



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

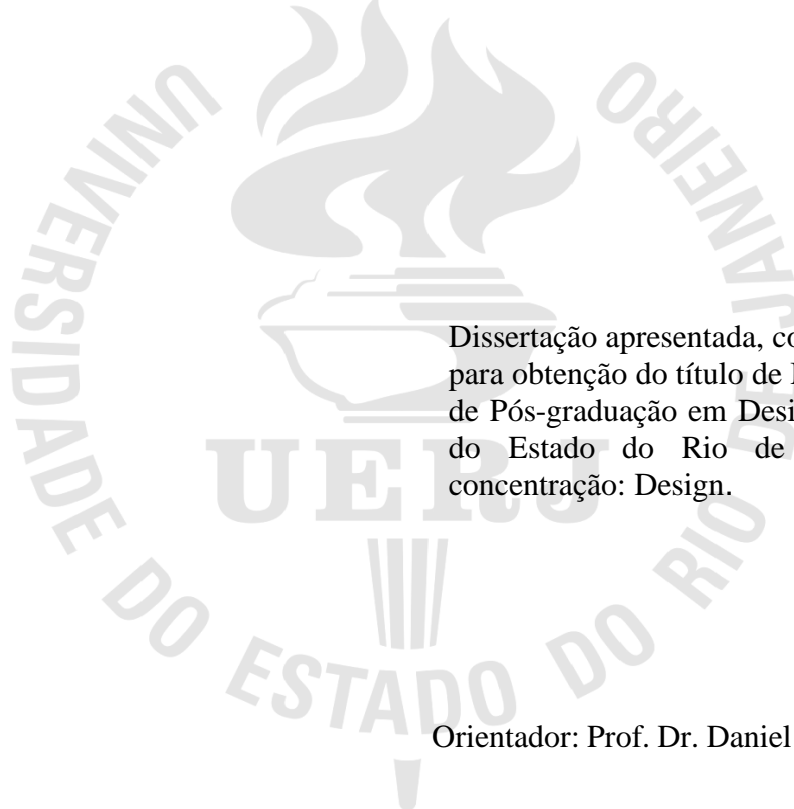
Valter Vinícius Lima de Sousa Costa

**O design em lugar nenhum:
uma empreitada moral de William Morris**

Rio de Janeiro
2024

Valter Vinícius Lima de Sousa Costa

O design em lugar nenhum: uma empreitada moral de William Morris



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Bittencourt Portugal

Rio de Janeiro
2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/G

C838 Costa, Valter Vinícius Lima de Sousa

O design em lugar nenhum: uma empreitada moral de William Morris / Valter Vinícius Lima de Sousa Costa. – 2024.

129 f.: il.

Orientador: Daniel Bittencourt Portugal.
Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Desenho industrial - História - Teses. 2. Morris, William, 1834-1896 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Conduta – Teses. I. Portugal, Daniel Bittencourt. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05(091)

Albert Vaz CRB-7 / 6033 - Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Valter Vinícius Lima de Sousa Costa

O design em lugar nenhum: uma empreitada moral de William Morris

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design

Aprovada em 28 de março de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Daniel Bittencourt Portugal (Orientador)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Wandyr Hagge
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Marcos Namba Beccari
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho é o registro automático de diversos outros. No meu trabalho de escrever esta dissertação, por exemplo, está registrado o trabalho de todos os autores que consultei; de todas as pessoas que se esforçam para manter vivos, digitalmente, livros publicados há mais de 100 anos (cruciais para a minha pesquisa); o trabalho envolvido na ESDI/UERJ em manter um programa de pós-graduação, e assim por diante.

Embora seja grato a todos esses, gostaria de destacar um dos trabalhos que integram o meu: o trabalho de orientação do Prof. Daniel Portugal, sem o qual esta dissertação sequer existiria. Desde antes do meu ingresso no programa, ele já se dispôs a orientar a elaboração do meu projeto de pesquisa, o que foi fundamental para a minha aprovação. Ao longo do desenvolvimento da dissertação, esteve sempre presente, ouvindo com atenção minhas ideias, além de colocar com entusiasmo e brilhantismo as suas próprias. Ainda pude compartilhar com ele uma das suas disciplinas na graduação, como meu estágio de docência, experiência engrandecedora da qual não esquecerei tão cedo. Durante esses anos, o Prof. Daniel Portugal se tornou minha grande referência intelectual e – espero não estar ferindo a hierarquia acadêmica ao falar isso – um querido colega de universidade. Por tudo isso, o agradeço enormemente.

Agradeço ainda meus colegas de DEMO, laboratório de pesquisa que me deixa muito feliz por me ter como integrante. Lá, tenho contato com formas de pensar que ainda me assustam pela sua extensão, complexidade e inventividade. Destaco os professores Wandyr Hagge e Marcos Beccari que, além de colegas, aceitaram compor a banca para a defesa desta dissertação. Seus comentários na banca de qualificação já tiveram grande impacto na versão atual do trabalho. Pela leitura atenta e contribuições ricas, agradeço.

Esta pesquisa foi desenvolvida de maneira concomitante às minhas atividades na Plau, estúdio de design do qual tenho sorte de fazer parte. Sem o apoio e a flexibilidade dos meus colegas, não teria sido possível nem mesmo cogitar me inscrever no mestrado. Além disso, lá ainda sou incentivado a continuar desenvolvendo, como parte do meu trabalho, os temas que me interessam academicamente. Essa é uma posição da qual, reconheço, poucos pesquisadores podem desfrutar. Em nome de toda a equipe, Rodrigo Saiani e Carlos Mignot recebem meus agradecimentos por enxergarem tanto valor na minha educação.

Não existe empreitada na minha vida pela qual eu não tenha que agradecer à minha mãe, Inês Queiroz, e o seu apoio sempre irrestrito. Agradeço também meu padrasto, Marco Queiroz, que é um dos grandes formadores do meu amor pelos livros. Fico feliz por ver neles, também,

um interesse genuíno em aprender sobre meus temas de pesquisa. Estendo ainda os agradecimentos a toda nossa família, que sempre manifesta apoio e orgulho dos meus projetos.

Boa parte desta dissertação foi escrita na companhia de Isabela Nardaci, minha namorada, que vibrou com cada etapa concluída e cada uma das pequenas conquistas que compõem o desenvolvimento de um trabalho como este, além de se animar em ler, com prontidão, todos os meus textos. Agradeço a ela pela companhia e motivação durante esse período e retribuo a admiração que sempre me oferece.

Já há muitos anos, tenho meus interesses e motivações moldados, em grande parte, pelos meus irmãos de jornada, Ian Rebouças e Victor Calcagno. É com eles também que, hoje em dia, tenho orgulho em compartilhar a rotina acadêmica, cada um em uma área diferente. Pela amizade, conselhos e leituras atentas, os agradeço.

A partir deles, agradeço também todos os amigos que me inspiram diariamente, que, felizmente, são vários, e dentre os quais gostaria de destacar Caio Sartori, Cecília Manzoni e Daniel Salgado. Cito uma frase que aprendi com o último, tomando-a para minha vida: "meus amigos são meus heróis".

RESUMO

COSTA, Valter. **O design em lugar nenhum: uma empreitada moral de William Morris.** 2024. 129 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

William Morris (1834-1896), artesão-artista, escritor e ativista político inglês (para leituras contemporâneas, também um "designer"), costuma ser representado através de uma visão fragmentada desses títulos que carrega. De maneira geral, Morris aparece acompanhado de um recorte, seja baseado nas suas diferentes atividades ou nos seus diferentes ideais. Poucas são as investigações que se propõem a compreender seu trabalho a partir do seu caráter multidisciplinar (ou, ao menos, que tentem reunir tal multidisciplinaridade sob um mesmo tipo de análise, sem recorrer a fragmentações e valorações de partes da carreira de Morris diante de outras). Nesta pesquisa, buscamos desenvolver um olhar ampliado sobre a sua carreira, encontrando na ideia de "empreitada moral" um fio condutor capaz de agregar os diferentes tipos de criação e diferentes fases desse personagem histórico. Para alcançar isso, expandimos nossa percepção de design, vendo-o como um meio para criar universos e cenários de vida. Dessa forma, ele pode ser excedido para além da sua materialidade. No caso de Morris, o design costuma ser interpretado dentro dos limites da sua produção de objetos e artigos decorativos – se estendendo, no máximo, a alguns ideais que "embasam" tal produção. Neste trabalho, nosso esforço é o de borrar esses limites, nos atentando para os motes que direcionam as ações de Morris e que podem manifestar-se em qualquer uma das suas aventuras artísticas e políticas.

Palavras-chave: História do design. William Morris. Moralidade.

ABSTRACT

COSTA, Valter. **Designing Nowhere: William Morris's moral endeavor.** 2024. 129 f.
Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

William Morris (1834-1896), an English artist-craftsman, writer and political activist (for contemporary readings, he is also a "designer"), is often represented through a fragmented view of these titles he carries. Generally, Morris' work is cut out in several parts, whether based on his different activities or his different ideals. There are not many studies that aim to understand his work from his multidisciplinary character (or, at least, that attempt to gather such multidisciplinary under the same type of analysis, without resorting to fragmentations and valuations of Morris's career parts against others). In this research, we seek to develop an expanded view of his career, using the idea of a "moral endeavor" as a guide capable of uniting the different types of creation and different phases of this historical figure. To achieve this, we expand our perception of design itself, seeing it as a means to create universes and life scenarios. Thus, it can exceed its materiality. In the case of Morris, design is often interpreted within the limits of his production of objects and decorative articles – extending, at most, to some ideals that "underlay" such production. In this work, our effort is to blur these boundaries, paying attention to the themes that guide Morris's actions and that can manifest in any of his artistic and political adventures.

Palavras-chave: Design history. William Morris. Morality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ilustração de D. G. Rossetti para o poema "The Lady of Shalott" (1857)	54
Figura 2	<i>La Belle Iseult</i> (William Morris, 1858)	58
Figura 3	Desenho planificado da Red House (Phillip Webb, 1859)	62
Figura 4	Ilustração da Red House (Edmund Hort New para Mackail, 1899)	63
Figura 5	<i>A História da Planície Cintilante</i> (1891), em edição publicada pela Kelmscott Press	80
Figura 6	<i>The Works of Geoffrey Chaucer</i> (1896), em edição publicada pela Kelmscott Press	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. WILLIAM MORRIS COMO PERSONAGEM HISTÓRICO	21
2. UM SONHO DE CAVALARIA	42
2.1. A morte e o renascimento de Artur	43
2.2. Pré-rafaelitas e o universo arturiano	51
2.3. William Morris, autor do Rei Artur	64
2.4. Deuses e paraísos terrenos	70
2.5. O livro ideal	77
3. O TRABALHO ALEGRE	83
3.1. Caminhos ruskinianos	84
3.2. O socialismo de Morris	94
3.3. Prazer como instrumento artístico	104
4. PROCURANDO LUGAR NENHUM	110
4.1. O passado como horizonte	112
4.2. Olhar ao futuro	121
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	119
APÊNDICE A – Linha do tempo de William Morris	127
APÊNDICE B – Abreviações e traduções	129

INTRODUÇÃO

William Morris (1834-1896), prolífico artista e pensador vitoriano, dedicou sua vida à paixão pela arte – ou, nas palavras dele, pelo "desejo de produzir belas coisas" ([1894] 1896, p. 11, tradução nossa) –, paixão essa que se manifesta de diversas formas. Ela aparece na Morris & Co, sua firma de mobiliário e objetos decorativos; na sua escrita de ficção; na leitura aplicada de John Ruskin (1819-1900), pensador e crítico de arte que Morris tinha como seu mentor intelectual; na sua amizade com o também artista Edward Burne-Jones (1833-1898); na Kelmscott Press, a gráfica-editora de livros que montou nos seus últimos anos; na defesa de um socialismo preocupado com a posição da arte na vida cotidiana. Enfim, em basicamente todas as atividades e relações com as quais ele se envolveu.

Mas apesar da interseção e horizontalidade entre suas diferentes empreitadas, Morris costuma aparecer dentro do recorte de apenas uma das suas atividades profissionais ou intelectuais. O Morris "designer" (ou artesão-artista – discutiremos esses termos adiante) poucas vezes aparece nos mesmos lugares que o Morris escritor, por exemplo. Pela natureza multidisciplinar da sua carreira, é comum haver uma segmentação dessas diversas disciplinas, de modo que, em relação a Morris, o campo do design olha para o seu trabalho de design, a literatura para a literatura, a política para a política, e assim por diante. Isso configura nosso primeiro problema de pesquisa, que diz respeito à separação de tais trabalhos de Morris. Nós gostaríamos de argumentar que as fronteiras entre esses segmentos não são tão claras quanto parecem.

Além do mais, não só suas atividades profissionais são múltiplas, mas também seus ideais sobre arte (e vida) são difusos, incitando a criação de novas categorizações da sua obra. Portanto, se as várias "profissões" de Morris formam uma primeira camada de repartições nos estudos sobre o personagem, suas posturas intelectuais formam uma segunda. Essas não são mais definidas pela diferença entre áreas de conhecimento (design x literatura, por exemplo), mas podem aparecer dentro de um mesmo campo. Evidentemente, o campo que nos interessa é o do design – mais especificamente, da história do design, em cujo cânone¹ Morris aparece como um dos nomes mais estabelecidos. Essa segunda camada de categorizações usualmente aparece acompanhada de uma valoração sobre tais supostas partes diferentes de Morris – como,

¹ Entendendo o que chamamos de cânone, a partir de Walker (1989), como a cristalização de uma avaliação (nesse caso, a avaliação de que Morris é uma figura das mais importantes na história do campo). Discutimos a formação e implicação desse cânone no Capítulo 2.

por exemplo, a que separa um Morris retrógrado de um progressista. Novamente, partimos do princípio de que essas fronteiras são borradas.

O principal mote recorrente nas segmentações e valorações do personagem é o seu fascínio pela Idade Média, ou pelo tipo de arte e de valores que ele associa à Idade Média. Inserido no contexto do neogótico vitoriano, no qual grupos de pensadores e artistas², descontentes com as transformações sociais provocadas pela solidificação da produção industrial, elegem o período medieval³ como a antítese perfeita para os problemas da modernidade, Morris abraça essa referência e a carrega por toda sua vida. Não existe produção da vida adulta de Morris que não seja influenciada por ela. Para diversos historiadores do design⁴, esse motivo aparece ou como uma contradição interna da obra de Morris (um olhar ao passado que seria, por exemplo, incoerente com sua possibilidade de desenhar futuros, seja na atividade artística ou na política) ou como uma forma de contrariar o projeto da modernidade (entendido como aquele que, valioso em si mesmo, deveria concentrar todos os esforços do campo do design).

Aqui, evitaremos o apontamento de contradições (ou ingenuidades, outra acusação comum) em Morris. Não porque queiramos defendê-lo das críticas, mas porque temos como objetivo entender a junção de referências e atitudes diferentes *na visão dele*. Para Morris, faz sentido reunir um futuro socialista com o passado medieval, e nossa busca é por compreender que sentido é esse. Julgamos que o caráter *sui generis* do seu pensamento e obra já aparecem na superfície – em outras palavras, que essa é a forma óbvia de falar sobre Morris. Por isso, para nós, aparece como mais engajante o desafio de dar conta das diferentes produções e ideais de Morris de uma mesma maneira. Lançaremos o mesmo tipo de olhar para todas elas, sem buscar apontar ideias que funcionam e outras que não; nem quais são um bom reflexo da realidade e quais são apenas devaneios sonhadores.

Porém, para levar essa proposta adiante, precisaríamos de um bom guia, capaz de nos acompanhar desde o começo até o fim da pesquisa, considerando que já entendemos que as

² Para o propósito da pesquisa, focaremos em Thomas Carlyle (1795-1881), Augustus Pugin (1812-1852) e o próprio Ruskin como os principais pensadores medievalistas ingleses – tanto para o contexto histórico geral quanto como forma de entender as posições de Morris a respeito do tema. Nossa leitura sobre o movimento e suas bases históricas será detalhada no Capítulo 3, e retomada, dessa vez, com o foco específico em Ruskin (além de Morris) no Capítulo 4.

³ No contexto do medievalismo vitoriano – e destacadamente, no trabalho de Morris –, "período medieval", se refere em especial à Europa dos séculos XIII e XIV (parte da chamada Baixa Idade Média e auge da arte gótica), como expressado por Morris nos seus romances (ver Capítulo 5).

⁴ A visão de outros historiadores sobre Morris é o tema do nosso capítulo seguinte, por isso, a escolha em não detalhar esses argumentos neste momento.

classificações que apontamos acima não nos servem. As diferentes atividades de Morris (artista, escritor, ativista político etc), por exemplo, não são guias confiáveis: elas trocam de lugar a todo momento. Suas ideias específicas, tampouco: não poderíamos definir onde começa uma e termina a outra. Temos de ter um guarda-chuva amplo, pautado pela inclusão de partes e referências, nunca pela exclusão.

Encontramos na ideia de "empreitada moral" esse fio condutor do qual carecíamos. É com ela que pretendemos reagregar os diferentes fragmentos de Morris. Essa ideia, na verdade, são duas: a primeira é a hipótese de que todas as atividades (materiais e intelectuais) de Morris constituem uma grande empreitada, uma busca, uma intenção, um projeto; e a segunda é a de que essa empreitada é definida pelo caráter moral (discutiremos o termo a seguir). Entendemos que essa é a liga – ao menos, a melhor possível – que une todos os empreendimentos de Morris. "A força de William Morris e seus pares reside na sua orientação moral" (Giedion, [1948] 1975, p. 366, tradução nossa). Com essa liga, não precisaremos nos ocupar em desenhar fronteiras.

A escolha por tal abordagem talvez ainda pareça nebulosa para o leitor, e certamente ainda pede por maiores esclarecimentos. Porém, se, por um lado, ela precisa ser desenvolvida para comunicar o que nossa pesquisa é, por outro, acreditamos que até aqui ela já deixa claro o que a pesquisa não é. Ou, principalmente, uma coisa específica que a pesquisa não é, e que gostaríamos de destacar. Preocupada, em primeiro lugar, com os *valores* associados por Morris ao trabalho de manufatura/arte/design, nossa pesquisa não é uma análise material da sua obra. O design que comentamos aqui não é definido pela visualidade ou pela materialidade (embora continuem formando alguns dos seus pilares). Por isso, não nos demoraremos em investigações estéticas e processuais associadas a objetos específicos – no Capítulo 3, elas aparecem a partir do projeto da Red House, primeira casa da vida adulta de Morris, e dos livros da Kelmscott Press, sua gráfica-editora, porém sempre como formas atreladas a certos valores, nunca fora desse contexto.

Os valores, assim como a moral, entendemos nos termos de Nietzsche ([1887] 2009), como ligados a certas possibilidades de ação, ao poder agir. Nietzsche distingue duas formas diversas de valoração, uma ativa, ligada à experiência da própria força, da própria capacidade de agir, e outra negativa, cuja gênese é assim descrita por Portugal (2019):

[...] aquilo que é experimentado como uma diminuição das próprias forças, como impotência, recebe valor negativo ao ser remetido à ação de um "outro mau"; e, em oposição a tal maldade, como seu avesso, emerge um ideal, uma imagem do bem. Esse ideal permite uma espécie de redenção imaginária da impotência, ao revalorá-la como moralmente boa (Portugal, 2019, p. 246).

Para nós, os valores aparecem, portanto, como produções ligadas a certo modo de vida, ou modo de valoração. É a partir de um tipo de valoração que certos elementos são julgados como bons e ruins (na forma positiva) ou bons e maus (na forma negativa). O ponto que consideramos principal nesta discussão, no entanto, é o aspecto de criação dos valores, de modo que, embora eles possam se definir pela pretensão de ser absolutos (especialmente no caso da valoração negativa), nunca o são. Isso importa para este trabalho porque, ao atentarmos para os valores que permeiam o trabalho de Morris, não pretendemos julgar esses valores de fora, com base em outros valores supostamente universais, mas sim compreender como eles participam de certo movimento criativo, característico de Morris.

É evidente que não é do nosso interesse aderir a esse ou aquele valor "morrisianos", mas entender como eles são formados. Voltando às palavras de Nietzsche, mais do que os valores, interessa "o valor dos valores", ou seja, o questionamento deles, o tipo de hierarquia que eles desenham. Novamente reverberamos a perspectiva de Portugal (2019, p. 246) : "[...] o foco não é o valor em si, isto é, a categoria, mas o modo de adesão ao valor."

Se falamos em valores "morrisianos", isso se refere aos valores como *manifestados* por ele, não como uma crença de que esses valores *nascem* com ele, como se tivessem sido inventados pelo seu gênio. Isso porque um dos procedimentos-guia da nossa pesquisa será o de posicionar Morris como herdeiro de certas tradições de pensamento, filiado a certos autores e parte de certos movimentos. Ou seja, um Morris que é formado por certas associações, não como uma mente descolada do mundo. Dessa forma, olhamos para Morris interessados igualmente nele e no mapa onde ele se situa. Por certo, estar situado em um mapa não limita suas possibilidades de ação, isto é, de ser também *formador* de certos ideais, postura, atividades, não apenas formado. É preciso que reconheçamos Morris também como ator nos contextos onde aparece, ao contrário de ser instrumento passivo. Entendemos que não há contradição entre esses dois impulsos, e que é apenas na sobreposição deles que conseguiremos desenhar um personagem complexo.

Ainda é devido o esclarecimento que nossa hipótese de que há *uma* unidade do pensamento-trabalho de Morris na empreitada moral não pode ser tomada como *a* unidade absoluta. Isso se dá por alguns fatores. O primeiro é que se, de um lado, queremos evitar o julgamento de incoerências e contradições em Morris, do outro, também não nos interessa desenhar a imagem de um personagem absolutamente lógico e coeso. Essa imagem, inclusive, só poderia existir a partir de um novo julgamento nosso, o que não concerne à pesquisa. Ela também deveria partir do princípio que há uma "essência" imanente na obra de Morris, pressuposto do qual não partimos. Consideramos que esta pesquisa só pode se mostrar valiosa

caso abrace a complexidade de Morris, ao contrário de fazê-la caber em uma essência harmônica. É de fato uma tarefa custosa dar conta da multiplicidade de camadas da obra de Morris, e queremos encarar o desafio, não fugir dele.

O segundo motivo pelo qual evitamos pensar n'a *unidade* absoluta do personagem é porque isso seria também uma ofensa à sua própria biografia, composta de diferentes fases e de transformações (embora diversos temas se repitam ao longo de toda sua vida adulta). Certamente, não buscamos dar à nossa narrativa um tom teleológico, segundo o qual a vida de Morris teria um princípio fundamental ou ponto de chegada – e todo o resto dela seria apenas um desenvolvimento até o *fim*. Pelo contrário, trataremos os diferentes momentos de Morris horizontalmente, sem que um apareça como mais importante do que outro. Em terceiro lugar, há a impossibilidade de existir o tratamento definitivo sobre Morris. Como qualquer objeto de estudo sobre o qual valha a pena se debruçar, o nosso também está sempre aberto a inumeráveis reconsiderações e disputas.

Enquanto logo acima falamos na empreitada moral como a "liga" que une as diferentes partes de Morris, agora talvez se torne mais adequada a imagem da costura. A costura mostra um esforço visível de junção, um caminho, uma tentativa. Interessa-nos deixar esse caminho à mostra, então não gostaríamos de apagar seus rastros. Eles servem como registro do nosso esforço, do espírito *ensaístico* do trabalho, do caminho que começamos a trilhar sem definir, a priori, um fim – em outras palavras, o registro da nossa própria empreitada.

Estivemos comentando a ideia de empreitada moral, porém pouco falamos, até agora, sobre como o design se encaixa nessa empreitada, além de como ele entra no nosso título. "Design em lugar nenhum" é uma frase que brinca com dois sentidos diferentes de design e dois papéis que ele exerce no nosso trabalho – por tabela, brinca também com dois sentidos de "lugar nenhum". Essa é uma referência ao romance *Notícias de Lugar Nenhum* (1890) de Morris, que por sua vez é uma referência à etimologia da palavra "utopia", de Thomas More⁵. Portanto, o primeiro sentido do título é do design como instrumento da utopia de Morris (incluindo, mas não limitado ao romance citado). A palavra "utopia" muitas vezes é carregada de um sentido pejorativo – como um sonho desvairado –, porém não é nesse sentido que a usamos aqui. Usando outros termos, nosso foco é no design como ferramenta para construção de mundos e desenho de futuros (esse é, principalmente, nosso lugar nenhum).

⁵ Thomas More (1478-1535), autor do romance *Utopia* (1516), considerado o marco inicial da utopia como gênero literário – e também reconhecido pela própria invenção da palavra "utopia" (Claeys e Sargent, 1999).

Para levar adiante essa proposta, utilizamos a noção de "design sem muros" desenvolvida por Portugal (2023). Esse tipo se opõe ao design com muros, definido pela atitude de cercear o termo, usando-o a partir de um entendimento limitado. O design com muros se manifesta na atitude de peneirar o que é que o que não é design (a exclusão é muito importante para que esse tipo de compreensão mantenha um imaginado núcleo duro do design). Esse seria o entendimento absolutista do design.

Poderíamos pensar nele também como associado a definições mais próximas do imaginário do senso comum sobre o que é design. Algo como a definição de Forty (1986), para quem o design significa tanto aparência dos produtos, em um sentido corriqueiro do termo, quanto, no sentido que define como mais "exato", a "preparação de instruções para a produção de bens manufaturados" (ibid., p. 7). Dois aspectos chamam atenção nesse tipo de definição. O primeiro é a especificidade – até mesmo na adjetivação de um sentido "exato" –, o que contribui com a atitude exclusão (já que o conceito é pensado para ser limitado). O segundo é a predominância da materialidade, seja como "aparência" ou como modo de produção (motivo que justifica a existência das "instruções" que definem o design).

O design sem muros, de Portugal, só pode ser entendido da maneira inversa. Ele não se ocupa em apontar o que *é* ou *não é* (em absoluto) design, nem em definir objetos específicos que tenham o monopólio em relação a *ser* design. Aqui o design vai ser entendido como construção de caminhos.

Alguém que pensa de modo produtivo não emite um julgamento sumário como "isso não é design", mas lança a questão: "de que modo isso é (ou pode ser) design?". Se nenhuma resposta satisfatória for oferecida, é possível que se diga "não está claro como isso é design" – mas nunca se descarta a possibilidade de que "isso" possa vir a ser design se arranjos adequados forem tramados (Portugal, 2023, p. 1).

Nesse entendimento, o design vai ser definido não pelo objeto, mas pela ação, a de "tramar": "tramar indica a composição de tessituras, uma atuação de múltiplas linhas que se sobrepõem" (ibid., p. 5). O termo é intrigante, pois coloca como centro do design seu caráter de "conspiração" e inventividade. "Projetar", verbo mais comumente associado ao design, pode ser entendido como a simples transferência de um princípio de um lugar para o outro – do designer para o material, por exemplo. Tramar, por outro lado, não supõe a preexistência de uma ideia que, através do design, apenas ganha uma forma. O design passa a se localizar no próprio enredamento das linhas de ação – ou, para aproximar os termos de Portugal e os nossos, o design se localiza na costura.

O que nos atrai a essa concepção de design, assumindo a atitude de derrubar muros, é justamente a ampliação do seu sentido. Ao estudar William Morris, essa expansão do termo

pode atuar até como uma interessante quebra de expectativa. Se a ligação entre Morris e design costuma ser entendida, em última instância, como sua produção material (os produtos da Morris & Co geralmente em posição de destaque), aqui defendemos que o design está também neles, mas ainda em outro tipo de atuação.

Até aqui, a discussão pode parecer abstrata, mas podemos colocá-la em termos objetivos. No Capítulo 4, abordaremos elementos da fase socialista de Morris, um deles sendo a proposta da sua chamada "fábrica socialista". Com ela, Morris pensa em um possível novo ambiente de produção, além de um novo tipo de trabalho. Ao *tramar* esse espaço, Morris reúne as linhas de ação associadas à arquitetura, manufatura, arte, paisagismo, além de economia, política e ideais de trabalho. Aqui claramente podemos ver uma trama que não se restringe a objetos específicos, nem mesmo pode ser resumida à sua materialidade, mas que ainda assim podemos ver como design. E esse é apenas um dos exemplos. A ideia é que seja possível ver todas as suas produções a partir da mesma lógica.

No entanto, anunciamos que havia dois significados no título de "design em lugar nenhum", e até agora só comentamos o primeiro. O outro – com o qual levamos a sério a proposta de brincar – se refere justamente à ausência, no nosso trabalho, do design entendido nos termos tradicionais ("com muros"). Ele está em lugar nenhum, portanto, no sentido de que não está lá, novamente reforçando o caráter de quebra de expectativa. Essa não deixa de ser também uma provocação da pesquisa com ela mesma, afirmando que nem sempre ficará claro de que maneira o design aparece nela. Continua sempre em jogo, no entanto, o esforço de indagar-se "de que modo isso é (ou pode ser) design?", como colocado por Portugal (2023) – outra vez, não queremos apagar o rastro desse esforço.

Poderíamos pensar ainda em um terceiro sentido (ou um subsentido derivado deste último), que diz respeito ao próprio uso do termo "design". Embora estejamos nos dedicando a esclarecer o que entendemos por design na pesquisa, a palavra raras vezes voltará a aparecer no restante do trabalho. Novamente, o design em lugar nenhum. O motivo para isso é a abordagem, descrita acima, de ter o próprio Morris como cicerone da pesquisa, direcionando nossas andanças. Morris e, claro, todos os atores envolvidos nos contextos descritos. Isso significa que, visando evitar anacronismo, daremos preferência a termos que teriam maior ressonância com os personagens da época, como o *craft*⁶ e termos análogos, ou a ideia de "artes

⁶ O que já configura a primeira grande questão de tradução na pesquisa. Por vezes, usaremos "artesanato" como sua equivalente, porém sem perder de vista que algumas especificidades relevantes do conceito só podem ser acessadas com o termo em inglês.

aplicadas", muito usada por Morris. A não ser nos momentos em que nos referirmos a ele através das palavras de outros autores, não pregamos em Morris a identificação de "designer"⁷, nem de trabalho de "design".

Essa escolha não fere, na nossa percepção, a capacidade da pesquisa de contribuir com o campo do design (o que acreditamos já ter defendido com as discussões acima). Diríamos, inclusive, que a ausência do termo só pode se sustentar pois o conceito está sempre presente. Esse é o jogo que define todo o trabalho: o design só está em lugar nenhum porque está em todo lugar – não esqueçamos de manter a atenção sobre o que acontece no entremeio dos temas, é lá que encontraremos o design.

Ainda é importante detalhar exatamente qual tipo de contribuição pretendemos fazer ao campo do design. Falar em "design", genericamente, não nos deixa muito perto de entender onde a pesquisa se situa. Preferimos nos associar à "história do design", embora ainda seja um termo muito amplo e carente de justificativas. A primeira questão a notar é que trabalhamos com um personagem que já foi construído e reconstruído dezenas de vezes na história do design. Além do seu lugar cativo em um "cânone" histórico, como já comentamos, muitas vezes, ele pode ser tomado, até mesmo, como um patrono do campo. Ou seja, ele é um personagem que já carrega uma longa história na história do design. Dessa forma, é do nosso interesse não apenas o Morris na "História" (como entidade distante), mas na historiografia, nos modos de produção da história.

Consideramos que não seria possível realizar qualquer estudo historiográfico sobre Morris sem antes levar em conta a tradição *morrisiana* já existente na historiografia do design. Por esse motivo, no Capítulo 2 realizamos uma revisão bibliográfica de diversas *histórias* do design onde Morris aparece, buscando entender quais os parâmetros que levam ele a aparecer em cada uma dessas narrativas. Lá, procuramos montar uma imagem do Morris da historiografia do design, apontando convergências e divergências entre os historiadores no que diz respeito ao tratamento dele. A revisão será acompanhada de comentários nossos sobre as escolhas e interpretações que fizemos sobre Morris em comparação às dos outros historiadores lidos. Com isso, esclarecemos pontos específicos (além dos pontos gerais que estão sendo estabelecidos aqui) da abordagem que irá embasar nossa própria leitura de Morris nos capítulos seguintes.

⁷ "Artista" ou "artesão-artista", termo de preferência de MacCarthy (1994), uma das biografias de Morris, nos parecem mais adequados, sendo expressões aplicadas com frequência pelo próprio Morris.

Aqui devemos nos demorar no termo "narrativas" que acabamos de usar. É a partir dele que formamos nossa concepção de historiografia (e, por consequência, da história). Não pretendemos olhar para a história como uma sequência de fatos estabelecidos, mas como redes tecidas pelo próprio ato de historiografar. Dessa forma, tal como Veyne ([1971] 1998), entendemos a historiografia como a atividade de escrita da história, para a qual nenhum fato, objeto ou sentido histórico se impõe ao historiador, mas, pelo contrário, é selecionado por ele.

[...] escolha de um assunto de história é livre, e todos os assuntos são iguais em direito; não existe História e nem mesmo "sentido da história"; o curso dos acontecimentos (puxado por alguma locomotiva da história verdadeiramente científica) não caminha numa rota traçada. O historiador escolhe, livremente, o itinerário para descrever o campo factual, e todos os escolhidos são válidos [...] (ibid, p. 45).

Isso não deve ser confundido com uma ausência de método historiográfico⁸, apenas ausência de uma marcha absoluta e indiscutível da história. Além de falar em narrativas, Veyne (ibid.) pensa na história também como sendo definida por "tramas"⁹ – o que é uma fortuita coincidência com o "tramar" de Portugal (2023).

Quando muito, pode-se pensar que certos fatos são mais importantes que outros, mas mesmo essa importância depende, totalmente, dos critérios escolhidos por cada historiador e não tem uma grandeza absoluta (ibid. p. 29).

É preciso reconhecer ainda que, embora devamos nossa filiação direta à história do design, também nos posicionamos no campo da chamada "história das ideias", notoriamente definida por Lovejoy ([1933] 2001) como a história preocupada com "doutrinas filosóficas" que possam ser representadas através de *unidades* de ideia – também pode aparecer como "história do pensamento". Pode parecer um contrassenso buscar a história das ideias e, ao mesmo tempo, ter o foco restringido a um indivíduo. No entanto, como já defendemos, é na sobreposição entre Morris e seu entorno que trabalhamos. Por ele, *passam* diversas unidades de ideias relevantes do século XIX, e, do mesmo modo, são repercutidas por ele (ganham novas manifestações a partir da sua atuação). Também podemos imaginar que, de alguma maneira, respondemos ao clamor de Nietzsche ([1887] 2009) por uma "história dos conceitos morais". Outros aspectos do embasamento teórico da nossa abordagem historiográfica serão abordados no Capítulo 2.

Se o Capítulo 2 tem como foco as vozes de outros historiadores (ainda que acompanhadas dos nossos comentários), é a partir do Capítulo 3 que focamos na construção da

⁸ Ou de cientificidade da história como área de conhecimento, embora não nos interesse aprofundar essa questão aqui.

⁹ Na tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp (Editora UNB). No original, em francês, *intrigues*.

nossa imagem de Morris. Nesse momento, ficará ainda mais explícito o comprometimento com a ideia de "tramas", considerando que pensar em tramas significa tirar de vista qualquer pretensão de uma objetividade absoluta no tratamento da história. Isso quer dizer que não propomos um "resumo" da vida e obra de Morris, que imaginasse apenas descrever os fatos dessas. O próprio recorte dos temas que abordamos deve ser, assumidamente, um reflexo dos nossos interesses de pesquisa. Insistimos tanto na ideia de costura, pois ela se manifesta de maneira muito clara na estrutura do trabalho.

As áreas da obra de Morris com as quais decidimos trabalhar só se juntam por causa das emendas que fazemos entre elas. Pode parecer que todo tema possível dentro do guarda-chuva da nossa pesquisa teria uma unidade natural – não sendo necessário *remendá-los* –, já que todos dizem respeito a um mesmo ator histórico. Essa ideia, no entanto, não se sustenta. Primeiro, porque não existe um "mesmo" Morris. Ele pode ser centenas de personagens diferentes, e, de fato, já o foi, continuando ainda a ser constantemente recriado. Segundo, pois não seria possível ter um interesse genérico em Morris. Nós temos um interesse específico, que direciona todos os esforços da pesquisa.

Essa lente com a qual olhamos para o personagem justifica a escolha das *tramas* que desenvolvemos em cada capítulo. Os temas foram escolhidos com base na possibilidade de uma discussão rica sobre a ideia de empreitada moral. Portanto, saltamos entre blocos diferentes da obra de Morris sempre com esse objetivo em mente. Então há também um caráter de *invenção* desses temas por nós. Não podemos imaginar que eles tenham emergido espontaneamente da história, mas foram *tramados* nesta pesquisa.

Apesar do caráter fragmentário da nossa separação em capítulos, buscamos operar dentro de uma sequência cronológica (que, pontualmente, é quebrada, mas sem bagunçar o sentido geral). Dessa maneira, partimos do Morris da juventude e maturidade, até chegar ao Morris das últimas décadas de vida. Sua fase socialista acaba ganhando um peso grande no trabalho, por considerarmos que ela dá bastante vazão ao design em lugar nenhum, mas isso não significa que iremos olhar para essa como o ponto de chegada da sua vida ou *fim* da sua empreitada. Cada um dos diversos Morris que aparecem na pesquisa são tão representantes dele quanto qualquer outro.

1. WILLIAM MORRIS COMO PERSONAGEM HISTÓRICO

Considerando a importância de William Morris para o campo da história do design, entendemos não ser possível iniciar um estudo compreensivo da sua obra sem antes levar em conta as diversas entradas que ele tem nessa história (ou *nas* histórias). Por isso, antes de nos dedicarmos a desenvolver nosso olhar próprio para essa figura, propomos entender outros olhares que já foram lançados sobre ela. Dessa forma, como declarado anteriormente, buscamos não a *História*, porém a feitura da história – sendo mais precisos, a historiografia –, como uma narrativa cujos processos estão sempre abertos à investigação, ao questionamento, à reflexão.

Nosso interesse, portanto, ao nos debruçarmos sobre as obras de outros historiadores, é o de apontar os parâmetros que fazem Morris ser personagem importante de cada uma das histórias analisadas, além de eventuais críticas que os autores tenham a ele. Assim, não as usamos como forma de "explicar" Morris, ou seja, não necessariamente adotaremos essas obras como nossas bases, mas como material para uma análise crítica do papel que Morris ocupa em diversas correntes da história do design. Entendemos que cada narrativa revela seus próprios métodos de desenvolvimento e é particularmente a isso que estaremos atentos na nossa leitura. Já se nota que nosso esforço também é o de tratar a história do design como pluralidade (como nos termos "as histórias", "correntes da história"), evitando criar um retrato totalizante do campo, pois partimos do princípio – explicitado acima – de que não há objetividade possível que faça qualquer história ser única¹⁰. Essa será, portanto, uma história-dentro-da-história¹¹, a história da historiografia sobre Morris. Ou, como Walker (1989) chama, um meta-meta-meta discurso de design.

Nessa leitura, encontraremos, por exemplo, algumas divisões bastante distintas do trabalho de Morris, como a divisão entre o Morris "artesão-designer" e o Morris pensador, ou aquela entre um Morris retrógrado – que seria o entusiasta da Idade Média – e um Morris progressista. Ao olhar para essas divisões, não nos interessa definir uma delas como correta ou adequada, mas sim observar as estruturas que as formam; investigar o modo de pensamento que permite que elas existam. Essas categorizações da obra de Morris também carregam um outro aspecto ao qual deveremos estar atentos: o juízo moral. Veremos como os

¹⁰ Apesar dessa postura, entendemos também ser possível o uso da expressão "história do design", no singular, sem prejuízo da sua precisão acadêmica, desde que fique clara a intenção de não tomá-la como manifestação de qualquer verdade ou coesão histórica.

¹¹ Referência ao "mundo-dentro-do-mundo" descrito por Fry (2015, p. 4, tradução nossa).

enquadramentos dados aos diferentes segmentos da obra de Morris muitas vezes são acompanhados de uma hierarquização entre positivo e negativo, bom e mau. Um dos nossos objetivos ao longo da leitura será, portanto, de entender essas construções e apontar os fundamentos usados pelos historiadores lidos para julgar positiva ou negativamente os valores da obra de Morris.

Também podemos notar – a partir da afirmação de Walker (1989) de que a Inglaterra tem destaque na disciplina da história do design, tendo mais historiadores do que qualquer outro país – que há uma tradição historiográfica com força para construir Morris, um inglês, como o personagem notável que ele se tornou. Reparar esse fato não mina a relevância do personagem, apenas reforça nossa postura de entender a historiografia como a escrita de tramas nas quais inúmeros elementos estão sempre em disputa e nenhum é capaz de se impor como absoluto – nem mesmo William Morris, é claro.

Mais adiante, o tipo de estudo que propomos carrega um desafio óbvio, que diz respeito à escolha das referências que leremos. A forma como abordaremos a questão é seguindo a trilha de outros autores que tenham se ocupado do meta-meta-meta discurso de design (que tenham comentado a historiografia do design) e olhar, além da própria análise de cada um deles, para os autores que apontam como relevantes no campo. Além do próprio Walker (ibid.), já citado, recorreremos também a Dilnot (1984), Villas-Boas e Braga (2013) e Hagge (2022). Foge do escopo deste trabalho ter uma leitura atenta sobre todos os autores mencionados por cada um desses, de modo que investiremos nossos esforços naqueles textos que suscitam debates fortuitos para a nossa pesquisa (mesmo que esse debate surja a partir da *ausência* de Morris em certa abordagem historiográfica).

Começamos com Nikolaus Pevsner (1902-1983), a quem Dilnot (1984, p. 8) atribui o posto de "antecedente acadêmico" da história do design como disciplina, e que é marco importante no estabelecimento de Morris como um personagem central do campo. Faulkner (2006) argumenta, inclusive, que Pevsner é importante para recuperar a reputação de Morris que, segundo ele, se encontrava em declínio nas primeiras décadas do século XX. Por ser responsável pela concessão de um status específico de Morris na história do design (o de "pioneiro"), além de fazer dele um protagonista na sua história, entendemos ser importante nos demormos em Pevsner mais do que nos outros autores. Além disso, não podemos deixar de reconhecer que colocar a obra e o pensamento de Morris como grande tema da nossa pesquisa é também sermos *pevsnerianos*, em alguma medida. Ainda que com a proposta de abordar o personagem de maneira diferente daquela proposta pelo historiador, continuamos usando um marco cujo estabelecimento se deve, em grande parte, a Pevsner. Para Dilnot (1984), inclusive,

esse representa todo um braço da formação da história do design como disciplina. "A fascinação com William Morris e os valores *Arts and Crafts* é quase uma marca registrada *pevsneriana*" (ibid., p. 14, tradução nossa).

A obra que aparece nas entrelinhas sempre que falamos em um marco *pevsneriano* na história do design – embora não seja a única do autor a trabalhar para esse propósito, como veremos adiante – é a seminal *Pioneers of Modern Design* ("Os pioneiros do desenho moderno"). Ganhando esse título em 1949, a obra foi originalmente publicada em 1936 como *Pioneers of the Modern Movement* ("Pioneiros do movimento moderno"). A modificação pode ser responsável por parte da solidificação de Morris – ao olhar da historiografia – como um pioneiro do que entendemos hoje por design. O que pode parecer um detalhe frente ao peso histórico da obra, para nós é uma informação importante. Se nas primeiras edições Morris aparecia como pioneiro de um movimento cultural e artístico difuso, com a mudança no título essa atribuição passa a se dar dentro daquele que veio a se estabelecer como um campo profissional delimitado. Dessa maneira, a obra oferece para o campo uma espécie de "mito fundador".

Antes de adentrarmos em Morris, no entanto, devemos observar o contexto histórico que Pevsner constrói no seu entorno – dizendo respeito aos desdobramentos da Revolução Industrial no século XIX, especialmente aqueles sentidos a partir da década de 1850 e a *Exposição Universal*¹² de 1851 – o que dará sentido para toda argumentação seguinte relacionada ao personagem específico. Pevsner entra em detalhes, até mesmo usando dados estatísticos, sobre a produção industrial inglesa na época e, igualmente importante, sobre o estado das condições de trabalho na época:

[...] os produtores se tornaram capazes, por meio do novo maquinário, de entregar milhares de artigos baratos no mesmo tempo e com o mesmo custo que anteriormente era necessário para a produção de apenas um objeto bem feito. Materiais e técnicas pobres eram dominantes por toda a indústria. A habilidade artesanal [...] foi substituída pela rotina mecânica (Pevsner [1936] 1977, p. 20, tradução nossa).

Em outro momento, narra a perspectiva do trabalhador:

[...] não havia tempo para refinar todas essas inumeráveis inovações que inundavam o produtor e o consumidor. Com a extinção do artesão medieval, a forma e aparência de todos os produtos foi largada à responsabilidade do manufator sem formação.

¹² Exposição sediada em Londres que reuniu produtos do mundo inteiro como uma mostra do andamento e das possibilidades da produção industrial. Porém, como efeito colateral, acabou revelando a má qualidade do produto inglês, fazendo surgir iniciativas oficiais de educação artística no país, com o objetivo de remediar esse fato, além de ter sido um evento importante na formação do desgosto de Morris em relação à indústria (Piqueira, 2020).

Designers de algum calibre não haviam penetrado na indústria, os artistas se mantiveram distantes, e o trabalhador não tinha voz nos assuntos artísticos. O trabalho estava mais sombrio do que nunca na Europa (Pevsner, *ibid.* p. 45, tradução nossa).

Morris entra nessa história como aquele que, angustiado com esse estado da indústria, toma a iniciativa de se tornar, ele mesmo, o artesão-designer (termo usado por Pevsner) que havia desaparecido da Europa. Assim, o lugar de Morris na prateleira do pioneirismo é justificado por, segundo Pevsner, ele ter sido o primeiro artista – não o primeiro pensador, pois John Ruskin o teria precedido – a atentar para as fundações sociais da arte. Mais especificamente, para o que considerava como uma "decadência" dessas fundações nos séculos que seguiram o Renascimento, fenômeno que teria sido acentuado pela Revolução Industrial. Ainda segundo ele, o inglês pavimentou o caminho para o estilo moderno, que teria culminado em Walter Gropius e na Bauhaus.

No entanto, defende que essa seria apenas "metade da doutrina de Morris" (*ibid.*, p. 23, tradução nossa), entendendo que, na outra metade, Morris estaria preso a "preconceitos do século XIX" (*ibid.*). Essa outra parte do trabalho de Morris – para a qual Pevsner dá um valor menor – seria formada pelas suas inspirações medievais, pela admiração do Gótico e pela insistência em reviver práticas artesanais desconsiderando, na maior parte das vezes, o auxílio da máquina. Portanto, Pevsner divide a carreira do designer em duas para defender que, de um lado, o trabalho de Morris seria construtivo, enquanto, de outro, seus ensinamentos seriam "destrutivos". Alega ele:

[...] advogar exclusivamente pelo artesanato significa advogar por condições de primitivismo medieval e, antes de tudo, pela destruição dos instrumentos de civilização que nasceram com o Renascimento (*ibid.*, p. 24, tradução nossa).

Porém, mesmo dentro da própria obra de Pevsner o valor das diferentes partes (definidas pelo autor) da vida de Morris muda de lugar. Se em um momento ele defende que os ensinamentos de Morris seriam destrutivos, em outro, afirma que foi o Morris pensador, e não o Morris artista, que conseguiu superar as limitações do seu próprio século, valorizando o fato de que a partir dos ensinamentos de Morris a profissão de artesão se tornou uma atividade reconhecida (*ibid.*, p. 54).

O interesse por um movimento moderno e a escolha de termos como "primitivismo medieval" revelam o compromisso de Pevsner com um tipo de agenda do progresso – entendida como desenvolvimento tecnológico e econômico –, fazendo-o ser receptivo a atitudes que colaboram com essa agenda e antagonizar aquelas que entende como uma forma de atraso dessa agenda. Segundo Faulkner (2006, p. 49, tradução nossa), "Pevsner entendia como sua missão promover o modernismo em todos os campos, especialmente arquitetura e design". Em relação

a Morris, isso faz com que, de maneira geral, os incômodos de Pevsner sejam direcionados à recusa do seu "pioneiro" em abraçar essa ideia de progresso. Nessa lógica, o erro de Morris estaria em continuamente olhar para o passado como referência, quando poderia apenas ter aceitado os dispositivos modernos como tais.

