e a duas mulheres. Qualquer que seja o seu caminho, levará inevitavelmente à traição.

Neste ponto, Bodli decide regressar e conquistar o amor de Gudrun para si próprio, embora a sua lealdade para com Kiartan lhe traga remorsos e tortura interior. Bodli nunca teria mudado o curso dos factos para originar esta situação, mas apesar de não ser de modo algum responsável pelos infortúnios que se seguiram é acusado disso por alguns.

Gudrun vive um estado de frustração, os seus sentimentos oscilando entre os dois homens. Embora se sinta muito atraída pelo modo confiante e alegre de Kiartan, também partilha do carácter ansioso e fatalista de Bodli. Gudrun sente que está mudada, a sua personalidade destemida e activa perde-se, a sua atitude é realmente dura quando Bodli regressa: " I change,/ and my heart hardens!" (CW, III, 379) Ignorando-o, pergunta apenas por Kiartan, Bodli transmite-lhe uma mensagem ambígua à qual Gudrun responde com sarcasmo:

O trusty messenger,
No doubt through thee his very voice I hear!...
Thou art a true friend! Ah, I know thee, then
A follower on the footsteps of great men,
To reap where they have sowed. Alive and well!
And doing deeds whereof the skalds shall tell!
Ah, what fair days he heapeth up for me!
Come now, unless thine envy stayeth thee,
Speak more of him, and make me glad at heart! (CW, III, 306)

Bodli reage relatando os factos e mencionando que Kiartan está envolvido com Ingibiorg. Escolhendo muito mal a ocasião, aproveita para declarar o seu amor a Gudrun, o que mais parece uma lamentação do que uma declaração:

— Ah, woe, woe, that I, a bitter fool,
Upon one heart all happy life should stake;
Woe is me, Gudrun, for thy beauty's sake! (CW, III, 308)

Segue-se uma informação dada pelo narrador sem qualquer explicação prévia, pois Gudrun casa com Bodli mas o casamento não é bem sucedido. Neste ponto Kiartan decide regressar à Islândia, e recebe a notícia do casamento de Bodli com Gudrun sentindo-se traído. Não aceita qualquer responsabilidade nesta ocorrência, fruto do seu silêncio durante anos. Do mesmo modo, quando Gudrun sabe que Kiartan está de volta, insiste em acusar o marido de mentir, e decide deixá-lo:

Dreamest thou what pain
Burns in me now when he has come again?
Now, when the longed-for sun has risen at last
To light an empty world where all has passed
Of joy and hope...myself so curst

That nought shall then be left me but the worst,
That God shall mock himself for making me. (CW, III, 330)

[...] And who knows how I love him? how I hate
Each face on which he looks compassionate! (CW, III, 331)

O poema continua num desenrolar permanente de eventos. De acordo com a opinião de Frederick Kirchhoff: "The strength of the poem lies in its slow but inexorable unfolding events and in the psychological empathy Morris brings to bear in its characters."⁴⁶

Decorrido pouco tempo, Kiartan conhece outra bonita mulher, Refna, uma vizinha, com quem virá a casar, e o seu primeiro encontro assemelha-se muito ao primeiro encontro com Gudrun: "Rich were the man who owned the maiden bright!/
/And the bright coif together!" (CW, III, 322)

Quando Gudrun sabe do casamento de Kiartan, responde demonstrando uma curiosa solidariedade para com Bodli:

Who can tell,
O Bodli Thorleikson, but down in hell
We twain shall love, and love, and love again.
Why upon earth I loved a weak heart so
That loved me not, while I was ice to thee,
O loving lovesome traitor. (CW, III, 244)

Apesar destas palavras, o seu rancor não diminui e volta a afirmar a sua paixão por Kiartan de uma forma profética: "If Kiartan lay there dead/ How I should love him!" (CW, III, 344).

⁴⁶ Kirchhoff, F., *William Morris*, London, George Prior Publishers, 1979, 79.

Quando, na sua boda, Kiartan insulta Gudrun por quem ainda se sente atraído, os irmãos desta roubam-lhe a espada. Kiartan obriga Bodli a retirar-se com ele e dando mais sinais de mau agouro, pede-lhe que perdoe o que irá acontecer entre os dois no futuro.