Essa postura, da qual Pevsner é crítico, é creditada ao chamado "historicismo" – mais especificamente, o "historicismo vitoriano", com o qual Morris seria comprometido, sendo também um termo que voltará a aparecer a partir de outros historiadores do design. Esse conceito tem diversos significados possíveis, e seu uso mais notório vem de Popper ([1957] 2002), no qual o historicismo toma forma da crença em uma marcha inequívoca da História, baseada em leis subjacentes, em uma direção pré-concebida. Até podemos associar esse sentido a Morris, como nos anos de atividade política em que ele acreditou que a humanidade caminhava inevitavelmente rumo a um modelo socialista de organização social e, com ele, uma refundação da arte (ver Capítulo 4).

Porém, também podemos pensar em outros sentidos que esse termo assume em Morris e seus contemporâneos. Bos (2013) identifica dois traços principais do historicismo do século XIX: o primeiro é o entendimento de que existe uma essência humana (e das suas culturas) que reside na sua história; o segundo é o estudo da história como uma disciplina empírica, engajada, justamente, no resgate de algum tipo de essência, seja ela natural ou cultural¹³. Pevsner tem sua própria ideia do que é historicismo e não faz questão de esconder seu viés claramente contrário a essa tendência. O historicismo, em Pevsner, aparece basicamente como uma postura que contamina e atrapalha o andamento dos anseios da modernidade, mesmo quando escreve já décadas depois da primeira publicação d'*Os Pioneiros*:

Historicismo é a crença no poder da história a tal ponto que ela asfixia as ações originais e as substitui por ações que são inspiradas em algum período anterior. [...] Claro que todo resgate de estilos do passado é um sinal de fraqueza, pois, nos *revivals*, o pensamento e o sentimento importam menos do que a seleção de padrões (Pevsner, 1968, pp. 243-244, tradução nossa).

Dilnot (1984) define como "pureza da progressão" (p. 10, tradução nossa) a crença do autor na modernidade que Morris teria rejeitado. Já para Stewart (2015), Pevsner representa uma tendência na historiografia do design de tomar o passado como a manifestação de um esforço embrionário direcionado aos objetivos que orientam o presente. Em resumo, uma tendência anacrônica.

¹³ No capítulo 3, desenvolvemos uma discussão detalhada sobre o resgate histórico proposto por Morris e outros autores próximos a ele.

Mas apesar de o encantamento com a modernidade ser a pauta principal do autor, não encontramos em Pevsner uma definição do que seria o movimento moderno nos seus termos. Ele usa a expressão como um conceito já estabelecido, o que, em linhas gerais, podemos interpretar como a busca por uma arquitetura e design que refletem e constroem um momento histórico de rápido avanço tecnológico e profundas transformações sociais – relacionado, especialmente, ao século XX. Em outro célebre livro, *The Sources of Modern Architecture and Design* ("As Origens da Arquitetura e Design Modernos", tradução nossa, 1968), Pevsner o define como o "século das massas": o século da comunicação, da produção, do entretenimento e da educação de massa, para citar alguns. Esse século exigia também, portanto, uma arquitetura e um design de massa.

Nesse sentido, Morris é um pioneiro do movimento moderno, no esquema de Pevsner, porém também pode ser entendido como um precursor dele (se considerarmos que um pioneiro está incluído no movimento com o qual ele contribui e um precursor antecede esse mesmo movimento). E isso não se justifica apenas pelo fator temporal – já que Morris não viveu no século XX –, mas pela própria ideia de um design de massa, categoria que ele definitivamente não tentou abraçar. Mais ainda: uma das principais características do movimento moderno de Pevsner – ou "premissas básicas", nas palavras dele – é o entusiasmo no uso da máquina para a criação de arte, o que também foge dos interesses de Morris.

O movimento moderno na arquitetura, para ser simbólico do século XX deveria possuir duas qualidades: a fé na ciência e tecnologia, na ciência social e no planejamento racional e a fé romântica na velocidade e no rugido da máquina (Pevsner, [1936] 1977, p. 210, tradução nossa).

O autor também afirma que "os verdadeiros pioneiros do movimento moderno são os que desde o princípio defenderam a arte da máquina" (ibid., p. 26). Como Morris era um ávido crítico da produção maquinal (e disso nascem as críticas de Pevsner a ele), confirmamos que ele não tem muito espaço *dentro* do movimento moderno, porém atua como uma inspiração precedente. "Morris pavimentou a fundação do estilo moderno; e com Gropius¹⁴ seu caráter foi fundamentalmente determinado" (ibid., p. 39). A contribuição de Morris ao movimento ainda é melhor resumida no seguinte trecho: "[...] não apenas ele possuía o verdadeiro gênio do designer, mas também reconheceu a unidade insolúvel entre uma época e seu sistema social" (ibid., p. 48).

¹⁴ Walter Gropius (1883-1969), fundador da *Staatliches Bauhaus*. Segundo Pevsner, o próprio Gropius tinha em Morris uma referência importante.

O que faz de Morris um pioneiro *pevsneriano* é, então, sua atitude em respeito à arte ligada ao cotidiano e a capacidade de enxergar o lastro social dessa arte (posturas potencializadas pelo seu "gênio"). Além disso, o autor define como um marco da história da arte ocidental a fundação, em 1861, da empresa de Morris (chamada pelos sócios como "a firma"), que surge sob o nome de *Morris, Marshall, Faulkner & Co, Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals*, para depois, no controle exclusivo de Morris, se transformar na Morris & Co. Isso se deve ao fato de que, como Pevsner justifica em outra obra ([1940] 1973), *a firma* foi o primeiro empreendimento em que alguns dos principais artistas de um país¹⁵ se dedicavam ao desenho e produção de objetos do dia a dia. Mas tal atitude de Morris em relação a uma arte com fundação social não passa incólume por Pevsner, que critica nele o que aponta como uma contradição: ao mesmo tempo que Morris defendia uma "arte para todos", sua resistência em usar processos mecanizados no seu trabalho tornava seus produtos caros (ibid.). Vale notar que a mesma aparente contradição é apontada também por outros historiadores, como veremos mais adiante.

O dilema era reconhecido pelo próprio Morris, porém, não era de solução tão simples como fica entendido nessas leituras. Para ele, fazer uso de máquinas no trabalho numa tentativa de deixá-lo mais barato (como Pevsner parece sugerir) poderia ser considerada uma contradição maior do que a de produzir produtos tidos como caros. É importante atentarmos que, no pensamento de Morris, "arte para todos" não é sinônimo de "arte barata". A qualidade do produto e condições de trabalho que permitissem que o trabalhador alcançasse prazer na atividade (como veremos em detalhe no capítulo 4) eram valores inegociáveis para ele. O fato de esses valores, no sistema vigente de produção, tornarem os produtos inacessíveis seria, para Morris, como uma consequência inevitável.

Por isso, também é preciso não perder de vista o fato de que a resistência de Morris perante a mecanização do trabalho não se dava por capricho artístico, mas por uma postura política. Para o designer, a máquina estava associada à indústria e a indústria a uma degradação que era tanto do trabalho (e do trabalhador) como da arte (ou, em termos materiais, do produto).

Ao falar da defesa de Morris por uma "arte para o povo", Pevsner também não reflete muito sobre a outra parte dessa fórmula: "arte feita pelo povo" (Morris, [1879] 1905). Certamente, essas aspirações não poderiam ser realizadas isoladamente, baseadas no trabalho individual de Morris. Ao defender uma arte do povo para o povo, Morris está olhando para

¹⁵ Levando em conta, além de Morris, os outros sócios da empresa, como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e Edward Burne-Jones (1833-1898), sobre os quais discorreremos no Capítulo 3.

conquistas coletivas e para o que chama de "uma mudança nas bases da sociedade" (Morris, [1894] 1896), de forma que não podemos resumir o debate ao custo monetário dos seus produtos. A partir de determinado ponto da sua vida, Morris encontra uma solução parcial para a questão: entendendo que seria impossível resolvê-la no seu próprio trabalho, passa a depositar em um possível modelo futuro de socialismo a esperança de salvação da arte (e, por consequência, a possibilidade de uma "arte feita pelo povo para o povo"). Portanto, entende que apenas um novo modo de organização socioeconômica poderia dar vazão aos seus anseios.

Mas mesmo em relação a esse posicionamento político, Pevsner tece suas críticas. Segundo ele, o socialismo de Morris estaria "longe do correto de acordo com os padrões estabelecidos pelo século XIX: tem mais de More nele do que de Marx" (1977, p. 24, tradução nossa). Utilizando More, Pevsner sugere que o socialismo de Morris não estaria "correto" por estar mais próximo daquele chamado de "utópico" (termo geralmente carregado de conotação pejorativa) em oposição ao "científico" (que usualmente é tomado como um tipo mais valioso de teoria socialista, sendo representado por Marx).

Mais adiante, Pevsner sugere ainda que, ao vivenciar um vislumbre de experiência socialista (diante de protestos anticapitalistas em Londres no final do século XIX), Morris afastou-se da participação política e "recolheu-se de volta ao seu mundo de poesia e beleza" (1977, p. 24, tradução nossa). De fato, nos anos finais da vida de Morris, o designer gradualmente afastou-se dos círculos socialistas do qual fez parte. Divergências na *Socialist League* (Liga Socialista) – da qual Morris era um dos fundadores – suscitaram um desânimo geral dele com a participação política (MacCarthy, 1994). Apesar disso, Morris ainda afirmava no fim da vida que sua visão sobre o socialismo não havia mudado. O que Pevsner parecer sugerir com a passagem citada é que, para Morris, o socialismo funcionava como uma ilusão que ele prontamente fez dissipar assim que ela teve consequências "reais". Não encontramos, no entanto, evidências dessa hipótese nos escritos de Morris. Inclusive, os mesmos protestos citados foram usados como inspiração no seu romance *News From Nowhere* ("Notícias de Lugar Nenhum", NN), publicado originalmente de maneira seriada em 1890.

Quatro anos após a primeira publicação d'*Os Pioneiros*, Pevsner publica seu livro seguinte, *Academies of Art: Past and Present* ([1940] 1973), no qual muda o foco de uma análise estética de uma linhagem de artefatos para um olhar sobre "as relações entre os artistas e o mundo que os cerca", analisando diferentes tradições artísticas, sua educação e os ambientes específicos de desenvolvimento de arte (as academias). Morris volta a aparecer como um personagem importante, porém, ao invés de pioneiro, é destacado seu papel como herdeiro de algumas escolas de pensamento, especialmente o romantismo, sendo esse movimento a

principal influência até mesmo do socialismo de Morris, no entendimento de Pevsner. O autor nota a relação de Morris com o pensamento de Thomas Carlyle (1795-1881), Augustus Pugin (1812-1852) e John Ruskin¹⁶. E, embora não seja ressaltada especificamente a posição de Morris como a de pioneiro, e sim como parte de alguns movimentos (não apenas o romantismo, mas também o medievalismo vitoriano e o "movimento Oxford"), ainda assim ele é destacado como protagonista:

É graças exclusivamente a ele e sua incansável energia criativa que um ressurgimento das atividades manuais e, depois, da arte industrial aconteceu na Europa. O movimento moderno no design deve mais a ele do que a qualquer outro artista do século XIX, e agora já é tempo de reconhecer [...] sua suprema proeminência na história da arte no seu sentido mais amplo (Pevsner, [1940] 1973, pp. 259-260, tradução nossa).

Outro tema que aparece no *Morris pevsneriano* é o da imitação versus inspiração. Já desde *Os Pioneiros*, Pevsner reconhece que a arte de Morris não é imitativa, especialmente nos papéis de parede, nos quais há um espírito de inovação. Porém, é em outros textos que esse argumento vai se tornando mais enfático, nos quais o autor chega até a, de certa forma, liberar Morris da crítica direcionada ao historicismo que considerava negativo. Pouco tempo depois do lançamento de *Academies*, publica *An Outline Of European Architecture* ([1942] 1948), onde esse comentário é feito:

Mas Morris não imitava. Ele reconhecia o historicismo pelo perigo que ele era. O que ele fez foi mergulhar na atmosfera e princípios estéticos da Idade Média, e partir daí criar algo novo com sabor e princípios parecidos. É por isso que os tecidos e papéis de parede de Morris ainda viverão muito tempo depois que toda a arte aplicada da geração anterior a ele tenha perdido sua relevância (p. 207, tradução nossa).

A mesma linha de raciocínio ainda está presente em *Origens* (1968), de forma que a admiração de Morris pela arte gótica deixa de ser um problema para Pevsner, não mais entendendo essa como uma defesa do "primitivismo medieval" (reconhecimento que ele não estende aos contemporâneos de Morris, mas exclusivamente a ele).

Resumindo todos esses pontos comentados, podemos dizer que o Morris de Pevsner, portanto, é relevante por possuir um talento extraordinário (um "gênio"), por ter entendido a fundação social da arte, ter elevado a importância dos objetos cotidianos, ter influenciado um resgate do artesanato na Europa e por, apesar de demonstrar algumas tendências retrógradas, ter sido capaz de superá-las para criar uma obra inovadora e influente no século seguinte a ele.

¹⁶ Ver Capítulo 3 para uma discussão sobre a tradição romântica manifestada por Morris e a relação dele com os pensadores mencionados.

Como contraponto, essa mesma figura é uma que se contradisse na sua tentativa de popularizar a arte, defendeu um socialismo que ficava distante daquele verdadeiramente digno para a época (a corrente científica e materialista de Marx) e não entendeu que a produção mecanizada é uma parte integral do valioso projeto da modernidade.

A discussão sobre o papel de Morris na história do que hoje chamamos de design também é atravessada, de certa forma, por uma discussão sobre a origem histórica do design. Afinal, só há pioneiro onde há princípio¹⁷. Certamente, nossa proposta não envolve definir um princípio histórico do design, mas envolve um olhar atento aos critérios historiográficos dos quais esse tipo de marcação faz parte. Como Villas-Boas e Braga (2013) notam, as origens do design podem ser traçadas em períodos bastante diferentes de historiador para historiador. No caso do design gráfico, exemplo deles, a origem pode estar na pré-história, na prensa tipográfica de Gutenberg (séc. XV), nos desdobramentos da Revolução Industrial no século XIX, na passagem do século XIX para o XX ou no estabelecimento do campo profissional no século XX. A seleção desses marcos depende mais do interesse de cada historiador do que de alguma verdade inata na palavra "design".

Levantamos esse ponto não para desviar, mas para continuar pensando no nosso objeto de pesquisa, William Morris. Isso porque, se em uma história ele recebe os holofotes, em outras *tramas* ele pode ser um personagem de menor importância. Isso pode ser verdade mesmo em um trabalho historiográfico de base *pevsneriana*. É o caso de Banham (1960), cuja obra, segundo Hagge (2022), "não deixa de ser uma atualização (e continuação) do livro de Pevsner" (p. 8). Em *Theory and Design in the First Machine Age*, outro dos pontos de referência da historiografia do design, o marco que interessa ao autor é o século XX, especialmente a partir da década de 1910, formando o que ele chama de "a primeira era da máquina"¹⁸. Nessa história, Morris pouco aparece, surgindo apenas como um antecedente parcialmente superado. Para o autor, se, por um lado, o ideal de "responsabilidade do arquiteto [ou projetista]" para com a sociedade defendido por Morris é uma referência para as vanguardas do século XX, por outro, a tradição do artesanato, passada de Morris a Gropius, se quebra. A partir desse ponto, a hostilidade ou incompreensão com a máquina que era característica de Morris, perde o sentido.

¹⁷ É importante lembrar, outra vez, que a palavra "design" não aparecia no título da obra *Pioneiros*. De toda forma, passa a adotar e a ser associada com o termo.

¹⁸ "A máquina" nesse caso, entendida não no sentido da produção industrial, mas como os dispositivos que tomam conta da vida comum, como utensílios eletrônicos domésticos, carros etc. Refere-se também ao estabelecimento da máquina como motor artístico.

Seguindo adiante, do mesmo modo que a discussão é sobre marcos históricos, ela também pode ser sobre objetos históricos. Ou sobre a seguinte reflexão: de quais objetos de pesquisa falamos quando falamos em história do design? Aplicando ao nosso tema: que tipo de história do design pode ter Morris como objeto de interesse? Pevsner, por exemplo, se compromete com a abordagem historiográfica da história de heróis ou história heroica (Fry, 2015). Dessa forma, seu objeto histórico são pessoas notáveis e seus trabalhos (como Morris e Gropius). Os pressupostos desse tipo de história são que, em primeiro lugar, existem na história artistas/artesãos/designers extraordinários e, em segundo lugar, que essas figuras excepcionais são motores da história, de forma que olhar para eles é, por consequência, olhar para a história como um todo. Walker (1989) nota que essa é uma abordagem derivada da história da arte e que acaba se estabelecendo também no campo do design.

Uma outra forma – basicamente oposta a essa – de contribuir com a história do design é a partir de narrativas que não se sustentam sobre heróis ou grandes nomes. Nesse caso, o exemplo notório é o trabalho de Giedion ([1948] 1975), se dedicando ao que chama de "história anônima". Seu interesse é em tecnologias e ferramentas que tornam possível a manufatura. Aqui, outra vez, como seria de esperar, Morris ocupa um espaço lateral. Porém, ainda é curioso notar como, mesmo em uma história dita anônima, ele continua tendo um papel um tanto relevante. Como o interesse principal de Giedion não recai sobre nomes específicos, o autor prefere olhar para *tipos* de atores que compõem o universo da produção material. E Morris é apontado como influência importante para o estabelecimento de alguns desses tipos na virada do século XIX para XX. A doutrina de revolta contra a máquina ("domínios morais" da arte, para ele), exercida por Morris e Ruskin, firma raízes, além da Inglaterra, nos Estados Unidos e Europa continental, segundo Giedion. Enquanto nos EUA essa influência cria "o artesão" (que acaba sendo tomado também como nome de um movimento) como a figura que simboliza o pensamento projetual, na Europa continental ela se divide em duas correntes. De um lado, é absorvida pelo artista de decoração e, do outro, se estende para o movimento alemão *Deutscher Werkbund*, a partir do qual é o arquiteto que assume o posto – Peter Behrens (1868-1940) e o próprio Gropius como exemplos.

Com isso, já acordamos que marcos históricos do design e objetos históricos do design perpassam nossa discussão sobre o papel de William Morris na história do design. Porém, seria difícil discordar também que, por trás de todos esses debates, está sempre instalado aquele que diz respeito ao que é design. Não construir esse entendimento incorre à história do design o risco de tornar-se "coletâneas empíricas de artefatos", como argumenta Hagge (2022, p. 5). Por esse motivo, consideramos importante, na nossa leitura de outros historiadores, nos atentarmos

também para essas definições. Elas não precisam vir limitadas a uma análise lexicográfica da palavra "design", mas podem surgir também a partir de reflexões como "quais questões são de interesse do design?". Ou, como coloca De Fusco ([1985] 2019), olhar para uma "fenomenologia" do design, mais do que uma definição.

Vemos essa questão colocada em Ferebee (1970). Segundo a autora, o movimento definido por ela como "contracultura", do final do século XX, que supera o design moderno, é um que transfere os interesses do design dos objetos *em si* para os seus processos e valores, atrelados a uma ideia de responsabilidade do campo. Embora seja um conceito que ela usa para descrever desdobramentos que estão a quase um século de distância de Morris, não podemos deixar de conjecturar que a obra de Morris (e, não muito distante, dos seus pares) antecipa exatamente esses interesses (processos e valores).

Esse tópico será melhor desenvolvido ao longo de toda a pesquisa – talvez devêssemos dizer que esse é não um tópico, mas a investigação central dela –, porém com o que reunimos até aqui a partir de outros historiadores já é possível entender como esse tema se liga aos ideais de Morris. Até mesmo a questão da "responsabilidade" mencionada pela autora, tendo como exemplo a preocupação ecológica, aparece em Morris, tema desenvolvido, entre outros, por MacDonald (2011) e Foster (2017). O argumento de Ferebee também pode nos levar a outro caminho, que seria o de argumentar que, para Morris, é possível dizer que não existe uma divisão clara entre objeto em si e processos e valores. Como também ficará mais claro ao longo deste e dos próximos capítulos, Morris entende que o objeto reflete certos processos e valores, não sendo possível hierarquizar esses elementos.

Mas o motivo pelo qual recorremos a Ferebee em primeiro lugar – além de nos levar a refletir sobre diferentes sentidos do termo design – é que, com seu *A history of design from the Victorian era to the present*, a autora também se mostra como uma importante referência da historiografia do design. Outra vez, o "estilo moderno" é tomado como pedra fundamental do design, de forma que os movimentos do século XIX aparecem como parcialmente incluídos e parcialmente afastados da modernidade. A autora faz uma divisão curiosa do campo do design entre o design orientado à máquina e o orientado à natureza, divisão que teria surgido no período vitoriano e se mantido como mote do campo no século seguinte. Esse é mais um tema que será importante para nós nos próximos capítulos, o da natureza como bússola moral na arte e no trabalho. Outra associação digna de nota que a autora faz é entre Morris e o que ela define

como "proto-funcionalismo"¹⁹, tensionando os impulsos abstratos ou ornamentais de Morris e o pensamento funcionalista do design que se estabeleceria no século XX, porém que teria sido antecipado pelos artistas do século anterior.

Para Ferebee, com o sucesso d'*a firma*, Morris se torna responsável pelo surgimento da demanda por um profissional inexistente à sua época, o designer industrial (notando ainda que essa não era a intenção de Morris). Ela também repete os apontamentos de contradições ou equívocos de Morris, que são muito parecidos com as acusações de Pevsner (a incapacidade de Morris produzir itens de massa, apesar dos seus ideais políticos, e a recusa em adotar processos mecânicos no seu trabalho). Vale notar que a mesma aparente contradição vai ser apontada ainda por Meggs e Purvis ([1983] 2009), que opõem a ideia de arte para a classe trabalhadora, como defendida por Morris, aos produtos produzidos por ele, que estariam "ao alcance apenas dos ricos" (p. 226). Porém, Ferebee traz uma afirmação nova: "Ironicamente, a reforma de gosto que ele buscava foi alcançada por produtores que plagiaram seus projetos e os distribuíram a pessoas de todas as classes através do sistema de produção em massa que ele desprezava" (Ferebee, 1970, p. 29, tradução nossa).

Olhamos agora para um historiador que consegue, em alguma medida, superar a ideia de contradição em Morris. De Fusco ([1985] 2019), em *História do design* – obra publicada originalmente na Itália –, entende que a proposta de Morris é de uma reforma das artes que é obrigatoriamente acompanhada de uma reforma sociopolítica, ou seja, uma estando associada à outra. Além disso, o autor tenta dar uma unidade ao que em Pevsner, por exemplo, aparece em caixas separadas. Ele vê a postura de Morris como uma de "reforçar a unilateralidade das ideias" (p. 66), liberando sua obra das cisões que aqui citamos. De Fusco propõe entender os ideais díspares de Morris como "parte de uma atitude conscientemente paradoxal" a partir da qual todo o trabalho de Morris é reunido sob o mesmo teto.

Ainda que, como veremos, as críticas de De Fusco a Morris sejam até semelhantes às de outros autores, a mudança de postura na forma de vê-lo é notável. O que se destaca dessa leitura é que, na forma de compreender Morris, De Fusco permite reconhecermos que há, nele, um projeto – o qual ele também define como "historicista". Essa é a linha que diferencia entender as atitudes de Morris como fruto de reflexões e direcionamentos, versus entendê-las como eventualidades ou mesmo como ignorância. O autor assume o esforço de não definir Morris a partir de supostas oposições contidas no seu trabalho:

¹⁹ Aqui, Ferebee faz uma referência específica à Red House (1859), projetada por Philip Webb e Morris, e sobre a qual comentamos no Capítulo 3.

É preciso desmentir o lugar-comum que divide sua obra numa parte retrógrada (o medievalismo, o corporativismo, o artesanato) e uma parte avançada (a revitalização das artes aplicadas, o socialismo, o reconhecimento da "bondade" das mesmas máquinas se utilizadas diversamente). De fato, se é verdade que a ação de Morris é historicista, se é verdade que sua popularidade se deve em muitos casos aos aspectos mais tradicionais de sua teoria e às suas contradições [...] que se diga que esses aspectos evidentemente ingênuos e anacrônicos servem a uma estratégia geral (De Fusco [1985] 2019, p. 66).

Aqui, é mantido o julgamento de ingenuidade e anacronismo nas atitudes de Morris, porém, ao menos, é concedido a ele o benefício de ter uma "estratégia geral" para defendê-las (se é que é possível ser estrategicamente ingênuo). Além do mais, reconhece em Morris uma "historicidade mais refletida". Essa linha de argumentação, portanto, identifica uma *intenção* (daí a ideia de projeto) em Morris, mesmo em relação aos aspectos criticáveis da sua postura.

Também há em De Fusco outro ponto valioso, quando diz que "Morris tem sempre unida à atividade prática o pensamento teórico" (ibid., p. 63). Com isso, é possível retomar um dos pontos que levantamos a partir de Ferebee (1970), de que a divisão que a autora faz entre "objetos em si" e "processos e valores" não nos ajuda quando falamos sobre Morris. Diríamos até que essa fronteira é pouco clara em qualquer processo projetual, e que Morris explicita isso com ênfase. Entendemos que a divisão entre "produção" e "pensamento" nunca é clara como pode parecer. Primeiro, pois consideramos que não é possível existir uma produção "intuitiva", que seria baseada numa habilidade manual que se manifesta por si só. Tudo o que chamamos de "produção" só pode existir fundamentada em uma base de pensamento, além de uma localização histórica. Segundo, olhando o caso específico de Morris, nele é cristalina a forma como sua ideologia política era expressa no seu trabalho material (tema que já introduzimos e detalharemos ao longo de toda a pesquisa). Olhando dessa maneira, fica inviabilizada qualquer tentativa de segmentar a obra de Morris entre pensamento e prática. Em outras palavras, se, por exemplo, a produção de Morris (artística e política) é alimentada pelo seu medievalismo, jamais conseguiríamos separá-los em polos opostos.

Por esse motivo e nesse aspecto, a abordagem de De Fusco ([1985] 2019) nos parece interessante (mas ainda com a ressalva de que não adotamos o julgamento de "ingenuidade e anacronismo" que ele reverbera), considerando que ele entende a indissociabilidade que há entre as várias partes da obra de Morris. Quando analisadas com cuidado, essas supostas categorias diferentes da obra de Morris acabam reforçando mais as interseções entre si do que as aparentes incompatibilidades. Dessa forma, os limites entre um suposto pedaço e outro da obra de Morris nunca ficam muito bem delimitados. Além do mais, os interesses, reflexões e

motivos de Morris se transformam ao longo da sua vida, portanto, ainda que conseguíssemos criar diferentes categorias para sua obra e pensamento, não poderíamos tomá-las como fixas.

Seguindo com nossa leitura histórica sobre Morris, recorreremos agora a Cardoso (2008), pois nele encontraremos alguns ecos às histórias do design que já analisamos, assim como alguns direcionamentos novos. O autor, por exemplo, parece chegar a uma conclusão parecida à de Pevsner no que diz respeito à relevância histórica do que chama de "movimentos reformistas" do século XIX – dos quais Morris fez parte:

Talvez a contribuição mais duradoura desses movimentos reformistas tenha sido a ideia de que o design possui o poder de transformar a sociedade e, por conseguinte, que a reforma dos padrões de gosto e de consumo poderia acarretar mudanças sociais mais profundas. (Cardoso, 2008, p. 85)

É o entendimento do design como parte de um projeto de sociedade, então, que parece gerar algum consenso no posicionamento de Morris como um marco na história do campo. Sugerimos uma relação entre as conclusões de Pevsner e Cardoso, mas também poderíamos incluir os outros historiadores que lemos até o momento. Desses, DeFusco (2019) é o único que não se propõe a justificar a entrada de Morris na sua história do design nem elencar a sua contribuição mais valiosa. Enquanto outros autores mencionam motivos que fundamentam a inclusão de Morris em uma história, ele parte de outros historiadores, tomando o designer como um marco já consolidado, além de considerar Morris como notoriamente influente a outros movimentos, o alemão *Deutscher Werkbund* sendo um exemplo. De todo modo, reconhece que há no corpo da obra de Morris o já mencionado projeto (no sentido ideológico) voltado a ganhos sociais. Como define o autor, Morris entendia que "a questão das artes é de interesse de toda a comunidade" (p. 63).

De volta a Cardoso (2008), o autor introduz um ponto diferente daquele que comentamos anteriormente – um tópico que, inclusive, também vai se mostrar como um dos pilares da nossa própria pesquisa. Ele reúne Ruskin e Morris para afirmar que os dois pensadores argumentaram que "o grande poder do designer de alterar a sociedade reside muito mais na forma das suas relações de trabalho do que nas formas que ele atribui a um determinado artefato" (p. 85). Essa afirmação certamente tem grande ressonância com as propostas dos dois pensadores, já que, para eles, as condições de trabalho na sociedade formavam uma preocupação central, inclusive (e principalmente) no que diz respeito à produção artística²⁰.

No entanto, ela soa como uma nova segmentação do pensamento de Morris (e de Ruskin), pois coloca uma preocupação dele como "muito mais" relevante do que a outra.

²⁰ Ver Capítulo 4 para uma discussão sobre os ideais de ambos em relação ao trabalho.

Embora de fato Morris entendesse que não existe projeto (no sentido amplo) das artes que não passe por um projeto de sociedade e relações de trabalho, não podemos dizer que ele considerava o último como maior ou mais valioso que o primeiro. Essas angústias aparecem sempre conectadas em Morris. Por exemplo, o que Morris ([1884] 1893) chamava de "trabalho alegre" era algo valioso em si mesmo, mas, ao mesmo tempo, um *meio* para a criação de arte e beleza, tão importantes quanto as condições de trabalho. Com isso, queremos dizer o seguinte: a forma do artefato também é relevante, e não há uma boa justificativa para atribuímos aos aspectos formais um papel secundário.

O próprio Cardoso (2008) mostra um entendimento semelhante, em outro momento, quando afirma que os empreendimentos de Morris derivam da ideia de Ruskin de que "a qualidade do objeto fabricado deveria refletir tanto a unidade do projeto quanto o bem-estar do trabalhador" (p. 79). Embora, dessa vez, não comente a forma dos objetos e sim a unidade do projeto, de todo modo, o que queremos destacar é a convergência dos seus diferentes elementos. Na nossa leitura, os argumentos que consideramos constituir a maneira mais rica de falar sobre Morris são aqueles capazes de ver suas diferentes preocupações andando juntas, como na frase de Cardoso citada neste parágrafo (e, curiosamente, de maneira oposta à citação anterior, pelo mesmo autor). Questões de trabalho, de arte, de forma, de consumo, questões morais, sociais, políticas, assim por diante, em Morris, se estabelecem mutuamente. Por isso, evitamos qualquer tentativa de separá-las ou de atribuir valores diferentes a cada uma delas.

Por exemplo, se Cardoso, em um momento, tenta definir uma primazia das questões de trabalho frente às questões formais em Ruskin e Morris, Meggs e Purvis invertem a equação, quando afirmam que "por trás das teorias de Ruskin estava sua crença fervorosa de que as coisas belas eram valiosas e úteis precisamente porque eram belas" ([1983] 2009, p. 217), posicionando Morris como seguidor dessa e outras filosofias de Ruskin. Acreditamos que tal afirmação creditada a Ruskin, embora tenha o mérito de valorizar os aspectos formais dos objetos (algo que faltou a Cardoso), pode ser enganosa, dando a entender um sentido oposto ao do que Ruskin dava a esse tópico. Para Ruskin, a beleza não funcionava como um valor à parte, relevante por si só. Na lógica dele, a beleza é valorizada à medida que ela revela aspectos interiores do objeto. Neste sentido, a beleza não funciona como uma qualidade puramente estética, mas como a face visível de uma série de valores contidos em um determinado objeto.

Já em *Modern painters* ([1846] 1888), um livro da juventude de Ruskin, desenvolve a ideia de que a arte deveria ser capaz de passar ideias e direcionar o pensamento daquele que a observa, de ativar a mente. Aqui a beleza é associada a uma espécie de iluminação intelectual, funcionando como um veículo para transmitir valores que ele julga como superiores. Também

diferencia dois tipos de beleza, sendo uma ("beleza típica") a aparência externa das coisas, e outra ("beleza vital"), aquela que revela "o feliz cumprimento da função nas coisas vivas" ou "o esforço da vida perfeita no homem" (p. 27, tradução nossa), ou seja, a beleza como uma ordem interior dos objetos. Como coloca Williams (1987), Ruskin procurava na beleza um "grande desenho universal" (n. p.). Entendemos que Morris herda sua filosofia desse tipo de visão sobre beleza, não uma que poderia ser confundida com a postura de "arte pela arte". Beleza e valores, nesse caso, são uma coisa só. Outra vez, nosso esforço é o de unir esses elementos.

Com Meggs e Purvis (ibid.) podemos ainda retomar tópicos que dizem respeito à relevância de Morris na história do design (quem eles consideram uma figura transformadora nela). Resumidamente, são eles: a valorização da já comentada compreensão de Morris acerca da relevância social do design – nomeada aqui como sua "consciência social" (p. 217) – e o apontamento de um paradoxo no trabalho dele. Esse seria definido da seguinte maneira: "enquanto procurava refúgio no trabalho manual feito no passado, desenvolveu atitudes em relação ao design que delineavam o futuro" (p. 226). Podemos refletir sobre a escolha do termo "refúgio" para denominar a inspiração de Morris no passado, o que pode ser entendido também como uma espécie de fuga. Esse vocabulário parece colocá-lo como alguém que estava fora das discussões do seu presente e futuro, e que só teria contribuído com elas por acidente.

Porém, Morris era fervorosamente engajado com as questões artísticas e sociais da sua contemporaneidade e também capaz de desenvolver um olhar para o futuro, como mostram, especialmente, seus anos de ativismo político. É interessante compararmos a visão de refúgio no passado, descrita por Meggs e Purvis, com a de Burdek (2005), para quem o trabalho de Morris e seus contemporâneos do movimento *Arts and Crafts* trabalharam para "rejuvenescer" a manufatura vitoriana. Esse tipo de comparação é oportuno para conseguirmos revelar certas tensões entre as diferentes interpretações sobre Morris (afinal, declarar uma tentativa de se refugiar no passado ou de rejuvenescer o estilo do presente só podem ser entendimentos bem diferentes sobre uma "mesma" obra ou atitude).

De todo modo, é importante também olharmos para a segunda parte do raciocínio de Meggs e Purvis, o modo como as atitudes de Morris "delineavam o futuro". Os autores elencam méritos técnicos no trabalho dele (aqui falam especificamente sobre a produção de livros de Morris, porém abrindo espaço para extrapolarmos as conclusões ao design como um todo), porém, queremos focar nos processos gerais desse trabalho, sobre os quais os autores também discorrem. Podemos destacar o "senso de unidade" ou "conceito total" (de um projeto), ligados a uma "adequação do design à função" como traço do trabalho de Morris. Isso significa que

está sendo valorizada a habilidade de Morris em formatar preocupações que se tornaram fundamentais no design como campo estabelecido após ele. Por fim, Meggs e Purvis (idem) ressaltam um último tópico, mais uma vez usando a produção de livros como exemplo:

Uma última ironia é que, embora estivesse voltado a métodos de impressão do período incunabular, Morris usou capitulares, filetes e ornamentos que eram modulares, intercambiáveis e repetíveis. Um aspecto estrutural da produção industrial era aplicado à página impressa. (Meggs e Purvis, 2009, p. 226)

A dualidade entre passado e futuro continua sendo evidenciada, particularmente numa tentativa de denunciar uma contradição nesse diálogo, tema que já podemos ver que é um dos motes principais das leituras sobre Morris.

Devemos destacar dois pontos no trecho citado. O primeiro é que, em princípio, recursos "intercambiáveis e repetíveis" não são estranhos à impressão medieval. Mesmo as citadas capitulares impressas já ocupavam algum espaço na produção incunabular, ainda que tenham levado um tempo a se firmarem frente às manuscritas (Boardley, 2021). E nem precisaríamos ir tão longe para construir o argumento, afinal, falar de impressão já é falar de módulos e peças intercambiáveis. Portanto, mais uma vez parece não haver contradição em Morris quando lança mão desse tipo de ferramenta.

O segundo ponto de atenção no trecho é que, nele, voltamos a ver uma espécie de definição do design, tema no qual também já tocamos a partir de Ferebee (1970), Hagge (2022) e Portugal (2023). Neste momento (Meggs e Purvis, [1983] 2009), o design aparece como uma produção industrial baseada na repetição e serialização. Interessa-nos o fato de Morris aparecer associado a essa definição, novamente como alguém capaz de antecipar alguns dos preceitos que sustentam a atividade. Se a relação entre o trabalho de Morris e sua habilidade em enxergar implicações sociais da arte configuram o modo mais comum de justificar a relevância do personagem na história do design (sendo, basicamente, ponto pacífico entre os historiadores que refletem sobre ele), um segundo modo, também relevante, é a associação entre Morris e o próprio conceito de design (ou o conceito do que veio a se tornar design depois dele), o que também pode ser estendido ao conceito de *designer*. A mesma ideia aparece em Piqueira (2020, p. 13):

A Morris & Co. não apenas foi um grande sucesso comercial, mas, ao reunir atribuições artísticas e operacionais na mesma pessoa, a de seu proprietário, fez com que Morris antecipasse, em décadas, a figura do designer que a segunda metade do século XX reconheceria (e admiraria).

Na história do design de Forty (2007) – cujo conceito de design comentamos na Introdução –, Morris entra, principalmente, como o crítico da produção industrial. Diferentemente das outras análises que abordamos neste capítulo, aqui não são apontadas

contradições em Morris mas, pelo contrário, sua capacidade em produzir uma crítica coerente ao capitalismo.

Discorrendo sobre a crítica de Morris à qualidade do produto feito sob a indústria e sua rejeição à máquina, o autor defende que apenas um socialista como Morris teria condições de chegar à raiz dessa crítica – ou seja, ela deveria ter como alvo o capitalismo, não exatamente as máquinas. A essa crítica do designer, Forty opõe até mesmo a de Pevsner, que segundo ele, ao abraçar a relação entre máquina e degradação do design na era vitoriana, não foi capaz de apontar essa degradação para o sistema nos quais as máquinas estavam inseridas, limitando-se a um caráter técnico da questão.

Somente um socialista como William Morris estava em posição de enxergar que a crítica da sociedade industrial não precisava ser regressiva e que poderia haver uma alternativa que não excluísse o progresso material. Morris, portanto, tinha a possibilidade, através do seu socialismo, de colocar a culpa pela qualidade pobre do design na ganância do capitalismo, quando outros hesitaram ou foram incapazes de fazer o mesmo. Embora ele não gostasse da mecanização e considerasse seus produtos feios, ele não insistiu que essa fosse a única causa para um design inferior (Forty, 1986, p. 61, tradução nossa).

Essa passagem indica ainda outro aspecto relevante dessa interpretação sobre Morris. Enquanto os outros autores que lemos demonstraram ter uma fixação no chamado historicismo dele, colocando essa característica como sendo a base do seu trabalho e a capacidade de projetar futuros quase como um acaso, aqui a lógica é contrária. Forty coloca Morris como um personagem singular em ter conseguido fazer uma crítica progressista à produção industrial. No seu comentário, Morris é colocado como um pensador que indicava alternativas para a indústria levando em conta o que chama de progresso material. Forty não apenas o associa a uma ideia de progresso, como ainda defende que ele especificamente estava em uma posição privilegiada para fazer uma crítica à indústria que não fosse "regressiva".

No entanto, devemos absorver com ressalvas essa noção de "progresso material", pois, como comentamos mais cedo no capítulo, o progresso é um valor pelo qual Morris não tem muito apreço, estando disposto a abrir mão dele por completo em função de outros valores mais relevantes, como a arte e o prazer cotidiano. Burdek (2005), inclusive, defende que Morris e o movimento *Arts and Crafts* representaram "a primeira oposição séria aos mitos de progresso promovidos pela industrialização" (p. 75, tradução nossa). De todo modo, entendemos que Forty (1986) busca enfatizar, com o "progresso material", a produção contínua de técnicas e artefatos manufaturados – além de um aspecto de "reforma do gosto", como pontuado por Ferebee (1970) –, não exatamente o progresso como mito da indústria.

Acreditamos que, com as discussões levantadas até o momento, conseguimos mapear bem a entrada de William Morris na história do design, ainda que não de modo a esgotar todas as fontes. O objetivo deste capítulo não era o de desenhar uma lista extensiva de referências, mas de (1) entendermos como, de maneira geral, é justificada a participação de Morris no cânone histórico do design e (2) sermos capazes de identificar alguns padrões e, conseqüentemente, desvios, no que diz respeito à escrita desse cânone, o que consideramos ter ficado claro com a sequência de argumentos de diferentes historiadores que trouxemos. Tal panorama serve-nos tanto como forma de entender algumas das várias facetas e possíveis interpretações do nosso objeto de interesse, assim como para introduzir nossas próprias proposições a respeito dele e dos modos de abordar a historiografia do design.

No entanto, há ainda um aspecto importante que ainda não abordamos diretamente (ao menos, não em profundidade) neste estudo: a crítica ao tal cânone ou a esse modo de fazer história. Vimos com Walker (1989) e na própria formação e escrita de Pevsner, por exemplo, como a história do design que estivemos, majoritariamente, comentando neste capítulo é uma com certas tendências derivadas do campo da história da arte. O comentário é feito também por outros autores, como Hagge (2022) e Fry (2015), sendo que para o último a questão aparece como um problema. Ele entende que essas tendências dão à história do design um caráter de subcampo de um outro tipo de história, falhando em reconhecer as complexidades e especificidades do campo do design – especialmente da *agência* do design e a presença do design em todas as questões humanas. Uma abordagem mais próxima à que ele entende como apropriada ao design é a de Sigfried Giedion, sobre quem comentamos brevemente.

[...] a história do design se tornou historicamente deslocada. No melhor dos casos, ela era suplementada por contexto social (novamente, um expediente da história da arte). Então, enquanto a história do design "se estabeleceu" principalmente como uma "história" de objetos, imagens, organizações, movimentos, pessoas e eventos canonizados [...], a prática frequentemente caiu em antiquarismo e expertise colecionista²¹. Foi nessa modalidade que um cânone ocidental dominante foi construído (Fry, 2015, p. 4, tradução nossa).

Incômodos de origem semelhante, porém com soluções diferentes, são expressos por Heskett (1980), para quem os estudos em design dão ênfase excessiva à tradição *craft*, que impõem sua lógica da atividade projetual como autônoma e limitada à relação designer-produto, focada mais em conquistas individuais do que na pregnância do design na realidade. Por outro lado, a tendência contrária, como identificada por ele, também é problemática: dar

²¹ *Connoisseurship*.

ao design o caráter de fenômeno social, ignorando características e intenções dos designers individuais. Sua sugestão metodológica, portanto, é inspirar-se nas duas tendências, criando uma espécie de meio-termo.

Vemos, então, que a crítica que identificamos não é uníssona. Ela pode apontar para a falta de história da tecnologia como parte da história do design, falta do "social" (ou excesso do "social"), ou mesmo para um caráter de *sommelieria* da história – como Margolin (2002) critica em Forty –, no sentido de uma cruzada para diferenciar o bom do mau design. De qualquer forma, o que queremos reconhecer é a existência de uma produção crítica robusta em relação à historiografia *heroica*. E nela, entendemos que Morris pode ocupar um lugar destacado (ou exposto) por ser o "pioneiro do pioneiro", ou seja, o marco fundamental do primeiro livro a marcar o campo da história do design.

No nosso caso, trabalhamos na tensão entre sermos *pevsnerianos* e *anti-pevsnerianos*, ao mesmo tempo. De um lado, há a convergência temática, o fato de que trabalhamos em um terreno que Pevsner ajudou a construir e o foco em um artesão-artista individual. Por outro lado, divergimos em interesses e objetivos, como descrito na introdução. Apesar de nos concentrarmos no indivíduo, não buscamos *heroicizar* Morris, lhe atribuindo pioneirismos, revoluções ou inovações transgressoras. Menos ainda buscamos fazer uma análise formalista da sua obra. Queremos desenhar um mapa (fragmentado, é verdade) das intenções morais com as quais Morris via o trabalho projetual e, também, da constelação de valores no entorno dele, diminuindo o risco de desenvolvermos uma obsessão no indivíduo como separado do todo. Buscamos mostrar a complexidade do mundo ao redor de Morris, não seu "gênio".

Além disso, propomos o esforço para descrever um Morris que não venha separado em gavetas diferentes, como vimos em algumas das leituras realizadas neste capítulo. Nosso trabalho não deixa de ser, portanto, um de revisão de um personagem da própria historiografia do design, sugerindo novas abordagens a ele como tópico relevante do campo. Todos esses pontos levam em consideração William Morris como um personagem vivo, sempre capaz de nos fornecer novas contribuições e ser apreendido de maneiras muito diferentes – não apenas considerando a diferença de visão entre historiadores, mas também a diferença entre tendências historiográficas de cada época.

2. UM SONHO DE CAVALARIA

A partir de agora, começamos – de maneira mais assertiva, pois, de alguma forma, isso já foi iniciado no capítulo anterior – a montar nossa própria imagem de William Morris, não mais comparando as visões de outros historiadores. Do mesmo modo que sabemos ser possível compartimentar a figura multifacetada de William Morris a partir de atividades específicas, como um Morris artesão, escritor, artista, poeta e assim por diante, podemos pensar também em uma titulação que venha a partir de seus interesses ou abordagens: algo como o que vimos no capítulo anterior com o Morris medievalista, o Morris historicista, o Morris socialista etc. Também poderíamos apontar para a influência de autores específicos e falar, por exemplo, em um Morris *ruskiniano*, destacando Morris enquanto aquele que adota as ideias de John Ruskin. Talvez ainda conseguíssemos pensar em mais algumas dezenas de títulos, a partir de outros critérios, mas não é esse nosso objetivo. Queremos neste capítulo destacar um dos Morris possíveis, o Morris "arturiano". Essa não é a sugestão de uma nova compartimentação da sua obra, mas uma associação que consideramos rica para dar conta de alguns pilares da produção de Morris, especialmente considerando as primeiras décadas da sua carreira.

Pretendemos olhar para a produção de Morris influenciada pelo imaginário cavalheiresco, pela literatura medieval, pelos mitos e lendas que agiram sobre sua formação literária, moral e intelectual — o epíteto "arturiano" aponta para o lugar privilegiado das lendas relacionadas ao Rei Artur nesse imaginário. Seleccionamos esse tema, pois ele perpassa basicamente toda a biografia de Morris, servindo como uma ponte entre sua juventude e sua maturidade. Morris forma seus próprios interesses artísticos e intelectuais a partir de lendas arturianas, para depois usá-las como motor da sua própria produção. Pensando nisso, o capítulo abordará três grandes momentos: (1) a formação de Morris, (2) sua produção escrita de poemas arturianos, bem como releituras e traduções de lendas fantásticas, (3) a produção de livros na Kelmscott Press, emulando o livro medieval.

O recorte temporal no qual nos baseamos para analisar as leituras cavalheirescas de Morris é a sua vida na universidade de Oxford (de 1853 a 1856), quando compartilha uma fixação por esse tipo de literatura com seu amigo Edward Burne-Jones (MacCarthy, 1994) e a associação deles à Irmandade Pré-Rafaelita (PRB)²².

²² Iremos nos referir à Irmandade Pré-Rafaelita através da sigla PRB (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), seguindo a forma como os próprios pré-rafaelitas assinavam suas obras e publicações.

2.1. A morte e o renascimento de Artur

Como já introduzimos, o interesse de Morris na Idade Média não é apenas uma idiossincrasia individual; pelo contrário, surge através de uma íntima relação com sua época e seus pares. Se traçarmos uma linha do tempo dos medievalistas ingleses, inclusive, Morris estaria localizado como um dos últimos representantes do movimento, que já mobiliza pensadores e artistas britânicos antes mesmo de seu nascimento. O movimento em questão é aquele conhecido como neogótico ou revivalismo gótico, um resgate de símbolos medievais e de um "espírito" associado ao gótico, entendido pelos revivalistas como representante de uma vida moralmente elevada. Essa vida seria, na visão deles, bem distante da vida moderna, definida pela degradação das relações e valores sociais – termos usados pelo próprio Morris, como em *Trabalho útil vs. labuta inútil* (TL, [1884] 1893).

Tal moral medieval (nos termos do revivalismo) é difícil de definir. Precisamos levar em conta que o espírito que ela simboliza é maior do que a soma das suas partes. Além, é claro, do fator incontornável de que cada pensador revivalista dá a ela sua própria forma particular. Prova de que o fenômeno é escorregadio é a sua capacidade de criar movimentos adjacentes ou subjacentes (essa própria definição já é traiçoeira) sem que consigamos delimitar claramente fronteiras entre eles ou mesmo origens comuns. Com isso, queremos introduzir o tema do revivalismo arturiano, que segue a trilha do neogótico, porém acaba tomando forma própria. De toda maneira, mais adiante ainda entraremos em detalhe nas bases ideológicas do neogótico e na interpretação própria que Morris faz dessa influência.

[...] Esses estudiosos situam o interesse renovado na lenda arturiana na Grã-Bretanha dentro de uma fascinação geral do século XVIII com o seu passado medieval. Não há um fator único que tenha inspirado essa moda. Em vez disso, uma convergência entre nostalgia, orgulho cultural, busca por uma identidade nacional e o imaginário romântico alimentou as investigações acadêmicas e criações escapistas que caracterizam o início do revivalismo gótico (Mancoff, 1992, p. XII, tradução nossa).

Seguindo Mancoff, podemos pensar no revivalismo arturiano como um movimento que é, ao mesmo tempo, subordinado e "in subordinado" ao guarda-chuva do revivalismo gótico. A autora vai dizer que, por exemplo, o primeiro teria sobrevivido ao segundo, no sentido de que é possível apontar um fim do revivalismo gótico, mas não do interesse moderno sobre as lendas arturianas, um fascínio que continua vivo.

Podemos pensar também, trazendo a discussão para mais perto do nosso objeto, que um artesão-artista e um cavaleiro medievais, ainda que compartilhem um contexto histórico e um "espírito" da época, se envolvem em empreitadas diferentes, atendendo a valores diferentes. Colocando de forma mais clara, é possível olhar para o interesse de Morris por essas duas

figuras como parte de um mesmo sentimento (a elevação moral, a coesão social etc., temas sobre os quais ainda nos debruçaremos), e também é possível destacar nuances nele.

Ainda há outro aspecto ao qual devemos ficar atentos no desenvolvimento desse tema: falamos em *revivalismo* para descrever esses movimentos, porém seria mais preciso falar em *recriação*. É natural imaginar que o Rei Artur medieval não seja o mesmo do Rei Artur vitoriano, que eles respondam a questões diferentes (já é difícil falar em *um* Rei Artur para cada uma das épocas, e não dezenas ou centenas de versões diferentes, mas aceitemos essa separação por ora). Mancoff (1992) afirma que o revivalismo é baseado tanto em um impulso de revisão como em um impulso de retorno à manifestação do mito arturiano. Gostaríamos de ir mais longe e afirmar que não é possível pensar em um retorno, no sentido de uma transportação direta do fenômeno de uma época para outra. Estar em uma época diferente já é *ser* diferente. Considerando isso, nosso interesse é pensar em como essa diferença é construída; como se dá a reescrita das lendas pelos vitorianos; quais as questões a que o Artur oitocentista responde. Sendo esse o nosso olhar, não pretendemos investigar a origem das lendas arturianas nem o percurso que elas traçaram na Idade Média.

Tendo William Morris como objeto, não precisamos ir muito longe para ver, na prática, o quanto de recriação que existe no revivalismo. Em 1858, Morris publica *A defesa de Guinevere e outros poemas* (DG). Além do poema que compõe o título do livro, os outros poemas também narram histórias arturianas, como em *O túmulo do Rei Artur* (TR). Embora possamos dizer que boa parte da produção de Morris é inspirada pelo universo arturiano, é nesses poemas que ele o aborda diretamente, partindo dos personagens e arcos narrativos clássicos da lenda. Isso não quer dizer, no entanto, que são textos localizados inteiramente dentro do cânone arturiano. Morris se baseia apenas parcialmente nesse cânone. Cochran (1992), por exemplo, define Morris como "inovador arturiano", por sua interpretação da lenda, inclusive chegando a incomodar os defensores mais ardentes das versões tradicionais do Rei Artur. O choque é causado principalmente por DG, onde Morris coloca em cena a subjetividade da rainha Guinevere como parte importante do julgamento dela no conhecido arco de traição da rainha a Artur com Sir Lancelote.

Porém, estaríamos nos adiantando em abordar a escrita de Morris sem antes entender a leitura de Morris, isso é, como ele se interessou pelo universo arturiano em primeiro lugar. O revivalismo arturiano, de modo geral, deve muito da sua manifestação ao livro *Le morte d'Arthur*, por Thomas Malory (Bryden, 1966), obra publicada em 1485 que, três séculos mais tarde, é surpreendida pelo renascimento do interesse nela por parte do público britânico. A partir da redescoberta de versões medievais, inicia-se uma produção de novas interpretações

da lenda, especialmente a partir da década de 1830, dentre as quais destaca-se o trabalho de Alfred Tennyson (ibid.). Morris era um dos leitores entusiasmados com a narrativa de Malory. Ele e Burne-Jones compartilhavam esse interesse dentro da Universidade de Oxford, onde Morris lia em voz alta para o amigo essa e outras histórias cavaleirescas (MacCarthy, 1994). MacCarthy (2012, p. 55, tradução nossa) ainda fala em *Le morte d'Arthur* como "o livro que alterou a direção das vidas criativas de Burne-Jones e Morris".

"Entusiasmo", portanto, não capta o investimento da dupla nessa leitura. Eles se envolveram, de fato, em uma mania, uma obsessão que fez Burne-Jones escrever mais tarde: "nada foi como *Le morte d'Arthur* – não me refiro a um livro ou poema –, algo, quero dizer, que não pode jamais ser escrito e jamais ser esquecido" (citado através de Georgiana Burne-Jones, 1906, p. 168, tradução nossa). Burne-Jones é uma influência relevante na vida de Morris, e isso não se limita à vida deles dentro de Oxford, mas é uma relação que permanece relevante e produtiva ao longo de décadas. Ele e Morris vão estar juntos, por exemplo, na *Irmandade Pré-Rafaelita*, grupo que produz consistentemente obras de arte arturianas, e ainda na *Kelmscott Press*, última empreitada da vida de Morris. Essas duas organizações ainda serão comentadas neste capítulo, o que significa que Burne-Jones voltará a ter espaço no nosso estudo. Como um Pré-Rafaelita, inclusive, veremos que Burne-Jones foi um personagem interessado em representar a lenda arturiana no campo imagético, na pintura, enquanto as interpretações de Morris sobre a lenda permaneceram, na sua maioria, no campo literário.

Voltando a Oxford, é relevante ver como os interesses de Morris se organizaram no seu período universitário. Para essa passagem biográfica, nos baseamos no trabalho de MacCarthy (1994). Ele frequenta o campus de Exeter entre os anos 1853 e 1856, e segue o programa intelectual da Universidade, um modelo de graduação para o qual não temos equivalentes contemporâneos, uma formação literária e teológica baseada na leitura dos clássicos. Pouco interessado na forma como Oxford interpretava os clássicos, Morris passa a desprezar sua formação e molda seus interesses fora da sala de aula. As leituras compartilhadas com Burne-Jones foram parte importante dessa formação alternativa. Não apenas de lendas de cavaleiros, mas também de referências teóricas, dentre as quais se destaca John Ruskin, que causa fascínio sobre Morris já nessa época e continua a ser uma referência importante para ele até o final da vida. Outro elemento que impacta Morris nesse período é a própria arquitetura da cidade de Oxford, já tomada pelo revivalismo gótico e que Morris também vai adotar como uma influência central. Não à toa, seu plano ao sair de Oxford era o de tornar-se arquiteto, abraçando a visão de Ruskin de que a arquitetura seria a mãe de todas as artes (Kelvin, 1984). Morris, portanto, é alguém versado nos textos da Antiguidade Clássica, porém que, de certa forma,

deixa de lado essa referência para a adotar a influência gótica e neogótica na sua formação intelectual.

Sobre o renascimento de Artur (ou seja, do interesse sobre ele), devemos investigar o que exatamente atraía o público vitoriano nesse universo. Bryden (1966) vê a lenda arturiana como um modelo de "ordem moral", em contraste com a época de "turbulência e incerteza" que eram os anos 1830, momento da primeira onda, por assim dizer, do interesse revivalista sobre as histórias do Rei Artur (idem, p. 2). Já Mancoff (1992) é mais específica e afirma que a proposta de um revivalismo arturiano se baseia em uma ideia de "romantismo nacionalista", o que já nos dá duas boas dicas sobre caminhos a seguir para entender a base moral do movimento.

O romantismo, em especial, é importante não usarmos como um termo genérico e nos aprofundarmos nele como base de pensamento. O modo do romantismo de encarar a realidade é central para entendermos as discussões que nos propomos a desenvolver aqui. Não faltam, por exemplo, referências ao movimento na formação intelectual de Morris, o que já vimos desde Pevsner no Capítulo 2 (e que ainda veremos no Capítulo 4). Para chegar nessas referências, no entanto, é necessário darmos alguns passos para trás para entender o que define o rol de ideias românticas. Olhando especificamente para o revivalismo gótico britânico, será de igual importância entender *quem* define esse rol de ideias, e é a partir dessa associação de autores que teremos uma imagem mais clara do romantismo *morrisiano* (e arturiano).

Aqui está a raiz de todo Romantismo: pensar que o homem, o indivíduo, é uma reserva infinita de possibilidades; e que então é possível reorganizar a sociedade a fim de destruir as instâncias opressoras para fazer emergir essas possibilidades e alcançar o progresso (Hulme, 1936, p. 116, tradução nossa).

Temos aqui uma definição não do romantismo, mas da ideia fundamental a partir da qual o romantismo floresce – que é o principal para nós. Por essa definição de Hulme, portanto, o romantismo vê o mundo como uma separação entre um sujeito criador e o mundo externo. Esse mundo apenas aparece como forma de atrapalhar a experiência individual ou, na melhor das hipóteses, ele se remove como obstáculo diante do ímpeto criativo do indivíduo – ou de uma fonte imanente que figura como a "verdade" ou o "âmago" disso que aparece fragmentado no mundo empírico. Ele ainda vai localizar a origem dessas ideias em Rousseau e na ideia de natureza, no sentido de um estado de liberdade e de possibilidades infinitas do homem (que acabam, de uma forma ou de outra, sendo tolhidas).

"Podemos definir os românticos, portanto, como aqueles que não acreditam na queda do homem" (ibidem, p. 256). O que Hulme quer dizer com "queda do homem" seria

basicamente a ideia do homem mau por natureza, contrária à ideia do homem bom por natureza. Para aqueles que acreditam na "queda", a limitação de possibilidades impostas ao indivíduo é necessária para que o humano atinja valores superiores, enquanto para o romântico esses valores são inatos. O ponto principal para notarmos é que, nessa definição, há um otimismo no romantismo, a noção de que existe algo que vale a pena lutar para proteger.

Já quando olhamos para a manifestação artística do romantismo, costumamos pensar, em linhas gerais, no que Williams (1987) define como a criação de um "mundo superior da arte" (tradução nossa, n. p.), tendo o belo como um valor primordial, além da definição do artista como um ser especial, como gênio (aquele que foi capaz de se libertar das estruturas que, de outra forma, limitam suas possibilidades).

Aqui já cabe trazer Morris de volta, pois é curioso ver como ele manipula a influência romântica, estando associado a ela, por um lado, porém, por outro, dando-a forma diferente. Nesse caso, enquanto certamente imagina um mundo superior da arte e uma moralidade que deriva da beleza, ao chegar na sua fase socialista ele vai imaginar um artista que seja oposto ao artista gênio, um que não esteja apartado da sociedade, mas, pelo contrário, seja parte integral de todos os domínios dela. Aqui o gênio continua existindo, porém de maneira descentralizada; o gênio não como superioridade intelectual, mas como prática diária. De toda maneira, a prática ainda estaria baseada na natureza humana e nas infinitas possibilidades que ela fornece. É a diferença entre um "eu" elevado e um "nós" elevado, porém partindo dos mesmos termos.

Voltando a Williams (1987), vemos o romantismo como uma proposta de rejeição de dogmas da arte – isso vai ser especialmente importante para pensar os pré-rafaelitas – e em uma ambiguidade no uso do termo "imitação". A imitação seria uma preocupação dupla para os românticos, porém por motivos diferentes. De um lado, enquanto rejeitam dogmas, preocupam-se com uma arte que não seja imitativa uns dos outros, ou seja, princípios que se estabelecem a partir de certos artistas e passam a ser replicados por outros. Por outro lado, a imitação que eles propõem é a da natureza "como ela é". Isso, é claro, não deve ser confundido com uma pretensão de "realismo" ao representar o mundo exterior. Com os românticos, estamos falando da natureza como verdade, como realidade essencial, porém acessada a partir da "imaginação" do gênio (ibid.).

Dessa maneira, podemos dizer que, brevemente, passamos pelo romantismo como base de pensamento, o romantismo como arte e olharemos agora para o romantismo como História. Para isso, partimos de Thomas Carlyle (1795–1881), um dos grandes autores do revivalismo gótico. Na visão romântica de Carlyle, a História é um movimento de grandes ideias e heróis que as manifestam ([1941] 2011). O sentido de herói, aqui, é o de figuras – ou líderes – que

direcionam as empreitadas sociais para propósitos calcados na moralidade. Nessa lógica, ele define a modernidade a partir da ausência de heróis, consequência da ausência de propósitos. Há um desencantamento – religioso, moral, social, artístico, político – do mundo, e é necessário encontrar uma solução para isso. Essa alternativa é representada, especialmente, pelo pensamento da Idade Média. A busca por uma ordem superior de valores revela a ligação de Carlyle com a tradição filosófica do idealismo alemão, do qual ele se torna um dos mais importantes intérpretes britânicos (Andrews, 2012). A obra de Carlyle ainda é um dos grandes guias para entender a oposição entre modernidade e medievalismo em termos morais. Por isso, voltaremos a ele mais adiante.

Agora que estabelecemos as formas pelas quais o romantismo pode nos ajudar, voltamos ao revivalismo arturiano. Esses dois movimentos se conectam pela idealização de valores e a existência do herói que representa o belo e o bem. Esses dois tipos de herói unem-se também na ideia de que eles buscam valores elevados, porém são sabotados pelo seu entorno. Ou seja, que eles precisam, de certa forma, corrigir a realidade para poderem atuar nela. Além do mais, dentro do revivalismo, esse herói se mostra como *outro*, de outra época, representando o "verdadeiro" sentido da sociedade, os valores superiores, e não os valores deturpados do contemporâneo. Nesse caso, o romantismo se manifesta mais uma vez como nostalgia.

É interessante reparar também que esse olhar romântico ao passado aparece como a busca por uma *cultura* nacional (se Mancoff fala em "romantismo nacionalista", podemos agora comentar o aspecto do nacionalismo). Aqui nos é particularmente útil o estudo que Williams (1987) faz sobre algumas palavras que passam por uma transformação de significado ao longo do século XIX. Uma delas é justamente a palavra "cultura" que, antes desse período, carregava um significado ligado às ciências naturais e passa a designar matérias humanas. O autor nota quatro novos significados que a palavra ganha, dos quais nos interessam os últimos três:

[...] Segundo, ela passa a significar 'o estado de desenvolvimento intelectual da sociedade como um todo'. Terceiro, passa a significar 'o corpo geral das artes'. Quarto, mais tarde no século [XIX], ela passa a significar 'todo um modo de vida, material, intelectual e espiritual' (Williams, 1987, tradução nossa, n.p.).

O que é importante notar é que, nesse momento, é criada a ideia de que existe um conjunto de produções artísticas e intelectuais que, somadas, definem a sociedade que o produziu (também essa ideia de que uma sociedade "produz" uma obra, ou seja, uma espécie de autoria indireta daquilo que se entende por nação), resumindo suas crenças, hábitos e histórias. Com isso, surge a necessidade de preencher esse corpo chamado cultura, então

resgatar obras nacionais que possam, além de definir, guiar uma sociedade passa a fazer todo sentido. Um indício interessante desse fenômeno é o fato de que o revivalismo literário britânico não está limitado ao arturianismo, e nem mesmo à Inglaterra. Um dos grandes poetas românticos, W. B. Yeats (1865-1939), tem uma porção considerável da sua obra associada ao resgate da literatura folclórica celta, na Irlanda (Carrassi, 2023).

Agora devemos nos voltar aos valores específicos que se manifestam nas lendas arturianas e que eram de interesse dos intelectuais vitorianos. A edição original de *Le morte d'Arthur* pode nos ajudar nessa busca. A obra é publicada pela primeira vez a partir da edição e impressão de William Caxton (1422-1491). Caxton inclui no livro um prefácio de sua autoria, onde conta a história da publicação e tece comentários sobre a lenda arturiana, assim como sobre a narrativa que tinha em mãos, a de Malory. Mais interessante para nós é o fato de que, nesse mesmo prefácio, Caxton sugere um escopo moral a partir do qual os leitores poderiam absorver aquela história. Ele, como editor, aponta qual o valor que ele acredita que aquela história pode ter para o público.

"[...] cheguei a imprimir essa cópia [a obra], na intenção de que homens nobres possam ver e aprender os nobres atos da cavalaria, os feitos gentis e virtuosos que alguns cavaleiros daquela época alcançaram, através dos quais eles conquistaram a honra; e como aqueles que eram perversos, constrangidos e refutados; suplico humildemente que todos os nobres senhores e damas [...] que levem na lembrança esses atos bons e honestos [descritos no livro], e que sigam a fazer o mesmo. (Caxton, [1485] 1897, p.2, tradução nossa)

Caxton, portanto, associa o livro à intenção de educar o leitor sobre as virtudes do que ele chama de "atos nobres". Esses seriam, no entanto, como ele faz questão de demarcar, característicos de *alguns* cavaleiros, não todos. Uns seriam virtuosos e bons, outros seriam viciosos e maus. Ele ainda lista algumas qualidades e atos específicos que seriam encontrados no livro: "aqui poderá ser encontrada cavalaria nobre, cortesia, humanidade, cordialidade, bravura, amor, amizade, covardia, assassinato, ódio, virtude e pecado" (ibid., tradução nossa). A lógica de bem contra o mal permanece aqui com as virtudes aparecendo misturadas aos vícios à espera do leitor que os filtre, seguindo, inclusive, a recomendação do próprio Caxton: "siga o bem e abandone o mal, e isso te trará boa fama e renome" (ibid., tradução nossa).

Voltando ao tópico do nacionalismo, podemos encontrar ecos em Caxton, que, no mesmo prefácio, lamenta que os grandes feitos de Artur (ele trata os acontecimentos do livro como fatos que poderiam ou não ter acontecido na realidade e abre a questão para a "crença" do leitor) fossem, à época, mais celebrados fora do país do que dentro.

Starr (1968) repara que há uma crítica oitocentista à obra de Malory – encabeçada por Tennyson, que já mencionamos como um dos grandes autores revivalistas arturianos – que vê nesse suposto panteão moral dela uma manifestação, na verdade, de brutalidade e violência descabida. As releituras de Tennyson, portanto, tentam recriar a lenda do Rei Artur de maneira menos sangrenta. Apesar dessa ressalva (uma visão que não vê a obra de Malory como tão virtuosa quanto ela se propõe), Starr (*idem*) defende também que há uma estrutura moral estabelecida em Malory que permanece mais ou menos intacta, mesmo nos revivalismos. Podemos pensar nessa crítica, então, como um ajuste no nível de violência da obra para uma audiência diferente, e apenas isso.

A estrutura definida por Starr seria baseada nos "ideais aristocráticos medievais" e caracterizada por três elementos: proeza marcial, amor cortês e dedicação religiosa (*idem*, p. 469). Os três pilares perpassam toda a obra e, de maneira geral, permanecem presentes nos revivalismos. A dicotomia bem/mal acompanha essa estrutura e emerge mesmo quando aparece embaralhada em um só personagem, no que Starr chama de "herói trágico", do qual o maior exemplo seria Lancelote. Ele representa o cavaleiro falho, confuso, porém capaz de atingir a redenção (ou seja, de adotar o bem no final das contas).

Com isso, podemos retomar a ideia de "ordem moral" mencionada por Bryden (1966), entendendo essa narrativa como uma que tenta organizar valores, indicando caminhos claros para a "honra". Se o bem já está definido de antemão, assim também encontra-se o mal, por oposição. E a solução para o mal também costuma ser muito objetiva: aquele é que é mau (seja por uma natureza má ou por não conhecer o bem) deve ser ou catequizado, ou morto. Portanto, a ideia de ordenação moral se refere a essa clareza na separação entre valores positivos e negativos.

Agora podemos listar alguns dos motivos que fazem a figura do cavaleiro (dos quais o Rei Artur é não o único, mas o maior exemplo) moralmente rica dentro da sua tradição: o cavaleiro se dedica à religião, à nação, às leis e aos companheiros (irmandade), ou seja, é fiel às grandes instituições balizadoras da vida coletiva, inclusive fazendo juramentos de fidelidade; protege os mais fracos; ele é destemido, abre mão do seu conforto em nome de um bem maior; combate o inimigo físico e ideológico (o exército estrangeiro que representa tanto a ameaça bélica como moral); e, por fim, ele conquista o respeito de uma mulher (que ele também protege), dedicando a ela as seus triunfos.

Podemos tentar dar uma unidade a esses valores, pensando que eles todos falam sobre uma espécie de transcendência, no sentido de que certas ações são "nobres" porque escapam

ao indivíduo, sendo maiores do que ele. Moralmente superior, nessa tradição, seria aquele que abdica de si mesmo para dedicar sua força a uma razão que está fora dele.

Carlyle mais uma vez pode nos ajudar, à medida que fazia uma crítica à sua contemporaneidade basicamente nesses termos. Ele entendia que a modernidade havia rendido-se integralmente ao que chamava de *cash nexus* (lógica do dinheiro), abandonando todas as empreitadas morais, coletivas, que não estivessem resumidas ao pragmatismo e individualismo dos ganhos econômicos. Para ele, a lógica econômica é ausente de valores, inócua, não transcende ela mesma, argumento que podemos usar para pensar sobre a estrutura moral associada à lenda arturiana.

Sobre essa estrutura, tentamos desenhar um panorama geral, o que, retornando ao nosso objeto de estudo, não significa que Morris associava-se ou tinha uma admiração particular por cada um desses valores propostos. A questão religiosa, por exemplo, não recebe atenção dele durante a maior parte da sua vida a partir de Oxford. O mais importante é prestarmos atenção na *lógica* fundadora desses princípios, assim como começamos, no início do capítulo, a pensar em um *espírito* medieval. O olhar para a *lógica* se sobrepõe ao olhar para valores específicos, proposta bem iluminada por Carlyle e o seu *nexus*.

Carlyle não é, no entanto, o único a expressar essa lógica, nem o mais influente no pensamento de Morris, papel ocupado por Ruskin. Com Ruskin, que era amigo e, de certa forma, sucessor de Carlyle (Kegel, 1964), passamos nossa atenção do herói para, principalmente, o artesão-artista. Dessa maneira, ao invés de termos o ato transcendente ("virtuoso", para Caxton) performado pela figura transcendente (herói), pensaremos no ato transcendente realizado pela figura comum.

Podemos imaginar que uma das áreas compartilhadas entre as figuras do cavaleiro e do artesão-artista é a conexão com seus pares, tendo a fraternidade como um valor honrado. Não à toa, essa é também uma das chaves para entender o pensamento de Morris, especialmente na sua defesa de modelos de trabalho coletivos, horizontais, baseados na parceria. A partir daqui podemos introduzir o tema seguinte do capítulo: a associação de Morris aos pré-rafaelitas e a produção arturiana do grupo, onde veremos a lógica medievalista em ação, aplicada como modo de produção artística.

2.2. Pré-rafaelitas e o universo arturiano

Essa cisma [que dividiu os artistas britânicos] [...] consiste na afirmação de que os princípios através dos quais a arte tem sido ensinada pelos últimos trezentos anos estão essencialmente errados, e que os princípios que deveriam nos guiar são aqueles

que prevaleceram na época anterior à de Rafael (Ruskin, 1854, p. 151, tradução nossa).

Essa é a definição de Ruskin sobre o grupo conhecido como Irmandade Pré-Rafaelita: artistas vitorianos que, como bem explicado por ele, pretendiam produzir obras que se baseavam nas técnicas e ideias da arte como ela foi entendida até o pintor Rafael. Os pré-rafaelitas, portanto, partem de uma cisão da história da arte para definir que pós-Rafael a arte dominante é uma de valores deturpados, e pré-Rafael a arte dominante seria a dos valores corretos, embora Hunt (1905), um dos fundadores do grupo, afirme que eles não rejeitavam por completo a influência nem do próprio Rafael, nem da arte contemporânea.

A PRB foi formada em 1848 e, ao longo da sua existência, contou com algumas gerações diferentes. Morris e Burne-Jones, por exemplo, só vão se juntar a ela a partir da segunda metade dos anos 1850 (MacCarthy, 1994). O fundador e figura central do grupo é o pintor, ilustrador e poeta Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), que convoca Morris e Burne-Jones para a iniciativa, formando aquela que se torna conhecida como a segunda geração de pré-rafaelitas. Rossetti ainda se torna uma figura central na vida, especialmente, de Morris. Além de Rossetti, os fundadores da PRB são os pintores Holman Hunt (1827-1910), John Millais (1829-1896) e o escultor Thomas Woolner (1825-1892). Antes mesmo da relação de Morris e Burne-Jones com Rossetti, os pré-rafaelitas já se dedicavam a temas arturianos, como ilustrações de Rossetti para uma edição de poemas de Tennyson (Figura 1), publicada em 1857 (mas iniciada em 1854), que também contou com a colaboração de Hunt e Millais (Brewer, 1994).

Ruskin discorre sobre o tema por ser um grande entusiasta da produção deles, se tornando uma espécie de patrono da iniciativa (MacCarthy, 1994). No mesmo texto que citamos acima, Ruskin faz um trabalho extenso de defender a PRB das críticas direcionadas a ela, as quais ele mesmo menciona no texto, se colocando no papel de mentor intelectual do grupo.

Uma das críticas que ele rebate é a de que os pré-rafaelitas estariam tentando regredir a arte ao ponto do obscurantismo, levá-la de volta a uma época de ignorância, em oposição à época de "iluminação" que eles viviam. Para fazer essa defesa, Ruskin vai utilizar a ideia de um espírito das épocas, sobre a qual comentamos anteriormente. Para ele, esses espíritos são os do medievalismo e do modernismo²³, os quais o autor coloca em oposição. Argumenta que

²³ "*Modernism*"; esse é o termo que ele usa – e não "modernidade" (*modernity*) –, porém se referindo a ideias gerais de um período histórico, não a um movimento intelectual-artístico definido, forma como costumeiramente falamos em modernismo.

embora seja possível, de fato, falar em uma época de maior conhecimento em oposição a outra de maior ignorância, não é aí que reside as diferenças entre essas duas manifestações de arte. A diferença seria mais profunda. Ela estaria, justamente, no espírito; em princípios ordenadores da vida. Ou seja, Ruskin vai falar aqui em termos de cisão, de ideias inconciliáveis. Isso rejeita a ideia da continuidade imaginada pela crítica a que Ruskin responde, na qual a modernidade seria mais iluminada e a Idade Média, menos, porém ambas fazendo parte de uma mesma linha evolutiva. Essas lógicas representam pensamentos diferentes, não mais ou menos evoluídos. É impossível, portanto, classificá-las a partir do raciocínio do progresso, a partir do qual o pensamento moderno seria mais "avançado" que o medieval. É precisamente na diferença que essas lógicas tornam-se iguais, ou seja, são pares, não existe uma que seja de ordem superior.



Figura 1 – Ilustração de D. G. Rossetti para o poema "The Lady of Shalott" (1857) | Reprodução: The Metropolitan Museum of Art

Essa cisão é definida por Ruskin a partir do que ele identifica como a perda de um propósito moral da arte. Ruskin pensa na arte medieval como uma que possui um valor anterior à forma, uma ideia anterior à execução, ou, ainda usando os termos dele, uma arte preocupada com a verdade. A arte moderna seria então definida pela inversão dessa lógica, onde a forma e a execução são primárias; a verdade, o pensamento e a educação moral são secundários. Esses princípios medievalistas teriam sido construídos até Rafael e decaído a partir dele.

A ideia de verdade (por mais nebuloso que esse termo possa soar) seria o foco da defesa de uma arte pré-rafaelita, não uma preocupação temática. Como afirma Brewer (1994), Ruskin pregava "o retorno não da arte medieval, mas da honestidade medieval" (p. 807, tradução nossa). Isso significa que a busca desses artistas não deveria ser a de imitar a arte que referenciavam. Ao contrário, um dos aspectos que Ruskin associa à verdade é o fato da arte representar a sua própria época, ao invés de se demorar na imaginação sobre o que seriam os grandes feitos de um período passado – um ideal romântico em relação à história. Essa parece uma argumentação contraditória, já que a própria PRB interessava-se em retratar temas históricos, porém uma grande parte do trabalho deles é também a representação de figuras que eram suas contemporâneas. "Toda figura Pré-Rafaelita [...] é o retrato verdadeiro de uma pessoa viva" (Ruskin, 1854, p. 182, tradução nossa).

Mais uma vez, portanto, é do espírito medieval que falamos. Aqui os pré-rafaelitas aparecem como artistas que estão tentando resgatar uma certa intenção do artesão-artista da Idade Média. O grande tema dessa busca, como já pudemos ver, seja no resgate dos princípios da cavalaria ou dos princípios da arte medieval, é o propósito moral, cuja antagonista seria a modernidade "profana". Pelo uso desse adjetivo adotado por Ruskin, já podemos interpretar que o propósito moral ele associava a motivos cristãos (não à toa, preocupa-se com uma busca pela "verdade"). Referência essa que é mais presente na primeira geração de pré-rafaelitas do que na segunda (Thompson, [1976] 2011).

A visão de Ruskin sobre os pré-rafaelitas, no entanto, não pode ser tomada como a representação absoluta do grupo. Ela representa o próprio Ruskin e seus interesses na arte, então devemos evitar, é claro, tomá-lo como uma espécie de porta-voz oficial da Irmandade, embora a proximidade entre o pensador e os artistas fosse bastante real e prática (MacCarthy, 1994). Cada integrante do movimento desenvolve sua ideia sobre quais eram os objetivos que imaginavam conduzir a iniciativa.

William Michael Rossetti (irmão de Dante Gabriel Rossetti e um dos integrantes da primeira geração de pré-rafaelitas) tem uma análise aprofundada do movimento, onde tenta reunir os ideais gerais dos seus integrantes. Essa análise foi publicada como introdução ao fac-

símile (1901) da revista *The Germ*, publicação feita pelos pré-rafaelitas em 1850 e que teve, ao todo, quatro edições nesse mesmo ano. Nesse texto, Michael Rossetti elenca alguns pontos que poderiam resumir as iniciativas da PRB.

O primeiro aspecto a notar é a motivação para que a PRB existisse em primeiro lugar. Segundo W. M. Rossetti, ela surge da insatisfação daqueles quatro jovens artistas com a abordagem acadêmica da arte, a arte ensinada pelas escolas especializadas (eles se conhecem na *Royal Academy of Arts*). Essa seria – para o desprezo dos fundadores – uma arte imitativa, objetivista ("Eles odiavam a falta de ideias na arte, e a falta de personalidade", *ibid.*, tradução nossa). A imitação diria respeito tanto ao olhar para a natureza quanto a características formais e técnicas.

Basicamente, os pré-rafaelitas queriam romper com a educação formal de arte porque sentiam que a partir dela não seriam capazes de produzir uma arte que expressasse suas individualidades. Estavam mais preocupados com suas observações diretas dos temas que gostariam de retratar do que com princípios teóricos da arte. Em 1891, já décadas depois de ter feito parte da PRB, Morris discursa sobre a iniciativa num tom parecido ao que W. M Rossetti viria a escrever anos depois, afirmando que os pré-rafaelitas eram movidos por uma revolta contra o academicismo da arte da sua época²⁴.

É interessante notar também que embora, aos nossos olhos, possa parecer que um artista moderno que se inspira na Idade Média é um reacionário, essa descrição é oposta àquela de que W. M. Rossetti e Morris fazem dos pré-rafaelitas. A imagem que eles desenham é de um espírito de rebeldia definindo aqueles artistas; não uma motivação conservadora, mas transgressora. Claro que não devemos confiar muito nas categorias de conservador e progressista como absolutas, porém, nesse caso, é mesmo a auto titulação deles que nos interessa, a forma como eles viam a própria empreitada.

Faz sentido pensar em termos de transgressão nesse caso, pois é mesmo uma quebra que eles propunham (W. M. Rossetti chega a falar em "revolução"). Uma quebra feita da perspectiva de uma ordem *outra*, não de uma ordem atrasada ou retrógrada, como já comentamos com Ruskin. O título de algo que é "pré" outra coisa até poderia representar um obstáculo ao nosso argumento, porém lembremos que ele se refere ao resgate de uma intenção, não uma cópia de obras preexistentes. Absorver esse raciocínio nos será importante, inclusive,

²⁴ *The English Pre-Raphaelite School*, [1891].

para entender o resto da carreira de Morris e abordá-la de maneira mais rica. É dessa maneira que evitamos as cisões entre um Morris progressista e um retrógrado, por exemplo.

Como já observamos, é em 1856 que Morris e Burne-Jones vão se aproximar de D. G. Rossetti. Os relatos de ambos sobre essa fase contam que Rossetti era uma figura encantadora, de grande entusiasmo e poder de convencimento (Thompson, [1976] 2011) – o tipo de personagem *larger-than-life*, na expressão anglófona, aquele que domina um ambiente com seu carisma. Essa habilidade de encantamento Rossetti usa para convencer Morris de que ele deveria dedicar-se à pintura, pois já admirava a poesia de Morris e acreditava que todo poeta deveria também ser um pintor (MacCarthy, 1994). Nesse momento, Morris está deixando Oxford e buscando ganhar a vida como arquiteto, mas logo essa ambição vai sendo deixada de lado (Kelvin, 1984).

Rossetti diz que eu devo pintar, diz que eu serei capaz; ele sendo um grande homem e falando com autoridade, devo tentar. Não espero muita coisa, admito, porém, darei o meu melhor – ele me deu conselhos práticos sobre o tema...Então vou dar uma chance, não abrindo mão da arquitetura, porém tentando, se possível, tirar seis horas por dia para desenhar, além do trabalho de escritório. (Morris, [1856] 1984, tradução nossa, p. 28)

Sobre essa época, Burne-Jones relata, inclusive, que muitas vezes os três se reuniam ao redor da leitura que Morris fazia em voz alta do *Le Morte d'Arthur* (Burne-Jones, [1856] 1906). Já vimos como a referência arturiana não era estranha a Rossetti, mas é com Morris e Burne-Jones que ela passa a dominar a PRB. Segundo Thompson ([1976] 2011), Malory é a grande referência literária da segunda geração de pré-rafaelitas, enquanto que durante a primeira destacavam-se Keats, Dante e a Bíblia.

Burne-Jones parece ser aquele que levou mais longe essa referência, tanto em quantidade de obras que representam a lenda arturiana (vitrais, pinturas e bordados), quanto no nível de maturidade delas. A grande obra de toda a carreira dele é o quadro *The Sleep of Arthur in Avalon*, na qual trabalhou por 17 anos, entre 1881 e 1898, já anos depois da dissolução da PRB. O quadro representa a morte do rei (que, na lenda, é chamado de "sono", pois Artur voltará a ser rei um dia). Burne-Jones, ironicamente, não viveu para completar a obra.

Também nos anos 1890, Burne-Jones desenvolve o conjunto *Holy Grail* de seis tapetes em um trabalho comissionado à Morris & Co, narrando seis cenas da saga pelo Santo Graal, uma das porções finais do livro de Malory (MacCarthy, 2012). O fato de que, já no final da vida, tanto Morris (que também participa da produção desses tapetes) como Burne-Jones ainda se inspiram na obra de Malory – mais de três décadas depois de a terem lido pela primeira vez

– dá a dimensão de como esse livro influencia a vida de cada, a obra deles e como também, de certa forma, costura a longa amizade entre os dois.

MacCarthy (2012) relata ainda que, no caso de Burne-Jones, ele era tão obcecado pela versão de Malory sobre o Rei Artur que desenvolveu um sentimento de posse sobre ela, se irritando com abordagens alternativas à lenda. Quando um amigo mostrou a ele a tradução que fazia de uma versão francesa da história do Santo Graal, Burne-Jones a rejeitou, entendendo que era uma versão intelectualizada (e pedante) de um tema com o qual ele engajava-se, primordialmente, de maneira emocional.

Já em relação a Morris, a produção visual arturiana é escassa. Rossetti chega a relatar em carta, em 1857, que o amigo trabalhava em uma pintura comissionada de tema arturiano, cujo personagem era o Sir Tristram (Tristão) – no entanto, essa pintura não é conhecida e não sabemos se Morris chegou a finalizá-la (Marsh, 1986a). O que ele finalizou de fato é um vitral de mesmo tema, o que faz Marsh (ibid.) especular que esse teria uma composição parecida ao do quadro perdido. Na pintura, o único quadro conhecido dele é *La Belle Iseult* (1858), que retrata a personagem Isolda, tendo como modelo Jane Burden, com quem Morris casaria-se no ano seguinte. Morris interessa-se pelo tema do amante rejeitado e triângulo amoroso trágico presente na história de Tristão e Isolda (MacCarthy, 1994).



Figura 2 – *La Belle Iseult* (William Morris, 1858) | Reprodução: Tate Museum

Morris, enquanto pintava Jane como Isolda, teria escrito no quadro: "Eu não consigo te pintar, mas eu te amo". Não há registros materiais desse recado (Marsh, 1986b), mas é perfeitamente plausível imaginar que ele tenha existido. Os motivos para isso são dois. O primeiro e óbvio, é a paixão de Morris por Jane, cujo relacionamento, de certa forma, assemelha-se ao tema do quadro: embora tenham casado-se e permanecido juntos até o fim da vida de Morris, a relação foi conturbada e colocou Morris, em dado momento, como o amante rejeitado em um triângulo amoroso, no qual Rossetti era a terceira parte (Marsh, 1986b). O segundo aspecto que o recado revela é a insegurança de Morris com sua própria pintura. Ele teria entendido não ser capaz, com suas habilidades de pintor, de fazer jus à imagem da mulher que amava. Essa insegurança, como vimos na citação acima, está presente em Morris desde o primeiro momento da sua experiência com pintura e não vai desaparecer com o passar do tempo. Não à toa, ele abandona o ofício em pouco tempo.

Jane era não só a paixão e, posteriormente, esposa de William Morris, porém uma personagem importante da PRB. Ela atua como modelo para outros membros da Irmandade, especialmente Gabriel Rossetti, cuja relação com Jane é extensa. Eles se conhecem antes mesmo que ela conhecesse William, e Jane passa a circular entre os pré-rafaelitas. Rossetti e Jane por muitos anos são apaixonados um pelo outro; já durante o casamento de Jane com William, ela e Rossetti têm um notório e duradouro caso, cuja existência era conhecida por William, mas em relação ao qual ele escolheu manter discrição (Marsh, 1986b).

De maneira geral, ela representa o ideal de beleza pré-rafaelita, que divergia do padrão de beleza da época: "Gabriel escolhe Jane como modelo pela sua aparência potente. Essa era uma experiência nova para ela – provavelmente foi a primeira vez na sua vida em que sua beleza foi louvada" (Marsh, 1986b, p. 14, tradução nossa). Segundo Marsh (ibid.), a beleza valorizada na época era a da mulher delicada, enquanto Jane era tudo, exceto isso. Ela era alta, com feições carregadas e cabelo volumoso. Quando lemos sobre Jane Morris, não é raro encontrar adjetivos como "misteriosa" ou "enigmática" para definir sua beleza e o fascínio que exerceu sobre Gabriel e William. Nas pinturas pré-rafaelitas, é exatamente dessa maneira que ela costuma aparecer, contida e com um indecifrável olhar perdido.

Seria injusto, no entanto, retratar Jane como a musa em silêncio. Fagence Cooper (2022) desenvolve uma biografia conjunta de Jane e William, trazendo à luz papéis dela que costumeiramente são apagados, frente à grandiosidade histórica do seu marido. "A vida de Jane foi tão radical e inventiva quanto a de William. Ela era habilidosa, assertiva e capaz de transformações pessoais extraordinárias" (ibid., n.p., tradução nossa). Jane era, ela mesma, também artista e figura atuante no contexto do que chamamos de movimento *Arts and Crafts*.

Ela desenha padronagens florais para papéis de parede e bordados, é ativa no empreendimento da Morris & Co e tem participação importante na Red House, primeira casa em que ela e William moraram, que se tornou um icônico projeto de arquitetura e decoração do período.

Inclusive, podemos ver a Red House, onde Jane e William Morris moram entre 1859 e 1865, como a ponte entre a experiência pré-rafaelita dele e todo o resto da sua carreira. Se, por um lado, a casa é a expressão máxima dos ideais pré-rafaelitas na arquitetura (MacCarthy, 1994), por outro, inaugura, de certa forma, o tipo de trabalho pelo qual o artesão-artista Morris se tornaria conhecido. Thompson ([1976] 2011) fala sobre isso em termos de fases na "revolta de Morris". O que ele chama de revolta é a tentativa de Morris de construir um mundo com valores diferentes daqueles vigentes, uma busca na qual a Red House marcaria, para o autor, o clímax de uma primeira fase e o início da segunda.

Apenas um ano após a finalização da casa, surge a primeira versão da empresa de Morris, ainda como *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* A arquitetura da Red House é comissionada a Philip Webb (1831-1915), enquanto o próprio Morris se encarregou do interior dela (no que hoje entendemos como design de interiores, mas que ele chamava de "decoração").

Prova de que a Red House é vista como uma espécie de embrião do Morris que entra para a história da arquitetura e do design é que é só após a morte dele que a casa ganha o status histórico que preserva até hoje (Cooper, 2006). De maneira retrospectiva, ela conquista um espaço no cânone tanto dos próprios criadores como dos movimentos da época, a partir do entendimento de que já estavam presentes na Red House os valores que dominaram a produção de Morris e do seu círculo de colegas artistas ao longo do restante do século. Falamos em "movimentos", no plural, seguindo Cooper (ibid.), notando que, na historiografia da arquitetura, a Red House é capaz de ser analisada do ponto de vista de quatro movimentos diferentes: o *Arts and Crafts*, o Gótico Vitoriano, o movimento moderno e o que ele chama de *Queen Anne revival*. Para nós ainda interessa a associação ao movimento (se é que podemos chamá-lo assim) pré-rafaelita.

Essa multiplicidade de movimentos que historiadores agregam à Red House são simbólicos da dificuldade de encapsular Morris em categorias objetivas. Ele é justamente essa figura que consegue, com uma mesma obra, ser "pioneiro" do moderno e bastião do gótico simultaneamente. Os mesmos créditos estendem-se aos pares de Morris (como Webb, neste caso), porém ele é o que leva (ou é levado) mais longe esse tipo de associações contraditórias.

É a primeira construção residencial da nova cultura artística, a primeira casa concebida e construída como um todo unificado entre dentro e fora, o primeiro exemplo na história da casa moderna. Não apenas o seu interior era revolucionário,

porém a construção externa também era única na sua época (Muthesius, [1905] 1979, p. 17, tradução nossa)

Um dos responsáveis pela celebração da Red House é Hermann Muthesius (1861-1927), arquiteto alemão que, no começo do século XX escreve "The English House" (*Das englische haus*), compêndio da história oitocentista da arquitetura residencial da Inglaterra, na qual Morris ocupa um papel importante. Na citação acima, ele demonstra o aspecto que permite falarmos em "movimento moderno" ao olhar para a Red House: a unidade.

Essencialmente, toda a Red House é pensada como um projeto único. Aqui é importante destacar a ideia de "concepção" que aparece na escrita de Muthesius, pois ela revela o modo como a casa foi pensada por completo a partir de uma série de ideias específicas, e é nessas ideias que o projeto ganha coesão. Para Morris, não haveria diferença entre o lado interno da casa (incluindo não só a estrutura, mas, claro, os objetos e revestimentos) e o externo. Essa proposta de uma diretriz coesa para a casa inteira já seria, para Muthesius, novidade na época e marco de um novo tipo de pensamento sobre arquitetura residencial. O autor marca os pré-rafaelitas como marco inicial dessa nova cultura inglesa que – talvez a partir de um ponto de vista alemão não muito generoso com a Inglaterra – ele afirma não ter tido muitos movimentos artísticos próprios até então. Muthesius entende que o rompimento da PRB com a arte acadêmica foi de fato revolucionário.

Com tijolos aparentes, telhado de inclinação alto (*steep-slope*), vigas (e objetos) de madeira, janelas em arco pontiagudo, decoração de vitrais e jardins no entorno, a Red House é definida tanto por Morris como por críticos de arquitetura como sendo "gótica em espírito, não em estilo" (Cooper, 2006). Ela é baseada em alguns princípios góticos, porém Webb e Morris de fato foram bem-sucedidos em dar a ela uma identidade própria, de modo que, a Red House comunica um tanto de receptividade, apesar da imponência do gótico. Embora tenha sido a primeira casa da sua vida adulta e nela tenha morado por poucos anos, a Red House se assemelha muito com o tipo de residência utópica sobre o qual Morris pensaria já no final da vida, como um socialista: um ambiente de criatividade, construído como *craft*, de circulação de amigos, cercado por jardins.