Os irmãos de Gudrun decidem assassinar Kiartan numa emboscada e exigem que Bodli os acompanhe. Os sentimentos de Gudrun vacilam, e passa por um momento desesperado de grande lucidez:

Then she arose as one might in a dream
 To clothe herself, till a great cloud did seem
 To draw away from her; as in bright hell
 Sunless but shadowless she saw full well
 Her life that was and would be, now she knew
 The deed unmasked that summer day should do.
 And then she gnashed her teeth and tore her hair [...] (CW, III, 369)

Enquanto que os irmãos de Gudrun atacam Kiartan, Bodli afasta-se, mas Kiartan desafia-o a participar no seu assassinato. Bodli segura a espada e avança lentamente para obedecer a Kiartan pela última vez, que lhe pede como velho amigo que faça o que tem de ser feito. De seguida, Kiartan deixa cair o seu escudo e a sua espada, um gesto que tem na tradição nórdica um significado especial: "When a man is overpowered he drops his weapons and dies without flinching, for he scorns to offer useless resistance".⁴⁷ Bodli reage com horror ao momento em que Kiartan cai e, desesperado, pede perdão. As últimas palavras de Kiartan são:

Farewell, thou joyous life beneath the sun,
 Thou foolish wasted gift — farewell Gudrun ! (CW, III, 379)

⁴⁷ Em "William Morris and Laxdaela Saga", 430, in Boos, F., 1991, VI, 289.

Bodli sofre pela morte de Kiartan e volta a falar na sua velha obsessão:

O friend, O friend, when thee I meet in bliss,
Wilt thou not give my love Gudrun to me,
Since now indeed thine eyes made clear can see
That I of all the world must love her most? (CW, III, 381)

Ao voltar para Gudrun, as palavras de Bodli são um eco das últimas palavras de Cristo, "Thy will is done. Is it enough?", e passa a comparar-se a Cain que também matou o irmão.

Refna morre pouco depois de Kiartan, Bodli sobrevive três anos até que os filhos de Olaf o assassinam. Gudrun viveria mais tempo do que todos os outros personagens e manteria vivas as recordações.

Gudrun conserva uma reputação que é respeitada e admirada. Casa com o seu quarto marido que morre no mar sete anos mais tarde. Envelhecida e cega, Gudrun toma o lugar de Guest como intérprete da história. O seu filho, nascido do casamento com Bodli, nunca antes mencionado, pergunta-lhe de qual dos homens que conhecera gostara ela mais, e é aqui que Morris desvenda o enigma da história de Gudrun:

She turned, until her sightless eyes did gaze
As though the wall, the hills must melt away,
And show her Herdholt in the twilight grey,
She cried, with tremulous voice, and eyes grown wet
For the last time, whate'er should happen yet,
With hands stretched out for all that she had lost:
"I did the worst to him I loved the most." (CW, III, 395)

Com estas palavras termina o poema. De acordo com a opinião de Peter Faulkner:

It is a most effective ending, and shows again how far Morris was prepared to go in seeking to render the complexity of human relationships, rather than relying on easy stereotypes.⁴⁸

Gudrun é o arquétipo da mulher fatal. A sua longevidade trouxe-lhe discernimento para interpretar a sua vida e é-lhe concedido o papel de observadora e sobrevivente. A limitação imposta pelo seu papel de mulher sensual na narrativa condiciona a sua personalidade. A dicotomia inicial entre o carácter dos dois homens vai-se reduzindo à medida que a narrativa progride, e a partir de certo ponto os dois homens estão unidos num rito de destruição.

Em "The Lovers of Gudrun" os três principais personagens mantêm-se fieis às mais profundas paixões. Gudrun é ilibada pelo narrador de qualquer culpa, Kiartan não é acusado de nada em particular e Bodli é perdoado e compreendido. Podemos encontrar nesta narrativa um paralelo com *Guenevere* no que se refere ao sofrimento por culpa, que aqui é focado de um modo mais profundo. Em *Gudrun* encontramos vários tipos de amor e os efeitos que tiveram nas relações humanas. No entanto, esse amor não é evitado, e todos os protagonistas sofrem, não sendo oferecida qualquer alternativa.

A postura de Gudrun não é de forma alguma sempre bem aceite pelos críticos. G.W. Cox por exemplo, publicou um ensaio no *Edinburgh Review*, em Janeiro de 1871, com a seguinte apreciação:

In the poem which tells the story of Gudrun and her lovers we have the working only of human passions; but of the result we are bound to say plainly that it is more repulsive and more shocking to our moral sense than any incidents of

⁴⁸ Alves, H.O., (coord.), *William Morris, a Celebration of World Citizenship*, Braga, 1996, 156.

the stories which professedly carry us out of the region of human ethics.⁴⁹

Gudrun que é descrita na narrativa como uma mulher de atitudes claras e enérgicas, age no entanto, de um modo irresponsável e imprevidente. A única exceção terá sido a sua oferta comovedora a Kiartan de o acompanhar na viagem.