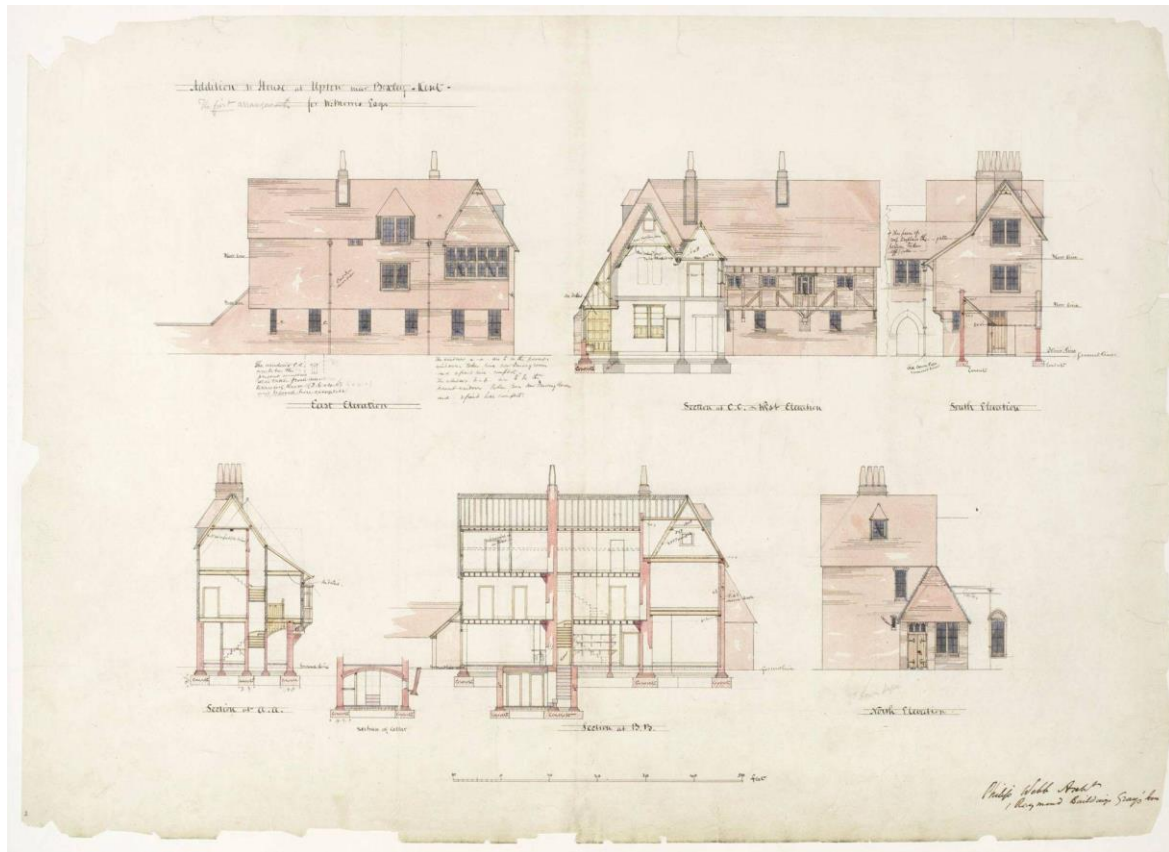


Figura 3 – Desenho planificado da Red House (Phillip Webb, 1859) | Reprodução: Victoria & Albert Museum

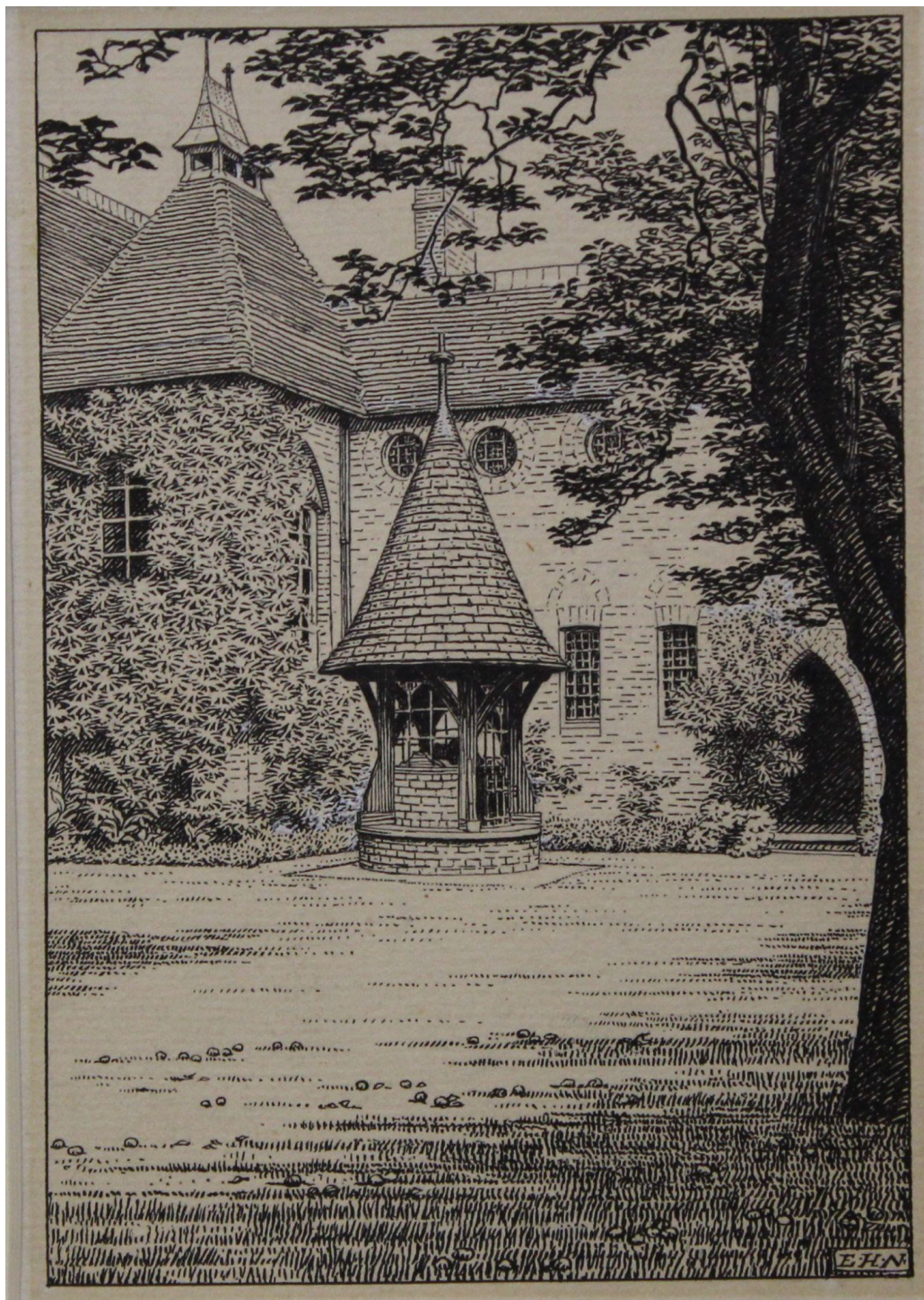


Figura 4 – Ilustração da Red House (Edmund Hort New para Mackail (1899) | Reprodução: William Morris Gallery

"O pátio interno da Red House tem conotações arturianas: é o ponto de partida da cruzada contra a época" (MacCarthy, 1994, n.p, tradução nossa). Também um dos armários da cozinha da Red House tem uma pintura que é uma releitura de uma cena de Malory, porém substituindo os personagens de Avalon por pessoas próximas a Morris. Ainda com motivos de

cavalaria, Morris nomeia a varanda do jardim da Red House de "Descanso dos peregrinos" (*Pilgrim's rest*), em referência ao *Canterbury's Tale*, de Geoffrey Chaucer, autor medieval pelo qual ele era quase tão obcecado quanto era por Malory.

Nossa proposta ao abordar a Red House é, portanto, posicioná-la como uma sequência (ou parte) da participação de Morris na PRB – Rossetti e outros colegas são, inclusive, *habitués* da casa – e dos seus interesses arturianos. Considerando que a incursão na pintura não foi sua experiência mais frutífera, ou mesmo a arquitetura, Morris encontra na literatura e na arquitetura e no design (usando esse termo da forma como entendemos hoje, mas, para ficarmos próximos deles, poderíamos falar em *artes aplicadas*, por exemplo) outros veículos para dar forma ao mesmo rol de valores e inspirações artísticas que vinha formando desde a adolescência.

A Red House é finalizada aproximadamente na metade do ano de 1860 e já no primeiro semestre do ano seguinte entra em funcionamento a empresa *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, a primeira formação daquela que, anos depois, tornaria-se apenas Morris & Co. Na sua fundação, os sócios eram sete: Morris, Burne-Jones, Rossetti, Webb, Ford Madox Brown, Charles Faulkner e Peter Paul Marshall (MacCarthy, 1994). A firma era, portanto, a reunião da segunda geração de pré-rafaelitas e outros personagens imediatamente próximos para a produção de artigos de mobília e decoração.

Bingaman (2000) descreve a forma como *a firma* floresce da associação entre a PRB e o espaço da Red House:

Ao levar os negócios de volta para o ambiente caseiro, onde eles já estiveram em séculos passados, Morris e seus amigos reencenam as vidas daqueles que eles acreditavam ter trabalhado em cenários mais saudáveis e moralmente resolutos. A crença de que as cidades e vilas da Idade Média eram povoadas por indivíduos felizes, trabalhadores, divertidos e espiritualmente sólidos era baseada em uma ficção vitoriana que idealizava a domesticidade e o trabalho medievais. Isso se deve ao fato de que suas fontes eram romances de autores medievais como Chaucer, Mallory e Froissart. (p. 85, tradução nossa)

MacCarthy (1994) relata ainda que boa parte da motivação para a fundação da firma teria sido a Red House e a dificuldade que Morris e Webb tiveram em encontrar produtos de boa qualidade – porém que, por outro lado, essa era uma ideia que já rondava a cabeça de Morris desde os tempos de Oxford. Quando falamos em uma firma de sete sócios que surge a partir de uma motivação de Morris e que tem no horizonte um momento em que ela carregará o seu nome apenas, temos indícios de que ele era o personagem mais envolvido na empresa. Esse é de fato o caso, inclusive na sua própria percepção. Isso corrobora o nosso ponto de que

ele, entre seus pares, foi aquele que se mostrou mais confortável no transporte dos valores medievais para o campo das artes decorativas. Até nesse ponto, porém, Burne-Jones aparece mais uma vez como um parceiro valioso: embora até o final da vida tenha permanecido ainda ligado à pintura (ao contrário de Morris), é ele, principalmente, que leva os motivos arturianos para a firma, na produção de vitrais e tapetes.

2.3. William Morris, autor do Rei Artur

Se pegarmos emprestado o título que Cochran (1992) dá a Morris, o de "inovador arturiano", teremos um bom resumo não só desta seção, também não apenas deste capítulo, porém, possivelmente, do nosso trabalho como todo. O que nos interessa não é a definição de inovador, nem a de arturiano isoladamente, mas o fato de que, quando falamos de Morris, esses termos podem coexistir. Em qualquer outro contexto, provavelmente, a expressão "inovador arturiano" seria considerada um oxímoro, palavras que se anulam mutuamente. Isso porque se entende que arturiano é aquilo que é ligado à tradição, que se associa a uma espécie de doutrina de valores essenciais. Inovador, por outro lado, é aquilo que, por definição, rejeita a tradição.

Morris consegue reunir esses conceitos excludentes, e isso pode ser dito, de uma maneira ou de outra, sobre toda sua carreira. Neste momento, iremos olhar para os trabalhos que fizeram ele ganhar esse título em primeiro lugar, seus poemas arturianos, porém lembrando desse interesse maior de observar como motivações teoricamente opostas conseguem ser assentadas por Morris. Colocando de outra maneira, queremos entender que lógica (retomando o termo) ou postura manifestada por ele permite que isso aconteça. Para que isso seja feito, devemos também apontar quais valores da tradição arturiana Morris quer adotar para si e com quais ele deseja romper.

May Morris, filha de William Morris, conta a política que o pai tinha quando escrevia algo baseado em uma história que já existia: "Quando você usa uma história antiga, leia ela, depois feche o livro e a reescreva do seu jeito" (1973, p. 499, tradução nossa). Essa abordagem é bastante esclarecedora e já nos ajuda a entender como Morris fazia modificações na lenda arturiana, fazendo dele uma espécie de Pierre Menard do Rei Artur²⁵.

²⁵ *Pierre Menard, o autor do Quixote* é um conto de Jorge Luis Borges ([1941] 1999) que narra a tentativa de Pierre Menard, um escritor francês, de reescrever o Quixote de Cervantes. Para isso, estuda profundamente o idioma espanhol e o contexto histórico do século XVII (no qual o Quixote foi escrito), buscando *tornar-se* Cervantes. Sem copiar o Quixote original – mas sendo Cervantes – Pierre Menard o reescreve. O crítico que narra o conto considera o Quixote de Menard muito mais interessante que o de Cervantes, ainda que os textos fossem exatamente iguais, linha por linha. É o fato de que ele escreve no século XX que o torna mais interessante que Cervantes, mais ousado. Claro que a ironia de Borges assemelha-se apenas em partes à empreitada de Morris, mas ressaltamos a tentativa de reescrever um texto clássico e o fato de que o "mesmo" texto (Morris não replica Malory

Nesse sentido, sua obra mais relevante é *A Defesa de Guinevere*²⁶ (DG, 1858). O título refere-se à cena do julgamento da rainha Guinevere, acusada de trair o Rei Artur com o cavaleiro Lancelote. Embora o poema refira-se a uma "defesa", a própria Guinevere revela nas entrelinhas que se envolveu com Lancelote. A defesa, portanto, baseia-se nos conflitos internos da rainha e em negar os fatos não como absolutos, mas da forma como eles foram descritos pelo seu acusador, Gawaine.

É dito sobre esse e os outros poemas arturianos de Morris que eles são claramente escritos por um leitor de Malory para leitores de Malory (Staines, 1973). Em relação às cenas e aos detalhes da narrativa, Staines (ibid.) entende que as modificações que Morris fez – em comparação com a versão de Malory – são relativamente pequenas: alguns personagens, aqui e ali, mudam de função ou de relevância. Não pretendemos nos demorar nos detalhes factuais da narrativa, no entanto.

A mudança que consideramos de fato significativa (e que faz Morris merecer o título de "inovador arturiano") é no foco da narrativa, não nos seus fatos. Isso revela-se primeiro na escolha da protagonista, a rainha Guinevere, fazendo de Artur e Lancelote personagens secundários (Artur, por exemplo, só aparece sendo mencionado por Guinevere, porém não tem voz nenhuma no poema). Não só a rainha é a protagonista, como ela fala por si mesma. Essa é uma defesa auto-conduzida por ela em um monólogo. Embora tradicionalmente ela já seja uma personagem muito importante do ciclo arturiano, à época de Morris era raro que ela ganhasse esse destaque individual (Cochran, 1992).

O segundo ponto de mudança de foco é que Morris leva ao centro da defesa os aspectos psicológicos da rainha, ou seja, torna-se importante a *percepção* dela sobre a realidade, não uma suposta realidade preexistente. "Essa introspecção pessoal, inconcebível para Malory, é totalmente concebível nessa visão do século XIX sobre o mundo arturiano" (Staines, 1973, p. 443, tradução nossa).

Sobre o encontro com Lancelote, Guinevere afirma: "*I was half mad with beauty on that day/A little thing then had just made me mad*"²⁷ (p. 7). A própria escolha de palavras pode apontar para uma ambiguidade das ações, pois "mad" pode significar tanto algo como "inebriada", mas também um estado de raiva ou, de maneira mais literal, de loucura. No

linha por linha, ao contrário do que Menard foi capaz de fazer com Cervantes) em outro contexto torna-se outro texto.

²⁶ No original, *The Defence [sic] of Guenevere*.

²⁷ Entendemos que, nesse caso, citar o trecho no idioma original é a melhor forma de discorrermos sobre seus significados.

monólogo, ela aponta não apenas para seu estado interior, mas também para a própria relação com Artur, lembrando que ela foi "comprada" ("*bought*", no sentido de conquistada ou convencida) pelo Rei com um grande nome e um amor pequeno. "*Must I give up for ever then, I thought*" – ou seja, ela imaginou ter que abdicar de si por Artur, pelo casamento e o "amor pequeno" que ele oferecia. Porém, no final das contas, a promessa de glória e grandeza da relação "dificilmente significou alguma coisa".

Portanto, por ambiguidades e deslizes, Guinevere revela o seu adultério. Uma das forças do poema é que o argumento central dela de que estava moralmente confusa nas suas ações é o que finalmente nos convence da sua culpa. Ela nos conta que um tipo de insanidade a levou a trocar o céu pelo inferno, a beijar Lancelote, e amar ele acima de todas as outras coisas, incluindo Deus. [...] Ela informa que, no seu caos interno, se distanciou das regras normais do comportamento humano. [...] Ela admite que, perdendo outros valores, a única permanência dela foi o amor. Com o sentido moral, a opinião pública e a sanção divina se tornando desimportantes para ela, não havia nada que a impedisse de cometer adultério (Silver, 1969, pp. 700-701, tradução nossa).

A análise de Silver resume bem o ponto que torna DG tão interessante, embora pareça que a própria autora esteja partindo de um ponto moralista para julgar as atitudes de Guinevere. De fato, a ideia de "confusão moral" é uma boa expressão para comentar o texto. Porém, ela perde força se jogarmos nas costas de Guinevere a responsabilidade por essa confusão, como se ela estivesse inocentemente em dúvida sobre valores que para nós, como leitores, já estão claros. A empreitada de Morris no poema parece mais rica que isso. A discussão ganha complexidade se entendermos que não há qualquer clareza nos valores. Nem que há uma objetiva "culpa" de Guinevere. Lembremos que o foco não é a discussão factual. Se assim fosse, seríamos obrigados a afirmar que Guinevere fez uma péssima defesa de si mesma. No entanto, estando a discussão localizada no campo dos valores, não há dúvida de que a defesa foi pertinente.

Podemos resumir a postura da personagem como se saísse da boca dela a seguinte provocação: existe, realmente, uma ação que possua um significado absoluto? Mais especificamente sobre o caso: existe uma ação, como o adultério, que seja, em si mesma, injustificável? O que ela faz, no texto de Morris, é bagunçar essas noções, mostrando que uma ação é mais complexa do que ela mesma. Seja pelo estado de espírito dela ou pelas ações do seu marido Artur para com ela, é possível acrescentar camadas a um acontecimento teoricamente objetivo. Isso não elimina o caráter dúbio e constrangido do relato de Guinevere,

ou seja, não é como se ela estivesse advogando por um rompimento radical em relação aos valores da época.

Aqui novamente podemos trazer a oposição que apontamos entre tradição e inovação na literatura arturiana de Morris. Agora faz ainda mais sentido a posição de inovador arturiano, pois vimos como ela se manifesta na prática. Morris escreve em um universo dominado pela tradição, portanto, pela fixidez dos valores, e decide mudar esses valores de lugar. O que ele coloca em pauta é a difusão dos valores, como jogar para o alto todas as certezas sobre as quais Avalon se mantinha. Podemos especular que o fato de Morris ter rompido com a educação religiosa da sua juventude seja um elemento importante para que ele desenvolva esse tipo de visão, já que, no poema, o dogma cristão perde a função de guia moral para a subjetividade, para a psicologia, para o protagonismo de um *eu*. O absoluto é substituído pelo fluido, portanto.

No mesmo livro, Morris publica uma sequência de quatro poemas arturianos. Seguindo DG, vem *O Túmulo do Rei Artur* (TR, 1858), que narra o encontro final entre Guinevere e Lancelote, ao lado do rei morto. No diálogo, os dois relembram suas vidas e seu relacionamento, e Guinevere demonstra arrependimento pelo que fizeram.

A morte de Artur, que finalmente permite a Guinevere e Lancelote consumarem seu amor em casamento com a aprovação moral da sociedade, ao destruir a tensão entre a paixão deles e as sanções sociais, destrói também o desejo deles. [...] Mas o sentido de pecado é, para Guinevere, menos um sentimento de remorso por Artur do que o entendimento de que as sanções da sociedade (representada pelos implacáveis céu e inferno), uma vez quebradas, terão sua vingança no final (Thompson, [1976] 2011, n.p., tradução nossa)

Lancelote ainda pede um último beijo a Guinevere, mas ela recusa. A rainha chega ainda a recomendar para o cavaleiro que ele deseje não morrer, para que não encontre Artur no outro mundo, pois ele já conheceria o pecado de Lancelote. Raymond (1966, p. 215) afirma que a progressão de Guinevere entre a defesa do primeiro poema e o diálogo em TR é uma que vai de uma inconsequente provocação às normas para uma postura de penitência. Ela mesma se volta ao divino para expressar o remorso: "Se mesmo eu vá ao inferno, não posso escolher/Eu te amo, Cristo, embora não consiga/Deixar de amar Lancelote" (p. 30). É notável nesse trecho o fato de que ela não nega Lancelote por uma possível busca desesperada pela salvação, mas continua reafirmando o amor que se iniciou em adultério (ainda que pareça com desespero o sentimento que a toma ao reafirmar o amor por Cristo repetidas vezes, temendo o inferno).

Se considerarmos que os dois poemas são sequenciais narrativamente, é difícil evitar a pergunta: em qual momento as palavras de Guinevere valem? Onde ela estava sendo mais sincera? Diante de Gawaine e a corte de Avalon ou diante de Deus? Essas falas parecem

excludentes, já que em um momento ela se defende de acusações e, em outro, se acusa. Talvez, no entanto, nós consigamos reunir esses dois momentos. Lembremos que desde DG está posta uma dubiedade moral, uma espécie de esfumaçamento dos valores. Se antes eles eram claros, agora estavam anuviados. Em TR, não existe uma quebra em relação à dubiedade, mas uma persistência dela. Guinevere ama Lancelote e ama Cristo. Embora não seja permitido querer ambos simultaneamente, ela o faz. Da mesma forma, ela se arrepende de trair Artur, mas não é por Artur que ela lamenta, e sim por ela mesma. Não diríamos, portanto, que Guinevere se contradiz entre um poema e outro. Mas sim que a própria natureza da posição onde ela se encontra agrega sentimentos contraditórios. Isso apenas reforça o argumento de que Morris, ao construir essa personagem, se propõe a criar uma zona cinzenta dos valores arturianos.

"O túmulo de Artur" é também o título de uma pintura de Rossetti (1855), e Staines (1973) argumenta que o poema de Morris deve tanto a Malory quanto ao colega pré-rafaelita. A dedicatória do livro de Morris, inclusive, é feita a Rossetti. Em TR, ele usa a geografia de Rossetti (uma alteração dos lugares descritos por Malory) para criar o encontro de Guinevere com Lancelote ao lado do túmulo de Artur. Outra vez, o poema é, essencialmente, sobre Guinevere. Até Lancelote, personagem ativo no texto, torna-se uma preocupação secundária.

Há ainda mais dois poemas arturianos nessa sequência: *Sir Galahad, um mistério de natal* e *A capela em Lyonesse*, ambos focados na figura de Sir Galahad, filho de Lancelote. No primeiro, Galahad reflete sobre a solidão e ausência de amor na sua vida, enquanto busca pelo Santo Graal (o mistério ao qual o título se refere). Dessa vez, a cena de Morris é ainda mais distante das descrições de Malory: segundo Staines (1973), nos quatro poemas há uma fidelidade decrescente em relação à versão de Malory, onde o primeiro (DG) é mais fiel e o último tem mais elementos ou criados por Morris, ou que ele tirou de outras fontes. Aqui novamente ele se volta para o desenvolvimento psicológico de um personagem, e mais uma vez na forma de monólogo. Sir Galahad lamenta que possa ser lembrado tanto pela sua qualidade de cavaleiro como pela sua castidade, e passa a rememorar figuras que encontraram o amor em suas vidas, incluindo Lancelote, seu pai, o romance com a rainha Guinevere. Galahad então é visitado por dois anjos (podemos interpretar que Morris faz uma alegoria da "pureza" do cavaleiro aqui), que indicam para ele o lugar onde estaria localizado o Santo Graal.

No último poema arturiano dessa coleção, Sir Galahad está ao lado do cavaleiro Ozana le Cure Hardy nos últimos momentos de vida deste. Nos seus momentos finais, Ozana repassa seus feitos como cavaleiro, clama a Deus pela salvação e afirma: "não consigo compreender". Essa é uma fala sem contexto; não fica claro exatamente qual é o tipo de compreensão que ele busca, apesar de ficar implícito que ela é de ordem espiritual, relacionada ao "sentido" da sua

própria vida. "Nem o sono nem o amor chegam", diz ele também. Sir Galahad o beija na testa e, logo antes de morrer, Ozana menciona de novo os seus feitos, afirmando dessa vez que "agora começo a compreender".

Portanto, no último momento de sua vida, Ozana começa a alcançar um entendimento espiritual, a "compreender". Tendo recebido o Espírito Santo através de Galahad, ele vê que seu transe sem sono e sem amor não foi a coisa terrível que parecia. Foi parte de uma penitência necessária, foi o calvário pelo qual ele teve que passar para atingir a fonte da salvação (Dahl, 1954, p. 490, tradução nossa).

Se no poema anterior a busca frustrada pelo amor é a angústia principal de Galahad, aqui ela é resolvida com o amor fraternal, entre cavaleiros, e também com o amor divino. Galahad, de certa forma, "benze" Ozana com sua pureza e o poder lhe conferido pelo Santo Graal, transferindo a compreensão da vida para ele dessa maneira.

É interessante notar como a progressão da quadrilogia arturiana de Morris segue duas trilhas contraditórias. A primeira, comentada por Staines (1973), vai do ponto mais fiel a Malory ao ponto menos fiel. Por outro lado, em uma segunda trilha, os poemas progredem daquele mais subversivo moralmente ao menos. O que é surpreendente, já que a lógica aponta para o caminho contrário. Ou seja, esperaríamos que quanto mais fiel aos fatos da narrativa "original", mais também Morris espelhasse os valores dela. Mas não, ele mais altera os valores do ciclo arturiano tradicional nos textos em que mais se baseia factualmente nele. Afirmamos isso, pois os últimos poemas preocupam-se mais com a devoção dos personagens a valores cristãos e menos com a incerteza sobre eles (como é a proposta dos dois primeiros, especialmente DG). Vimos, portanto, como o exercício *menardiano* de Morris aponta para várias direções: quando ele fecha o livro e o reescreve do seu jeito – no processo que ele mesmo descreveu –, repensa os arcos narrativos, as atribuições dos personagens, mas também os valores da história, se volta ao interior dos protagonistas e propõe um estudo psicológico deles.

Com essa leitura, conseguimos reparar que não são muito claros o lugar dos valores que Morris deixa à mostra, e que eles se transformam ao longo do texto. Ao invés da “confusão moral” que Silver (1969) credits à Guinevere de Morris, podemos pensar em uma questão de *dilema* moral. Morris transita entre os valores absolutos e valores subjetivos. Apesar da hesitação, o título de inovador arturiano se mantém pertinente, seja pela inovação que realiza na abordagem da narrativa arturiana, seja pela inovação factual dela. De todo modo, a obra que aqui analisamos nos oferece um rico contraste com a fase seguinte da escrita de Morris, como veremos na seção seguinte.

2.4. Deuses e paraísos terrenos

Ao longo da vida, Morris se debruçou ainda sobre outro tipo de literatura fantástica medieval: a mitologia nórdica, interesse que MacCarthy (1994) define como uma "obsessão central" na vida de Morris. Ele já consumia esse tipo de literatura desde a juventude, particularmente em Oxford, mas é a partir de 1868 (dez anos após a publicação do livro que analisamos na seção anterior, portanto) que passa a se debruçar de maneira mais aprofundada na cultura nórdica (Felce, 2018). A obsessão vai se estender por bastante tempo, inspirando diretamente a escrita de Morris e motivando duas longas viagens à Islândia, em 1871 e 1873. Felce (ibid.) entende, inclusive, que a influência das sagas nórdicas sobre ele é ainda maior: "longe de ser um passatempo incidental, o envolvimento de Morris com a literatura do nórdico antigo foi um elemento crucial no desenvolvimento do seu pensamento e as paixões tardias nas quais muito do seu legado se baseia" (p. 2, tradução nossa).

Outra vez podemos recorrer a May Morris como boa fonte para entender essa fase de William Morris. Em mais um livro no qual registra o trabalho do pai, ela reúne alguns dos motivos que o faziam ser atraído pela literatura do norte da Europa. O trabalho de Morris – a quem própria May se refere utilizando apenas o sobrenome que compartilhavam – com a mitologia nórdica faz parte da sua busca de posicionar o medieval e gótico na base da formação das sociedades modernas, tentando rejeitar a ideia de que o Ocidente seria culturalmente formado pela tradição greco-romana. Essa ideia é expressa no prefácio de *Volsunga* ([1876] 1907), um dos contos nórdicos traduzidos por Morris em parceria com Eiríkur Magnússon (1833-1913).

Em relação a aspectos literários, Morris encontra no texto nórdico um incentivo à busca por motivos mundanos. Ainda que seja uma literatura de deuses e vikings, esses heróis estão próximos da vida comum, fato que interessa Morris. May cita uma fala não publicada do pai onde ele elogia a cultura nórdica pela simplicidade dos seus costumes – porém "sem perder em dignidade" – e pela valorização do trabalho manual. Segundo ele, os grandes homens do norte sabem executar trabalhos grandiosos e também os comuns, de comandar um navio a fazer trabalhos de casa. Em caso de guerra, uns lutam, outros ficam para cuidar do gado – e isso não é considerado uma desonra. Menciona ainda que há uma igualdade entre homens e mulheres, manifestada pela partilha do trabalho doméstico e pela paridade de poder dentro do casamento.

Mas os deuses e heróis cujas lendas as nobres famílias da Noruega levaram das suas casas para a Islândia, apesar de comumente monstruosos nas suas ações e assuntos, possuem atributos humanos que os fazem familiares e imagináveis até para nós do mundo moderno. [...] Às vezes, essas figuras dos deuses são vistas na distância do

céu, governando as vidas dos homens e os direcionando para seus destinos; com maior frequência, eles são da Terra, e mesmo seus grandes feitos não parecem distantes da razão. Não há nada de vago sobre eles [...] (May Morris, [1936] 1966, p. 446, tradução nossa)

Além do caráter terreno dos heróis nórdicos, May Morris defende que seu pai era atraído também pelo "gênio" (modo de pensar e agir) dos nórdicos: o temperamento, o pensamento lógico, a objetividade na ação e "a aceitação bem humorada do mundo como ele é e dos absurdos e peculiaridades da humanidade" (ibidem, p. 447). Segundo ela, essas seriam histórias que convocam igualmente as qualidades do intelecto e da coragem.

As teses de May Morris são confirmadas por Felce (2018), que compara as fases arturiana e nórdica de Morris. Para ele, quando Morris se debruça sobre a mitologia do norte, abandona a busca pela transcendência que embasava seu momento arturiano: o Morris desse momento "era especialmente atraído pelo potencial de alegoria mística da saga" (ibid., p. 30, tradução nossa). Nesse aspecto, a temática do Santo Graal representa a tentativa de atingir uma ordem superior, seja na realização plena da natureza do sujeito ou na conquista de uma elevação espiritual.

Na seção anterior, entendemos que Morris estava disposto a substituir alguns dos valores elevados do cristianismo por outros menos absolutos, mais definidos na esfera da psicologia. No entanto, isso não o faz abandonar a transcendência envolvida naquelas histórias. E o Santo Graal é de fato um bom exemplo para visualizar esse tema, já que, como também vimos, ao narrar a saga do Sir Galahad em busca do objeto sagrado, Morris parece ter um olhar mais receptivo aos ideais arturianos dentro dos termos *malorianos*, como a salvação cristã (buscada pelo personagem Ozana le Cure Hardy em um dos poemas de Morris, por exemplo). Relembramos isso para corroborar a argumentação de Felce: apesar das modificações que Morris faz no cânone arturiano, ainda podemos considerar que a transcendência espiritual e moral é um dos seus temas gerais nessa fase.

Hodgson (1987) contribui para o debate na tentativa de responder à questão sobre o quanto a literatura de Morris está relacionada a um envolvimento ou a uma fuga dos valores contemporâneos: o passado é um guia para o presente ou escape dele? Questão que abordamos também a partir da ideia de "refúgio" de Meggs e Purvis no capítulo anterior. Para a autora, essa relação é confusa e reflete sentimentos contraditórios de Morris, os quais ele revela na sua escrita. Nossa resposta para essa indagação é a de encarar essa mistura de valores como uma criação própria de Morris. Isso significa não pensar em categorias fixas de "valores do presente" contra "valores do passado", pois é essa mesma tentativa de separação, em um

momento, que resulta na conclusão, no momento seguinte, de que há uma confusão neles. É mais valioso já partirmos do princípio de que Morris tem sua montagem particular de referências.

O que temos até agora, portanto, em relação às sagas nórdicas, é um Morris que, apesar de olhar para deuses como personagens, preocupa-se com o mundano. Outra forma de colocar é dizer que Morris olha para esses contos procurando a proximidade, o comum, as atividades diárias. Usamos esse aspecto em oposição (embora não radical) ao uso que ele faz do ciclo arturiano, quando toma interesse por elementos distantes: a elevação moral, os grandes feitos heroicos, a espiritualidade, o amor idealizado. Agora devemos olhar para a "fase nórdica" de Morris buscando identificar como se manifestam as voltas entre transcendência e imanência, entre inspiração e fuga. Nessa busca, queremos apontar qual a *assemblage* de valores que Morris faz nesses textos.

Depois da publicação de *A defesa de Guinevere e outros poemas*, Morris passa nove anos sem publicar novamente, hiato que Hodgson (1987) especula que pode ter sido motivado por dois motivos: um período de dúvidas de Morris em relação ao papel da arte no mundo e também a recepção ruim da crítica em relação ao seu livro, que teria o incomodado profundamente. Essa pausa nos ajuda a definir duas fases diferentes na sua literatura. Uma é marcada por, justamente, DG, enquanto a outra é inaugurada por *A vida e morte de Jason* (1967)²⁸ e *O Paraíso Terreno*²⁹ (PT) – publicado originalmente entre 1868 e 1870 –, dentre os quais focaremos no último.

O livro é um amálgama de diferentes contos, vinte e quatro ao todo, divididos em doze seções (onde cada uma corresponde a um mês do ano). No poema, andarilhos da Noruega, fugindo da peste negra, saem em busca do paraíso terreno, um lugar do qual eles apenas ouviram falar, e que prometeria a vida eterna. Não encontrando o paraíso, eles estacionam em uma "cidade sem nome em um mar distante" (p. 4, tradução nossa) que guarda costumes da Antiguidade clássica grega – incluindo a adoração aos deuses gregos –, na qual passam o restante das suas vidas. Os meses e os contos representam os personagens contando histórias uns aos outros. Elas são inspiradas pela mitologia grega, pela mitologia nórdica e por lendas medievais. Os nativos da cidade sem nome, os gregos, contam metade dos contos, enquanto os peregrinos medievais contam a outra metade, e é daí que vem a diferença de referências deles.

²⁸ No original, *The Life and Death of Jason*.

²⁹ No original, *The Earthly Paradise*.

Embora tenha essa ambientação da antiguidade, não é difícil ver como a estrutura do poema se inspira na literatura medieval. Peregrinos que, em viagem, contam histórias uns aos outros. Esse mote é muito semelhante, por exemplo, ao do livro *Contos da Cantuária* ([1387] 2013), de Geoffrey Chaucer, grande referência de Morris. Poderíamos lembrar ainda do *Decamerão* (1349-51) de Boccaccio (1313-1375).

Como argumento geral, PT oferece uma reflexão sobre o tempo, manifestado pela busca pela imortalidade e sua inevitável frustração. Cada conto do livro lida com o tema à sua maneira. Em algumas das histórias contadas pelos peregrinos, inclusive, os heróis narrados encontram o paraíso. De toda maneira, algum tipo de frustração perpassa a maior parte dos contos. Frustração essa que pode ser parcialmente resolvida com a aceitação do destino de mortalidade, o que inclui aceitar todo tipo de transformação produzida pelo tempo. Para Hodgson (1987), uma leitura superficial poderia afirmar que Morris, no livro, defende um tipo de desesperança completa, já que toda aspiração será eventualmente destruída pelo tempo. Como a autora também nota, no entanto, a busca dele é mais complexa.

Eu sugeri que o tema central em *O Paraíso Terreno* é o processo de mudança. Morris examina a tendência humana de tentar esconder-se da sua própria mortalidade; e afirma de maneira clara que tal escapismo é uma fuga criminal do crescimento e desenvolvimento que, por si só, constituem uma vida genuína (Hodgson, 1987, p. 81, tradução nossa).

Como exemplo, um dos contos que ela analisa é *Ogier the Dane* (Ogier, o dinamarquês), aqui já inspirado em uma lenda escandinava – mas que Morris mistura com elementos arturianos. Ogier alcança a terra da juventude eterna, que no conto é Avallon (não a Avalon inglesa, mas francesa) e desfruta do amor por Morgan Le Fay (referência a uma personagem arturiana). Ogier, no entanto, chega a voltar ao mundo comum e tem contato com as questões terrenas. Enquanto em outros contos o paraíso é terra do sol e luminosidade, aqui é o contrário: o paraíso é invernal, enquanto a terra comum é veranil.

O grande ponto é que Ogier não tira satisfação do paraíso. Embora ele ainda deseje manter a juventude, entende também que o estado absoluto da vida, ou seja, o paraíso sem mudança, é também estéril, exaustivo, ausente de vida e de heroísmo. O que nos interessa reparar, através do conto e da análise de Hodgson, é um Morris, nessa fase, mais preocupado com o *terreno* do que com o *paraíso*. O que se destaca na entrelinha dos contos é uma aceitação das condições terrenas e uma valorização do não-absoluto, seja em relação ao tempo, à vida ou aos seus valores.

Publicado em volumes, PT mostra fases diferentes de Morris no interesse e estudo de Morris da cultura nórdica. Como resultado, a intensidade das referências a sagas escandinavas varia ao longo do livro, muitas vezes misturadas com referências arturianas. Esse aspecto faz, inclusive, Swannell (1957) afirmar que os primeiros poemas dessa fase pouco têm de “intrinsecamente” nórdico. Segundo ele, os elementos nórdicos aparecem como ornamentos no texto. “O efeito geral [desses poemas] é sempre medieval e romântico, ao invés de heroico” (ibidem, p. 367, tradução nossa).

No entanto, no terceiro volume de PT, Morris publica um conto que reconhecidamente (admitido tanto por Swannell, como por outros autores) marca um salto no tratamento de Morris às sagas nórdicas. Falamos de *Os amantes de Gudrun* (AG), que o próprio Morris ([1869] 1984) chega a mencionar, na época da publicação, como a melhor coisa que ele já havia feito, além de achar também que o livro inteiro poderia ser constituído inteiramente apenas desse poema. Não apenas suas próprias palavras privilegiam esse texto, mas a análise da obra de Morris o destaca tanto dos demais, que, em Felce (2018), tudo que veio antes na sua carreira é englobado como uma fase “pré-Gudrun”.

O poema é derivado da *Laxdaela Saga*, uma das grandes sagas medievais islandesas, e conta a história de um triângulo amoroso (entre Kiartan Olafson e Bodli Thorleikson, melhores amigos que foram criados juntos, e Gudrun Oswifsdaughter, a mulher pela qual ambos se apaixonam). O conto tem a estrutura de uma tragédia clássica: uma profecia indesejada, o destino que se cumpre contrariando a vontade dos envolvidos, ações motivadas por inveja ou ciúme, a progressão ao assassinato, à vingança e, por fim, o arrependimento. No próprio livro, a descrição do argumento do texto se dá dessa maneira:

Essa história mostra como dois amigos amavam uma mulher justa, e como aquele que a amava mais a tomou como esposa, embora ela o amasse pouco ou nada; e como um desses dois amigos constrangeu e recebeu a morte através do outro. Esse que, em retorno, chegou ao seu fim graças à sua ação (Morris, [1870] 1905, p. 316, tradução nossa).

Felce (ibid.) entende que o motivo que faz esse conto tão diferente dos anteriores (além de ser consideravelmente maior) é o seu tom de severidade, uma carga de sentimentos demasiadamente humanos que ele carrega e um realismo que quebra com o aspecto “sonhador” dos outros (p. 27). Se o autor considera que a busca pelo Santo Graal, em boa parte, resumia a fase arturiana de Morris (apesar do poema mais interessante dessa fase – *A Defesa de Guinevere* – não abordar esse tema, lembremos), agora ele vai olhar para *Gudrun* como uma “crise da

saga do Graal” ou uma *anti-quest*³⁰, no sentido de que o objeto que garante a transcendência dos personagens deixa de ser “apenas” impossível de alcançar e passa a não mais existir. No ciclo arturiano, os personagens contam com a esperança de alcançarem uma libertação do sofrimento, enquanto que em AG essa possibilidade não existe.

No momento em que Morris escrevia *Os amantes de Gudrun* na primavera de 1869, ele parece ter se tornado cético em relação à existência e o valor de uma dimensão transcendental. A sua atração à saga *Laxdaela* mostra relação com o fato de que, na sua visão, ela representava a permanência da experiência terrena como tudo que existe, e a sua transcendência como uma impossibilidade irrelevante (Felce, 2018, p. 36, tradução nossa).

Apesar da conexão com a saga islandesa, Boos (1983) defende que o poder de AG e suas qualidades como tragédia não derivam diretamente do original nórdico, mas são criações de Morris, capaz de desenvolver as “complexidades psicológicas” dos seus personagens. Felce (2018) tem uma tese semelhante, afirmando que a personagem Gudrun, quando percebe a diferença entre a vida que ela teve (marcada pela morte de três maridos, pela frustração amorosa e a participação em eventos sanguinários que apenas acentuam a sua infelicidade geral) e a vida que ela imaginava para si, é tomada por questões existenciais que não possuem equivalência nos textos originais.

É interessante, neste momento, retornarmos à referência de Carlyle, referência de Morris e que se dedicou à defesa de uma sociedade baseada no culto de heróis. No célebre livro em que destrincha essa teoria – *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History* ([1841] 2011) – inclusive, o primeiro capítulo é dedicado a Odin, herói nórdico. Listando vários tipos de heróis, Carlyle usa Odin como exemplo daquele que representa o herói como divindade. Ele vai dizer que o paganismo nórdico é definido pelo culto às forças da natureza, que aparecem como divindades. Há em Carlyle também, portanto, o reconhecimento que comentamos anteriormente de deuses próximos da Terra. No entanto, o que ele identifica em Odin especificamente é um homem que teria inaugurado o *pensamento* nórdico, o criador da lógica que estrutura a cultura nórdica. O sentido de herói que é creditado a ele, então, é o daquele que inspira um povo, uma liderança que direciona seus seguidores a valores transcendentais.

O que nos interessa na comparação com Morris é que, apesar de inspirado por Carlyle e apesar de chegarem a tocar no mesmo tema – o heroísmo nórdico –, falamos de tratamentos diferentes desse tema. Podemos definir essa diferença como sendo a do *herói heroico* e do

³⁰ No inglês, “*quest*” descreve uma saga ou aventura que é definida por uma busca, se diferenciando do termo “*saga*”. Traduzir o termo *anti-quest* como *anti-saga* ou *anti-busca* confundiriam seu significado. Por isso, a escolha por usá-lo no original.

herói mundano. Fora de contexto, ambas expressões pareceriam não ter qualquer sentido, mas, nesse ponto, já temos ferramentas suficientes para entender como elas atuam. O herói heroico de Carlyle é aquele cujos feitos são destacados dos feitos de outros seres, feitos que devem ser maiores do que quaisquer outros. Já o herói mundano de Morris – na fase do livro PT – é aquele cujos feitos não são muito diferentes dos não-heróis. Esse herói é incapaz de destacar-se do resto, seja por envolver-se com tarefas mundanas ou por não conseguir atingir a transcendência nem mesmo através de um ato heróico. Aliás, se há algo de heroico nele é justamente o fato de realçar, ainda que contra sua intenção, a impossibilidade do próprio heroísmo.

Para Felce (2018), inclusive, a “fase Gudrun” de Morris representa uma quebra dele com o que chama de um paradigma *carlyleano*, a partir da qual Morris passa encarar as condições da vida terrena como inescapáveis (mesmo que, em outros momentos, ele ainda acredite que elas possam ser radicalmente modificadas, como veremos em mais detalhes na sua fase utópica). Hodgson (1987) vai pensar sobre o mesmo fenômeno, afirmando que as sagas islandesas inspiraram Morris a rejeitar qualquer busca, ao menos naquele momento, por um escapismo da vida comum. O herói islandês o leva a pensar o heroísmo como uma atuação sobre condições que já existem, não como uma forma de invocar outros mundos.

Não imaginamos esgotar as produções morrisianas inspiradas pela mitologia escandinava. Isso é confirmado pela nossa escolha em não oferecermos detalhes aprofundados dos enredos das histórias mencionadas, mas privilegiar os temas que esses enredos suscitam, sempre tendo em mente o objetivo de posicioná-lo no tópico geral do capítulo, comparando as diferentes fases do Morris que se inspira em grandes sagas literárias.

O que acreditamos ter sido de fato feito nesta seção é a construção de uma nova face do nosso personagem de interesse, baseando-nos em textos, que são, no nosso entendimento, bastante representativos. Como tem sido até agora e continuará sendo ao longo do restante do trabalho, o elemento que costura nosso desenvolvimento são os valores envolvidos no trabalho de Morris. Não podemos deixar de notar também que a produção de inspiração nórdica dele é extensa, relevante e que há ampla literatura a respeito dela, provando a centralidade desse período para o entendimento de todo o resto da carreira dele.

As discussões levantadas aqui a partir de PT também contribuem para nossa indagação do começo do capítulo, quando tentávamos entender como o artesão-artista e o cavaleiro, figuras aparentemente tão diferentes, poderiam ser entendidos como parte de uma mesma empreitada. Naquele momento entendemos que, principalmente em Ruskin, o artesão-artista é capaz de aproximar-se do herói (ou cavaleiro) por um tipo de produção moralmente elevada.

Agora, na fase islandesa de Morris, o caminho é inverso: é o herói que se aproxima do artesão através da sua ação incontornavelmente mundana.

2.5. O livro ideal

Nas seções anteriores, trabalhamos com a produção que representa o início e meio da carreira de Morris. Agora, fazemos um salto temporal rumo ao final da sua carreira e vida. Apesar do deslocamento, nosso objeto de interesse segue sendo, mais ou menos, o mesmo: seus livros. O foco, porém, será modificado. Quando dizemos que um livro é *de* alguém, geralmente nos referimos a um dos dois sentidos: essa pessoa a quem apontamos escreveu (ou declamou, desenhou, fotografou, pintou etc.) o conteúdo ao qual o livro dá forma ou ela tem posse daquela unidade de objeto-livro. Dificilmente fazemos essa afirmação para indicar alguém que tenha dado forma ao livro. É exatamente isso que pretendemos fazer na presente seção. Se até agora os livros *de* Morris foram aqueles que escreveu, agora correspondem àqueles que ele projetou. Claro, o que torna a análise relevante não é a coincidência formal entre os dois tipos de produção, mas a convergência de abordagem deles. De forma mais clara, o que nos interessa na produção de livros de Morris é perceber nela a continuidade do imaginário cavaleiresco (ou heroico) que embasou as outras seções deste capítulo.

O projeto que engloba essas produções é a *Kelmscott Press* (KP), editora-gráfica³¹ que Morris fundou em 1890 (o primeiro livro é publicado no ano seguinte), apenas seis anos antes da sua morte. Lá, Morris publicou edições dos seus próprios livros e também de obras dos seus autores favoritos, como Ruskin e Chaucer. A inspiração para a criação da KP surgiu a partir de palestras que Morris assistiu do seu amigo e colega designer Emery Walker (1851-1933), que também foi um dos principais colaboradores do empreendimento e atuou quase como um sócio informal (MacCarthy, 1994). É assim que, com a mesma naturalidade com a qual começou a estudar nórdico antigo, Morris passa a dedicar-se a um tipo de produção com a qual não havia tido muita experiência até aquele momento.

Mas essa não é uma exploração desinteressada para Morris. Ela está intimamente ligada aos seus ideais políticos e artísticos. Neste momento, ele já havia se associado ao socialismo e, por exemplo, publicado seu romance utópico *Notícias de Lugar Nenhum* (o qual comentaremos nos próximos capítulos). Podemos abordar esse tema em duas partes sequenciais: o problema identificado por Morris e a resposta oferecida por ele. O problema, em linhas gerais, diz

³¹ Usamos o termo “editora-gráfica”, pois a *Kelmscott* engloba as duas funções, ou seja, tanto a seleção, preparação e formatação dos textos como a composição, impressão e encadernação.

respeito ao estado da produção de livros da sua época. Ele considerava que os livros (como objetos), naquele momento, não tinham qualidades artísticas, ou, como ele coloca de maneira mais direta, seguiam uma tendência de “livros feios” (Morris, [1893] 1908, p. 3).

Para Morris, as limitações comerciais atuavam como uma força contrária ao potencial de manifestação artística dos livros. Tomemos novamente o conceito de *cash nexus* defendido por Carlyle. A ideia aqui é parecida, porém, aplicada à produção de livros. O *cash nexus* eliminava qualquer possibilidade do livro alcançar o status de um objeto grandioso (um objeto “belo”, considerando um significado amplo de beleza, não apenas a visualidade). “Eu comecei a imprimir livros com a esperança de produzir alguns que trariam um chamado à beleza” (Morris, [1895] 1898, p. 1, tradução nossa).