Este poema é o exemplo mais significativo do trabalho de Morris ao reescrever uma narrativa existente, o *Laxdaela Saga*. Morris disse em relação à reescrita de narrativas existentes: "Read it through, then shut the book and write it your own way."⁵⁰

Num ensaio anónimo publicado no *Spectator*, em Março de 1870, pode ler-se a respeito da escrita deste poema:

It is an Icelandic legend, terrible enough, one would think, in the original; at any rate, it demands a master's skill to make it beautiful in the telling. The abundance of incident, the length of time embraced, and the whole character of the story, have made it almost necessary to adopt a more rapid direct style than usual. The result has been most happy; there is to some extent a return to the straightforward impetus of *Jason*, but with an increase of both power and refinement.⁵¹

No caso de *Laxdaela Saga* as alterações foram profundas e Morris tomou uma visão muito independente da fonte, visto que Kiartan e Gudrun eram os personagens mais dramáticos na Saga, mas o pai de Kiartan, Olaf Peacock, era a figura central. Ao reescrever este conto, Morris destrói também as principais paixões de Gudrun, o orgulho familiar e a ganância.

⁴⁹ Faulkner, P., (ed.), 1973, 140.

⁵⁰ *CW*, III, xxii.

⁵¹ Faulkner, P., (ed.), 1973, 116.

Em 1887, no seu ensaio "The Early Literature of the North", Morris escreveu: "the Lax-dalers' story contains a very touching and beautiful tale, but it is not done justice to by the details of the story."⁵²

Em conclusão, *The Lovers of Gudrun*, a tragédia com mais êxito em *The Earthly Paradise*, não vai buscar o seu poder às qualidades trágicas do texto nórdico original. Os terríveis conflitos e as complexidades psicológicas da narrativa são criadas por Morris. Aqui, como nas outras narrativas reescritas por ele, encontramos uma catarse de compaixão, preocupação e respeito pelas emoções dos seus personagens, com evidência excepcional para Gudrun.

⁵² CL, I, 82.



CONCLUSÃO

William Morris teve uma posição única entre os poetas da Grã-Bretanha vitoriana, na medida em que a poesia representava apenas um entre muitos dos seus projectos de vida. Para além deste, Morris dedicou-se também aos problemas da conservação da natureza e do ambiente, às traduções e divulgação da literatura islandesa, aos romances históricos e futuristas em prosa, e às actividades políticas em que era uma figura carismática cujos ideais pairaram sobre a teoria e a prática do socialismo britânico.

Nunca faltaram admiradores da sua poesia, mas a sua originalidade e os seus experimentalismos teriam sido mais apreciados se ele tivesse tido menos êxito em outras áreas da sua vida. Críticos do século XX têm tido bastante dificuldade em distinguir o relacionamento entre os seus vários projectos, e ainda mais em identificarem-se com eles, e sugerem que seria impossível para Morris manter a acuidade teórica, o equilíbrio meditativo e o cuidado no pensamento linguístico que caracterizam os grandes poetas ou pelo menos os poetas canónicos.

Era um poeta preocupado em mostrar os sacrifícios da guerra, exaltar os fardos e o prazer do trabalho manual e artístico, apontar a opressão das classes, e escrever poesia que dava até aos animais e às plantas um significado maior do que meras magias ou símbolos do destino humano.

Estes reconhecimentos pragmáticos da realidade material formaram a base natural da sua percepção, mas Morris só os revelou como material poético quando atingiu a meia idade; a maior parte dos seus poemas retrata de uma maneira explícita feitos heróicos e conflitos amorosos. No entanto, houve poucos poetas vitorianos que representaram a paisagem como vista por um explorador além de por um artista, ou que descreveram os objectos com uma tão profunda sensibilidade quanto às intenções do artesão e aos processos da sua manufactura.

Na obra de William Morris o esforço heróico e as emoções complexas fundem-se com naturalidade nos mundos perdidos do trabalho artesanal e nos pequenos vestígios de história humana preservados ao acaso.

Morris modificou o seu estilo propositadamente depois de *The Defense of Guenevere* e passou a compor em diversas formas estéticas e estilísticas. Procurou assuntos radicalmente diversos e formas novas correspondentes quase até ao fim da sua vida, desde *The Defense of Guenevere* a *The Life and Death of Jason* e *The Earthly Paradise*, e desde *Love is Enough* até *The Pilgrims of Hope* e os interlúdios poéticos em *The House of the Wolfings* e nos romances finais. Muitos críticos menosprezaram as experiências de Morris como prova da sua "superficialidade"; seria possível que alguém com vários começos estilísticos pudesse ter objectivos coerentes?

À medida que Morris compunha *The Earthly Paradise*, o seu estilo foi ganhando em simetria narrativa, ressonância emocional, e perícia prosódica. Escolhia histórias de feição cada vez mais fantástica, mítica e complexamente irónica, e dava forma aos enredos para que reflectissem paixões, obsessões e ideais recorrentes. As suas preocupações em evolução e as mudanças de estilo poético radicais traduziam a fragilidade das relações e realizações humanas. Exaltava também as origens da literatura popular pela narração anónima, e pelos papéis recorrentes de transmissor, orador e assistência como fontes autênticas da história desta literatura por escrever.

Mesmo o historicismo e gosto por arcaísmos medievais dos anos 1880 e 90 tinham aspectos "modernos"; os seus métodos de pesquisa eram conscientemente antropológicos e receptivos às suas fontes originais tão bem alicerçados neles como as suas primeiras obras foram nas escritas de Sir Walter Scott e Charles Kingsley.

Poucos escritores seriam capazes de realizar uma parte modesta desta tarefa nem mesmo sugerir ou indicar as formas para a sua realização mas, apesar deste facto, diria sem falsas modéstias que a sua vida fora uma série de derrotas, como deveria ser a vida de qualquer homem que se encontra forçado a tomar uma posição mais adiantada do que a média, nas suas aspirações.

O sentido que Morris tinha dos ideais alegóricos não era nem vitoriano nem finissecular, nem do seu próprio tempo, nem de nenhum outro. Expressava o seu desejo pessoal de contar histórias utópicas a um público novo e revelar, em palavras, formas novas de uma esperança política e artística — uma tarefa sem fim porque os objectivos da esperança nunca se podem representar em nenhuma linguagem falada.

Como a poesia de Morris fazia uma ponte entre o realismo gótico do período médio vitoriano em *The Defense of Guenevere*, a dúvida épica onde se interrogava a si mesmo em *The Earthly Paradise*, o apelo a uma metafísica de iminência narrativa em *Sigurd* e o realismo alegórico em *The Pilgrims of Hope*, é muito possível que um ou outro destes aspectos da sua obra ressurgam num outro século.

Os leitores vitorianos não podiam prever quais os poemas de Morris que seriam admirados pelos 'modernistas', nem estes por sua vez perceberam a razão do renascimento recente de interesse pelas suas longas narrativas poéticas. Assim não faço tentativas de prever aquilo que os leitores do séc. XXI acharão de valor na poesia de Morris.

Mesmo assim digo que a poesia de Morris oferece uma mistura de interrogação lírica, compaixão histórica, resistência à opressão, e exaltação das alegrias e perdas da vida quotidiana. Parece provável que a atenção que Morris dá aos enigmas sociais persistentes, e as ressonâncias da sua poesia com as artes plásticas e visuais, continuarão a evocar a surpresa e reconhecimento nos leitores que virão depois de nós, e a inspirar interpretações criativas nas gerações vindouras.

Once a king and chief - now am the tree-barks thief :



ever twist trunk and leaf - chasing the prey . .

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, H.O., (1996) *William Morris, a Celebration of World Citizenship*, Braga, Universidade do Minho.
- BECKSON, K., (1992) *London in the 1890s: A Cultural History*, New York, W.W. Norton.
- BEST, G., (1979) *Mid-Victorian Britain 1851-75*, London, Fontana Press.
- BOOS, F., (1983) *The Juvenilia of William Morris*, New York.
- BOOS, F., (1991) *The Design of William Morris' The Earthly Paradise*, N.Y., The Edwin Mellen Press.
- BOWLER, P. J., (1989) *The Invention of Progress*, Oxford, Blackwell.
- BRIGGS, A., (1962) *William Morris: Selected Writings and Designs*, Harmondsworth, Penguin Books.
- BRIGGS, A., (ed.) (1984) *News from Nowhere & Selected Writings & Design*, Harmondsworth, Viking Penguin.
- BRIGGS, A., (1983) *A Social History of England*, Harmondsworth, Penguin.
- BRIGGS, A., (1990) *Victorian Things*, Harmondsworth, Penguin.
- BURNE-JONES, G., (1904) *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vols, London, Macmillan.
- CROSBY, C., (1991) *The Ends of History*, London, Routledge.
- DAVIS & HELMSTADTER, (1992) *Religion and Irreligion in Victorian Society*, London, Routledge.
- FAULKNER, P., (ed.), (1973) *William Morris: Early Romances in Prose and Verse*, London, J.M. Dent.
- FAULKNER, P., (1973) *William Morris, The Critical Heritage*, Routledge & Kegan, London.
- FAULKNER, P., (1980) *Against the Age*, London, George Allen & Unwin.
- FAULKNER, P., (1992) *William Morris, Selected Poems*, Manchester, Fyfield Books.