Para remediar esse efeito da modernidade, a solução passaria – como em outros momentos da vida de Morris – por um olhar para a Idade Média. Para defender essa ideia, ele cunha o termo “livro ideal”. No seu entendimento, a impressão era um tipo de arte que teria já nascido no seu apogeu e apenas se deteriorado a partir daí. A história da impressão seria uma de decadência contínua, portanto, era necessário resgatar a forma dos incunábulo, primeiros livros impressos. Ou seja, de forma resumida, o livro ideal era o livro medieval (ou o mais parecido possível com ele, considerando as condições materiais de cada época).

Embora não tenha trabalhado diretamente com impressão anteriormente, Morris era um profundo conhecedor dos livros medievais e tinha ideias firmes sobre quais elementos e recursos técnicos deveriam ser aplicados nos livros da KP, desde o tipo de papel e encadernação até a escolha de tipografias. Ele, aliás, chega a desenhar algumas tipografias próprias para compôr seus livros, em uma tentativa de resgatar alguns aspectos do estilo tipográfico conhecido como “gótico”³².

O primeiro livro publicado pela editora-gráfica de Morris é o seu próprio *A História da Planície Cintilante*³³ (HPC, 1891), que apesar de ter sido escrito anos depois da “fase Gudrun” de Morris (entre as décadas de 1860 e 70), ainda é uma narrativa ambientada em um mundo análogo à Islândia, o que confirma nosso comentário da seção anterior de que essa referência mantém uma relevância grande no resto da carreira dele. Essa é também mais uma história de um mundo que promete a juventude eterna, mas que, como efeito colateral (ao menos da maneira percebida pelo herói da narrativa), entrega uma vida sem sentido. Hallblithe,

³² Nome genérico usado para agrupar uma variedade de estilos associados à escrita medieval.

³³ No original, "The story of the Glittering Plain, which has been also called the Land of Living Men or the Acre of the Undying"

protagonista de Morris, alcança a planície (também chamada de “acre dos imortais”) mas, por fim, acaba lutando para sair de lá, voltando à terra dos mortais, numa ação que Thompson ([1976] 2011) define como a única atitude verdadeiramente significativa tomada voluntariamente por um herói nos romances de Morris.

Na edição publicada pela *Kelmscott*, já vemos boa parte dos elementos gráficos que marcariam a sua assinatura editorial (porém em versão menos ambiciosa, se compararmos a outras publicações que seguiram essa): capitulares ornamentadas, xilogravuras de inspiração medieval, motivos florais nos ornamentos, tipografias desenhadas por Morris com traços góticos.

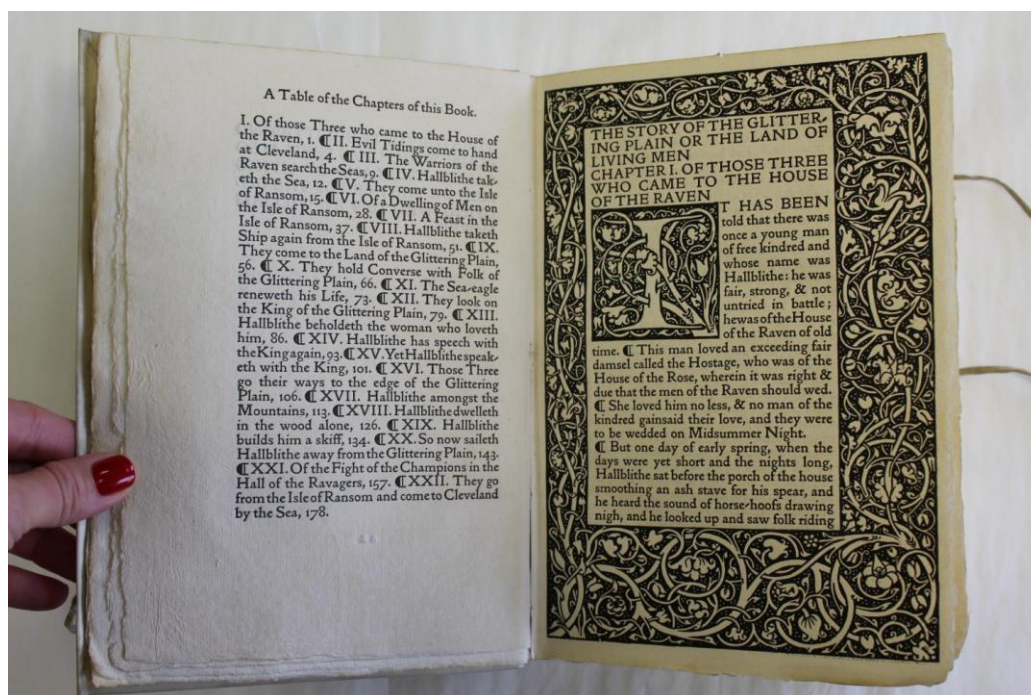


Figura 5 – *A História da Planície Cintilante* (1891), em edição publicada pela Kelmscott Press | Reprodução: William Morris Gallery

Morris entendia o livro como um objeto completo e recusava-se a resumir-lo a um suposto conteúdo puro. Ao falar sobre livros, com frequência fazia analogias com a arquitetura e a decoração, entendendo os objetos de design envolvidos nessas atividades como tendo complexidades semelhantes, especialmente no que diz respeito ao aspecto de completude do objeto.

Você pode dizer que você não se importa com esse resultado, que você deseja ler literatura e olhar para as imagens; e que enquanto o livro moderno te oferecer esses prazeres, você não exige nada mais dele. Bom, eu posso entender isso, mas você deve me perdoar se eu disser que o seu interesse nos livros, neste caso, é apenas literário, e não artístico, e que isso implica, penso eu, uma deformação parcial das suas

faculdades, um infortúnio do qual ninguém deveria se orgulhar (Morris, [1892] 1902, p. 13, tradução nossa).

Talvez o ponto mais interessante deste trecho seja o fato de que Morris mostra entender o apelo no livro moderno (uma experiência que dialoga com o interesse “apenas literário” do livro). Ele sabe o que esse tipo de livro oferece ao leitor, não acreditando que a pobreza artística do livro moderno se dê simplesmente por acidente, falta de conhecimento ou ganância, mas também por uma ideia diferente do que é um livro.

A ideia de completude do objeto ainda podemos ver manifestada, em Morris, a partir de outros termos: a separação entre conteúdo e forma (ou “história” e “ornamento”, nos termos dele). No caso dele, falamos em uma *não-separação* entre essas coisas. Morris entendia que a arte medieval era definida pela postura de não enxergar dois espíritos diferentes em uma mesma obra – um supostamente de significado, outro supostamente de superfície.

A arte medieval, o resultado de longa linhagem de tradição, se destaca no uso dessas duas funções, as quais, de fato, se entrelaçam mais lá do que em qualquer outro período. [...] Você não precisa dizer “agora tem a sua história, como vai embelezá-la?”, nem “já criou sua beleza, agora o que fazer com ela?”, pois as duas coisas são inseparavelmente parte uma da outra. Sem dúvida, a força da tradição, que culminou na Idade Média, teve muito a ver com essa unidade entre o caráter épico e o ornamento (Morris, [1892] 1902, p. 3, tradução nossa).

Essa unidade teria relação também com o modelo de produção, considerando que no livro industrial a separação já existiria entre os próprios envolvidos na sua criação: há uma distância entre o artista (ou designer) e o editor, por exemplo. Por isso, a noção de uma editora-gráfica é tão interessante, reunindo no mesmo ambiente (ou na mesma pessoa) as atribuições que permitem que o livro seja produzido a partir de um olhar único.

Comentamos sobre a publicação de HPC, primeiro livro da KP, porém a sua obra-prima é, reconhecidamente, outra. *The Works of Geoffrey Chaucer* (hoje conhecido como *Kelmscott Chaucer*) é o trabalho mais longo, mais completo e mais famoso do empreendimento de Morris – e, segundo Piqueira (2020), item obrigatório em qualquer lista dos livros mais belos já produzidos. Como diz o título, o livro compila trabalhos de Geoffrey Chaucer, um dos autores favoritos de Morris e um dos grandes nomes da literatura medieval.

Aqui, os elementos que vimos em HPC são elevados à potência. Os ornamentos ganham em número e acabamento; as ilustrações são mais interessantes; a encadernação é muito mais imponente. O livro surgiu de uma colaboração entre Morris e Burne-Jones (responsável pelas ilustrações), e precisou de quatro anos para ser produzido. Foi também uma das últimas produções de Morris em vida, tendo sido lançado apenas poucos meses antes da sua morte.

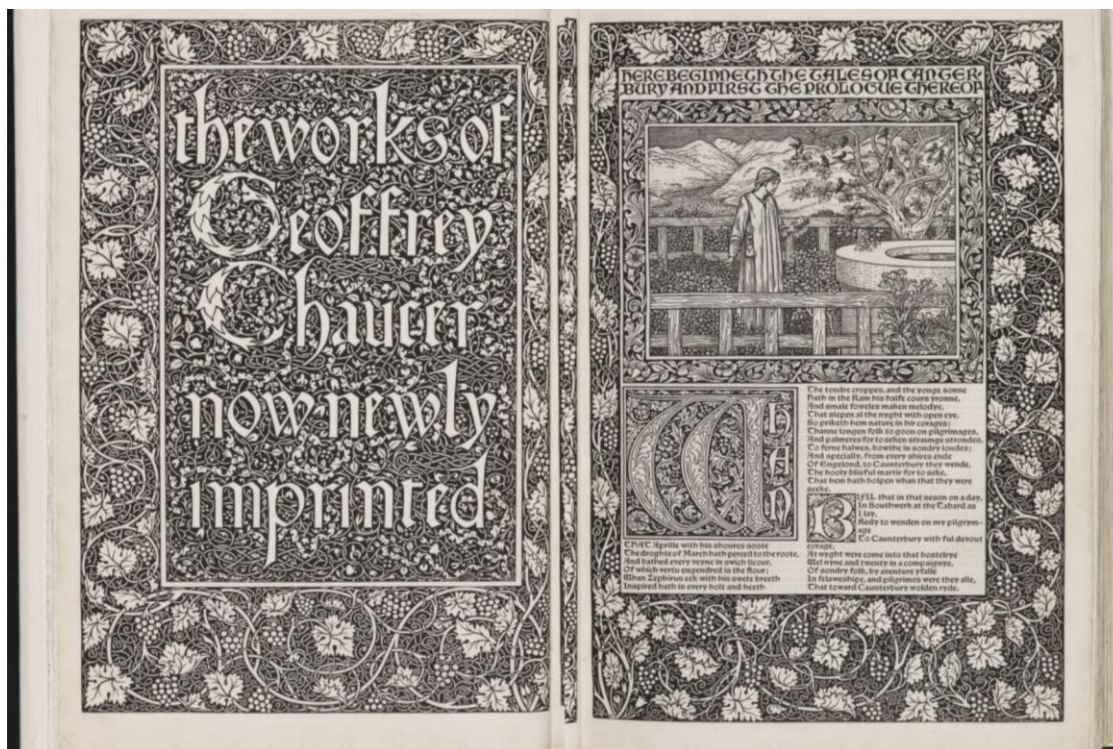


Figura 6 – *The Works of Geoffrey Chaucer* (1896), em edição publicada pela Kelmscott Press | Reprodução: Internet Archive

O caráter arquitetônico do *Chaucer*³⁴ é reforçado pela célebre frase de Burne-Jones de que o livro seria “algo como uma catedral pela qual flunar e se demorar, quase como uma *Chartres* de bolso” (MacCarthy, 2012, p. 431, tradução nossa), o que mais uma vez mostra a tentativa deles de trabalhar o espírito gótico como algo que não está limitado a uma forma definida, mas que pode se manifestar em diferentes objetos. Com esse espírito, um livro e uma catedral poderiam ser, em essência, a mesma coisa.

Além de Carlyle e Ruskin, já mencionados, outro relevante pensador que contribuiu para o revivalismo gótico inglês é Augustus Pugin (1812-1852), arquiteto e designer. Preocupado especialmente com a arquitetura, Pugin, no seu *Contrasts* ([1836] 1841), defende que o valor de uma sociedade está diretamente ligado à sua produção material. Dessa maneira, a “degradação” da modernidade estaria manifestada nos seus produtos e edifícios, enquanto que o caminho elevado estaria no resgate do gótico, capaz de expressar valores superiores (essa defesa ele faz a partir de um ponto de vista declaradamente cristão, porém cria noções de arte que podem ser adotadas por Morris e outros contemporâneos sem, necessariamente, essa carga).

É, portanto, a partir desse tipo de entendimento sobre “catedral”, por exemplo, que Burne-Jones e Morris falam. O *Kelmscott Chaucer* manifesta um certo ideal de arte, não apenas

³⁴ Quando em itálico, nos referimos ao livro, não ao autor.

ilustra o seu conteúdo. O texto também faz parte desse ideal, evidentemente. Não é coincidência que Morris tenha transformado os textos de Geoffrey Chaucer, autor central para a formação do seu imaginário sobre a Idade Média, na sua *magnum opus* (MacCarthy, 1994) como impressor. Nesse contexto, é o próprio Morris que assume o papel de artesão-artista que carrega a missão heroica de melhorar a vida do ambiente em que vive, aspecto já reparado, em linhas gerais, por Pevsner ([1936] 1977), como vimos no Capítulo 2, quando fala que Morris se coloca a responsabilidade de ser o artista transformado em artesão. “[...] livros impressos podem novamente expressar por completo uma sociedade na qual um objeto utilitário também pode ser uma obra de arte, se nos importarmos em fazê-lo dessa forma” (Morris, [1893] 1903, p. 16, tradução nossa).

3. O TRABALHO ALEGRE

No capítulo anterior, discorreremos sobre temas que, de uma maneira ou de outra, perpassam toda a carreira e vida adulta de William Morris. Podemos agrupar esses diferentes temas (que aparecem em detalhe no capítulo 3, como o Morris arturiano – e pré-rafaelita –, o Morris das sagas fantásticas e o Morris da Kelmscott Press) sob o grande guarda-chuva do “ideal medieval” que ele exercitou em diversas fases do seu trabalho. Esse ideal inspira basicamente todas as empreitadas às quais Morris se dedicou, inclusive o utilizando para desenvolver seu pensamento político.

Agora nos voltamos a mais uma dessas empreitadas, escolhendo a sua defesa do prazer no trabalho como nossa lente para abordar o assunto. Embora ela esteja associada a ideias que Morris foi desenvolvendo ao longo de décadas, essa proposta específica tem uma conexão direta com um tipo de atuação que só foi aparecer na sua vida de forma tardia. Durante a década de 1880, Morris passa pelo que ele mesmo chama de uma “conversão” ao socialismo. Não só ele começa a adotar o título de socialista (ou comunista, termo que até prefere na maior parte do tempo), mas se torna uma figura ativa e relevante no cenário do socialismo inglês do século XIX. Poderíamos, inclusive, afirmar que Morris não só *defende* o socialismo, mas que ele *cria* um socialismo próprio.

Em relação ao prazer no trabalho, propomos que esse é o conceito central para entendermos suas propostas políticas. A ideia pode parecer limitada, à primeira vista, porém, em Morris, ramifica-se ao ponto de incluir praticamente todas as questões políticas que eram consideradas relevantes por ele. Ao olhar atentamente para a forma como Morris defende o prazer no trabalho, conseguimos desatar diversos outros nós da sua teoria. Com essa proposta, conseguimos esclarecer todo o modelo de sociedade que Morris tinha em mente. Por consequência, podemos também jogar luz sobre o modelo socialista ao qual se associava, desenvolver ainda mais sua filiação ao pensamento de John Ruskin e estabelecer noções de arte que Morris defendia. Uma maneira de pensar sobre a ideia de prazer como instrumento artístico é que ela pode funcionar como uma espécie de amostra do trabalho político de Morris, onde o recorte nos fornece uma compreensão do todo.

A ideia é resumida pela seguinte frase: “a arte é a expressão humana da alegria com o trabalho” (Morris, 1892, p. I, tradução nossa)³⁵. Morris credita a criação dessa lógica a John

³⁵ "Art is man's expression of his joy in labour".

Ruskin, embora também admitindo que tal afirmação é uma interpretação sua sobre o texto que o inspirou.

Resumidamente, a ideia é que tudo aquilo que expresse o prazer do trabalhador com o trabalho, independentemente da forma que ela tome, seja entendido como arte – ainda que fuja das categorias usualmente definidas com esse termo. O prazer seria como um antídoto à lógica industrial de produção, que, segundo ele, nega o prazer ao trabalhador. Para Morris, aliás, a indústria configurava uma ameaça à própria existência da arte. No seu raciocínio, não poderia haver arte dentro da lógica industrial de produção – e a ausência de prazer nesse sistema é o que definiria tal impossibilidade ([1884] 1893).

3.1. Caminhos ruskinianos

No capítulo 3, desenvolvemos uma parte da herança de John Ruskin no pensamento de Morris e outros pares (especialmente no contexto da Irmandade Pré-Rafaelita). Agora, retomamos a referência, buscando delimitar a inspiração ruskiniana que Morris toma para formar o pensamento político que desenvolveu entre as décadas de 1880 e 1890. Com a ideia de prazer no trabalho, Morris consegue juntar essas duas referências diferentes: Ruskin e socialismo. A ideia ainda tangencia diversas outras, motivo pelo qual buscaremos construir um mapa amplo das ideias de Ruskin sobre trabalho.

Para essa busca, a principal fonte (porém não única) é a edição de 1892 de *The Nature of Gothic* (“A Natureza do Gótico”, NG) publicada pela *Kelmscott Press*. Originalmente um capítulo de sua monumental obra em três volumes, *The Stones of Venice* (As pedras de Veneza)³⁶, foi publicado como uma obra autônoma por Morris em 1892. É nesse capítulo – transformado em livro – que Morris se inspira para pensar sobre o prazer no trabalho.

É importante deixar claro que não é do nosso interesse, quando discorremos sobre a visão de Ruskin e Morris sobre o gótico, averiguar o quão próxima da “realidade” é a imagem que eles criam da Idade Média. Buscamos entender que imagem é essa e por que eles consideravam ela interessante, porém não nos propomos a refletir se ela é um retrato fidedigno da vida no período medieval.

Além do texto de Ruskin, na edição mencionada há também um prefácio escrito por Morris, no qual afirma tal inspiração, defendendo ainda que a obra de Ruskin ainda chegaria a ser considerada “um dos poucos enunciados necessários e inevitáveis do século” (Morris, 1892,

³⁶ Volumes publicados originalmente entre 1851 e 1853.

p. I, tradução nossa). Esse prefácio é um texto curto, porém também configura importante fonte para entendermos a proximidade que Morris cria entre as ideias de Ruskin e suas ideias socialistas. Notemos desde já, portanto, como uma das principais propostas socialistas de Morris é originada a partir de um texto dedicado a pensar o espírito gótico, já mostrando como seu socialismo particular vai ser formado a partir da junção de diferentes fontes.

Em *As Pedras de Veneza*, Ruskin analisa em detalhes a arquitetura veneziana, essa que ele argumenta ter sido capaz de atingir a perfeição do gótico. *A Natureza do Gótico*, sexto capítulo do segundo volume da obra, portanto, é onde o autor se propõe a definir o que seria esse gótico, em termos artísticos e morais.

Para Ruskin, o gótico se configura na soma entre o que chama de “formas externas e elementos internos” ([1853] 1892, p. 4) – que usa para diferenciar a materialidade da arquitetura e algum tipo de intenção depositada nela. Ao mesmo tempo, reconhece que não é possível delimitar exatamente manifestações específicas que representem “O” gótico como unidade, pois cada obra apresenta diferentes níveis de “goticidade” ([1853] 1892, p. 2, tradução nossa)³⁷. Dessa maneira, o gótico se apresenta como uma espécie de espectro que é modificado a depender da quantidade e qualidade de elementos característicos que cada obra aplica.

[...] arcos pontiagudos não constituem o gótico, nem tetos abobadados, nem arcobotantes, nem esculturas grotescas; mas todas ou algumas dessas coisas, e muitas outras coisas com elas, quando elas se juntam para ter vida (Ruskin, [1853] 1892, p. 3, tradução nossa).

Aqui podemos lembrar da ideia de obra completa que vimos com os livros da *Kelmscott Press* (ver Seção 3.5). A premissa da qual Ruskin e Morris (influenciado pela visão do primeiro) partem é que o gótico representa um tipo de manifestação artística cujo “todo” é maior do que a soma dos seus elementos, ou seja, que há um significado que só é atingido quando as partes atuam em conjunto. Se, por exemplo, um dos elementos que dá “goticidade” a uma obra é retirado, ela ainda pode ser considerada gótica, porém, “um pouco menos gótica” (ibid., p. 6, tradução nossa). E o contrário também é verdadeiro para Ruskin, onde mais elementos góticos representam uma maior intensidade no espírito gótico de uma obra. Em relação aos “elementos internos”, Ruskin afirma que eles dizem respeito a certas “tendências mentais” (ibid., p. 4) de quem constrói a obra, que são expressas pelo caráter material dela.

Isso nos mostra, portanto, que a base desse pensamento está na indissociabilidade entre uma intenção (ou entre valores) e a materialidade de algum objeto. Esse tipo de afirmação, vinda de Ruskin, não se limita a sugerir que a intenção *molda* o objeto. A proposta é mais

³⁷ “Gothicness”

ambiciosa, e tenta pensar que o valor do objeto está no seu poder de *manifestar* a intenção ou propósito a partir do qual foi produzido. Ou seja, a materialidade tem que ser capaz de comunicar certas ideias. Embora esse ponto não esteja diretamente atrelado a uma ideia de trabalho ou prazer, ele é essencial para entendermos a proposta de Morris, como veremos em mais detalhes nas seções seguintes.

No mesmo texto, Ruskin se aprofunda na imagem que tem sobre o trabalhador gótico, especialmente o artesão ou escultor; e é nessa imagem que Morris se inspira para pensar sobre o trabalho moderno. Essa parte da teoria de Ruskin é tão influente que, em uma das edições da *A Natureza do Gótico* como texto à parte (a da Kelmscott Press não é a única), foi acrescentado o subtítulo “E também [a natureza] das verdadeiras funções do trabalhador na arte” (1854, tradução nossa). A maneira como ele vai pensar sobre esse trabalhador é imaginando uma espécie de “espírito livre” da arte, alguém que emprega suas forças em prol de uma realização grandiosa, mas que não precisa se sacrificar por essa realização. Pelo contrário, é na busca por ela que o trabalhador atinge a plenitude.

Um entendimento ligeiramente distinto sobre essa questão podemos encontrar em Pugin, referência da arquitetura neogótica sobre o qual discorreremos de maneira breve no capítulo anterior. Embora ele também acredite na elevação do gótico, seu comentário sobre trabalho é outro:

[...] Esse era o sentimento que operava de maneira semelhante na grande mente que planejava o edifício, e no escultor paciente cujo cinzel trabalhava cada distinto e belo detalhe. Esse era o sentimento que induzia os antigos operários, *apesar* do trabalho, do perigo e das dificuldades, a perseverar até que eles tivessem levantado suas espirais gigantes na altura das nuvens (Pugin, [1836] 1841, p. 2, tradução nossa, destaque nosso).

Aqui o trabalho é um “apesar de”. Nesse caso, o trabalho é um obstáculo necessário para a produção de algo grandioso. Podemos interpretar que, sendo os valores cristãos a base da argumentação de Pugin, ele pensa o trabalho em uma lógica de sacrifício, de entregar-se por uma causa. Em um texto anterior à NG, *The Seven Lamps of Architecture* ([1849] 1904), Ruskin também define a arquitetura a partir do sacrifício³⁸, porém não é o esforço laboral que o representa. Nesse sentido, o sacrifício é uma forma de não medir esforços (quaisquer que sejam) para dedicar à construção de algo que é valioso em si mesmo. O sacrifício, como ele define, é o oposto do impulso da modernidade de produzir os maiores resultados com os

³⁸ Essa seria a primeira das sete “lâmpadas” que deveriam guiar a arquitetura.

menores custos. Já em NG, o próprio trabalho também torna-se valioso em si mesmo. Nesse modo de pensamento, o esforço do trabalho não precisa ser uma atividade sofrida para ser virtuosa (porém, pensando na lógica da "lâmpada do sacrifício", ele também pode assim ser, se essa se mostrar como uma demanda da arte).

“O entendimento de Ruskin era que cada trabalhador contribuía com um objetivo comum, mas o fazia de acordo com suas próprias habilidades e inspirações” (Connelly, 2015, p. 7, tradução nossa). Connelly (ibid.) ainda posiciona Ruskin na tradição de autores “primitivistas”, com a sua imagem do trabalhador gótico sendo definida pelo mote do “selvagem nobre”. Isso quer dizer que ele olha para o gótico com um olhar moderno, vendo o passado como *ausência* de certas condições materiais que foram alcançadas depois dele e, contrariamente, abundância de algumas condições morais. O selvagem nobre é a figura “menos desenvolvida”, mais próxima da natureza e que, portanto, leva uma vida mais genuína. Nesse entendimento, o selvagem não é o ignorante, bruto ou ingênuo, mas, como discutimos no Capítulo 3, um herói. Além disso, Ruskin associa a esse trabalhador gótico, que produzia uma arte superior, também uma imagem de liberdade.

[...] vá em frente e observe a fachada da catedral antiga, onde você já sorriu tantas vezes pela ignorância fantástica dos antigos escultores. Examine mais uma vez aqueles duendes feios, os monstros sem forma, as estátuas severas, rígidas e sem anatomia. Mas não deboche deles, pois são os sinais da vida e liberdade de cada trabalhador que ali levantou uma pedra. Uma liberdade de pensamento e uma forma de ser que nenhuma lei, nenhuma escritura e nenhuma caridade pode garantir; mas que constitui aquele que deve ser o primeiro objetivo de toda a Europa: recuperar tal liberdade para suas crianças (Ruskin, [1853] 1892, pp. 19-20, tradução nossa).³⁹

É importante notarmos que a liberdade de Ruskin é um terreno escorregadio. Ao contrário do que poderia ser interpretado a partir do trecho, essa não é uma liberdade do trabalhador fazer o que bem entende. A liberdade que está sendo elogiada é a que segue os pontos que já foram mencionados: trabalhar por um propósito elevado e desenvolver uma aptidão; como ele mesmo menciona, é a liberdade de pensamento que se destaca. Inclusive, um outro entendimento de liberdade que Ruskin também desenvolve – que ele mesmo reconhece que pode ser contraintuitivo – é a liberdade de ser comandado. Segundo ele, a pessoa que comanda outras pode até carregar um fardo mais pesado do que aquela que obedece. Dizemos

³⁹ Quando Ruskin aparentemente descredibiliza os elementos da arquitetura gótica, faz isso em um momento do texto em que define um dos elementos que considera essenciais no gótico (esse sendo o mais importante de todos): a “selvageria”. Ele constrói esse argumento partindo do uso pejorativo do termo “gótico” (originalmente associado aos povos godos) e, posteriormente, inverte essa valoração, afirmando que a rudeza, de fato, é uma parte da essência do gótico e que isso é algo a ser louvado, não desprezado.

que esse terreno é escorregadio não apenas pela inversão de expectativa sobre o sentido da palavra “liberdade”, mas também porque, apesar dessa inversão, Ruskin não se direciona a um extremo de defender uma servidão irrestrita. Apenas, nas palavras dele, uma “reverência nobre” (ibid., p. 21, tradução nossa).

Porém, a defesa por essa reverência não tem por objetivo criar uma hierarquia entre diferentes tipos de atividade envolvidas na produção de arte. Ruskin, pelo contrário, faz o esforço de não separar as funções de planejar e produzir, por exemplo. Ele defende que pensar e operar são funções que, idealmente, se alimentam mutuamente, advogando contra a ideia de que deveria existir um trabalhador que apenas pensa (e atinge o status de *gentleman*) e outro que apenas executa o que o primeiro pensou (nessa posição, sendo menosprezado como “operário”). Pelo seu raciocínio, toda arte que não seja matemática – e, portanto, não possa ter regras objetivas para sua realização – se beneficia de ter o pensamento sendo expressado pelas mãos, ou seja, que aquele que projeta também execute suas próprias ideias.

[...] quando, na verdade, o trabalhador também deveria pensar e o pensador também deveria trabalhar. Da forma como é, nós tornamos ambos indelicados, um invejando e o outro desprezando seu irmão; e a sociedade é feita de pensadores mórbidos e trabalhadores miseráveis (idibem, p. 29, tradução nossa).⁴⁰

Para Ruskin, não apenas todos os trabalhadores deveriam envolver-se tanto em atividades operacionais como projetuais, porém todos deveriam ter, em alguma medida, algo de artesão em si. Como consequência, todos os trabalhos deveriam ser considerados nobres de serem executados, mesmo aqueles que pareçam ser uma tarefa menor (em seus exemplos, o pintor deveria preparar sua própria tinta, não delegar o papel a um aprendiz; o chefe de uma operação deveria ser mais habilidoso na produção do que qualquer um dos seus operários), e a única distinção entre trabalhadores deveria ser aquela entre os mais ou menos habilidosos e/ou experientes.

Esse modo de pensar posiciona o trabalho como um dos elementos centrais para o exercício da vida interior do sujeito. O trabalho é definido pela subjetividade do trabalhador, porém, ele também a define em retorno – além do trabalho ser capaz também de definir aspectos de uma subjetividade coletiva. Carlyle já havia pensado sobre o trabalho em termos semelhantes. Em *Past and Present* ([1843] 1890), afirma que “trabalho é vida” (p. 191), e que é no trabalho que se manifestam as forças e a essência de vida oferecida por Deus ao homem.

⁴⁰ No original, os termos são “*workman*” e “*thinker*”. Não podemos confundir esse uso do termo “pensador” com o sentido corriqueiro de pensador como um intelectual, filósofo. O contraste que o texto quer reforçar é entre um operário e um projetista (e a crítica se dá sobre o fato de que essas posições sejam tomadas como fixas).

"Abençoado é aquele que encontrou seu trabalho; não o permita pedir nenhuma outra benção. Ele tem um trabalho, um propósito de vida" (ibid., pp. 190-191, tradução nossa). O trabalho também torna-se fonte de conhecimento por excelência, inclusive de autoconhecimento. Portanto, se a forma de resumir ao trabalho as transações comerciais fere a natureza, o trabalho em si anda de acordo com ela. Carlyle afirma o trabalho como transcendente, porém sem transformá-lo em algo que excede o humano, mas sim que é humano em essência (Ulrich, 2002).

De volta a Ruskin, devemos lembrar que, em todos os argumentos mencionados, ele se propõe a fazer um elogio do gótico, considerando que na Idade Média o trabalho atingiu sua manifestação ideal, e faz desse elogio uma crítica automática à modernidade, que teria deturpado os valores da arte e do trabalho. Ainda refletindo sobre os diversos tipos de segmentação do trabalho que a modernidade opera, por exemplo, Ruskin pensa sobre a divisão do trabalho industrial. Em um enunciado que vai se tornar muito importante para Morris, alega que a divisão do trabalho carrega um nome inadequado, pois ela é, na sua opinião, a divisão não do trabalho, mas do trabalhador, "dividido em meras porções de um homem, quebrado em pequenos fragmentos e migalhas de vida" (Ruskin [1853] 1892, p 23, tradução nossa).

Provavelmente em referência ao famoso exemplo de Adam Smith em *Uma Investigação sobre a Natureza e as Causas da Riqueza das Nações* [1776], Ruskin lamenta que toda a inteligência de uma pessoa não seja suficiente para fazer um alfinete, mas que o trabalhador tenha que exaurir toda sua energia para, no final, contentar-se em produzir apenas a cabeça desse alfinete. Introduce também a ideia de que o ganho de produtividade alcançado com a divisão do trabalho (ou a vantagem de produzir vários alfinetes por dia) só é possível a partir de um certo tipo de retrocesso; existe um custo em produzir muitos alfinetes por dia, que não é apenas o financeiro.

Nós produzimos tudo, exceto homens; nós escaldamos algodão, reforçamos aço, refinamos açúcar e moldamos cerâmica, mas iluminar, reforçar, refinar ou moldar um único espírito vivo, isso é algo que nunca entra em nossas estimadas vantagens (Ruskin, [1853] 1892, p. 23, tradução nossa).

É possível notar como o incômodo de Ruskin é parecido com aquele expressado por Carlyle através do conceito de *cash nexus* (ver Capítulo 3). A ideia dele é que a noção moderna de progresso não oferece um ganho sem perdas, mas, pelo contrário, que muita coisa é deixada de lado para que essa noção se sustente. Dentro do *cash nexus*, quanto mais alfinetes por dia, melhor. Para Carlyle e Ruskin, essa lógica não faz sentido. Ela não se dispõe a buscar nenhum valor relevante, mas apenas a produtividade pela produtividade, o dinheiro pelo dinheiro.

Ambos refletem também sobre o papel da máquina nesse processo, que Ruskin define como um mal dos tempos; porém esse é um ponto no qual ele se demora menos. Carlyle, por outro lado, já em 1829 – antes mesmo do nascimento de Morris e vinte e quatro anos antes da primeira publicação de NG, portanto –, identifica a máquina como o motor não apenas de um tipo de trabalho, mas também de um certo tipo de vida que domina a modernidade. No ensaio *Signs of the Times* (Sinais dos Tempos, [1829] 1984, tradução nossa), ele defende que para definir sua época através de um epíteto, esse teria que ser o de "era da máquina" (tradução nossa). Essa definição ele opõe à ideia de que outras épocas poderiam ser definidas como da moral, do heroísmo, da filosofia, por exemplo.

Seu ponto central é o de que a máquina excede o status de modo de produção (ou modo de ação) e se torna um modo de pensamento e de sentimento, como uma filosofia própria. A filosofia da era da máquina, para Carlyle, é uma que elimina a possibilidade de uma sociedade ter uma existência baseada na moral, na espiritualidade ou qualquer valor transcendente. Ela, pelo contrário, resume a vida a condições físicas, práticas e econômicas. Carlyle se angustia com o fato de que, na era da máquina, as forças que regem a vida do indivíduo são fatores externos: a economia, o dinheiro, a produção. Mais do que isso, os próprios valores do espírito (ou da mente, outro termo que Carlyle usa) passam a ser produtos desses fatores externos.

Há ainda, nesse mesmo ensaio, outra linha de argumentação do autor que vale a pena seguir. Carlyle defende que, na era da máquina, nada segue um curso "natural". As máquinas sempre entram no caminho de qualquer ação. A consequência disso é que as habilidades também "naturais" das pessoas minguam. A capacidade de se produzir com as mãos vai definhando, e é perdida a esperança de que seja possível realizar qualquer empreendimento sem recorrer a uma máquina. Aqui, portanto, aparece uma oposição entre natureza e máquina.

Em última instância, o que Carlyle busca argumentar é que a maquinaria da época é tão difundida, passa a integrar tanto a vida em todos os seus estratos e ser uma parte tão integral da construção de pensamento, que a própria relação entre as pessoas passa a ter um caráter *maquinal*, por assim dizer. Dentro dessa lógica, a natureza então some completamente das relações sociais. Na mesma lógica, “naturalismo” (ou “amor pelos objetos naturais”) é também um das seis características ou “elementos morais” do gótico na definição de Ruskin⁴¹.

Sobre esse uso da palavra “moral”, que costura as diversas características do gótico na teoria de Ruskin, devemos indagar qual sentido que o autor dá para ela. Mais preciso ainda

⁴¹ Em ordem de importância: 1. Selvageria; 2. Variabilidade; 3. Naturalismo; 4. Caráter grotesco; 5. Rigidez; 6. Redundância.

seria indagar sobre *quais* sentidos são esses, no plural. Assim como ele usa *moral* nos termos em que entendemos aqui (os "ideais ascéticos" de Nietzsche), também faz usos da palavra que escapam do nosso entendimento. Unrau (1971) lista alguns dos usos que podem ser apontados na obra de Ruskin e, especificamente, no texto que analisamos no momento, NG. Segundo ele, o sentido vai variando ao longo do texto, de forma que Ruskin, sem sinalizar uma mudança, usa o mesmo termo para abordar questões que costumamos entender como diferentes, incluindo sentidos que Unrau (ibid.) define como "não éticos" (não relacionados à ética).

De maneira geral, de acordo com essa leitura, "moral" serve para Ruskin comentar qualquer tipo de faculdade do pensamento. Em alguns momentos, a palavra "moral" poderia ser substituída por "mental" ou "psicológica". Em outros, pode aparecer como qualidades imaginativas ou criativas. Pode ainda ter relação com sentimentos religiosos. O que é interessante repararmos é que quando Ruskin fala de uma moral do trabalhador gótico, não podemos achar que esse tipo de qualidade está limitado a uma valoração da ação dele (embora isso também seja parte importante), mas refere-se a todo um estado mental desse personagem idealizado.

Todos os pontos sobre os quais discorreremos até o momento servem de inspiração para Morris. Porém, especificamente em relação à noção de prazer no trabalho, há um trecho pontual que o marca muito e no qual se baseia para construir sua própria interpretação sobre a ideia:

[...] as fundações da sociedade nunca estiveram tão abaladas como nos dias de hoje. Não é que os homens sejam mal alimentados, mas que eles não têm qualquer prazer no trabalho através do qual conquistam seu pão. Portanto, olham para a riqueza como o único meio para o prazer. Não é que os homens estejam sofrendo com o menosprezo das classes mais altas, mas que eles não conseguem suportar o próprio menosprezo; pois sentem que o tipo de trabalho ao qual estão condenados é degradante, fazendo deles menos do que homens (Ruskin, [1853] 1892, p. 20, tradução nossa).

O que Ruskin imagina, portanto, em relação ao trabalho no gótico medieval é um trabalhador que gozava de liberdade, trabalhava com uma aptidão, trabalhava em nome de valores elevados, era próximo da natureza, tinha prazer no seu trabalho e, reunindo todos esses elementos, tinha acesso a uma existência completa, plena, valiosa. E aqui a ideia de *cash nexus* fica ainda mais clara, quando Ruskin critica o fato da riqueza ser vista como a única possível fonte de prazer. É tomando para si essa mesma imagem que Morris vai pensar em um modelo de sociedade no qual ela pudesse ganhar vida (ou retomar a vida que, no entendimento deles, ela já tivera na Idade Média).

Porém, a teoria social e de trabalho desenvolvida por Ruskin não está limitada ao capítulo *A Natureza do Gótico*, ou mesmo à obra completa *As Pedras de Veneza*, mas se estende

por outras obras, dentre as quais destacamos *Unto This Last* (1921 [1862]), também mencionada por Morris (1892) como uma importante referência. Sobre essa relação entre os dois, Anthony (1983) propõe que "Morris foi quase inteiramente o que Ruskin fez dele" (p. 5, tradução nossa), no que diz respeito à crítica de Morris ao capitalismo. Nós não colocaríamos a questão nessas palavras, porém concordamos que um bom entendimento da teoria social de Ruskin é a melhor chave que temos para um bom entendimento da teoria social de Morris. Por esse motivo, consideramos que é valioso continuarmos nos aprofundando no autor.

Em *Unto This Last*, o mentor intelectual de Morris se volta para o campo da economia com a proposta de pensar essa ciência a partir de preocupações sociais, coisa que ele achava que lhe faltava até então. É nessa defesa de uma "economia social" que ele vai voltar ao tema do trabalho, nosso interesse principal. Ruskin afirma que a economia era uma ciência fundada na ideia equivocada de que seria possível definir um código de ação social sem levar em consideração as próprias relações sociais dentro das quais esse código se insere. Isso significa, na sua interpretação, que a economia baseava-se em uma defesa de leis econômicas que fossem absolutas, enquanto que as relações humanas, sempre inconstantes e ausentes de leis, eram entendidas como descartáveis.

Ruskin dedica-se a contrapor essa suposição, entendendo que os elementos sociais alteram as leis econômicas assim que elas são aplicadas. Ainda faz uma analogia de que uma economia que não leva em conta o social é como uma ciência do esporte que presume que as pessoas não possuem esqueleto. As conclusões dessas ciências podem até ser corretas a partir de tal postulado, mas são baseadas no pressuposto errado, por isso, não possuem aplicabilidade alguma. Com isso, ele sugere a divisão entre política econômica e política mercantil, sendo a política econômica uma atividade empírica da melhor produção e preservação de recursos, sejam estatais ou individuais; enquanto a economia mercantil seria, basicamente, a economia do enriquecimento.

E o que Ruskin percebe é que a riqueza é uma qualidade relativa: "a arte de se tornar rico é, no sentido do economista mercantil, igualmente e necessariamente, a arte de manter o seu vizinho pobre" ([1862] 1921, p. 45, tradução nossa). Não existe uma riqueza em absoluto ou uma possível riqueza para todos, apenas existe a riqueza em contraposição à pobreza. Mais do que isso, a acumulação de riqueza só teria um valor real, no entendimento de Ruskin, por ser acompanhada da acumulação de poder sobre o trabalho dos outros. Essa, para ele, é a grande chave da riqueza, já que não haveria vantagem alguma em uma pessoa ser rica e ter que fazer o próprio pão, fazer sua própria roupa e arar sua própria terra (ibid., p. 46). Notamos então que,

seja em aspectos artísticos ou em aspectos econômicos, o trabalho é um dos principais definidores de valores sociais.

Ruskin entende então que a prioridade da economia deveria ser a organização do trabalho, tanto em relação à sua distribuição como em relação à remuneração. E ele tem sugestões próprias sobre como esse sistema deveria funcionar. Em primeiro lugar, a disponibilidade de empregos deveria ser constante, independentemente da demanda do mercado. Do mesmo modo, os salários também deveriam ser fixos por atividade, protegendo os trabalhadores que, por algum motivo, não possuísem trabalho para a semana inteira (mas que, naturalmente, ainda precisavam de uma quantia mínima de dinheiro para sobreviver). Não são esses exatamente os termos, mas é como se, em alguma medida, Ruskin defendesse a ideia de seguridade social como conhecemos hoje.

Nessa teoria econômica, ele olha novamente para a satisfação do trabalhador. E, outra vez, a reflete a partir de fatores que não apenas o pragmatismo da disponibilidade e a remuneração dos empregos. Dessa vez, substitui o prazer pela ideia de motivação ou afeto. "Afeto" é um termo recorrente na obra, usado no sentido de uma relação pessoal dentro do trabalho ou o sentimento de dever de uma pessoa para com a outra. O que Ruskin defende é que a economia, estando preocupada com os parâmetros quantificáveis do trabalho – salário, horas trabalhadas, produtividade –, tenta extrair o máximo do trabalhador utilizando esses fatores, porém ignorando aqueles que seriam, de fato, determinantes: "a vontade ou espírito do sujeito" ([1862] 1921, p. 25, tradução nossa).

O trabalhador não pode ser pensado como máquina, portanto, também não pode haver uma equivalência direta entre o salário, as horas trabalhadas, a pressão exercida sobre ele e o trabalho que ele entrega. O melhor trabalho será produzido por aquele que tiver suas forças motoras internas bem alimentadas. Porém – e aqui surge o que Anthony (1983) define como um dos paradoxos da teoria de Ruskin – esse afeto não pode ser cultivado tendo *como fim* uma vantagem econômica. Possivelmente, vemos aqui Ruskin em um dos seus argumentos mais cristãos, quando defende que é necessário agir corretamente sem esperar nenhum retorno por isso, e que, por outro lado, é justamente assim que se consegue um retorno.

Trate o empregado gentilmente com a ideia de transformar em ganhos a gratidão dele, e você receberá, como merece, nenhuma gratidão e nenhum valor pela sua gentileza. Mas o trate gentilmente sem nenhum propósito econômico, e todos os propósitos econômicos serão resolvidos ([1862] 1921, p. 27, tradução nossa).

De maneiras diferentes, Ruskin advoga por uma moral do trabalho, tendo sempre em mente a preocupação com uma vida digna do trabalhador, seja em termos práticos –

relacionados à sobrevivência –, ou no que diz respeito aos valores manifestados no seu trabalho. Se, por um lado, é fácil ver como esses ideais inspiraram Morris no seu percurso socialista, por outro, não podemos pensar no próprio Ruskin como sendo também socialista.

Embora suas contribuições ao socialismo sejam reconhecidas não apenas por Morris (Williams, 1987), Ruskin era crítico da doutrina. Em *Munera Pulveris* ([1862] 1894) aponta para certas tendências da natureza que nenhum socialismo conseguiria superar, como o fato de que sempre existirá uma pessoa mais rica que a outra, mais sábia nas economias ou mais engenhosa. Também apresenta uma defesa veemente da propriedade privada, afirmando que a garantia dessa deveria ser a primeira preocupação de uma "lei social". Para ele, não existe debate político que possa avançar sem levar em conta a manutenção da propriedade.

Ainda em *Unto This Last*, Ruskin desenvolve seu entendimento de que a riqueza, por si mesma, não é um problema; a grande questão são as condições de uso dessa riqueza. Para isso, ele define a riqueza como um tipo de força. Possuir força não deveria ser visto como uma infração, mas usá-la de modo a oprimir aquele que é fraco, sim. Embora, no mesmo livro, tenha criticado a noção de uma economia do enriquecimento, Ruskin reconhece que existem acúmulos legítimos de riqueza e acúmulos ilegítimos (assim como usos legítimos e ilegítimos dessa riqueza). Ele não prega uma redistribuição de renda, mas a definição de uma base social na qual o trabalhador consiga viver dignamente. Vejamos então que ele não foge de uma crítica aos fundamentos do capitalismo. Apenas não acredita que o socialismo seja a solução para ela.

Conseguimos assim traçar um panorama do pensamento de Ruskin sobre trabalho – especialmente ligado à arte – e alguns elementos do seu pensamento econômico. Pode parecer que, por vezes, desviamos do nosso foco – um estudo sobre Morris –, porém, ficará claro na seção seguinte que, direta ou indiretamente, estivemos sempre falando sobre ele. Isso porque apenas nos demoramos em Ruskin por entender que essa é a forma mais precisa de dar dimensão à influência dele sobre Morris. A partir daqui, nossa busca por compreender o posicionamento político de Morris será muito facilitada, considerando que já construímos um bom entendimento sobre suas bases.

3.2. O socialismo de Morris

Agora, partindo da herança ruskiniana, devemos olhar para a forma como Morris construiu seu pensamento político, sendo esse inseparável também de um modo de atuação no mundo. A lógica que vem embasando o capítulo (e a pesquisa) se mantém: olhar o macro através do micro. O micro, nesse caso, é o tema do trabalho em relação ao prazer e às artes. Embora tenhamos dedicado uma seção específica para discorrer sobre esse "trabalho alegre"

mais adiante, tê-lo como fio condutor aqui (assim como quando falamos sobre Ruskin) direciona a pesquisa, tornando plausível a tentativa de desenvolver uma discussão aprofundada sobre os temas elencados. Já o tema macro, sem o qual o micro perderia todo seu contexto, é a imagem ampla do socialismo de Morris e o diálogo que ele mantém com as tradições de pensamento às quais se filia. Navegar entre esses dois pólos é, acreditamos, a melhor maneira de trazer complexidade para o trabalho sem esquecer dos seus objetos específicos.

Embora o tema deste capítulo seja muito mais as semelhanças entre Ruskin e Morris, para situar a passagem de uma seção para outra é interessante marcarmos a forma como eles se diferenciam, no que diz respeito a temas sociopolíticos. Para isso, usamos a argumentação de Williams (1987): "A relevância de Morris nessa tradição [de Ruskin] é que ele buscou vincular os seus valores gerais a uma força social concreta e crescente: aquela da classe trabalhadora organizada" (n. p., tradução nossa). Portanto, para Williams, o ponto de separação entre Morris e Ruskin não está tanto nos valores, mas na forma de manifestá-los: enquanto Ruskin apela para a moralidade de atores genéricos (a sociedade como um todo; o afeto que beneficia igualmente mestres e operários), Morris encontra na classe trabalhadora um vetor para fazer circular esses valores.