- GOODWIN, K.L.**, (1983) *A Preliminary Handlist of Manuscripts and Documents of William Morris*, London, William Morris Society.
- GRENNAN, M.**, (1945) *William Morris, Medievalist and Revolutionary*, New York, King's Crown Press.
- HARDMAN, M.**, (1991) *Six Victorian Thinkers*, Manchester University Press.
- HARRISON, J.F.C.**, (1990) *Late Victorian Britain 1875-1901*, London, Fontana Press.
- HENDERSON, P.**, (1950) *The Letters of William Morris to His Family and Friends*, London, Longmans, Green, and Co.
- HENDERSON, P.**, (1967) *William Morris : His Life, Work, and Friends*, New York, MacGraw-Hill.
- HILTON, T.**, (1970) *The Pre-Raphaelites*, London, Thames & Hudson.
- HODGSON, A.**, (1987), *The Romances of William Morris*, Cambridge University Press.
- HOLLINGSHEAD, J.**, (1986) *Ragged London in 1861*, London, Everyman's Library.
- HORN, P.**, (1992) *High Society, The English Social Élite 1880-1914*, Wolfeboro Falls, Alan Sutton.
- HOUGHTON, W.**, (1985) *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, Yale University Press.
- JAY, E.**, (1986) *Faith and Doubt in Victorian Britain*, London, Macmillan.
- JONES, G.**, (1992) *Outcast London: a study in the relationship between classes in victorian society*, Harmondsworth, Penguin.
- KELVIN, N.**, (ed.), (1984 e 1987) *The Collected Letters of William Morris*, 4 vols, Princeton University Press.
- KIRCHHOFF, F.**, (1979) *William Morris*, London, George Prior Publishers.
- KIRCHHOFF, F.**, (1984) *William Morris, The Construction of a Male Self, 1856-1872*, Ohio University Press.
- LANG, C.** (ed.), (1959-62), *The Swinburne Letters*, New Haven, Yale Edition.
- LATHAM, D.**, (1983) *William Morris: An Annotated Bibliography 1978-80*, William Morris Society Journal 5.3.

- LE QUESNE, A.L., (1993) *Victorian Thinkers: Carlyle, Ruskin, Arnold, Morris*, Oxford University Press.
- LETHABY, W.R., (1935) *Philip Webb and His Work*, Oxford University Press.
- LINDSAY, J., (1975) *William Morris: His Life and Work*, London, Constable.
- MacCARTHY, F., (1994) *William Morris, A Life of Our Time*, London, Faber & Faber
- MACKAIL, J.W., (1899) *The Life of William Morris*, 2 vols., London, Longmans and Co.
- MACKAIL, J.W., (1907) *William Morris and His Circle*, Oxford, Clarendon Press.
- MACKAIL, J.W., (1950) *The Life of William Morris*, Oxford University Press.
- MORRIS, M., (1936) *William Morris, Artist, Writer, Socialist*, 2 vols., B.Blackwell.
- MORRIS, M., (1992) *The Collected Works of William Morris*, 24 vols., London, Routledge/ Thoemmes Press.
- MORRIS, W., (1993) *News from Nowhere and Other Writings*, Harmondsworth, Penguin.
- NAYLOR, G., (1996) *William Morris, by himself, Designs and Writings*, Little, Brown and Company.
- PERKIN, J., (1989) *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*, London Routledge.
- REARDON, B. M. G., (1980) *Religious Thought in the Victorian Age: a Survey from Coleridge to Gore*, London, Longman.
- SILVER, C., (1969) *The Defense of Guenevere: A Further Interpretation*, Studies in English Literature 9, Ohio.
- STANSKY, P., (1984) *Redesigning the World: William Morris, the 1880's & the Arts & Crafts*, Princeton University Press.
- TOMPKINS, J.M.S. (1988) *William Morris, an Approach to the Poetry*, London, Cecil Woolf.
- THOMPSON, E.P., (1988) *William Morris, Romantic to Revolutionary*, Stanford University Press.
- THOMPSON, P., (1993) *The Work of William Morris*, Oxford University Press.

WHOL, A.S., (1978) *The Victorian Family: structure and stresses*, London, Croom Helm.

WILLIAMS, R., (1993) *Culture and Society*, London, The Hogarth Press.

WILMER, C., (ed.), (1993), *News from Nowhere and Other Writings*, Harmondsworth, Penguin.