Essa separação revela também, de certa forma, a divisão entre princípio e prática, dicotomia comum nos estudos sobre Morris (na qual costumeiramente ele aparece pendendo para o lado da prática) e que faz MacCarthy (1994, n.p.) defender que ele foi um reformista mais eficiente que Ruskin, por se voltar a aspectos práticos do trabalho artístico. O próprio Morris chega a usar os termos "socialismo prático" e "socialista prático", se referindo a um tipo de atuação política que é próxima do cotidiano.

Não existe um evento específico que leve Morris a identificar-se como um socialista. Para MacCarthy (1994), toda a sequência de eventos da vida de Morris o levaram a uma "lógica" identificação com a causa socialista, seja por conta de suas atuações profissionais ou mesmo de sua vida familiar — MacCarthy (ibid.) especula que "[...] os seus problemas domésticos afiaram sua consciência sobre os desafortunados em geral, ajudando a impulsionar ele à atividade política". A autora se refere aqui às condições pobres de saúde da esposa e de uma das filhas de Morris — ambas de nome Jane Morris. Já a explicação do próprio Morris para essa transformação é que, apesar de falar que não passou por um período de transição, ele foi, ao longo da vida, desenvolvendo um ideal — baseado, principalmente, nas leituras de Ruskin — e que encontrou no socialismo uma forma de canalizá-lo. Foi justamente por ter encontrado no socialismo um caminho prático para trabalhar seus ideais que se interessou pela atuação

política, admitindo que, se o único caminho fosse o da política tradicional ("política pela política"), ele nunca teria sido atraído a essa vida.

Outra forma pela qual ele define seu sentido de "prático" é em oposição a uma formação teórica. Sobre o momento de sua "conversão" ao socialismo, Morris admite que, até então, "era absolutamente ignorante em Economia; nunca havia nem aberto um Adam Smith, ou ouvido falar de Ricardo, ou de Karl Marx" ([1894] 1896, p. 9, tradução nossa). Relata também que até tentou, em algum momento, estudar *O Capital*, de Marx, e que gostou da parte histórica, porém sofreu uma angustiante confusão com a teoria econômica.

O mais perto que temos de um marco da associação de Morris ao socialismo é a sua filiação, em 1883, à *Democratic Federation* (Federação democrática), para a qual conquista também seu colaborador e amigo Walter Crane. Mas, em pouco tempo, os dois se juntam a um grupo de dissidentes da federação para fundar a Liga Socialista. Morris encabeça a escrita do manifesto da liga, que é publicado em 1885 no jornal da organização, *The Commonweal* — também, em grande parte, fruto do trabalho de Morris. O manifesto apresenta a liga como "[...] uma organização que defende os princípios do socialismo internacional revolucionário; ou seja, buscamos uma mudança nas bases da sociedade — uma mudança que destruiria as distinções de classes e nacionalidades" (*Manifesto*, 1885, p. 1, tradução nossa).

Na mesma edição do jornal, antes do manifesto, há um texto introdutório assinado por Morris, no qual afirma que o objetivo da Liga é o de propagar o socialismo e, em outro momento, esclarece que o jornal só lidará com questões políticas quando elas afetarem diretamente o progresso da "Causa". Esse *disclaimer* é um tanto curioso, pois considera que um jornal socialista, com o objetivo específico de discutir esse posicionamento, apenas abordará "questões políticas" na menor parte do tempo. Vejamos então que há aqui uma separação entre socialismo e política, na qual a política diz respeito a um rol definido de atividades, enquanto o socialismo é um tópico geral, considerado, nesses termos, como uma forma de entender o mundo (e atuar sobre ele).

Devemos indagar ainda o que significava, no contexto de Morris, intitular-se como socialista. A primeira observação deve ser a de que esse título poderia significar diversas coisas diferentes. Como Anthony (1893) nota, ao longo do século XX o termo "socialismo" foi passando a ser resumido ao marxismo, porém esse ainda não era o caso no contexto do século XIX. Diversas correntes socialistas coexistiam naquele momento, ou mesmo eram formadas ali. De acordo com Thompson ([1976] 2011), a década de 1880 é um período transformador não só para Morris, dentro do que ele entendia como socialismo, mas para o entendimento geral que existia na Europa sobre essa doutrina política. Na Inglaterra, começam a se formar as

primeiras associações socialistas relevantes, e o país vê também um crescimento no volume de literatura socialista disponível, que até então era parco (o autor comenta, como exemplo, que o primeiro contato de Morris com a obra de Marx foi através de uma edição francesa). Ali também o movimento, dentro do país, se afasta da sua primeira referência de socialismo, o socialismo de Robert Owen (1771-1858) ou socialismo *owenista*, fazendo outros tipos de associação entrarem em jogo. Porém, Morris ainda chega a citar Owen como uma referência, provando que esse era um campo no qual inúmeras influências disputavam espaço.

Na identificação com vertentes, Morris se encaixa naquelas com viés revolucionário – no sentido de imaginarem uma refundação da sociedade, em oposição a reformas pontuais. Yeo (1987), por exemplo, defende que não há como entender da mesma forma um projeto socialista como o de Morris e o projeto dos socialistas "estatistas". Os estatistas estariam pensando em mudanças graduais que levariam ao controle estatal da produção, enquanto Morris se via próximo daqueles que entendiam ser possível alcançar uma recriação das noções de poder e até o surgimento de uma nova definição de ser humano. Em relação ao trabalho, a postura não seria a de criticar a divisão de trabalho na sua manifestação corrente, por exemplo, mas qualquer ideia de divisão.

Partindo dessa proposta de uma refundação do social, a associação com a qual Morris se mostrou mais confortável, especialmente nos seus anos de maior maturidade política, foi com o comunismo. Ele se dedicava a uma crítica enfática do socialismo de estado, partindo do princípio de que o exercício genuíno do socialismo passava, obrigatoriamente, por uma defesa do comunismo, entendido como a abolição do poder centralizador do estado. Para ele, uma defesa do socialismo de estado como fim significava buscar a cristalização de uma condição que deveria ser – se tanto – transicional.

[...] aqueles que limitam a revolução socialista à abolição da propriedade privada meramente nos meios de produção contemplam uma sociedade na qual a produção deverá estar sob a tutela do estado; na qual o estado centralizador definiria arbitrariamente uma linha entre onde a propriedade pública termina e a privada começa [...] e que, em muitos casos, atuaria como um mestre, tomando o lugar dos mestres antigos. Ele agiria com benevolência, de fato, mas com artificialidade e por meio do emprego de força óbvia, que seria sentida em todo lugar (Morris, [1887] 1966, pp. 435-436, tradução nossa).

Não é uma tarefa simples dar conta do socialismo de Morris, já que sua proposta está justamente em mesclar inspirações diferentes. O autor a quem ele mais presta reverência é, como já vimos, um crítico do socialismo. Já em relação a autores socialistas, Morris não demonstra interesse em desenvolver filiação direta a nenhum deles. Em respeito a Marx, por

exemplo, existe intenso (e longo) debate sobre se Morris era ou não um marxista (Bevir, 2011). O mais seguro é dizer que, por vezes, Morris se aproxima da teoria marxista e, por vezes, se afasta. E, talvez, mais certo mesmo seja afirmar que essa discussão não é das mais produtivas. Mais valioso ainda é buscar entender o posicionamento de Morris nas suas particularidades, reparando em como ele consegue escapar de qualquer definição muito rígida.

Outra forma de abordar a questão, ao contrário de tentar inserir Morris à força em algumas das correntes tradicionais do socialismo, é seguir as tradições de pensamento que se manifestam com ele. Essa é a proposta de Bevir (2011):

Muitas interpretações de Morris são distorcidas pela tentativa dos autores de reivindicar Morris para a ideologia preferida deles. O foco em fazê-lo caber dentro do entendimento de qualquer ideologia específica pode negligenciar sua dívida a tradições mais amplas, como romantismo e protestantismo (p. 87, tradução nossa).

No capítulo anterior, traçamos a relação entre Morris e a tradição romântica⁴², que aqui podemos retomar pensando, a partir dela, na imagem de um sujeito que é definido pelo seu ímpeto imaginativo e criativo. Esse espírito imaginativo funciona como antítese de uma lógica de mecanização, como denunciado no regime industrial. Nesse sentido, a figura do artista resume as qualidades de um ser humano nobre (Bevir, *ibid.*). Porém, como comentamos no capítulo anterior, Morris diverge da tradição quando rejeita a ideia do artista como gênio apartado do seu entorno. Para ele, todas as pessoas e todos os trabalhos são potencialmente artísticos, portanto não existe separação entre a classe artística (e a própria arte) e o resto da sociedade, como seria na imagem evocada pelo romantismo.

Já a tradição protestante seria manifestada por Morris na preocupação em "santificar os mundos cotidianos do trabalho e da casa" (*ibid.*, p. 88, tradução nossa). Aqui podemos recorrer ao seminal texto do sociólogo Max Weber (1864-1920), *A ética protestante e o espírito do capitalismo* ([1904] 2004), onde vai desenvolver uma analogia entre o pensamento religioso (protestante) e a tradição de pensar o trabalho como vocação ou um chamado. A vocação é como um desígnio divino, o que permite ao capitalismo explorar o terreno do trabalho como fim em si mesmo (nesse caso, como uma forma de vantagem comercial extraída a partir do trabalho). As conexões dessa lógica com Morris são claras, pois ele também pensa o trabalho como um fim próprio, com a diferença de que, para ele, a vocação não é fornecida por Deus, mas pela natureza. Para Morris, também, o desígnio possui um direcionamento específico, que é a arte. Da mesma maneira que não existe vida que não leve o trabalho em consideração como um pilar, também não existe vida fora da arte. Além do mais, essa produção artística é coletiva.

⁴² E, no Capítulo 2, já havíamos notado como Pevsner também apontou a referência do romantismo em Morris.

Com ele, os propósitos de vida não se iniciam nem se encerram no indivíduo, mas estão sempre atrelados aos propósitos de toda sociedade.

Dessa interação com as tradições, além da base de Ruskin, conseguimos perceber que arte e trabalho são os principais temas do socialismo de Morris, sendo esse trabalho pensado também em termos artísticos. Além disso, entendemos que a bússola moral que direciona essas buscas é a natureza. Em Morris, essa assume três sentidos diferentes: a natureza como mundo exterior, a natureza como essência do ser humano e a natureza como essência do indivíduo.

Se voltamos a Ruskin, que considera o "naturalismo" como o terceiro elemento essencial do gótico, vemos que a natureza aparece no primeiro sentido (mundo exterior). A preocupação dele é com as formas de representação da natureza na arte e a "verdade" contida na arte naturalista. É importante notar que quando falamos em mundo exterior é em oposição ao interior do ser humano, mas isso não quer dizer que a natureza vá ser entendida apenas na sua exterioridade. Além das formas visíveis, a natureza carrega, nessa visão, certas leis do bem e da verdade, que também são desejáveis para a arte.

Ao mesmo tempo que esse olhar para a natureza aparece em Morris, ele o estende para os outros dois sentidos mencionados. Pensar em uma essência imanente do mundo é mais um aspecto que o aproxima da tradição romântica. Essa refletia sobre a necessidade de reconciliação com as leis naturais, superando o momento em que a percepção sobre a natureza como algo a ser dominado criou uma separação entre ela e o humano (Abrams, 1971). E a partir dos seus diversos sentidos de natureza, Morris transforma ela em um recurso tanto artístico como político.

[...] tudo que é feito por mãos humanas tem uma forma, e ela só pode ser ou bela, ou feia. Bela, se estiver de acordo com a natureza, colaborando com ela; feia, se estiver em dissonância com a natureza, a frustrando. Não é possível que ela seja indiferente (Morris, [1877] 1905, pp. 3-4, tradução nossa).

Para Morris, existia uma contradição fundamental na história do progresso humano: a "vitória sobre a natureza", ou seja, o desenvolvimento de ferramentas capazes de superar os obstáculos oferecidos pela natureza, deveria apontar para o estabelecimento de uma vida coletiva mais confortável, rica, prazerosa, imaginativa ([1885] 1915a). No entanto, o exato contrário é o que se mostrava para ele: quanto maior o "progresso" tecnológico, mais a vida se tornava pobre, desinteressante e sofrida. Dessa forma, era necessário modificar o sentido de vitória sobre a natureza. Agora, o verdadeiro triunfo seria construir uma vida na qual fosse possível extrair da natureza uma vida prazerosa.

[...] com que detalhes sórdidos e terríveis ela [a civilização moderna] cerca a vida do pobre; que vida mecânica e vazia ela força sobre o rico; e quão raro é um momento em que qualquer um de nós consiga sentir-se parte da natureza [...] e notar o curso das nossas vidas no meio de todas os pequenos laços entre eventos que conectam elas às vidas de outros, e constroem o grande todo da humanidade (Morris, [1884] 1893, p. 11, tradução nossa).

É, em linhas gerais, dessa forma que se desenha seu socialismo, pensando em formas de usar o conhecimento humano para aliviar o fardo dele próprio. Isso liberaria o humano para se dedicar aos valores que lhes seriam, igualmente, essenciais em sua natureza: a beleza e o prazer.

Mas pensar sobre a natureza em termos sociopolíticos não é exclusividade de Morris. Robert Owen, que mencionamos anteriormente como um autor admirado por Morris, também usa a natureza para desenvolver sua proposta socialista (essa que é tida como uma das primeiras, quando não é citada como a primeira, manifestações do socialismo britânico). Porém, a natureza de Owen não se parece muito com a de Morris. Em *The Book of the New Moral World* ([1842-1844] 1993), ele propõe um novo modelo de sociedade que, no seu entendimento, seria a chave para reverter a tendência da humanidade à miséria e infelicidade. Afirmando estar amparado nas leis da ciência e da natureza humana, Owen mostra preocupação com a formação da consciência. Sendo as influências externas que cada um recebe desde o nascimento muito diferentes entre as pessoas, e sendo essas influências responsáveis pela formação das visões de mundo, não existe um critério que guie a humanidade na direção correta. Esse é basicamente o incômodo dele, e a direção que ele defende que seja seguida é a da racionalidade.

A natureza humana de Owen é um composto entre "pretensões animais, faculdades intelectuais e qualidades morais". Porém, ele entende que as faculdades intelectuais, que deveriam dominar os outros impulsos, na prática, ficam diminuídas perante eles, fazendo a humanidade ser dominada por sentimentos e convicções irracionais. Sua proposta, portanto, é de um sistema que calcule as condições, conhecimentos e influências exercidas sobre os humanos desde o nascimento e equalize elas, não permitindo que sejam tão díspares entre um indivíduo e outro. A ideia é criar uma direção universal para a racionalidade, pois é a razão a responsável pela felicidade.

Ou seja, em Owen a natureza humana é um corpo rebelde que deve ser entendido para ser domesticado, e não entendido para ser cortejado ou para fazê-lo seguir seu curso (natural), como propõe Morris. Enquanto em Owen as sensações representam desordem e miséria, em Morris elas representam prazer. A conclusão óbvia, da qual não podemos desviar, é que,

existindo naturezas tão diferentes na percepção de cada autor, nenhuma das duas pode ser tão natural assim. O que nos interessa em trazer essa comparação é reparar como qualquer natureza pretensamente universal só pode ser entendida como reflexo de quem a proclama. No caso de Morris, nosso tema de estudo, podemos ver como a "sua" natureza humana serve para dar vazão aos seus próprios impulsos: o trabalho criativo, a fruição de beleza, a solidariedade entre pares.

Até o momento, já discorremos sobre a natureza como mundo exterior (a partir de Ruskin) e a natureza como essência humana (a partir de Owen), restando agora comentar a ideia de natureza do indivíduo. Com essa natureza, o chamado é para o desenvolvimento de alguma aptidão pessoal inata – e o interesse maior de Morris é nas aptidões relacionadas a habilidades manuais. Nesse caso, o trabalho deve se apresentar ao trabalhador como a possibilidade de dedicar-se a uma atividade que já lhe seja *natural*, seja no que diz respeito ao domínio de uma técnica ou simplesmente o interesse em alguma atividade particular. Claro que a natureza do indivíduo não se resume ao trabalho. A natureza diz respeito a todos os aspectos da vida, como, por exemplo, o amor e relacionamentos afetivos, os quais ele aborda na utopia *Notícias de Lugar Nenhum*. Porém, é o trabalho que configura a maior porção da vida.

O socialismo pensado por Morris, portanto, seria o modelo social desenhado para entrar em ressonância com a natureza nas suas três faces. Embora por vezes ele mencione a ideia de vencer a natureza (no sentido da natureza como mundo exterior), essa vitória representa a capacidade de compreender a natureza para, justamente, ser capaz de entrar em acordo com ela. Em nenhum momento, a natureza é pensada como inimiga para Morris. Dessa maneira, o foco da sua teoria é em remover os obstáculos que ficam no caminho da manifestação do natural, muito mais do que em criar novas instâncias de interação com a realidade (como seria no pensamento *owenista*). A ideia é que a vida simplesmente flua sem bloqueios, dentre os quais a indústria e as exigências econômicas sobre o trabalho atuam como os maiores vilões para Morris.

Já o trabalho em si não é um dos bloqueios. Pelo contrário, o trabalho é aquilo que se manifesta na sua forma mais genuína quando os bloqueios somem (como também entende Carlyle). Para Morris, o trabalho é uma condição básica da vida e, portanto, deve ser cultivado para atingir sua melhor forma. "Vamos reconhecer, em primeiro lugar, que a raça humana deve ou trabalhar ou perecer. A natureza não nos dá a sobrevivência de graça" (Morris, [1884] 1893, p. 3, tradução nossa).

Porém, não é todo trabalho que ele louva como uma necessidade da vida. Morris faz uma separação entre trabalhos bons e ruins. E apesar de entender o trabalho como uma condição de sobrevivência, a divisão não é entre trabalhos "essenciais" e não essenciais, ou seja, o que

importa para ele não é o caráter de urgência ou necessidade de alguma atividade. A divisão separa trabalhos prazerosos dos não prazerosos. Esse é o único critério que Morris possui para atribuir valor aos diferentes tipos de trabalho. Se é prazeroso, deve ser admirado e perpetuado. Se oferece sofrimento ao trabalhador, deve ser extinguido. Drinkwater ([1912] 2020) resume bem a questão:

Aquele que é sobrecarregado de trabalho, empregado em um trabalho degradante ou mal remunerado pelo seu trabalho, ou seja, aquele que, em resumo, é comandado, não pode ser ele mesmo. Da mesma forma, aquele a quem é negada a possibilidade de trabalhar também não pode ser ele mesmo (n.p., tradução nossa).

Essa é a perspectiva, de certa maneira, da "desumanização". Tanto o excesso como a ausência de trabalho negam a possibilidade de exercício da natureza. E, pela lente mais ampla, vale notar a importância que Drinkwater dá à ideia de ser comandado. Assim, ser direcionado a algo sem participar das decisões que formam sua vida (o trabalho estando entre as principais) já é perder sua natureza.

Mair, Druckman e Jackson (2020) identificam em Morris o modelo econômico que definem como "pós-crescimento", pois pela sua proposta de trabalho não passa uma preocupação com a produtividade⁴³. O progresso, como entendido pelos termos econômicos da modernidade, não é um valor defendido por Morris. Na verdade, é o oposto: ele defende um sistema de produção assumidamente anti-progresso, disposto a abandonar certos tipos de produção, a produzir mais lentamente e menos.

Usando mais uma vez a Idade Média como referência, ele admira que nesse período não existisse um mercado global dominante, e que apenas um pequeno excesso de produção fosse negociado para longe das terras que o produziram (Morris, 1890). Para Morris, a produção de uma terra deve ser suficiente para abastecer apenas a ela mesma, e ninguém deveria estar sujeito aos "caprichos do mercado" para suprir necessidades básicas (ibid.). Portanto, ele não está pensando no trabalho como algo que leva a algum lugar, seja o crescimento, o progresso ou qualquer medida que esteja além do próprio trabalho. O trabalho se basta. Não existe um objetivo no trabalho, além da vida prazerosa ou da felicidade. Também não deveria existir mestre que se beneficie do trabalho de outros, então a única forma como o trabalho aparece é ele mesmo sendo a sua própria recompensa.

É principalmente em um modelo de trabalho artístico que Morris pensa para elaborar essas propostas. Isso não significa que ele ignore outros tipos de trabalho, apenas que arte e

⁴³ No sentido de critérios objetivos para qualificar o trabalho a partir do seu *resultado*, seja em volume de produção ou em riqueza gerada.

trabalho vão se misturando no seu pensamento, até o ponto em que o próprio trabalho torna-se arte. Assim como para Ruskin, a guilda medieval surge para Morris como a grande referência de um trabalho interessante, e cujo modelo pode se expandir da arte e do artesanato para inspirar outras modalidades de trabalho. Sennett (2008) olha a questão do ponto de vista do artesão:

[John] Dewey foi um socialista da mesma forma que John Ruskin⁴⁴ e William Morris foram: todos os três estimularam os trabalhadores a aferir a qualidade do seu trabalho em termos de experimentação compartilhada e tentativa e erro coletivos. Boa artesanaria implica socialismo (p. 288, tradução nossa).

Para o autor, a artesanaria⁴⁵ é um modo de interagir com o mundo, e é definido como o impulso do desejo de realizar um trabalho com qualidade pelo seu próprio bem. Essa noção da artesanaria como uma série de valores que se expandem para além, inclusive, das atividades entendidas como de artesanato é muito parecida com a forma pela qual Morris compreende o universo do trabalho. Poderíamos até, sem temer prejudicar a complexidade do seu pensamento, definir seu socialismo como o socialismo da artesanaria. É aqui que estão localizadas as suas principais preocupações, desde as questões específicas das artes até a constituição das relações sociais (resumida pelo modo de organização das oficinas de artesanato, como veremos com mais detalhe na seção a seguir).

A artesanaria também resolve, como adiantado com Ruskin, a separação entre manual e intelectual. De acordo com Sennett (ibid.), nas oficinas artesanais, essa separação nunca chegou nem a existir. A própria natureza da atividade impede esse tipo de cisão, o que bloqueia também qualquer tentativa de hierarquizar os trabalhadores entre especializados ou não especializados, por exemplo.

Todo bom artesão conduz um diálogo entre práticas concretas e o pensamento. [...] Mas todas essas práticas podem falhar ou não amadurecer. Não existe nada de inevitável no processo de desenvolver uma habilidade, assim como não há nada irrefletidamente mecânico na técnica em si (Sennett, 2008, p. 9, tradução nossa).

Essa mesma lógica de pensamento, para Morris, deve ser exportada para toda atividade de trabalho. As chaves pelas quais a artesanaria funciona são as mesmas pelas quais o todo da sociedade deveria funcionar. E ela é exportável, pois independe de objetos. Os objetos do

⁴⁴ O autor toma uma licença para incluir Ruskin entre os socialistas pela semelhança entre os valores defendidos por eles, especialmente no que diz respeito à posição do artesão na sociedade, não por acreditar em uma filiação direta de Ruskin ao socialismo como posicionamento político.

⁴⁵ *Craftsmanship* – escolhemos traduzir como "artesanaria" para reforçar um tipo de perícia própria do artesão, enquanto "artesanato" é mais diretamente associada a uma série de atividades ou produtos específicos. Nesse caso, quisemos destacar a ideia de que a perícia antecede o produto.

artesanato até podem ser o principal interesse de Morris, porém, eles são também a base para a criação de uma lógica ou espírito que os excede.

O que conseguimos reunir da análise desenvolvida nesta seção é, portanto, que o socialismo de Morris tem como motor a atribuição de uma multiplicidade de significados para arte e trabalho, assim como a tentativa de fazê-los se misturarem. O movimento da arte se transformando em trabalho é tão palpável quanto o do trabalho se transformando em arte. E, quando reunidos, eles não são nada menos do que o principal objeto da vida para Morris. O trabalho artístico aparece – para mencionar alguns dos seus sentidos – como perícia, afeto entre trabalhadores, materialidade, esforço corporal, proposta econômica, organização social, natureza, prazer e, finalmente, felicidade. E é sobre o prazer, elemento que não aparece nem no começo, nem no fim desses processos, que iremos discorrer a seguir, pois, é justamente o papel dele de intermediário que nos é valioso.

3.3. Prazer como instrumento artístico

Enquanto na seção anterior buscamos construir uma compreensão conceitual do sentido que o socialismo possui para Morris, agora nos voltamos às propostas práticas que ele oferece para uma reinvenção do trabalho. Essas são as condições defendidas por ele para que o trabalho (qualquer trabalho) pudesse se tornar uma atividade de prazer. Da mesma maneira, tais condições embasariam a construção do que Morris chama de "a fábrica socialista" ([1884] 1922). Embora crítico da produção industrial, ele não rejeita a imagem do ambiente da fábrica. No entanto, essa seria uma fábrica diferente, com suas próprias regras e estruturas.

Morris definiu uma série de parâmetros para o que deveria ser o trabalho fabril na sua sociedade ideal. Nessa fábrica socialista o trabalho seria, primeiramente, “útil e, portanto, honrável e honrado” (ibid., p. 21, tradução nossa). Morris demonstrava insatisfação com a manufatura de produtos que ele considerava inúteis, fossem eles “nocivos luxos para os ricos” ou “vergonhosos improvisos para os pobres” (ibid.). Na fábrica socialista, ainda, a máquina deveria ser usada apenas com a finalidade de poupar trabalho humano, e o trabalho não poderia ser muito desgastante.

Em relação ao prazer, que se apresentará como nosso tema principal nesse momento, é importante reforçarmos um ponto que introduzimos na última seção: o prazer não inicia um movimento de mudança e também não o fecha. O papel dele nesse esquema é como o de revelar o bom funcionamento de todo o processo. Isso significa que, de um lado, o prazer no trabalho não pode surgir do nada. É necessário que as condições sejam previamente construídas para se chegar até ele. Do outro lado, ele não é o fim (embora esteja muito próximo): esse seria

representado pela beleza, pelo "consolo" da vida cotidiana e pela felicidade (Morris, [1883] 1915). O prazer, então, serve quase como o termômetro que avalia a qualidade do sistema. E sendo ele a ponte entre condições e fins do trabalho, é o conceito que nos deixa mais próximos de assimilar as duas pontas do raciocínio.

Quem defende que a questão da arte e da cultura é menos importante que a da faca e garfo (e têm alguns que pensam assim) não entende o que a arte significa, ou como ela está ligada a uma vida próspera. É papel da arte definir o ideal de uma vida completa para o trabalhador, uma vida na qual a criação de beleza e o prazer devam ser sentidos como tão necessários como o pão diário, e que ninguém e nenhum grupo seja privado disso (Morris, [1894] 1896, p. 12, tradução nossa).

Já vemos aqui como a relevância do prazer como instrumento artístico é indissociável da concepção social da arte defendida por Morris. A arte não é uma atividade individual, pautada em algum inexplicável "dom" artístico, mas o efeito de certo modo de vida no qual as forças humanas não estão aprisionadas nem pela necessidade, nem pelo imperativo produtivista. Assim, podem operar de maneira "livre", isto é, de acordo com o que Morris considera serem suas propensões naturais. O prazer nada mais é do que o efeito de tal orientação *livre e natural* da força. Isso é expresso, por exemplo, quando Morris afirma que a arte que ele vislumbra é a “expressão espontânea do prazer inato na vida em todo o povo”, definindo uma arte “fundada no bem-estar das pessoas” (Morris, [1893] 1996, p. 104, tradução nossa).

O trabalho alegre seria o responsável por tornar belos os “arredores comuns da vida” (ibid.): a beleza é o efeito da alegria no trabalho, pois o trabalho alegre é este no qual a força do trabalhador se orienta a fins adequados e opera na medida adequada — ou seja, não é desperdiçada pelas exigências da sobrevivência (trabalho apenas para a subsistência) ou pelas exigências do capital (trabalho apenas para geração de lucro). Essas formas de desperdício da força de trabalho são sinônimos de uma infelicidade coletiva, responsável pela ausência de beleza na vida comum.

Esmiuçando esse prazer no trabalho e procurando analisá-lo do ponto de vista daquele que trabalha, Morris ([1884] 1893) destaca três tipos de esperança que acompanhariam o trabalho prazeroso e alegre: a esperança no descanso; a esperança no produto e a esperança de prazer no trabalho em si.

A esperança no descanso é a forma mais simples de prazer no trabalho: trata-se da consciência, por parte daquele que trabalha, de que seu trabalho cessará em algum momento determinado. Essa "esperança" é relevante porque, apesar de potencialmente prazeroso, todo trabalho envolve também alguma dor — a dor é o investimento que o trabalhador faz da sua

energia em ação. Morris a chama de “dor animal”, sendo compensada pelo “descanso animal” (ibid.). Quando voltamos ao manifesto da Liga Socialista, coescrito por Morris, esse tema já aparece: “[...] a quantidade de trabalho necessária para cada indivíduo realizar visando levar adiante o trabalho essencial do mundo será reduzida a algo como duas ou três horas diárias” (*Manifesto*, 1885, p. 2, tradução nossa). Desse modo, “cada um terá lazer abundante para perseguir aspirações intelectuais e outras que sejam compatíveis à sua natureza” (ibid.).

A esperança no produto diz respeito ao trabalhador enxergar valor naquilo que produz. Para isso, é preciso que o trabalhador possa vislumbrar o resultado do seu trabalho em um produto final, mesmo que não tenha dele controle absoluto. A percepção de que seu trabalho gerará algo que melhora a sua vida e a de outros também pode ser pensada como um tipo de esperança no produto. Morris costuma enfatizar que mesmo o trabalho necessário à subsistência se torna mais prazeroso quando é realizado voluntariamente, comunitariamente e com o bem-estar da comunidade em vista.

Já a esperança de prazer no trabalho em si sugere um ponto em que o trabalhador vê seu trabalho como valioso por si mesmo, ou seja, como uma aplicação digna da sua energia que, por sua vez, deve ser tanto do corpo como da mente (Morris, 1893 [1884], p. 4). Nesse ponto, segundo Casement (1986), Morris atinge uma percepção na qual o trabalho torna-se exercício da criatividade e, portanto, arte em si, sendo inerentemente prazeroso. Quando o trabalho alcança tal status, ele consegue ser encarado basicamente como uma atividade recreativa, um passatempo, e é por isso que ele se torna uma atividade autocompensada. Para isso, é necessário que o trabalhador tenha a percepção de que as consequências do trabalho estão contidas, ao menos em grande parte, nele mesmo. “O trabalho que consegue permanecer conectado à atitude de brincar é arte” (Dewey, 1916, p. 242, tradução nossa).

Portanto, o trabalho prazeroso deve reunir todas as três formas de esperança. Segundo Morris ([1884] 1893), qualquer trabalho que não reúna as três é um trabalho sem valor, uma mera labuta. Mas, como mencionamos acima, embora as formas de esperança atuem como um indicativo do prazer no trabalho, elas não são sua causa. Essas seriam representadas pelas condições de trabalho que permitem que o trabalhador tenha acesso às esperanças de um trabalho digno e não degradante. Algumas dessas condições nós já conhecemos, como a variedade na ocupação e a ocupação que atende a uma capacidade do trabalhador. A variedade na ocupação seria a possibilidade do trabalhador variar de função, caso a tarefa seja monótona ou laboriosa (Morris e Bax, 1893, p. 305), ao mesmo tempo que ele deve ser capaz de, no trabalho, seguir uma aptidão natural.

Inspirado pelas guildas medievais, Morris pensa também que o trabalho prazeroso depende de um ambiente onde floresça a "camaradagem", um tipo de vínculo social que se constrói quando um grupo de pessoas trabalha junto, com valores e saberes compartilhados, tendo em vista objetivos comuns. Observando que a divisão do trabalho estimula a individualidade e a competitividade, além de negar ao trabalhador a possibilidade de dominar um ofício de início ao fim (alienação do trabalho), Morris vai buscar uma alternativa, mais uma vez, nas oficinas de artesanato. Nas guildas, organizações comunitárias, o trabalho não era dividido de maneira sistemática, para maximizar a produção. O trabalho poderia ser conduzido de maneira prazerosa e atenciosa, utilizando “o todo de um homem e não pequenas porções de vários” (Morris, [1883] 1915, tradução nossa)

Foi esse sistema, que não havia aprendido a lição de que o homem foi feito para o comércio e supunha, na sua simplicidade, que o comércio foi feito para o homem, que produziu a arte da Idade Média. A cooperação dela com uma inteligência livre foi levada ao ponto mais longe já atingido. (Morris, [1883] 1915, pp. 176-177, tradução nossa).

Ainda podemos pensar em outras exigências do trabalho alegre, como: a ausência de ansiedade no que diz respeito ao sustento; a introdução de ornamento no trabalho – a produção de beleza; o trabalho comunitário; os belos entornos no ambiente de trabalho; a utilidade do que se produz; e o uso correto e limitado da máquina (Morris e Bax, 1893, p. 305). Com esses parâmetros, delimitamos alguns dos principais elementos que Morris percebe como constituintes do prazer no trabalho.

Essas condições não seriam alcançadas num vácuo, mas como partes inerentes de uma sociedade organizada de certa maneira. Como vimos, Morris acredita que boa parte dessas condições havia existido na organização social das guildas medievais. Ele frequentemente retoma a comparação entre a época em que vivia e a Idade Média, argumentando que a Europa havia ganhado, entre um período e outro, liberdade política e prosperidade material, entre outras conquistas. Mas, por outro lado, havia perdido o prazer no trabalho, e isso já configurava um preço muito alto frente aos ganhos, num movimento que ele denomina como “a morte da arte” (ibid., p. 203).

Morris era categórico ao afirmar que, nessa passagem de tempo, as condições para a existência da arte haviam sumido e que o que ele considerava uma degradação da arte iria certamente continuar a se intensificar sob o modelo de comércio que se mostrava diante dele (Morris, [1883] 2012). Esse retorno ao gótico aliado a um vislumbre socialista, Araújo (2014)

define como sendo, em Morris, "uma concepção dialética da relação entre o futuro pós-capitalista e o passado pré-capitalista" (p.26).

A revolução socialista se apresentava para Morris como a única forma de subverter uma organização social que eliminava de modo cada vez mais absoluto todas as condições que possibilitavam um trabalho prazeroso e, por consequência, a arte. Ao analisar os fundamentos sociais da arte, Morris observa um impasse que se liga à própria estruturação do sistema econômico vigente. Assim, enxerga no socialismo um modo de subverter tal estrutura, buscando recuperar do período medieval as condições para esse prazer.

Sobre a manifestação prática dos ideais, tema que tanto preocupava Morris, podemos dizer que ele teve na sua longeva firma, a Morris & Co., a chance de levá-la a cabo. No entanto, essa relação entre ideal e prática nela não era exatamente cristalina, merecendo um olhar mais atento. Iremos comentar esse ponto com foco no momento da firma nos anos 1880. Nessa década, a empresa já era de comando individual de Morris e passa por expansões e mudanças de sedes (MacCarthy, 1994). Esse também é o período da conversão de Morris e da publicação dos textos e palestras que estivemos comentando ao longo deste capítulo.

Kinna (2000) afirma que, nas suas oficinas, os ideais de Morris não seriam alcançados e os trabalhadores não teriam tanta liberdade quanto ele gostaria. Porém, apesar disso, Morris tentava criar condições de trabalho "tão relaxadas quanto possível" (p. 504, tradução nossa). "Os trabalhadores eram permitidos ir e vir como desejassem", por exemplo (ibid.). Morris se orgulha também das janelas amplas das oficinas da firma, através das quais os trabalhadores se deparariam com jardins: fornecer uma bela arquitetura e belos entornos para a realização do trabalho é um aspecto importante da fábrica socialista.

MacCarthy (1994) confirma esse aspecto de "agradabilidade" do ambiente da Morris & Co. e o fato de lá haver um senso que as habilidades do trabalhador seriam valorizadas. No entanto, pontua, por exemplo, sobre a sede da firma localizada em Merton Abbey (1881-1883), que ela ficava longe dos cenários propostos por Morris nos seus discursos (ibid.).

[...] muitos dos processos em Merton – tingimento de tecidos, tecelagem, a própria impressão xilográfica – forneciam pouco ou nenhum espaço para inovação criativa. Os trabalhadores trabalhavam obedientemente sob as instruções de Morris, executando tarefas trabalhosas e bastantes repetitivas. Não havia uma tentativa séria de explorar o talento criativo latente de cada trabalhador. [...] (MacCarthy, 1994, n.p., tradução nossa).

Segundo a autora, Morris reconhecia essa distância entre ideal e prática como uma questão. Porém, justificava que abraçar uma estrutura mais experimental na sua firma seria dar uma apenas uma "solução parcial" para o problema (MacCarthy, 1994). Ou seja, Morris não

acreditava numa solução individual, restrita à sua própria empresa, considerando-a como uma medida auto-indulgente, “uma mera gota no oceano do mal capitalista” (ibid., tradução nossa).

Sobre a remuneração e as condições de trabalho (necessárias fontes de prazer para o trabalhador), Morris diria que sua atuação era limitada, pois, primeiro, não poderia aumentar irrealisticamente as expectativas do trabalhador em relação ao mercado de trabalho (MacCarthy, 1994). Segundo, pois, para atingir as condições ideais teria de transformar enormemente os métodos de trabalho de cada trabalhador. De uma maneira ou de outra, ele estaria, na sua justificativa, atrapalhando as possibilidades do trabalhador conseguir emprego em outras empresas (ibid.).

Não pretendemos fazer algum apontamento moralista sobre a incapacidade de Morris em fazer valer todos os seus ideais de trabalho na sua própria oficina, inclusive pelo motivo de que, gostemos ou não das suas justificativas, elas estão em acordo com o resto da sua política: jogar para uma futura revolução a responsabilidade de resolver, de uma só vez, todas as problemas sociais existentes (na sua definição, é claro).

De toda forma, pudemos ver aqui como motivações pessoais e teoria política são inseparáveis em Morris. Por mais complexas que possam ser suas leituras da conjuntura socioeconômica da sua época, as motivações para elas nasciam dos ambientes mais familiares: sua própria oficina, seu próprio trabalho e sua própria vida. Não podemos deixar de notar, afinal, que o que Morris considera como modelo de uma vida valiosa e prazerosa para todos os trabalhadores se parece muito com a vida que ele já tinha. Seu socialismo, portanto, é baseado na percepção de que ele não conseguiria viver com o nível de sofrimento que era infligido à maioria das pessoas e, a partir daí, refletir sobre como todos poderiam ter acesso à mesma proximidade cotidiana com arte, o mesmo prazer no trabalho e a mesma fraternidade entre colegas que ele possuía (Cole, 1954).

Refletindo sobre os propósitos da arte, ou seja, o motivo pelo qual as pessoas praticam a arte como um trabalho, me sinto levado a generalizar a partir do único exemplar da humanidade sobre o qual eu conheço algo: eu mesmo (Morris, [1887] 1903, p. 118, tradução nossa).

A seguir, continuamos refletindo principalmente sobre a fase socialista de Morris, porém com outro foco: a partir dos seus romances utópicos, iremos nos aprofundar no tema do tempo em Morris. Isso é, em como ele organiza as referências de passado e futuro, ou, dito de outra forma, como ele consegue imaginar um futuro comunista que seja inspirado pela Idade Média.

4. PROCURANDO LUGAR NENHUM

Até agora, temos visto, ao longo de todo o trabalho, a relevância da referência medieval para Morris. Essa assume diversas formas, podendo ser inspiração visual, moral, intelectual, política, social e literária. Ele também transforma a referência em práticas bastante concretas, buscando recriar processos, produtos e até pensamentos que lhe atraíam no período. E, por mais *sui generis* que essa proposta possa parecer (ou motivo de acusações de contradições e paradoxos no seu trabalho), a busca pelo passado não vem, com Morris, apartada de um projeto de futuro. No entendimento de Morris, não há contradição entre essas empreitadas – não há sequer uma separação clara entre elas. Queremos, agora, aprofundar esse tópico, considerando que as voltas entre passado e futuro formam um movimento que marca suas teorias política, social e artística. Por isso, nos propomos a olhar com mais atenção para elas. Faremos isso através da sua literatura de ficção, utilizando obras que consideramos que resumem essa dinâmica temporal na obra de Morris como autor.

Essas obras são *Um sonho de John Ball*⁴⁶ (JB) e *Notícias de Lugar Nenhum* (NN), publicadas respectivamente em 1888 e 1890. Escolhemos aproximar as duas, pois, juntas, captam bem o deslocamento pendular de Morris entre passado e futuro. Esse movimento está presente de maneira bastante literal nas obras, ambas contando a história de um personagem-narrador que, ao ter um sonho, se vê transportado para um tempo distante do seu. Um dos sonhos leva ao passado; o outro, ao futuro.

"Lugar nenhum" é a referência que Morris faz ao livro *Utopia* de Thomas More, publicado em 1516, e, por consequência, ao próprio significado da palavra "utopia". É a partir dessa referência que Morris não só dá título ao "Notícias de Lugar Nenhum", mas também que o define como um "romance utópico". O mesmo não é dito sobre JB. Apesar disso, para este trabalho, pegamos emprestada a definição de utopia para aplicá-la a essas duas viagens narrativas, aos dois destinos dos protagonistas de Morris. Fazemos isso para defender que, em Morris, o passado pode funcionar também como utópico, como um horizonte a ser perseguido (ou como lugar nenhum). Portanto, aqui, consideramos JB como uma obra utópica tanto quanto NN. Esse aspecto do pensamento de Morris fica claro quando reparamos que ele carrega a inspiração na Idade Média para várias das suas propostas de reforma social. Mesmo quando ele olha dois séculos para o futuro (em NN), a referência medieval está presente na arquitetura e nas formas de organização da comunidade.

⁴⁶ No original, *A Dream of John Ball*.

Morris associa à Idade Média (especialmente tomando como base o trabalho do artesão) as noções de criatividade, camaradagem no trabalho, excelência no ofício e prazer que vimos no capítulo anterior. Esses são valores que ele julga como indispensáveis não apenas para interpretar a Idade Média, mas para o bom funcionamento de qualquer modelo de organização social. É por isso que ele os captura no período medieval e os embute na sua proposta de socialismo.

JB conta a história da Revolta Camponesa de 1381. No livro, o protagonista, viajante do tempo, encontra John Ball, líder camponês na luta contra a opressão feudal, o sistema de servidão que regia a vida nos feudos medievais. Ou seja, além de inspirar-se no modo de vida medieval, ele encontra no período também referência para a agitação social que buscava. Já NN é o espaço que Morris usa para formatar as suas inspirações e proposições políticas, sociais e artísticas. Olhando duzentos anos para frente, desenha a sociedade que julga como ideal (recheada de elementos medievais).

Retomando o tópico do historicismo que comentamos no Capítulo 2 – e que será útil aqui novamente –, podemos lembrar da lógica de Bos (2013) do historicismo sendo manifestado na busca por uma essência cultural e social contida no passado, a qual é necessário resgatar. Já Boos (1992) chama de "historicismo projetivo" o medievalismo vitoriano. Aqui o foco não é tanto retomar uma essência, mas projetar-se em uma sociedade diferente. De qualquer forma, a manifestação empírica desses historicismos é semelhante. De um jeito ou de outro, a busca na Idade Média não é um "retorno" infundado ao passado, mas a criação de uma equivalência entre os sentimentos, as aspirações e os desafios do passado e do presente.

Boos (ibid.) também sugere uma explicação do porquê a Idade Média seria o período entendido como análogo à era vitoriana. Por um lado, essa seria simplesmente uma reação à cultura clássica, tomada como base da educação das altas classes ainda no século XIX. Boos foca no Renascimento como marco do resgate da cultura clássica, porém podemos trazer essa referência para ainda mais perto do nosso objeto, partindo do neoclassicismo do século XVIII. Mas há mais no medievalismo vitoriano do que uma mera reação espontânea ao neoclassicismo. A Idade Média representava também uma alternativa histórica àqueles que eram entendidos como os problemas da modernidade. A modernidade marcaria o nascimento das condições que desembocaram na degradação do trabalho (posteriormente representado pela industrialização), na miséria, na individualidade, na transformação da arte, enfim, numa série de questões que essa elite intelectual vitoriana da qual falamos lutava contra. Ou seja, o período medieval oferecia um contraste com a modernidade, uma forma diferente de pensar.

Spatt (1975) define Morris, nesse aspecto, como "grande historicista", que teria dedicado boa parte da sua carreira a criar "fábulas" inspiradas no passado – numa tentativa de resolver a dicotomia entre passado e presente. Aqui, Spatt comenta as poesias arturianas de Morris (as mesmas que comentamos no Capítulo 3). O que o romance JB, por exemplo, sendo um trabalho mais tardio na sua carreira, traz de "novidade", digamos, a esse olhar de Morris ao passado é, em primeiro lugar, um direcionamento político mais explícito, onde a narrativa funciona quase como uma cartilha de agitação social. Porém, há algo de novo também na própria forma de lidar com o tempo, já que essa é, como definida por Weinroth (2010), uma narrativa espectral entre passado, presente e futuro. Há nela uma convergência entre as três instâncias temporais, como veremos na análise.

Passemos então agora a essa análise dos romances de Morris, começando pelo próprio JB, a partir do qual veremos quais os valores da Idade Média que interpretamos como utópicos no pensamento dele, ou seja, como noções de "historicismo projetivo" ou "narrativa espectral" podem ser compreendidas na obra. Também veremos como Morris usa o medievalismo para inspirar também o seu futuro utópico (como descrito em NN). E, não menos importante, poderemos analisar como Morris era capaz também de desenvolver uma visão crítica sobre os fenômenos medievais, contrariando a ideia de que ele teria uma admiração acrítica por eles.

4.1. O passado como horizonte

John Ball foi publicado por Morris inicialmente de forma seriada no jornal *Commonweal* entre 1886 e 1887 e em livro pela primeira vez no ano de 1888 – com algumas mudanças estilísticas, porém de pouco impacto para o andamento da narrativa (Salmon, 2001). Nele, o narrador (que, assim como em NN, podemos interpretar que representa o próprio Morris) se vê, através de um sonho, transportado à Inglaterra do século XIV, no contexto das revoltas camponesas contra senhores feudais. Além de acompanhar as movimentações que levam a uma das batalhas, o protagonista (que não é nomeado no livro) conhece John Ball, padre que atuou como um dos líderes do movimento. De início, assiste os discursos inspiradores de John Ball direcionados aos camponeses revoltosos. Já nos capítulos finais, o narrador tem a chance de conversar diretamente com John Ball, em cenas nas quais ambos compartilham seus ideais políticos e visões de futuro.

Segundo Salmon (2001), o motivo que faz Morris escolher as revoltas camponesas de 1381 como tema para um livro é que ele testemunhou uma mudança na forma como esses movimentos foram interpretados historicamente. Durante os anos 1870 e 1880, eles teriam sido reavaliados, de maneira que antes eram vistos uma expressão descoordenada de infelicidade

popular e depois passaram a ser vistos como movimentos sofisticados de solidariedade social. Aos olhos de Morris e da intelectualidade socialista vitoriana, portanto, essas revoltas passaram a ser vistas como um embrião do tipo de agitação popular que eles buscavam na sua própria época. Hay (2019) resume essa movimentação:

Embora as revoltas tenham falhado, entraram na história como o primeiro ato em que muitas pessoas, sendo vítimas de uma regra injusta, colaboraram para alcançar e defender seus direitos civis. Tal colaboração medieval encorajou Morris a lembrar as pessoas que a injustiça poderia ser interrompida se, e apenas se, as pessoas concordarem em combatê-la ombro a ombro. (p. 561, tradução nossa)

Enquanto NN constrói um mundo completo, se propondo a dar conta de inúmeros aspectos da convivência em sociedade a partir de uma idealização socialista, JB é um livro mais objetivo, com menos ramificações e funcionando como resumo de alguns valores específicos da teoria política de Morris. O que não significa que as ideias contidas no livro percam, nessa comparação, em complexidade.

O que se apresenta no livro, primordialmente, é uma utopia da camaradagem, do companheirismo (cujos valores comentamos no Capítulo 4). Se tem um valor que se destaca na busca de Morris no século XIV, seria a ideia de associação coletiva ou apoio mútuo entre iguais. Em um dos primeiros discursos do padre John Ball no livro, ele afirma:

Na verdade, irmãos, companheirismo é paraíso, e ausência de companheirismo é inferno; companheirismo é vida, e ausência de companheirismo é morte; e os feitos que fazem sobre a Terra, é em nome do companheirismo que os fazem [...]" (Morris, [1888] 1892, p. 25, tradução nossa).

Ball vislumbra uma sociedade que supere o sistema de servidão e seja baseada na camaradagem, onde as pessoas trabalham, mas não forçam outros a trabalharem, onde as relações sociais sejam baseadas na ajuda coletiva, todos tendo acesso "sem dinheiro e sem preço" aos bens de que precisam. Boos (1992) define essa ideia de camaradagem como sendo "amor mútuo em serviço a uma digna causa compartilhada" (tradução nossa, p. 24).

Salmon (2001) argumenta, inclusive, que para os trabalhadores camponeses, os objetivos da revolta estariam limitados a um alívio imediato das suas obrigações perante seus mestres, os dando independência diante desses, enquanto John Ball, por outro lado, seria o personagem capaz de enxergar as conquistas dos movimentos se estendendo para além daqueles ganhos instantâneos. Ele conseguiria prever a possibilidade das revoltas transformarem não apenas relações pontuais, mas um sistema inteiro, imaginando que seria possível, através da ação coletiva, abolir a própria ideia de hierarquia, os direcionando a uma sociedade que fosse inteiramente baseada na solidariedade.

O narrador do romance se vê, portanto, numa posição dúbia. Ao mesmo tempo que admira a utopia do companheirismo, compartilhando a visão dos camponeses sobre o valor dela, também sente a angústia de saber que ela não ganhou vida nem mesmo no momento histórico de onde ele vem, aproximadamente cinco séculos depois daquele momento que vivencia com John Ball.

Então o protagonista – que Davidson (2020) chama de "o agitador" – relata a John Ball que aquelas tentativas de instaurar uma sociedade da camaradagem falharam e continuam falhando por séculos. Para a frustração de Ball, o agitador mostra que aqueles movimentos de transformação social até desembocaram em mudanças, porém não aquelas esperadas. Davidson (ibid.) avalia que o agitador faz isso de forma cruel, frustrando não só a ideia de Ball sobre a revolta camponesa, mas sobre sua própria visão de mundo na qual a humanidade estaria caminhando em direção a uma convivência alegre e harmoniosa.

No entanto, a relação que é construída nessa conversa entre o agitador e Ball não é feita apenas de contrastes, mas também a partir de uma identificação entre ambos. Davidson nota também que é a falha desses planos utópicos e a experiência de uma vida ausente de camaradagem (na forma de sistema social) que os une, criando "uma ponte que os faz superar o abismo histórico e filosófico que os separa" (ibid., p. 7).

Embora o narrador se coloque em posição de maior conhecimento sobre o futuro das revoltas populares do que John Ball, ele próprio ainda mantém vivas as mesmas esperanças que seu interlocutor, fazendo eles possuírem mais concordâncias entre si do que discordâncias. Colocando de outra maneira, os dois igualmente apontam para um futuro ainda a ser conquistado. Aqui entra em jogo o caráter espectral da narrativa, como comentado por Weinroth (2010). Embora o presente de John Ball e o presente do narrador sejam muito diferentes, o futuro que eles projetam é o mesmo.

Quando, por exemplo, John Ball descreve sua sociedade ideal, na qual todas as pessoas são iguais e nenhuma obrigada a trabalhar para outra, o narrador responde: "Sim, isso deverá de fato acontecer, porém ainda não por um tempo, e provavelmente esse tempo será longo" (p. 84, tradução nossa). Vejamos, portanto, que eles se encontram em situação de igualdade, compartilhando uma espécie de melancolia do fracasso, uma espera ansiosa por dias diferentes.

Outro ponto de convergência entre eles é a ideia de liberdade, valor que norteia a utopia da camaradagem. Para John Ball e seus companheiros camponeses, o objetivo da revolta é fazer com que uma pessoa não possa mais ser serva de outra. A liberdade seria, então, condição básica da utopia, pois não pode haver companheirismo na sociedade se alguns são forçados a

trabalhar para outros. E essa é uma noção que irá pautar boa parte do diálogo entre John Ball e o narrador do romance.

O agitador descreve – sem localizá-las temporalmente – as condições que irão pautar a sociedade (especialmente no que diz respeito a relações de trabalho) nos séculos posteriores àquelas revoltas camponesas. Segundo o que ele descreve, na prática, as terras continuarão pertencendo, em sua maior parte, aos mesmos senhores. Narra um mundo em que esses irão prosperar com a pobreza dos trabalhadores, e se esforçarão para ter cada vez menos pessoas sobre suas terras, lucrando, assim, ainda mais.

Embora os trabalhadores tenham a possibilidade de também ter pedaços de terra, são poucos os que o conseguirão, pois os senhores se certificam que, ao vender sua força de trabalho, em troca recebam apenas o mínimo para se manterem vivos – enquanto os senhores de terra acumulam os "resíduos" do trabalho dos trabalhadores. John Ball interpreta, portanto, que o sistema de servidão continua vigente, ao que o agitador responde que não, nessa sociedade todos são livres (ao menos em nome). O que é crucial notar é que eles tocam em dois sentidos diferentes da ideia de ser "livre", como detalharemos mais adiante.

"É fascinante o que me conta sobre o homem livre que não tem lugar para morar! [...] O homem pode até fazer o que você diz que ele faz e assim viver, mas ele não pode fazer isso e viver a vida de um homem livre" (pp. 87-88). É assim que John Ball reage a todas as informações que recebe do agitador. O agitador, por sua vez, encerra o relato concordando que o homem que ele descreveu não pode, de fato, ser chamado de homem livre. Boos (1992, p. 30) descreve essa cena como sendo do espantamento de John Ball que os trabalhadores de 1887 (embora essa data não seja citada na narrativa), ao contrário daqueles de 1381, não se rebelaram contra as novas e sutis formas de opressão e pobreza.

Para Weinroth (2010), a construção feita por Morris na narrativa serve a um propósito que não é, principalmente, o de investigar o passado medieval, mas o de chamar atenção para alguns limites e dilemas do pensamento socialista do presente no qual ele foi publicado. Dessa forma, a autora defende que, em grande parte, a obra foi pensada para ser lida principalmente pelos próprios pares de Morris na Liga Socialista, provocando o pensamento deles (é importante lembrar que o romance foi publicado pela primeira vez em capítulos no jornal da própria Liga, o *Commonweal*).

Por exemplo, o fato de o presente vitoriano ser, para John Ball, um futuro incompreensível (a um olhar utópico) serviria para uma tomada de consciência dos próprios leitores de Morris sobre o que a autora chama de "dificuldades epistêmicas de olhar para frente" (ibid., p. 46, tradução nossa). Ou seja, a decepção absoluta de John Ball em olhar para o futuro

funcionaria como um lembrete ao socialismo vitoriano de que a utopia libertária dele estaria ainda mais longe do que lhe parecia. O diálogo entre o narrador do livro e John Ball é, portanto, uma via de mão dupla, já que não apenas o narrador "leva conhecimento" a John Ball, porém este "esclarece" o narrador de volta. O contexto os iguala, já que os séculos a mais de conhecimento histórico que o narrador carrega não necessariamente fazem ele ter uma maior propriedade no tópico da utopia, já que também não a conhece de fato.

Devemos realçar que a contribuição que John Ball faz ao diálogo é a sua noção de liberdade. O narrador define todo homem moderno como livre, pois, para eles, foi superada a condição de servidão, a condição em que um homem é propriedade de outro. Ball, por outro lado, não se impressiona com tal noção, já que, apesar de não serem servos, muitos não possuem nem moradia, um lugar onde construir suas vidas. O revolucionário medieval então nega essa condição como sendo uma de liberdade. Para ele, não é possível ser livre sem ter acesso a alguns elementos fundamentais à vida. O que o narrador oferece, ao afirmar que o homem moderno é livre, foi apenas a ausência de uma forma específica de opressão (a servidão).

É interessante nos debruçarmos sobre as tradições de pensamento que cada parte desse diálogo representa. O conceito de liberdade é relevante não só para entender essa passagem do romance, mas também será lembrado quando comentarmos a outra utopia de Morris, NN. Além, é claro, de ser um conceito útil para discutirmos aspectos gerais do pensamento político de Morris. Para isso, podemos recorrer aos conceitos de liberdade desenvolvidos por Berlin ([1958] 2002), que são aqueles de liberdade negativa e liberdade positiva. Ele afirma que essa é a diferença entre uma liberdade *de* e uma liberdade *para* – estar livre *de* algo que poderia oprimir ou estar livre *para* executar algum impulso.

Berlin imagina essas liberdades como cada uma correspondendo à resposta a uma pergunta diferente. A liberdade negativa responde à pergunta: "qual a região dentro da qual o sujeito está ou deveria ser deixado a fazer ou ser aquilo que ele é capaz de fazer ou ser, sem interferência de outras pessoas?" (ibid., p. 169, tradução nossa). O ponto aqui, então, é identificar uma área de atuação onde o sujeito tem "permissão" (ou não é proibido) para circular, dentro das suas capacidades.

Já a liberdade positiva responderia a seguinte pergunta: "Quem, ou o quê, é a fonte de controle ou interferência que pode determinar alguém a fazer ou ser de um jeito e não do outro?" (ibid.). Neste caso, a questão é não mais uma área de possível atuação, mas o controle da ação. Para pensar a liberdade em termos positivos, podemos imaginar que o que está em jogo são as condições que permitem o exercício de uma ação considerada livre. Seria como

levantar uma pergunta anterior à que Berlin coloca, por exemplo: quais elementos precisam agir para dar ao indivíduo a possibilidade de atuar no mundo de forma que considera livre? Por esse motivo, a liberdade positiva se torna útil para pensar em modos de organização social, se pensarmos que eles podem atuar de maneira a criar as condições para ela.

No caso da liberdade *para* algo, Berlin a pensa como uma espécie de primazia do *eu*, no poder que o sujeito tem de justamente ser sujeito e não objeto da ação de um outro. Ele vai usar noções como do "eu autônomo", "eu dominante" ou "melhor eu", o que significa que a liberdade positiva seria a possibilidade de realização dos impulsos de um indivíduo, uma tomada de decisão consciente do indivíduo sobre sua vida.

Tomemos termos de Morris para exemplificar o conceito: a ideia de um eu que se afirma em liberdade pode ser relacionada a seu pensamento sobre expressão das aptidões pessoais no trabalho, um dos pilares de sua proposta de "fábrica socialista". Liberdade, nesse caso, não estaria relacionada a uma zona em que se pode atuar sem ser incomodado, mas à possibilidade de colocar-se como agente de um tipo de ação.

Podemos imaginar, por exemplo, a organização de duas fábricas diferentes: em uma, baseada no modelo industrial de divisão do trabalho, cada trabalhador realiza uma única tarefa da linha completa de um produto. Essa tarefa poderia ser, digamos, envernizar cadeiras numa fábrica de móveis. Na segunda fábrica, no entanto, esse mesmo trabalhador tem o papel de não só montar a cadeira inteira, mas também de projetá-la como queira. Ou mesmo de escolher, após um ano projetando cadeiras, se tornar um projetista de estantes. É até difícil associarmos esse modelo de trabalho com o nome de "fábrica", já que entendemos esse tipo de produção como artesanal, que seria feita em uma guilda ou oficina. Mas façamos esse esforço de pensar como Morris.

O ponto é o seguinte: é possível dizer que as instâncias de "coerção" são parecidas nas duas fábricas. Ambas teriam um supervisor da montagem, um gerente da fábrica, um dono, prazos pré-definidos e relatórios de vendas que pressionam os trabalhadores. Todas essas são ferramentas de controle sobre o trabalho, e que poderiam ser igualmente rígidas nas duas fábricas. O que as diferencia é que, na segunda, o trabalhador mantém uma parcela do controle sobre o que está sendo produzido, uma autonomia para expressar o seu eu, no sentido profissional. Portanto, ao pensar nessa situação como sendo uma de liberdade, Morris estaria destacando a autonomia do trabalhador *para* imprimir sua assinatura naquilo que produz, embora não esteja livre *das* opressões associadas ao trabalho. E é a partir de uma forma de olhar para uma situação (como a forma do Morris olhar para as fábricas) que a liberdade pode

ser categorizada de uma maneira ou de outra (essas categorias não são uma característica inata dos objetos neles mesmos).

Com essas definições em mente, voltemos ao romance. Em JB, o narrador de Morris comunica a John Ball – ainda que de maneira pouca refletida, como se estivesse apenas repetindo um senso comum da sua época – uma ideia de liberdade negativa. Ela é negativa, pois se define a partir daquilo que o indivíduo não possui. No caso do ser humano moderno, ele não possui a coerção de trabalhar para um mestre. Do ponto de vista dessa ausência, é possível dizer que ele é livre (*de* algo). John Ball, por outro lado, rejeita essa ideia, afirmando que se a ausência dessa coerção foi alcançada à custa da possibilidade de conquistar condições mínimas de vida, como a moradia, por exemplo, então essa condição não pode ser considerada de liberdade (*para* algo).

Para Berlin, portanto, a liberdade positiva seria definida pela possibilidade do indivíduo ativamente construir a sua vida, realizando tudo aquilo que ele considera ser possível dentro das suas condições (ou que considera que deveria ser possível). Essa seria a possibilidade de cada um, como Berlin coloca, ser seu próprio mestre. Por esse viés, o trabalhador moderno não é livre, pois é incapaz de colocar-se no mundo como sujeito autônomo. É interessante notar que, embora Berlin foque sua argumentação em entender como cada liberdade é percebida pela ótica do indivíduo, um dos tipos de liberdade é mais dependente da coletividade do que o outro. Na liberdade negativa, as coerções diretas são aliviadas do indivíduo e ele é, de certa forma, "largado à própria sorte". Ele conta apenas com a não interferência de outros seres humanos ou outras instituições humanas na sua vida. Porém, não existe nenhuma força ativa (como a camaradagem, o pacto social, o Estado) garantido que ele tenha meios para controlar a sua vida e dar o caminho que deseja para sua liberdade.

Berlin compara sua própria visão com a de outro autor, um contemporâneo de Morris, Stuart Mill. Esse, na sua defesa da liberdade, priorizava o que Berlin definiu como liberdade negativa. Para Berlin, Mill representa uma corrente de pensamento para a qual qualquer forma não-interferência de uma pessoa (ou instituição) na vida da outra é positiva, enquanto que qualquer interferência (ou coerção) é negativa em si mesma, enquanto Berlin entende, contrariando a lógica, que existem interferências justificáveis e liberdades condenáveis.

Na defesa da liberdade positiva, Berlin olha para um aspecto mais estrutural da liberdade, para além desse esquema simples de intervenção contra não intervenção. Para ele, a ausência de coerção – definida como "a interferência deliberada de outros seres humanos dentro da região na qual, de outra forma, alguém poderia atuar" ([1958] 2002, p. 169, tradução nossa)

– nada faz para colocar o indivíduo mais perto do que ele deseja, então a forma que ele tem para permanecer livre é a de frustrar os seus desejos.

Se o tirano (ou persuasor anônimo) é capaz de condicionar seus sujeitos (ou clientes) a perderem seus desejos originais e abraçarem (internalizarem) a forma de vida que ele criou para eles, ele irá, por essa definição, ser bem sucedido em libertá-los. Ele terá, sem dúvida, os feito se sentirem livres [...]. Porém, o que ele haverá criado é a própria antítese da liberdade política (Berlin, [1958] 2002, p. 186, tradução nossa).

Não podemos deixar de ressaltar que a própria ideia de um indivíduo que se manifesta através de desejos já está situada em alguns valores. Um outro texto célebre sobre liberdade por nos ajudar a clarear esse ponto é o ensaio "A liberdade dos antigos comparada à dos modernos", por Constant ([1819] 2019). Nele, aponta que, para a antiguidade, o que tornava o indivíduo livre era a capacidade de ter influência sobre a vida pública – o andamento da cidade, da nação, da guerra, do comércio (em última instância). Porém, não existia o reconhecimento de uma vida privada separada da vida pública. Muito menos uma vida privada que possa se sobrepor à vida pública. Essa seria uma ideia moderna.

A liberdade dos modernos, para Constant, é uma definida pelo exercício da vida privada, pelo distanciamento entre o indivíduo e o coletivo. É uma liberdade que permanece de pé ainda que o indivíduo não possua virtualmente nenhuma influência sobre a vida pública, pois ela se define por outros parâmetros – a liberdade da expressão de opiniões (ou visões de mundo), de livre circulação, de consumo, de posse, de religião, enfim, do indivíduo ser definido pelas características próprias que ele entende formarem a sua individualidade, sua singularidade perante o mundo. Nessa visão, é relevante ser capaz de tomar decisões que não possam ser cerceadas pelo coletivo.

Podemos associar essa ideia com as noções de Morris sobre liberdade, que são orientadas à expressão da individualidade e ao prazer do indivíduo. Por outro lado, porém, essa noção de liberdade, em Morris, não está situada à parte do coletivo, e depende também do indivíduo ser considerado nas questões que dizem respeito ao andamento da sua comunidade, como veremos em NN.

Retomamos Weinroth (2010), quando afirma que o personagem de John Ball funciona no romance como uma espécie de lembrete para os leitores de Morris (muitos deles, companheiros de Morris no círculo socialista vitoriano) sobre seus próprios ideais. Esse caráter de lembrete é confirmado ainda no próprio diálogo, quando o narrador acaba por concordar e tomar para si a visão de John Ball, contradizendo o que ele próprio havia falado momentos antes.

Voltemos à argumentação de Berlin para olhar para ainda outro aspecto dessa liberdade como descrito pelo narrador do romance. Segundo ele, mesmo na tirania é possível que as pessoas tenham uma sensação de liberdade, caso o tirano seja bem sucedido em criar as condições para tanto. É o que acontece no futuro que o agitador social relata a John Ball. É relevante notar que, em nenhum momento, ele nomeia o sistema como capitalismo ou o posiciona temporalmente, apenas mostra a Ball que esses são "os dias que virão".

Nesses dias que virão, ele entende que as pessoas serão capazes de ignorar as opressões sofridas, as frustrações, a negação dos desejos ou, nas palavras dele, o "roubo" que fazem a elas. Isso porque elas estarão condicionadas a viver na esperança de que, um dia, serão elas roubando outras ao invés de serem roubadas. Como se pode perceber, ele usa essa imagem do roubo para descrever o processo de ascensão social. Ou, mais precisamente, a esperança da ascensão social, no que parece também ser uma referência subjacente ao conceito de luta de classes. Para o narrador, é essa esperança que mantém o sistema coeso, é o acordo que possibilita as camadas de tirania e opressão que ele próprio descreveu.

A esse relato John Ball reage perguntando como, então, seria possível enfrentar a tirania dos dias que virão, já que ela é tão forte. Ou seja, ele entende que um sistema onde a tirania não pareça tirania ou que dê a esperança de que o oprimido não mais assim será no futuro é mais difícil de ser encarado do que um sistema que baseie sua opressão na truculência, no domínio explícito sobre o oprimido. O narrador então responde que a esperança na sociedade da camaradagem continua sendo a resposta.

O diálogo entre o agitador social do século XIX e líder revolucionário do século XIV constitui-se, portanto, como esse jogo de semelhanças e diferenças onde ora suas reflexões aproximam-se, ora se afastam. É esse capítulo também que sintetiza todo o resto do livro, onde, por um lado, John Ball consegue refletir sobre o resultado dos movimentos que liderava (além de encarar sua mortalidade e o futuro que via para a humanidade) enquanto, do outro lado, o narrador consegue tecer conclusões sobre a visita que fez ao século XIV e usar ela como motor para pensar sua própria época. Vemos também que Morris usa no livro seu vocabulário socialista (recém-formado, no momento da publicação). E aqui voltamos ao que já foi comentado no primeiro capítulo sobre o historicismo de Morris: o ponto principal não é o refúgio no passado, mas usar o passado de inspiração para avançar as discussões do presente.

O romance JB nos é valioso, então, por trazer uma das formas mais bem acabadas do olhar de Morris ao passado, expondo de maneira inequívoca que seu propósito não é o de estacionar na Idade Média, como recorrentemente se supõe. Dessa obra conseguimos extrair também um direcionamento claro do seu sentido de utopia.

Em outros de seus escritos, costumamos ver um foco nos conceitos de arte e beleza, enquanto aqui eles aparecem pouco. No entanto, é desenvolvido outro dos seus pilares, que não é menos importante: o companheirismo ou camaradagem. Quando discorremos sobre prazer no trabalho, vimos como a solidariedade entre os trabalhadores era um valor fundamental para a revolução de Morris. Com JB, além de ratificarmos a importância desse valor, vemos, através do personagem de John Ball, como ele pode formar uma utopia por si só. Para o revolucionário medieval, a existência de uma sociedade baseada no companheirismo já funcionaria como uma vida alegre para a humanidade, pois ele seria uma solução plausível para todas as opressões. Vimos, assim, uma escrita política de Morris que isola uma questão social, sem fazer dela uma vertente de uma questão estética.

Podemos passar agora ao outro romance utópico de Morris, NN, onde aspectos sociais, estéticos e econômicos atuam em rede em uma sociedade que Morris faz questão de construir como utópica (ou ideal) em cada detalhe. As duas compartilham boa parte das suas preocupações centrais, além de compartilharem também a forma particular de Morris de, na sua teoria política, equilibrar passado, presente e futuro.

4.2. Olhar ao futuro

Após nos debruçarmos sobre o olhar de Morris ao passado – que definimos como utópico – no romance JB, devemos olhar agora para a obra que o próprio Morris já definia como uma utopia. *Notícias* foi publicado em capítulos no jornal *Commonweal* em 1890, e, posteriormente, publicado em livro. O mesmo mote que vimos em JB é repetido aqui: o protagonista da narrativa dorme e, ao acordar (em um sonho), se vê transportado para uma época que está a séculos de distância da sua. Em NN, essa distância é de duzentos anos em direção ao futuro, o que faz esse narrador acordar no exato mesmo lugar em que morava, porém, completamente transformado.

É interessante, no entanto, antes de comentar o que esse personagem encontrou dois séculos além do seu tempo, olharmos para o contexto desse sonho, apresentado no primeiro capítulo do livro. Nele, o narrador conta que o sonho seguiu uma noite de discussões intensas na Liga Socialista sobre como deveria se dar a revolução pela qual eles lutavam. Segundo o relato, o número de participantes no debate era o mesmo número de visões diferentes sobre a revolução. Ou seja, não havia consenso algum. Passada a discussão, o protagonista afirma que o que restava (na ausência de uma resposta que unisse os colegas da Liga) era "uma vaga esperança por dias de paz e tranquilidade, pureza e boa vontade" ([1890] 1908, tradução nossa,

n. p.). O sonho, portanto, aparece como uma espécie de visão que poderia unir aqueles pensadores socialistas (e anarquistas) ao redor de uma perspectiva comum.

Podemos lembrar mais uma vez de Weinroth (2010), quando nota que *John Ball* foi escrito principalmente para os próprios pares de Morris na Liga: esse era o público primário dele com a publicação do livro (feita originalmente também de maneira seriada, em capítulos, no jornal da própria Liga). Aqui podemos dizer o mesmo: o primeiro modelo de publicação de NN foi repetido e aqui a referência à Liga é feita de maneira explícita no texto. Então esses livros eram formas de Morris colocar-se no debate, argumentar entre seus pares e tentar imaginar a possibilidade de uma unidade de pensamento dentro do círculo intelectual socialista.

Nos anos de sua maior participação política, Morris por vezes expressou que pensava ser possível existir um modelo de sociedade que gerasse uma concordância geral sobre suas qualidades e uma união popular em busca da aplicação desse modelo. Tal modelo seria tão inequivocamente justo e bom para todos que o consenso sobre ele aconteceria de maneira natural, era o que pensava Morris. Podemos ilustrar isso com a última frase do livro, em um momento onde o protagonista se pergunta se tudo o que ele havia visto naquela Inglaterra transformada teria sido um sonho, até que conclui dizendo: "Sim, de fato foi. E se outros puderem ver o que eu vi, então ele pode ser considerado uma visão, ao invés de um sonho". Como já discutimos no Capítulo 4, ao construir sua utopia, Morris pensa estar desenhando um modo de vida que esteja de acordo com a natureza humana, e que, portanto, seria uma sociedade baseada apenas em virtudes.

Esse é também o motivo que faz ele acreditar que esse modelo, uma vez que fosse conhecido, poderia ser abraçado por todos. Afinal, se é uma forma de organização social que respeita e expressa os anseios comuns a toda humanidade seria impossível, então, que ele fosse rejeitado. Tal como Ruskin, Morris pensa na expressão da natureza humana também como uma forma de liberdade – o tipo de liberdade que ele associa à Idade Média (Morris, [1883] 1915). Nesse caso (que não é igual às noções de liberdade que debatemos a partir de JB) a liberdade se mostra em um indivíduo que não é subjugado pelo "comércio", sendo capaz de executar atividades de acordo com sua própria visão de mundo; produzir uma arte que reflita seus anseios, sentimentos, angústias – seu "interior". Por outro lado, ainda que buscasse uma visão unificadora acerca do socialismo, Morris também reconhecia o caráter individual das utopias, afirmando que "a única forma segura de ler uma utopia é considerando-a como a expressão do temperamento do seu autor" (1889, p. 2, tradução nossa).

Esse tema da ideia de Morris acerca da recepção (ou leitura) da sua utopia já foi desenvolvido por alguns pesquisadores, e não existe um consenso ao redor dele. Abensour

(2016), por exemplo, é da visão de que Morris escreveu uma utopia aberta, cuja proposta não é mostrar exatamente um plano concreto, mas convidar o leitor a abraçar uma espécie de agitação utópica, independente da forma que ela tome. Essa ideia é reverberada por Levitas (2016), argumentando que o ponto de Morris é romper com uma "naturalidade" do presente.

Já em Davidson (2019), a postura de Morris aparece como a de um pensador que estava preocupado em encontrar formas de atuação que direcionasse a classe trabalhadora ao socialismo. Dessa forma, a utopia seria uma ferramenta de unificar o descontentamento coletivo para um objetivo comum. Ele exemplifica ainda que na própria obra *NN*, a discordância dentro da Liga Socialista é colocada como um ruído indesejado.

Nossa proposta não é a de encerrar essa discussão, ou mesmo nos debruçarmos longamente sobre atuações estratégicas de Morris em relação ao seu socialismo. O debate apresentado nos interessa apenas até o ponto em que ele nos ajuda a construir uma leitura própria da utopia de Morris. Nesse caso, nosso foco é entender o que o autor definia como natural ou absoluto (ou seja, como indiscutivelmente verdadeiro) e o que ele julgava ser indispensável numa sociedade utópica.

O romance é uma forma de diálogo de Morris com seus pares, porém, é sabido também que essa obra é uma reação direta dele a outra utopia (Kumar, 1993), o livro *Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy. Embora também seja escrita como uma utopia socialista, essa obra dá forma a um socialismo bem diferente daquele imaginado por Morris. Inclusive, ele chega a publicar no *Commonweal* um texto em que critica a visão de Bellamy. Segundo Morris, o autor não foi capaz de imaginar transformações profundas na estrutura da sociedade, apenas alterações pontuais. E descreveu, desta forma, um socialismo baseado em um Estado centralizador, que limita a expressão individual.

Esse seria um dos principais contrastes entre o socialismo de Bellamy e o de Morris: enquanto Morris imagina uma sociedade ausente de Estado, Bellamy centraliza o poder em uma instituição de governo. Podemos comentar mais algumas diferenças entre eles como forma de antecipar alguns aspectos do romance de Morris, tornando mais clara a análise que virá a seguir.

O controle estatal, como descrito por Bellamy, carrega nele uma outra diferença fundamental entre sua visão e a ideia de Morris sobre socialismo. Segundo o próprio Morris, essa diferença está no entendimento de responsabilidade dessa sociedade. Em *Looking Backward*, os indivíduos são *desresponsabilizados*. As decisões são tomadas pelo Estado e os indivíduos apenas se conformam ao plano de vida imposto a eles. A forma como Morris define sua própria utopia, na direção oposta, é a seguinte: "é preciso que cada unidade de

administração seja pequena o suficiente para que cada cidadão sintá-se responsável por seus detalhes, e interesse-se por eles" (1889, p. 2, tradução nossa). Morris chama o Estado de uma "abstração" à qual os indivíduos não podem delegar o andamento das suas vidas, então imagina um modelo em que cada cidadão tome para si o funcionamento da sua comunidade.

Morris critica em Bellamy também a sua ideia de trabalho. Na utopia de Bellamy, a única alteração significativa na relação das pessoas com o trabalho é o fato de que elas se aposentam mais cedo, aos 45 anos, o que, para Morris, não configura uma transformação significativa. Como vimos no Capítulo 4, ele até propõe, tal qual Bellamy, uma diminuição do tempo de trabalho. Porém, sua principal proposição, como ele mesmo define, não é exatamente diminuir o trabalho, mas diminuir o sofrimento no trabalho. Em resumo, Morris entende que Bellamy não enfrentou de fato as questões da modernidade e da industrialização, apenas fez alguns ajustes nelas.

Com isso, já temos uma pequena amostra de algumas das questões que Morris tenta resolver na sua utopia: a descentralização do poder (liberdade individual), através do fim do Estado; a transformação da relação com o trabalho e o interesse do indivíduo na gestão da sua comunidade. No entanto, esses são apenas alguns dos pilares da obra.

No livro, acompanhamos William Guest (além de ser homônimo de Morris, ainda tem um sobrenome que brinca com a ideia de ser um convidado naquele lugar) que, ao acordar no futuro, é apresentado a uma realidade muito diferente da sua. De início, ele toma alguns choques, como aquele relacionado ao aspecto da cidade, no que diz respeito à natureza e à arquitetura. Ele repara que o rio Tâmis está límpido e cristalino, ao contrário do que ele conhecia. Assim como comentamos no Capítulo 2, esse trecho já mostra uma entrada da preocupação ecológica que Morris foi capaz de antecipar na sua época. Para MacDonald (2011), inclusive, Morris é um dos pensadores pioneiros do que passou a ser chamado de ecossocialismo. Se, no capítulo anterior, pensamos em três sentidos nos quais a natureza se manifesta em Morris, aqui podemos pensar em um quarto: a natureza como beleza. Portanto, não seria diretamente por uma postura política que Morris teria chegado a questões ecológicas. Essas teriam surgido por uma associação pela sua admiração da natureza como forma. Foster (2017), por exemplo, fala da obra de Morris como "celebração da beleza natural", como parte de uma "revolução ecológica".

O protagonista se encanta também com o fato de que a ponte da cidade parece "ter saído de um manuscrito iluminado". Ou seja, aqui ele já começa a reparar em como as influências medievais tomaram conta da cidade de Londres no futuro. No momento seguinte, seu espanto se volta ao fato de que não existe a noção de dinheiro nessa sociedade. Lá, os produtos e

serviços são de livre acesso, e os trabalhadores produzem porque assim desejam. Tudo é produzido com o esmero do trabalho manual (a artesanaria), denotando a preocupação de que não só os bens de consumo sejam livres, mas também que sejam da melhor qualidade imaginável.

Lembremos que o trabalho prazeroso (e, portanto, realizado voluntariamente), para Morris, depende de algumas condições. Duas delas seriam: executar um trabalho valioso em si mesmo e, simultaneamente, um trabalho que seja valioso para a comunidade. Essas duas condições são reunidas na materialidade do objeto de Lugar Nenhum. Um dos primeiros (e mais marcantes) exemplos desses objetos é o cachimbo do protagonista. Guest deseja comprar um, mas acaba ganhando sem custo. Porém, como é possível imaginar, não era um cachimbo qualquer, mas sim um que o narrador afirma ser "grandioso demais para mim ou para qualquer pessoa". "Ela voltou um cachimbo de bojo grande, esculpido de maneira muito elaborada em uma madeira pesada montada sobre ouro e coberta de jóias" (n. p., tradução nossa). Guest fala que não pode aceitar cachimbo: além de ser grandioso demais, ele provavelmente o perderia em algum momento. A isso a artesã responde que não há problema em perder, pois alguém iria achar e usar o cachimbo. Ela, portanto, produz o cachimbo pelo valor do trabalho em si, o produz como arte e está interessada em como ele vai ser útil à comunidade – não importa nas mãos de quem ele esteja.

Outro valor que vemos ser reforçado desde o começo do livro é a ideia do século XIX como referência de passado para os habitantes da utopia. Passado não apenas no sentido temporal, mas, principalmente, no sentido de algo superado. Essa é uma comparação que será retomada a todo momento na narrativa, servindo como o contraste entre um presente utópico e um passado "pré-utópico".

Embora os personagens afirmem que não se interessam muito por história – esse é um tópico à parte, que veremos mais adiante –, eles têm em mente alguns símbolos que representam o século XIX. Ou então, ainda que não o conheçam em profundidade, conseguem associar a esse século algo que pareça distante deles. Uma postura do tipo "se não faz muito sentido para nós, deve ter vindo do século XIX". Quando o dinheiro de Guest é oferecido ao seu anfitrião Dick como pagamento por um serviço, por exemplo, ele demora a entender o que está acontecendo, até reconhecer que aqueles objetos eram provenientes do período vitoriano. Muitas vezes, esse período será usado como referência de uma época sem beleza, quando as coisas eram feias, ao contrário do momento presente da narrativa, onde tudo é considerado belo.

A mensagem aqui, portanto, é muito clara. O que Morris está tentando construir é uma antítese da sua própria época, seja nos valores dessa época, no modo de organização social, na economia ou na arte. Essa é uma forma didática de fazer o leitor imaginar um mundo diferente do seu, porém também de Morris afirmar que o que ele tinha no século XIX era tudo o que não queria ter; que o objetivo da luta social da época teria que ser o de destruir a sociedade vigente para construir uma outra diametralmente oposta.

Ademais, dentro da narrativa do livro, a separação entre uma sociedade utópica e uma pré-utópica serve, para os personagens, como um marco de origem do próprio modo de pensamento deles. O século XIX simboliza um mundo com o qual aquela sociedade rompeu, pois representa um modo de vida e de pensamento pelos quais não possui muita afeição. O que vem depois, por outro lado, representa a forma como veem o mundo, trazendo junto a forma de vida que querem nutrir.

A distância entre esses dois mundos é tão grande, que, na narrativa, é necessário que o personagem de William Guest seja levado até o bisavô do seu amigo anfitrião, personagem mais velho e conhecedor da história, para que seja possível uma comunicação mais fluida entre o protagonista e os habitantes de Lugar Nenhum, já que esse personagem mais velho seria o único capaz de entendê-lo. Inclusive, ilustrando a quebra entre esses dois momentos históricos, esse personagem, chamado Old Hammond, afirma que, para eles chegarem onde chegaram, o mundo teve que nascer de novo.

Como interpretado por Kumar (1993), essa sociedade foi construída sobre uma quebra com a antiga ordem. Os cidadãos foram educados a enxergar uma fissão, não uma continuidade. O autor faz, inclusive, a comparação com *Looking Backward*, corroborando com a visão de Morris de que Bellamy não alterou fundamentalmente as estruturas da sociedade na sua obra e, portanto, seu livro não carrega essa noção de uma quebra tão impactante com a antiga ordem.

Retomemos a narrativa de Morris. À medida que William Guest se situa um pouco melhor naquele cenário novo para ele, repara uma característica marcante na arquitetura, no design e na moda da comunidade: todas essas expressões criativas pareciam, segundo ele, ter saído da Idade Média. "Eu senti como se estivesse vivo no século XIV", é como ele define a sensação de habitar esse lugar. Em relação à arquitetura, narra que ela unia as melhores características do gótico do norte da Europa, sarraceno e bizantino, porém que não era uma imitação de nenhum desses. O mesmo fala das roupas usadas na comunidade, que define como alegres, leves e que pareciam situadas entre as vestimentas da antiguidade e as "formas mais simples" do século XIV. Novamente com o adendo de que não imitavam nenhum desses estilos.

Aqui ele reflete não só o movimento neogótico, de resgate da arte e cultura medievais, porém também um dos seus preceitos mais simbólicos: a preocupação em não ser uma mera "imitação" dos estilos medievais. É o que defendia, por exemplo, Pugin. Segundo ele, a inspiração em movimentos passados não poderia resumir-se a uma cópia irrefletida deles ([1843] 1895). Mesmo um *revival* deveria levar em conta os costumes e condições de vida do momento no qual estava sendo produzido (ibid.).

Nesse sentido, em NN, além do resgate da arte e arquitetura góticos, a Idade Média é continuamente citada como uma referência para os mais diversos aspectos da vida naquela comunidade. Por exemplo, um dos personagens chega a dizer: "Como os medievais, nós gostamos de tudo bem-feito e limpo, organizado e claro; como sempre acontece quando um povo têm alguma noção do poder da arquitetura" (tradução nossa). Essa é uma passagem interessante, pois mostra justamente como uma referência artística, na visão desses personagens, carrega também um modo de vida, uma forma de pensamento. Ou seja, a arquitetura como algo que reflete qualidades anteriores do povo que a constrói, uma expressão clara da doutrina de Pugin e do medievalismo vitoriano.

Retomando a questão religiosa, há um momento onde o protagonista Guest tece um comentário crítico à Idade Média, ressaltando a brutalidade do período, quando, segundo ele um homem teria prazer em "atormentar" o outro e que, inclusive, o Deus desse período seria um "atormentador e aprisionador". Além de termos aqui um contraste curioso com Pugin, que pregava o resgate dos valores cristãos medievais, essa fala marca claramente que a valorização da Idade Média não é irrestrita. Mesmo no contraponto que é feito pelo personagem Dick, ele ainda concorda com Guest em relação a essa brutalidade tanto do homem medieval quanto do seu Deus.

Nesse comentário, Dick afirma que, embora o comentário de Guest esteja correto, não existiu uma melhora entre a Idade Média e o século XIX, pois o homem medieval ao menos estava disposto a encarar as consequências do "tormento" que infligia a outros, enquanto que o homem do século XIX fingia ser "humano", porém era igualmente perverso. Esse é mais um exemplo do século XIX sendo usado como referência – até de forma um tanto gratuita, poderíamos dizer, já que esse não era o tema do diálogo – para tudo de negativo que possa ser comentado sobre o comportamento humano.

Porém, reafirmamos que o que salta aos olhos nessa cena é reparar que Morris era capaz de ter uma visão crítica sobre a Idade Média, ainda que, dentro da narrativa, escolha não se alongar na crítica para colocar sobre a sociedade do século XIX o peso de ser o pior exemplo histórico em basicamente todos os aspectos. De toda maneira, o que vemos é alguém disposto

a refletir sobre o período histórico que o inspira, não necessariamente restrito a uma admiração cega, como muitas vezes pode parecer.

Partindo dessa relação com a Idade Média, devemos olhar com mais detalhes a relação da sociedade construída por Morris com a história. Essa não é uma relação distante, porém um dos temas fundamentais da obra. Para Kumar (1993), a história atua dentro de um "arsenal moral e material da nova sociedade" (p. 137, tradução nossa), afirmando também que o modo como Morris entende a história é não como um depósito de valores e práticas, e sim como uma presença bastante ativa no presente, um fenômeno vivo. É fácil de enxergar essa postura em NN, onde fenômenos históricos são, a todo momento, resgatados como forma de fazer sentido do presente.

Isso, inclusive, contradiz os próprios personagens. Se, por um lado, a história aparece como uma força ativa, por outro, os personagens a julgam como desimportante, como um elemento que perde força diante da vida. O personagem Dick resume essa postura afirmando que ele foi ensinado que é apenas em momentos de "tumulto, conflito e confusão que as pessoas se preocupam com a história" (n. p., tradução nossa). Como eles vivem em uma "época de tranquilidade", como diz o subtítulo do livro, a lógica diz, portanto, que eles não precisam prestar atenção à história.

Lembramos que Dick é o personagem que recebe o protagonista e que o apresenta àquela comunidade, então ele funciona como a voz que representa ela, embora outros personagens também apresentem suas próprias visões. De uma maneira ou de outra, existe uma sensação geral de que as coisas estão resolvidas nesse novo mundo. Por isso, não há motivo para debruçar-se sobre a história, já que ela não possui mais nenhuma resposta a oferecer; todas as respostas já foram obtidas.

É possível relacionar essa visão com algumas definições de história defendidas por Nietzsche ([1874] 2017). No ensaio *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*, o filósofo defende uma história que funcione como uma chamada para a ação. Ou seja, uma história que não aprisione as pessoas no passado, mas que seja usada como uma forma de potência para agir no presente. Isso quer dizer que ele impõe alguns limites para o uso da história na vida (dentro do que chama de sua "utilidade" e sua "desvantagem"), afirmando que um "excesso de história" pode ser prejudicial tanto para um indivíduo, como para uma cultura ou um povo.

A proposta dele é que haja um equilíbrio entre os impulsos "histórico" e "aistórico" (alheio à história). Nietzsche fala do impulso aistórico para referir-se a ações localizadas no presente, que, para existir, utilizam-se do esquecimento do passado. Uma vida localizada no

extremo aistórico seria como a vida dos animais, que não ruminam sobre o passado, e dedicam-se inteiramente ao presente. Na outra ponta, estariam no extremo histórico os sujeitos que se prendem demais ao passado, e mesmo no presente vivem pensando em como aquele momento será visto historicamente, quando não mais for presente. Essa seria uma vida paralisante e pouco rica, segundo Nietzsche, e é por isso que ele advoga por um equilíbrio entre os dois impulsos, cada um tendo certas vantagens e sendo responsáveis por definir a subjetividade humana.

Trouxemos essa reflexão de Nietzsche para, através dela, olhar para o modo de pensar da comunidade em NN, pois seus personagens parecem partir de pressupostos parecidos com aqueles desenvolvidos pelo filósofo. Isso quer dizer que o que chamamos anteriormente de contradição, pode ser interpretado também como a coexistência desses dois impulsos antagonistas, o histórico e o aistórico. Isso porque, de um lado, existe o conhecimento histórico da comunidade, o fato de que eles são bem versados em fenômenos históricos, que usam tanto como forma de contraste entre o presente deles e o passado quanto como inspiração, no caso do resgate da arquitetura e artesanato medieval, por exemplo. Do outro lado, porém, existe a postura oposta. Os mesmos personagens pregam o esquecimento histórico, já que entendem que não faria sentido viver pensando nos feitos de outros considerando que eles mesmos já possuem uma vida rica. Com o texto de Nietzsche, podemos interpretar que, de fato, a única forma de construir uma comunidade e uma cultura seria exatamente nesse campo de batalha entre os impulsos histórico e aistórico.

Uma relação parecida com essa relação com a história é aquela que os personagens de Morris desenvolvem com a literatura. Ao protagonista William Guest é dito que eles não têm o hábito de ler livros de ficção, pois seria um costume do indivíduo antigo, que usavam "as histórias de outros" como escape do cotidiano. A personagem Clara, neta do Old Hammond, afirma que antigamente usava-se a imaginação para compensar a "miséria sórdida" daqueles dias, em uma tentativa de viver outras vidas.

Já no presente, o interesse deles seria com o mundo visível, com a fruição do modo de vida que eles construíram. Dessa forma, a imaginação (no sentido de criar novos mundos) perde importância. A mesma personagem Clara define que o mundo do qual eles fazem parte é "um mundo que é impossível amar demais" (n. p., tradução nossa). Existe também, portanto, uma espécie de gratidão para com esse mundo, a noção de que ele é uma fonte inesgotável de bem-estar e que, portanto, o mínimo que se pode fazer em retorno por ele é interessar-se por esse mundo, tentar extrair o máximo das suas possibilidades.

Além de um elogio à vida sob o socialismo, reverberando a ideia de que ela se basta, outro pano de fundo desse raciocínio é uma defesa – muito cara à Morris – do trabalho manual (o *craft* que viemos discutindo ao longo do trabalho). Ou seja, de um engajamento material com a vida e uma conexão com o dia a dia. O mesmo pensamento é simbolizado pelo modo de produção de alimentos em NN. O anfitrião Dick explica a Guest que as colheitas são feitas por todos e que, aliás, esse é um dos únicos momentos em que as pessoas costumam fazer grandes deslocamentos, viajando aos campos para colher trigo e milho, por exemplo. O trabalho físico, portanto, é um dos principais elementos que unem a comunidade, costurando o grande laço ao qual todos estão ligados.

Ainda é interessante retomar o pensamento da personagem Clara. Em uma das cenas, ela lista que os dias ensolarados, a natureza, o amor, enfim, aspectos gerais daquela vivência é que são os livros daqueles dias. E segue a dizer:

Sim, esses são os nossos livros; e se nós quisermos mais, podemos encontrar trabalho a fazer nos belos prédios que levantamos no país inteiro [...], onde um homem pode expressar tudo que esteja dentro dele, e fazer suas mãos refletirem sua mente e sua alma ([1890] 1908, n. p., tradução nossa)

Aqui fica ainda mais claro, portanto, que existe, nessa negação dos livros, a definição de dois modos de viver que são, de certa forma, contraditórios. Nessa equação, o trabalho manual aparece como antagonista do que podemos chamar de uma vida intelectual (nos termos da narrativa).

Um ensaio publicado em 1891 – ano seguinte à publicação do NN em capítulos no *Commonweal* – por um célebre colega de Morris traz uma abordagem diferente à oposição entre vida prática e vida intelectual. Em *A alma do homem sob o socialismo*, Oscar Wilde defende um socialismo que se assemelha ao de Morris no que diz respeito ao papel central que a arte ocupa nele. Wilde, no entanto, olha para a arte como objetos que expressam um gênio criativo. Sendo esse o tipo de arte (e de vida) que o interessa, ele diverge de Morris em relação ao valor do trabalho manual. Para ele, "não há nada necessariamente dignificante no trabalho manual, e a maior parte dele é absolutamente degradante" ([1891] 1912, p. 39, tradução nossa). Aqui os valores mudam de lugar. O que atrai Wilde à ideia de socialismo é justamente o exercício da vida intelectual, o desenvolvimento da subjetividade.

Talvez, no entanto, com ele estejamos apenas olhando para o outro lado da mesma moeda no que diz respeito ao trabalho. Wilde reconhece a tradição *craft* como valiosa, mas inverte o foco das mãos para o intelecto do artesão, entendendo que é nele que se localiza o

poder do trabalhador de produzir beleza com seus produtos ([1882] 1913). O interesse dele é no caráter de *ser* do indivíduo, que define e atua junto do *fazer*.

Do outro lado, a forma como Morris desenvolve a estima por um trabalho manual que dá vazão à beleza é imaginando uma sociedade onde todos são artistas, pois transforma todo fazer em um fazer artístico. Aqui, esse fazer não precisa subordinar-se ao intelecto, mas conecta-se diretamente com a moralidade e um "estado de espírito" (representado pelo prazer) do trabalhador em relação ao trabalho. Podemos ver isso refletido na fala da personagem Clara afirmando que, através do trabalho, o homem pode "fazer suas mãos refletirem sua mente e alma".

Um fenômeno parecido – ou seja, uma abordagem "prática" – atinge a ideia de educação nessa utopia. Em primeiro lugar, não existe a "educação" como uma área própria de conhecimento e atuação, como algo que possa ser destacado de todo o resto da sociedade. Ou seja, não existem escolas e professores, por exemplo. Não existe também uma separação etária no que diz respeito aos processos de aprendizado. Para o personagem Dick, o conceito de "educação" parece estranho. Segundo ele, todos aprendem a todo momento – não existe uma atividade à parte para isso. E lista que, naquela comunidade, as crianças sabem nadar, cozinhar, cortar a grama, exercer a carpintaria etc. Esses são os aprendizados destacáveis para eles, que são irrestritos (todos possuem todos esses conhecimentos) e não estão relacionados a um "sistema de ensinamento", como Dick chama.

Quando ele ouve o protagonista falar sobre sistemas de educação, entende que aquilo deve se referir ao que ele chama de "book-learning", conhecimento dos livros, que formariam um rol separado de saberes e, também, menos relevante do que aquele rol prioritário que ele menciona antes. Portanto, mais uma vez, o conhecimento prático é privilegiado frente ao conhecimento intelectual. Mais do que isso, o livro é visto como algo que pode fazer mal. Dick afirma que, como as crianças gostam de imitar os adultos, e que o que elas veem os adultos fazendo são trabalhos prazerosos como construção e jardinagem, portanto, eles não precisam "temer ter muitos indivíduos educados pelos livros" (n. p., tradução nossa).

Obviamente, não podemos interpretar essas construções como reflexo de uma desconsideração de Morris por livros. Não faltam, na sua obra, demonstrações de que os livros formavam um dos maiores interesses da sua vida. O que está em questão, na realidade, é o fato de que a sociedade ideal que ele imagina prioriza outros valores e, não menos importante, possui soluções para colocá-los em prática. Dessa maneira, a responsabilidade dos livros serem fonte tanto de prazer como de aprendizado é diminuída. Vejamos como Morris desenvolve sua visão de educação:

O que eu reivindico é uma educação liberal; a oportunidade de receber minha parcela de qualquer conhecimento, histórico ou científico, de acordo com minha capacidade ou desejo; e também ter minha parcela de habilidades manuais, seja para as atividades industriais ou para as belas-artes; [...] eu reivindico ser ensinado mais de um ofício para exercer pelo bem da comunidade. ([1885] 1915b, p. 18, tradução nossa)

Essa ideia de ofícios que servem ao bem da comunidade esclarece boa parte do que Morris constrói na sua narrativa utópica a respeito da educação. A utopia de Morris é uma que busca a expressão das aptidões individuais, porém, que, ao mesmo tempo, sejam direcionadas ao ganho coletivo. Ele fala ainda em uma educação de "prazer abundante" (ibid.), já que a organização de trabalho sob o socialismo não exerceria um fardo excessivo sobre nenhum indivíduo e todos fariam um trabalho "obviamente útil".

É curiosa essa noção de um trabalho "obviamente útil", um termo que ele aplica mesmo fora da sua narrativa utópica. Esse trabalho seria, além de útil, um incentivador do prazer. Como vimos no Capítulo 4, uma das condições para um trabalho prazeroso é que o indivíduo entenda que seu trabalho é útil para a comunidade de alguma forma. A defesa de Morris do trabalho útil se dá em contraste ao que ele julgava como um volume enorme de trabalho inútil sendo produzido na sua época. Esses trabalhos eram ou luxos desnecessários (no julgamento dele), ou trabalhos de "faz-de-conta" (sem propósito nenhum) para servirem como medida paliativa ao desemprego ou o trabalho direcionado a produtos de má qualidade (Kinna, 2000). Na sua utopia socialista não existiria a necessidade de produtos de luxo para agradar às classes altas, não existiria o medo do desemprego e não existiria a produção em massa de produtos industriais de má qualidade.

Essa proposta de trabalho, inclusive, pauta a visão política dessa comunidade. Quando Guest interpela o Old Hammond (o personagem mais velho) sobre questões de governo e ordem social, é respondido com uma série de ausências: ausência de governo, de organizações políticas, de hierarquias, de leis, de polícia, de crimes. As únicas instituições formais de organização social são as "unidades de gestão, alas ou paróquias" – grupos comunitários para tomadas de decisões coletivas (onde, segundo o relato do Old Hammond, as decisões fluem tranquilamente e as discordâncias não são grandes o suficiente para separar as pessoas em partido). Todas as outras deixam de ser uma necessidade para essa comunidade utópica. Old Hammond, interpelando Guest de volta, faz a provocação de que, na época dele, o governo de fato eram os tribunais e as polícias. Isso porque eram instituições programadas para a defesa da propriedade privada. A partir do momento que a propriedade privada deixa de existir, elas também perdem sentido. Old Hammond então afirma que mandamentos como "Não roubarás",

para eles, é traduzido como "Trabalharás para viver feliz", e que essa proposta não precisa de coerção para ser executada. Portanto, o "trabalho alegre" é não apenas um bem acessado pelo indivíduo, mas uma estrutura moral comunitária.

Outra preocupação do trabalho em Lugar Nenhum é participação feminina nele (e no todo da comunidade). Na narrativa, é descrito que foi superada a opressão do homem sobre a mulher e que essa goza de liberdade para executar qualquer atividade que queira. No entanto, apesar de anunciar uma igualdade, o conceito de gênero na obra esbarra em alguns limites. É o caso, por exemplo, das relações de trabalho, onde o papel da mulher não é tão transformado. Para muitos casos, elas permanecem voltadas aos cuidados da casa e papéis de servidão. Morris tenta resolver isso definindo esses trabalhos como tão valiosos quanto quaisquer outros, e que só devem ser realizados se for do desejo e aptidão da mulher. A "revolução" aqui, portanto, acontece sobre as formas de entender o trabalho, não tanto sobre o trabalho em si.

Por outro lado, é possível argumentar também que, para Morris, o entendimento sobre o trabalho é o trabalho em si. Isso porque sua defesa da importância dos cuidados da casa é anterior à sua utopia e, inclusive, antecede questões de gênero. É o que lembra Foster (2017), que defende que o entendimento de Morris sobre gênero tem mais nuances do que parece. Sobre a preocupação com os trabalhos de casa, essa era uma marca presente na própria vida de Morris, não estando limitada a ser, para ele, uma retórica socialista. Foster (ibid.) realça ainda um outro aspecto das relações de gênero na utopia do designer, que é o que chama de uma liberdade sexual das mulheres em Lugar Nenhum, ilustrando uma visão progressista de Morris sobre relacionamentos amorosos. De todo modo, embora seja digna de nota a aparição desses temas na obra, podemos afirmar que Morris não se propõe a se aprofundar neles, recorrendo a soluções genéricas.

Com isso, consideramos que o que abordamos até aqui nos dá uma perspectiva ampla da utopia *morrisiana*, passando por tópicos sobre os quais já havíamos discorrido em outros capítulos (e, agora, tendo a oportunidade de vê-los formatados em cenas onde se manifestam de maneira empírica), assim como introduzindo novos. O que buscamos aqui com a leitura de aspectos específicos da utopia de Morris foi mapear o pensamento que constrói essa comunidade utópica, identificar a lógica pela qual seus personagens operam. Como fica claro a partir da análise, a obra funciona de forma a localizar em uma narrativa unificada, questões que Morris continuamente defendeu nos seus anos de maior atividade política. Dessa maneira, NN pouco tem de um caráter de quebra com o restante do trabalho intelectual de Morris. Pelo contrário, ela aparece quase como uma soma de todas as suas propostas políticas. Por isso

mesmo, é uma que passeia por diversas direções, tentando dar conta do funcionamento completo de uma sociedade.

Agora sobre o capítulo por inteiro, nos dedicamos a comentar as utopias de Morris nos seus "utopismos", ou seja, buscando entender aquilo que faz com que elas sejam escritas como utopias em primeiro lugar. O que pretendemos investigar é quais valores, neste Lugar Nenhum, são considerados positivos e quais são tidos como negativos, busca que costurou também todo nosso trabalho. O que é entendido como bom e ruim; o que é visto como uma vida ideal. Vimos mais uma vez, na obra NN, como que, para Morris, a utopia é um lugar onde prazer e beleza alternam-se na função de motores que alimentam todo o resto. Como já estabelecemos no capítulo anterior, esses valores alimentam, mas também são alimentados. Eles mobilizam a utopia, que deve aplicar todos os seus recursos para que eles existam.

Outro aspecto que permeia toda a discussão das utopias de Morris é o tempo delas. A ideia que este capítulo desenvolve é a de que passado e futuro, para Morris, são instâncias com valor utópico semelhante. Podemos lembrar Spatt (1975) para afirmar que a maneira como Morris se relaciona com o passado é uma em que este funciona como uma fonte interminável de inspiração e está sempre aberto também a recriações, fabulações.

Davidson (2019) vai ainda mais longe e argumenta que o passado, na obra de Morris, atua também como uma base comum para todos aqueles que compartilham uma utopia. Por exemplo, vimos em *John Ball* que, naquele contexto, havia um desejo de liberdade frustrado. Esse desejo era acompanhado também por uma longa espera, uma esperança contínua. Na obra, essa esperança une John Ball ao narrador, que vem de cinco séculos mais tarde. Por mais distante que eles estejam temporalmente, suas aspirações são, em grande parte, as mesmas.

Agora apliquemos essa lógica para entender o olhar de Morris ao futuro. Quando ele imagina uma utopia futura, entende que os desejos de liberdade e camaradagem, por exemplo, foram construídos historicamente. Eles seriam não criados por Morris, mas o resultado de uma espera coletiva de muitos séculos. De certa forma, é como se ele estivesse falando em nome da história.

No entanto, devemos reconhecer que a habilidade de fabulação de Morris não se limita ao passado. "O socialismo de Morris surge do seu historicismo medievalista, porém não é redutível a ele" (Holland, 2017, p. 11, tradução nossa). Isso fica claro na leitura atenta das duas obras que destacamos aqui. Ao imaginar uma sociedade socialista, Morris a estrutura a partir de valores que são embasados, porém não podem ser resumidos à sua inspiração na Idade Média.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao final do trabalho nos dá a oportunidade de afastar um pouco das partes para conseguirmos ter uma visão do todo (diferentemente da Introdução, onde isso também é feito, agora o todo já está construído). O que, no nosso entendimento, devemos reforçar nesse todo é o fato de que – a partir de diferentes fragmentos da vida, obra, pensamento e influências de William Morris – criamos segmentos que não têm outra proximidade senão a costura que propomos fazer deles. Como já comentamos, o personagem Morris é, também, uma infinidade de personagens possíveis, de modo que não há necessidade alguma na sequência que criamos entre Morris arturiano, Morris socialista e Morris escritor de utopias, considerando também o Morris da historiografia do design, como no Capítulo 2.

A pesquisa, admitidamente, poderia ser composta de inúmeras outras partes e poderia, assim, ter percorrido inúmeros caminhos diferentes. Entendemos que se ela se mostrar valiosa para o campo de alguma maneira, essa característica será uma das razões. Dizemos isso por dois motivos. O primeiro é que é mesmo sobre essa costura de temas (que, de outra maneira, viveriam desconexos) que mora nossa proposta. Se é fácil de imaginar como a pesquisa poderia ter trilhado outras veredas, só pode ser porque é fácil de ver a estrutura que a sustenta (e que a acompanharia em qualquer caminho), além de nos dar a possibilidade de imaginar uma pesquisa que pode ser continuamente enriquecida, incapaz de ser esgotada – o que, no nosso modo de ver, configura uma força do tema. O segundo motivo, mais objetivo, é que acreditamos que qualquer proposta pretensamente fatalista – ou seja, que entendesse ser possível, através de um percurso inequívoco, chegar ao resumo definitivo da "entidade" William Morris – seria falida já de saída. Esperamos ter conseguido mostrar que, sobre Morris, a interpretação absoluta está longe de ser uma possibilidade.

Há, no entanto, um ponto onde gostaríamos de ter chegado independentemente do percurso percorrido (o que revela mais um interesse da pesquisa do que qualquer fatalismo). A última seção do trabalho (sem levar em conta as presentes considerações) se debruça sobre o apontamento de Morris ao futuro. Lembremos que, no primeiro momento, começamos a olhar para Morris a partir de acusações de reacionarismo vindas de outros historiadores – especialmente pela sua obsessão com a Idade Média e rejeição de tecnologias industriais. Não diríamos, é claro, que olhar para o futuro é uma contradição automática do rótulo de retrógrado. O ponto que queremos fazer é que a pesquisa vai construindo uma base até o momento em que passa a fazer sentido essa projeção de futuro, mesmo que nas suas inumeráveis idiossincrasias. "Fazer sentido" nos termos de Morris, é claro. O nosso guia é nosso próprio personagem de

interesse, portanto, buscamos entender como diferentes referências são agregadas na visão dele. Não quisemos oferecer um olhar de fora que avalia se – em absoluto – essa junção é possível ou impossível (contraditória, paradoxal, etc.)

De toda forma, em relação ao futuro, acreditamos ter ficado claro que em nenhum momento Morris o rejeita, e seu romance utópico é apenas a manifestação mais explícita disso, porém não a única. Inclusive, um dos pontos mais ricos de um estudo sobre esse personagem é sua capacidade em desenvolver agendas de futuro diferentes daquela usualmente tomada como a única possível (o "progresso" da modernidade). E reforçamos outra vez que, embora a pesquisa não tenha sido construída *para* chegar nesse ponto, toda sua trilha é necessária para atingirmos uma compreensão aprofundada sobre ele. Por isso, admiramos o caráter simbólico de encerrá-la dessa maneira.

Ainda poderíamos pensar sobre o outro sentido de futuro que a pesquisa nos coloca – e que pode ser esperado que desenvolvamos neste momento –, aquele que indaga se e como Morris pode aparecer como um bom farol para as empreitadas atuais e futuras do campo do design. Nesse aspecto, temos uma posição dúbia e, possivelmente, insatisfatória. Por um lado, entendemos que sim, é possível ver em Morris práticas que ainda possam balizar o campo e até inspirar possíveis desvios de rota dele. Poderíamos ensaiar uma resposta, por exemplo, justamente a partir das "agendas de futuro diferentes" que acabamos de comentar. Por outro lado – e aqui vem a parte insatisfatória – pensamos que a tarefa de responder essa pergunta está mais nas mãos do leitor do que nas nossas. Até porque, para ter uma boa resposta à indagação que mencionamos, teríamos de, prezando pela precisão acadêmica, ter uma boa resposta a diversas outras, como: "quais são essas empreitadas atuais e futuras do design e por que o campo deveria procurar um personagem inspirador em primeiro lugar?". Essas, admitimos, fogem dos nossos domínios.

No entanto, não vemos como a ausência dessa resposta poderia atrapalhar os intentos da pesquisa. Como comentado nos Capítulos 1 e 2, essa se volta primeiro à própria historiografia do design. Estivemos exercitando formas de construir um personagem histórico dentro deste campo, o que esbarra em diferentes formas de entender o próprio design (note que essa palavra pouco apareceu ao longo do trabalho, ao mesmo tempo que, de alguma forma, esteve sempre presente). Se refletimos sobre nossos modos de fazer história e, a partir deles, damos complexidade ao nosso entendimento de design, aí sim, entendemos que a contribuição para quaisquer dos futuros possíveis da atividade torna-se bastante valiosa – mais do que pinçar práticas específicas de um personagem, embora isso também possa se mostrar interessante.

Além do mais, não estruturamos a pesquisa de modo que ela viesse a ter *uma* contribuição. Isso é, ela não tem um desígnio específico que tenhamos carregado do começo ao fim. Como afirmamos no início deste comentário, é na costura de temas que esta dissertação acontece. Evitamos definir prognósticos a priori, que nos fizessem usar o desenvolvimento da pesquisa apenas como forma de confirmá-los. Pensamos que cada capítulo deveria funcionar como um estudo em si mesmo, não apenas usando um como contexto ou transição para outro, e sem ter também uma parte que funcionasse como ápice de pesquisa. Ao mesmo tempo, quando colocados juntos, eles claramente apresentam uma progressão – que deve ser entendida como a transformação do próprio pensamento e trabalho de Morris, manifestada no nosso trabalho pelas suas diferentes fases. Podemos pensar também em camadas do seu pensamento, que vão se juntando umas às outras, e dentre as quais tentamos dar conta de uma boa amostra.

Considerando "o todo", como comentamos acima, a principal busca da pesquisa é deixar claro que, entre seu início e fim, há um deslocamento longo. Por mais que voltemos, de um momento a outro, a temas semelhantes (motivos recorrentes em toda a carreira de Morris), a proposta foi mostrar a extensão do seu pensamento e obra, tanto quanto a repetição deles. Isso para dizer que não elegemos obsessões principais ao redor das quais daríamos voltas, mas gostamos do fato de abordar diversos temas em pé de igualdade, de forma que eles podem ser centrais em um momento e passados em outros, sem que isso configure prejuízo à leitura. De alguma forma, todos os temas se relacionam com todos os outros, e todos contribuem igualmente para o entendimento geral do trabalho.

Buscar uma progressão (sem ceder a uma *evolução*, é importante notar) justifica a escolha por uma estrutura – mais ou menos – cronológica, passando pelo Morris da juventude, da maturidade e do final da vida (marcado pelo socialismo e pela Kelmscott Press). Por outro lado, é importante que essa estrutura tenha sido apenas "mais ou menos" cronológica, pois, ao mesmo tempo que localiza sequencialmente as fases de Morris, facilitando o trabalho de acompanhá-las, ainda permite uma organização temática também (por exemplo, no Capítulo 3, pudemos saltar da "fase islandesa" para a Kelmscott Press, corrompendo nosso esquema cronológico por algumas décadas).

Escolhemos nos dedicar a dois capítulos diferentes situados dentro da fase socialista de Morris, pois, além de ser um período prolífico da sua produção intelectual, tendo muitos registros de escritos e palestras onde detalha suas ideias sobre arte e política, também é o período que mais nos permite entrar em contato com o conceito amplo de design – ou o "design sem muros" (Portugal, 2023) –, a partir do qual vemos o design como a atividade de construir mundos e modos de viver, propostas da utopia de Morris.

O design está, por exemplo, na projeção da "fábrica socialista", nos objetos e serviços de Lugar Nenhum, na especulação sobre novas formas de trabalho, na elevação da vida a partir de objetos cotidianos, nos valores do gótico, no desenho de modelos sociais, além de, obviamente, na Kelmscott Press, na Morris & Co., na Red House, etc. – ou seja, em manifestações materiais e não materiais que acreditamos terem sido melhor amalgamadas na última década e meia da vida de Morris. Ao final do trabalho, o jogo de palavras contido no título "design em lugar nenhum" também deve estar mais claro.

Devemos ter cautela, no entanto, para não definir um protagonismo desses capítulos frente aos outros, que constroem nossa personagem tanto quanto os últimos. Por isso mesmo, evitamos usar o termo "pré-socialista" (usado por alguns dos autores que consultamos) para definir os anos anteriores à sua filiação política, pois isso nos faria incorrer no fatalismo que tanto evitamos – essa seria uma forma de dizer que tudo o que veio antes na vida de Morris foi apenas uma preparação para a aparição do inevitável socialismo. E, se observamos bem, em número de anos de dedicação de Morris, essa fase representa uma fatia menor da sua vida. Portanto, não podemos dizer que ela seja mais importante ou mais representativa do "verdadeiro" Morris (talvez fosse até mais justo se referir aos anos socialistas como "pós" alguma coisa do que a todo o resto como pré-socialista).

Nesse sentido, o Capítulo 3 é crucial para a pesquisa, estabelecendo as motivações do Morris que é obcecado por sagas medievais. Além de, ali, entendermos boa parte dos interesses que embasam todo o resto da sua vida, esses anos também são marcados por suas empreitadas particulares, como a incursão na pintura. Não à toa, esse é o capítulo mais longo, o que atesta pela sua importância, assim como pela riqueza dos assuntos lá abordados. Percebemos ainda que, embora a produção de Morris nesse período (e com esse recorte) não seja tão considerada pela história do design, há produção extensa sobre ela no campo da literatura, onde Morris é posicionado como um importante autor de contos e poemas fantásticos e cavaleirescos (e não apenas considerando seus contemporâneos do século XIX). Temos satisfação em ter desenvolvido um trabalho onde essas abordagens (do design e da literatura) possam ser reunidas. Também sobram nesse capítulo contribuições à grande investigação da pesquisa, a ideia de empreitada moral, inclusive inspirando o próprio título, pois uma empreitada muito se assemelha a uma saga, uma *quest*, uma aventura.

A tão comentada costura do trabalho é exatamente essa ideia. E ela só poderia ter feito sentido, acreditamos, no tipo de estrutura que montamos, que se permite saltar de um ponto a outro, sendo contínua e descontínua ao mesmo tempo. Nesses diferentes pontos, fomos buscar os recortes temáticos que se mostrassem como os mais produtivos para dissertarmos a partir do

nosso fio condutor, ou seja, aqueles que consideramos mais abertos à narrativa da empreitada moral. Mas, embora estejamos ressaltando a fragmentação dos temas, a hipótese a qual nos dedicamos é a de que há continuidade da empreitada moral em Morris, sendo possível resumir sua obra a partir desse termo.

Reforçando o que descrevemos na Introdução, gostamos desse recorte, pois, enquanto a historiografia do design usualmente fica às voltas com as partes de Morris, decidindo o que entra e o que sai, o que é valioso e o que não é, para o nosso mote, a principal recomendação é não excluir nada. Tudo entra e tudo pode ser valioso, postura que nos leva a ampliar nossa curiosidade sobre nosso objeto, sabendo que todos os aspectos dele são de interesse da pesquisa. Assim, a investigação sobre ele tem a chance de ser mais atenta do que uma que se detém apenas sobre alguns aspectos específicos da sua obra.

Ao chegar ao final do trabalho, o que esperamos, portanto, é devolver ao design um personagem (um "ídolo") renovado, que ganha agora mais uma forma de ser comentado. Não somos pioneiros nem definitivos, é claro, no tratamento de Morris a partir de uma ideia de moralidade. Se há algo de particular no nosso trabalho é a postura de estender esse entendimento, usando-o como forma de agregar diferentes atividades de Morris (ou, indo mais distante, buscando, tanto quanto possível, nem enxergar essa diferença). Porém, certamente não buscamos adotar os valores da empreitada moral de Morris como nossos. Só pode ser como empreitada dele que ela se torna interessante, não como manual de boas práticas para o design (vide nossa discussão acima sobre futuro).

Todo personagem canônico (de qualquer campo) chega ao ponto em que começa a parecer gasto, superado, extenuado, conhecido. E, sem dúvida, é importante que toda área de conhecimento consiga crescer para além dos seus mestros e mitos. Embora reconheçamos isso também para o campo do design, no nosso caso, esforçamo-nos para olhar para Morris como desconhecido, entendendo-o como voz que ainda tem declarações a fazer. Esse foi o espírito que conduziu todo nosso estudo.

REFERÊNCIAS

- ABENSOUR, M. *The history of utopia and the destiny of its critique*. In: CHROSTOWSKA, S.; INGRAM, J. **Political uses of Utopia**. New York: Columbia University Press, 2016.
- ABRAMS, M. H. **Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature**. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1971.
- ANTHONY, P. D. **John Ruskin's labour: A study of John Ruskin's social theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- ANDREWS, K. *Fichte, Carlyle and the British Literary Reception of German Idealism*. **Literature Compass**, v. 9, n. 11, pp. 721-732, nov. 2012.
- ARAÚJO, R. B. *A concepção do trabalho na utopia libertária de William Morris*. **Emblemas – Revista do Departamento de História e Ciências Sociais**, Catalão, v. 11, n. 1, mai. 2015, pp. 25-38.
- BANHAM, R. **Theory and Design in the First Machine Age**. London: The Architectural Press, 1960.
- BENNETT, P. *Educating for Utopia: William Morris on Useful Learning versus 'Useless Toil'*. **The Journal of William Morris Studies**, v. 20, n. 2, pp. 54-72, jan. – mar., 2013.
- BERLIN, I. *Two concepts of liberty*. In: BERLIN, I. **Liberty: incorporating four essays on liberty**. New York: Oxford University Press, [1958] 2002.
- BEVIR, M. **The Making of British Socialism**. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- BINGAMAN, A. *The business of brotherhood: Morris, Marshall, Faulkner & Company and the Pre-Raphaelite culture of youth*. In: MOROWITZ, L.; VAUGHAN, W. **Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century**. London: Routledge, 2000, pp. 82-104.
- BOARDLEY, J. **Typographic firsts**. Oxford: Bodleian Library, 2021.
- BOOS, F. S. *Morris' Radical Revisions of the "Laxdaela Saga"*. **Victorian Poetry**, vol. 21, no. 4, dez. – mar. 1983, pp. 415-420.
- _____. *Alternative Victorian Futures: "Historicism," Past and Present and A Dream of John Ball*. In: BOOS, F. S. **History and Community: Essays in Victorian Medievalism**. London: Garland Publishing, Inc, 1992.
- BORGES, J. L. **Pierre Menard, autor do Quixote**. In: BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo: Globo, [1941] 1999.
- BOS, J. *Nineteenth-Century Historicism and Its Predecessors*. In: BOD, R.; MAAT, J.; Weststeijn, T. (ed.). **The Making of the Humanities Volume II: From Early Modern to Modern Disciplines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- BREWER, E. *Medieval and Arthurian subjects in the work of the Pre-Raphaelites*. **Bulletin des anglicistes médiévistes**, n°45, pp. 806-822, jun. – ago. 1994.
- BROWNE, P. L. *Work, freedom and reciprocity in William Morris's 'News from nowhere'*. **Socialist Studies**, Alberta, v. 13, n.1, 18 pp., mar. – jun, 2018.

- BURDEK, B. **Design – History, Theory and Practice of Product Design**. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2005.
- BURNE-JONES, G. **Memorials of Edward Burne-Jones**. New York: Macmillan & Co, 1906.
- BRYDEN, I. **Reinventing King Arthur: The Arthurian Legends in Victorian Culture**. Aldershot: Ashgate, 1966.
- CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. 3ª ed. São Paulo: Blucher, 2008.
- CARLYLE, T. *Signs of the times*. In: TENNYSON, G. B. (ed.). **A Carlyle reader: selections from the writings of Thomas Carlyle**. Cambridge: Cambridge University Press, [1829] 1984.
- _____. **On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History**. New York: Barnes & Nobles, [1841] 2011.
- _____. **Past and Present**. Chicago, New York, San Francisco: Belford, Clarke & Co, [1843] 1890.
- CASEMENT, W. *William Morris on Labour and Pleasure*. **Social Theory and Practice**, Florida, v. 12, n. 3, pp. 351-382, mar. – jun. 1986.
- CAXTON, W. *Caxton's preface*. In: **Le Morte d'Arthur: Sir Thomas Malory's book of King Arthur and of his noble knights of the Round Table**. London: Macmillan & Co, 1897 [1485].
- CHAUCER, G. **Contos da Cantuária**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, [1387] 2013.
- COCHRAN, R. William Morris: *Arthurian Innovator*. In: In: MANCOFF, D (org.). **The Arthurian Revival: essays on form, tradition, and transformation**. Abingdon: Routledge, 1992.
- CLAEYS, G.; SARGENT, L. T. **The utopia reader**. New York: New York University Press, 1999.
- COLE, G. **Socialist Thought: Marxism and Anarchism**. London: Macmillan & Co, 1954.
- CONNELLY, F. *John Ruskin and the Savage Gothic*. **Journal of Art Historiography**, Birmingham, n. 12, pp. 1-16, jun. 2015.
- CONSTANT, B. **A liberdade dos antigos comparada à dos modernos**. São Paulo: Edipro, [1819] 2019.
- COOPER, N. *Red House: Some Architectural Histories*. **Architectural History**, London, v. 49, pp. 207-221, 2006.
- DAHL, C. *Morris's "The Chapel in Lyonesse": An Interpretation*. **Studies in Philology**, North Carolina, v. 51, n. 3, pp. 482-491, 1954.
- DAVIDSON, J. P. L. *My utopia is your utopia? William Morris, utopian theory and the claims of the past*. *Thesis Eleven*, v. 152, n. 1, pp. 87-101, 2019.
- DAVIDSON, J. P. L. *Between Utopia and Tradition: William Morris's A Dream of John Ball*. **The European Legacy**, v. 25, n. 4, fev. 2020.
- DE FUSCO, R. **História do design**. São Paulo: Perspectiva, [1985] 2019.
- DEWEY, J. **Democracy and Education**. New York: The Macmillan Company, 1916.
- DILNOT, C. *The State of Design History, Part I: Mapping the Field*. **Design Issues**, Cleveland, v. 1, n. 1, pp. 4-23, 1984.

- DRINKWATER, J. **William Morris, a critical study**. AS Classics, [1912] 2020.
- FAGENCE COOPER, S. **How We Might Live: At Home with Jane and William Morris**. London: Quercus, 2022.
- FAULKNER, P. *Pevsner's Morris*. **The Journal of William Morris Studies**, v. 17, n. 1, pp. 49-71, 2006.
- FELCE, I. **William Morris and the Icelandic Sagas**. Suffolk: Boydell & Brewer, 2018.
- FEREBEE, A. **A history of design from the Victorian era to the present**. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1970.
- FORTY, A. **Objects of desire**. New York: Pantheon Books, 1986.
- FOSTER, J. B. *William Morris's Romantic Revolutionary Ideal: Nature, Labour and Gender in News from Nowhere*. **The Journal of William Morris Studies**, v. 22, n. 2, pp. 17-35, jan. – mar., 2017.
- FOUTO, R. S. *A comunidade do não-lugar: William Morris e utopias passadas e futuras*. **Memorare**, Tubarão, v. 8, n. 1, pp. 178 – 191, jan. – jun. 2021.
- FRANKEL, N. *William Morris and the "moral qualities" of ornament*. **Socialist Studies**, v. 13, n. 1, pp. 23-35, mar. – jun. 2018.
- FRY, T. *Whither design/whether history*. In: FRY, T.; DILNOT, C.; STEWART, S. C. **Design and the question of history**. Suffolk: Bloomsbury, 2015.
- GIEDION, S. **Mechanization Takes Command: a contribution to anonymous history**. New York, London: W. W. Norton & Company, [1948] 1975.
- HAGGE, W. **Um, Nenhum e Cem Mil: A História do Design como objeto pirandelliano**. Manuscrito não publicado, 2022.
- HANSON, I. **William Morris and the Uses of Violence, 1856-1890**. London: Anthem Press, 2013.
- HAY, F. *Reflections of Medievalism In Utopian Fiction: William Morris's A Dream of John Ball*. **DTCF Dergisi**, v. 59, n. 1, pp. 559-574, jun. 2019.
- HESKETT, J. **Industrial Design**. New York, Toronto: Oxford University Press, 1980.
- HOBSBAWM, E. **The Influence of Marxism 1880-1914**. In: HOBSBAWM, E. *How to Change the World: Reflections on Marx and Marxism*. New Haven: Yale University Press, 2011. p. 211-260.
- HODGSON, A. **The Romances of William Morris**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- HOLLAND, O. **William Morris's utopianism**. Oxford: Palgrave Macmillan, 2017.
- HULME, T. E. **Speculations: essays on humanism and the philosophy of art**. London: Kagan Paul, Trench, Trubner & Co, LTD, 1936.
- HUNT, W. H. **Pre-Raphaelitism and the pre-Raphaelite brotherhood**. London: Macmillan & Co, 1905.
- KEGEL, C. *Carlyle and Ruskin: An Influential Friendship*. **Brigham Young University Studies**, v. 5, n. 3-4, pp. 219-229, jun.-dez. 1964.
- KELVIN, N. **The Collected Letters of William Morris: Volume 1 (1848-1880)**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1984.

- KINNA, R. *William Morris: Art, Work, and Leisure*. **Journal of the History of Ideas**, Pennsylvania, v. 61, n. 3, p. 493-512, jul. 2000.
- LEVITAS, R. *More, Morris, Utopia...and us*. **The Journal of William Morris Studies**, v. 22, n. 1, pp. 4-17, 2016.
- LOVEJOY, A. **The great chain of being**. Cambridge, Massachusetts, London: [1933] 2001.
- MACCARTHY, F. **William Morris: A Life of Out Time**. London: Faber & Faber, 1994.
- _____. **The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- MACDONALD, B. J. *Morris after Marcuse: Art, Beauty, and the Aestheticist Tradition in Ecosocialism*. **The journal of William Morris Studies**, v. 18, n. 3, pp. 39-49, jan. – mar. 2011.
- MANIFESTO of the Socialist League, *The*. **The Commonweal**, London, v. 1, n. 1, fev. de 1885.
- Disponível em: <<https://archive.org/details/0544678.0001.001.umich.edu/page/n3/mode/2up>>. Acesso em: 02 de abr. de 2022.
- MAGNÚSSON, E.; MORRIS, W. (trad.). **The Volsunga Saga**. London: Norroena Society, [1876] 1907.
- MAIR, S; DRUCKMAN, A; JACKSON, T. *A tale of two utopias: Work in a post-growth world*. **Ecological Economics**, v. 173, 11 pp. 1-11, jun. 2020.
- MANCOFF, D. *Introduction*. In: MANCOFF, D (org.). **The Arthurian Revival: essays on form, tradition, and transformation**. Abingdon: Routledge, 1992.
- MARSH, J. *William Morris's Painting and Drawing*. *The Burlington Magazine*, v. 128, n. 1001, pp. 569-577, 1986a.
- _____. **Jane and May Morris: A Bibliographical Story 1839-1938**. London, New York: Pandora, 1896b.
- MARGOLIN, V. **The politics of the artificial**. Chicago, London: Chicago University Press, 2002.
- MEGGS, P. **Meggs' History of Graphic Design**. New Jersey: John Wiley & Sons, [1983] 2012.
- MEGGS, A. W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, [1983] 2009.
- MORRIS, M. **William Morris – Artist, Writer, Socialist, Vol. 1**. New York: Russel & Russel, [1936] 1966a.
- _____. **William Morris – Artist, Writer, Socialist, Vol. 2**. New York: Russel & Russel, [1936] 1966b.
- _____. **The Introductions to The collected works of William Morris, Vol. 2**. New York: Oriole Editions, 1973.
- MORRIS, W. Letter to Cornell Price. In: KELVIN, N. **The Collected Letters of William Morris: Volume 1 (1848-1880)**. Nova Jersey: Princeton University Press, [1856], 1984, p. 28.
- _____. **The defence of Guenevere and other poems**. London: Bell and Daldy, 1858.
- _____. **The Life and Death of Jason**. London: MacMillan & Co., [1867] 1923.
- _____. **The Earthly Paradise, Part I**. London: Longmans, Green and Co., [1868] 1903.

- _____. **The Earthly Paradise, Part II.** London: Longmans, Green and Co., [1869] 1903.
- _____. Letter to Charles Eliot Norton. In: KELVIN, N. **The Collected Letters of William Morris: Volume 1 (1848-1880).** Nova Jersey: Princeton University Press, [1869] 1984, pp. 98-100.
- _____. **The Earthly Paradise, Part III.** London: Longmans, Green and Co., [1870] 1905.
- _____. *The Lesser Arts.* In: MORRIS, W. **Hopes and Fears for Art.** New York: Longman's, Green and Co, pp. 1-37 [1877] 1905.
- _____. *The Art of The People.* In: MORRIS, W. **Hopes and Fears for Art.** New York: Longman's, Green and Co, pp. 38-70 [1879] 1905.
- _____. *Art Under Plutocracy.* In: MORRIS, W. **The Collected Works of William Morris – Vol. 23.** London: Longmans, Green and Co., [1883] 1915, pp. 164-191.
- _____. **Useful Work v. Useless Toil.** London: Hammersmith Socialist Society, [1884] 1893.
- _____. **Factory Work: As It Is and Might Be.** New York: New York Labour News Co, [1884] 1922.
- _____. *Hopes of Civilization.* In: MORRIS, W. **The Collected Works of William Morris, Vol. 23.** London: Longmans, Green and Co., [1885] 1915a, pp 59-80.
- _____. *How We Live and How We Might Live.* In: MORRIS, W. **The Collected Works of William Morris, Vol. 23.** London: Longmans, Green and Co., [1885] 1915b, pp. 3-27.
- _____. *The Aims of Art.* In: MORRIS, W. **Signs of Change.** New York: Longmans, Green and Co., [1887] 1903.
- _____. *Policy and Abstention.* In: MORRIS, M. **William Morris: writer, artist, socialist, Vol. 2.** New York: Russel & Russel, [1887] 1966.
- _____. **A dream of John Ball.** London: Kelmscott Press, [1888] 1892.
- _____. *Looking Backward.* **The Commonweal,** London, v. 5, n. 180, jun. de 1889. Disponível em: <<https://archive.org/details/0544678.0005.001.umich.edu/page/194/mode/2up>>. Acesso em: 22 de ago. de 2023.
- _____. **News From Nowhere or an Epoch of Rest.** London: Longmans, Green and Co. [1890] 1908.
- _____. *Development of Modern Society.* **The Commonweal,** London, v. 6, n. 239, ago. de 1890.
- _____. *The English Pre-Raphaelite School.* In: MORRIS, M. **William Morris – Artist, Writer, Socialist, Vol. 1.** New York: Russel & Russel, [1891] 1966.
- _____. **The story of the Glittering Plain, which has been also called the Land of Living Men or the Acre of the Undying.** London: Kelmscott Press, 1891.
- _____. *Preface.* In: RUSKIN, J. **The Nature of Gothic, a Chapter of the Stones of Venice.** London: Kelmscott Press, 1892, pp. I-V.

- _____. **Some notes on early woodcut books, with a chapter on illuminated manuscripts.** New York: The Elston Press, [1892] 1902.
- _____.; WALKER, E. **Printing.** London: The Village Press, [1893] 1903.
- _____. **The Ideal Book.** London: L.C.C. Central School of Arts & Crafts, [1893] 1908.
- _____. Letter to the editor of the Daily Chronicle. In: KELVIN, N. **The Collected Letters of William Morris: Volume 4 (1893-1896).** Nova Jersey: Princeton University Press, [1893] 1996, pp. 102-105.
- _____. **How I became a socialist.** London: Twentieth Century Press, [1894] 1896.
- _____. **A note by William Morris on his aims in founding the Kelmscott Press : together with a short description of the press.** London: Kelmscott Press, [1895] 1898.
- _____.; PIQUEIRA, G (org., ed.) **Sobre as artes do livro.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.
- MUTHESIUS, H. **The English House.** New York: Rizzoli International Publications, [1905] 1979.
- NIETZSCHE, F. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida.** São Paulo: Hedra, [1874] 2017.
- _____. **Genealogia da moral.** São Paulo: Companhia das Letras, [1887] 2009.
- _____. **Crepúsculo dos ídolos.** São Paulo: Companhia das Letras, [1888] 2006.
- PEVSNER, N. **Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius.** London: Pelican, [1936] 1977.
- _____. **Academies of Art: Past and Present.** New York: Da Capo Press, [1940] 1973.
- _____. **An Outline of European Architecture.** London: Hazell, Watson & Viney, [1942] 1948.
- _____. **Studies in Art, Architecture and Design: Volume 2 – Victorian and After.** New York: Walter and Company, 1968.
- _____. **The Sources of Modern Architecture and Design.** New York: Frederick A. Praeger Inc., 1968.
- PIQUEIRA, G. *Introdução.* In; MORRIS, W. **Sobre as artes do livro.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.
- POPPER, K. **The Poverty of Historicism.** London, New York: Routledge Classics, [1957] 2002.
- PORTUGAL, D. **O Design entre valores iluminista e românticos: produção material, consumo e dinâmica social no pensamento dos séculos XVIII e XIX.** Projeto de pesquisa – ESDI/UERJ, 10 pp. 2016.
- _____. **As bestas dentro de nós.** Rio de Janeiro: Áspide, 2019.
- _____. **Tramas do demônio: introdução a uma filosofia do design sem muros.** Manuscrito não publicado, 2023.
- PUGIN, A. W. **Contrasts: Or, a Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages and Corresponding Buildings of the Present Day.** London: Charles Dolman, [1836] 1841.
- _____. **An Apology for the Revival of Christian Architecture in England.** Edinburgh: John Grant, [1843] 1895.

- RAYMOND, M. B. *The Arthurian Group in The Defence of Guenevere and Other Poems*. **Victorian Poetry**, West Virginia, v. 4, n. 3, pp. 213-218, jun. – ago. 1966.
- ROSSETTI, W. M. **The Germ**, Vol. 1-4. Whitworth University: The Germ (fac-símile), [1850] 1901. Disponível em: <<https://digitalcommons.whitworth.edu/germ/1>>. Acesso em: 8 de jan. de 2024.
- RUSKIN, J. **Modern Painters, Vol. II**. Orpington: George Allen, [1846] 1888.
- _____. **The Seven Lamps of Architecture**. London: George Allen, [1849] 1904.
- _____. **The Nature of Gothic, a Chapter of the Stones of Venice**. London: Kelmscott Press, [1853] 1892.
- _____. *Pre-raphaelitism*. In: **Lectures on architecture and painting**. London: George Routledge and Sons Limited, 1854.
- _____. **The Nature of Gothic and herein of the true functions of the workman in art**. London: Smith, Elder & Co, 1854.
- _____. **Munera Pulveris: six essays on the elements of political economy**. London: George Allen, [1862] 1894.
- _____. **Unto This Last**. London: J. M. Dent & Sons, [1862] 1921.
- SALMON, N. *A Reassessment of A Dream of John Ball*. **Journal of William Morris Studies**, v. 14, n. 2, pp. 29-38, set. – dez. 2001.
- SENNETT, R. **The Craftsman**. London: Yale University Press, 2008.
- SILVER, C. *"The Defence of Guenevere": A Further Interpretation*. **Studies in English Literature, 1500-1900**, v. 9, n. 4, set. – nov. 1969, pp. 695-702.
- SPATT, H. S. *William Morris and the Uses of the Past*. **Victorian Poetry**, v. 13, n. 3-4, pp. 1-9, 1975.
- STAINES, D. *Morris' Treatment of His Medieval Sources in "The Defence of Guenevere and Other Poems"*. **Studies in Philology**, North Carolina, v. 70, n. 4, pp. 439-464, out. 1973.
- STARR, N. *The Moral Problem in Malory*. **Dalhousie Review**, v. 47, n. 4, pp. 467-474, 1968.
- STEWART, S. *And so to another setting...* In: FRY, T.; DILNOT, C.; STEWART, S. C. **Design and the question of history**. Suffolk: Bloomsbury, 2015.
- SWANELL, J. *William Morris as an interpreter of Old Norse*, **Saga-Book**, vol. 15, 1957, pp. 365-82.
- THOMPSON, E. P. *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland: The Merlin Press Ltd, [1976] 2011.
- ULRICH, J. **Signs of their times: history, labor, and the body in Cobbett, Carlyle, and Disrael**. Ohio: Ohio University Press, 2002.
- UNRAU, J. *Ruskin's uses of the adjective 'moral'*. **English Studies**, v. 52, n. 1-6, pp. 339-347, 1971.
- VEYNE, P. **Comment on écrit l'histoire**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- _____. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, [1971] 1998.
- WAITHE, M. **William Morris's Utopia of Strangers: Victorian Medievalism and the Ideal of Hospitality**. Cambridge: D.S. Brewer, 2006.

WEINROTH, M. *Redesigning the Language of Social Change: Rhetoric, Agency, and the Oneiric in William Morris's A Dream of John Ball*. **Victorian Studies**, v. 53, n. 1, pp. 37-63, set. – dez. 2010.

WEINROTH, M.; BROWNE, P. L. **To Build a Shadowy Isle of Bliss**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2015.

WEINROTH, M. *Redesigning the Beautiful: Morris, Mabb, and the Politics of Wallpaper*. In: BROWNE, P. L. (ed.). **To Build a Shadowy Isle of Bliss**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2015. p. 241-273.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, [1904] 2004.

WILDE, O. *The English Renaissance of Art*. In: WILDE, O. **Essays and Lectures**. London: Methuen & Co, [1882] 1913, pp. 109-156.

_____. **The soul of man under socialism**. London: Arthur L. Humphreys [1891] 1912.

_____. **The Critic as Artist**. Los Angeles: Green Integer, 1997.

WILLIAMS, R. **Culture and society**. London: The Hogarth Press, 1987.

YEO, S. *Notes on Three Socialisms – Collectivism, Statism and Associationism – Mainly in Late-Nineteenth*. In: LEVY, C. (ed.). **Socialism And The Intelligentsia: 1880-1914**. London, New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.

APÊNDICE A – Linha do tempo de William Morris

Para facilitar a navegação no trabalho e a compreensão das diferentes fases da vida de e trabalho de Morris (especialmente considerando que a cronologia no nosso próprio trabalho não é rígida, por vezes dando saltos temporais), listamos alguns dos seus marcos relevantes, privilegiando, evidentemente, aqueles que são abordados na dissertação. Para isso, nos baseamos principalmente em Kelvin (1984), mas também nas datas coletadas em outras referências.

- 1834** William Morris nasce no bairro de Walthamstow, em Londres.
- 1848** Ingressa na escola em Marlborough, onde tem contato com uma educação religiosa.
- 1851** Ano da Exposição Universal, em Londres, que reúne produtos industriais do mundo inteiro. Com apenas 17 anos, em uma atitude que ilumina muito das motivações posteriores da sua carreira, em passeio com a família, Morris vai até o Palácio de Cristal, onde a exposição estava sediada, porém se recusa a entrar, desde essa época já rejeitando com veemência os princípios da produção industrial.
- 1853** Chega à Universidade de Oxford. Lá, conhece Edward Burne-Jones (1833-1898), iniciando uma amizade de décadas. Durante os anos universitários, se dedica à leitura de Ruskin, Carlyle, Chaucer e Malory.
- 1856** Conhece Dante Gabriel Rossetti.
- 1858** Publica *A Defesa de Guinevere e outros poemas*.
- 1859** Casa-se com Jane Burden. Inicia o projeto da Red House com Philip Webb (1831-1915).
- 1861** Com outros seis sócios, funda a *Morris, Marshall, Faulkner and Co.*
- 1865** Se muda da Red House e passa, com a família, a morar na Queen Square, onde a firma também estava baseada.
- 1868** Publica o primeiro volume d'*O paraíso terreno*.

- 1870** Publica o segundo e terceiro volume d'*O paraíso terreno*, além da tradução da *Saga Volsunga*, feita em parceria com Eiríkur Magnússon (1833-1913).
- 1871** Viaja à Islândia.
- 1873** Segunda viagem à Islândia.
- 1875** Assume o controle individual da firma, comprando a parte dos sócios remanescentes e rebatizando-a como Morris & Co.
- 1883** Se junta à Federação Democrática, sua primeira filiação socialista.
- 1885** Com os dissidentes da federação, funda a Liga Socialista e escreve o manifesto do novo grupo, publicado no jornal *Commonweal*.
- 1886** Começa a publicação, de maneira seriada, de *Um sonho de John Ball*, no jornal *Commonweal*.
- 1888** Começa a publicação, de maneira seriada, de *Notícias de Lugar Nenhum*, no jornal *Commonweal*. No mesmo ano, acontece a primeira exibição anual da *Arts and Crafts Exhibition Society*.
- 1890** Sai da Liga Socialista e funda a *Sociedade Socialista Hammersmith*.
- 1891** Publica o primeiro livro da Kelmscott Press, *A história da Planície Cintilante*. Assume a presidência da *Arts and Crafts Exhibition Society*, seguindo seu amigo Walter Crane (1845-1915).
- 1896** Publica *The Works of Geoffrey Chaucer*, trabalho mais ambicioso da Kelmscott Press, após quatro anos de colaboração com Burne-Jones. Morre em Hammersmith, no dia 3 de outubro, para o qual estava programada a abertura da quinta exposição da sociedade *Arts and Crafts*.

APÊNDICE B – Abreviações e traduções

Ao longo deste trabalho, adotaremos abreviações de títulos para fazer referência às obras (e à editora-gráfica) de William Morris. Incluímos também uma obra de John Ruskin, cujo título será retomado diversas vezes em um dos nossos capítulos. As abreviações são utilizadas após a primeira menção a cada obra em cada capítulo, feita por extenso. Além das abreviações, fazemos essas menções sempre através dos títulos traduzidos. No caso de obras que não tenham traduções publicadas em português, utilizamos traduções nossas. Ao lado de cada título, está sua data de publicação original (a data das edições que consultamos no trabalho pode ser encontrada na lista de referências), e a ordem da lista abaixo segue essas datas.

KP Kelmscott Press.

NG A Natureza do Gótico (Ruskin, tradução nossa), 1853.

DG A defesa de Guinevere (tradução nossa), 1858.

TR O túmulo do Rei Artur (tradução nossa), 1858.

PT O paraíso terreno (tradução nossa), 1968-1970.

AG Os amantes de Gudrun (tradução nossa), 1869.

TL Trabalho útil vs. labuta inútil (tradução nossa), 1884.

JB Um sonho de John Ball (tradução nossa), 1888.

NN Notícias de lugar nenhum, 1890.

HPC A história da Planície Cintilante (tradução nossa), 1891.