



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**PARA COMPREENDER WILLIAM MORRIS:**  
**ENTRELAÇAMENTOS DE TÉCNICA E ESTÉTICA NO DESIGN EDITORIAL**

Rômulo de Carvalho Moraes Barbosa

Rio de Janeiro/ RJ

2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**PARA COMPREENDER WILLIAM MORRIS:**  
**ENTRELAÇAMENTOS DE TÉCNICA E ESTÉTICA NO DESIGN EDITORIAL**

Rômulo de Carvalho Moraes Barbosa

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientadora: Prof. Ms. Andréia de Resende Barreto Vianna

Rio de Janeiro/ RJ

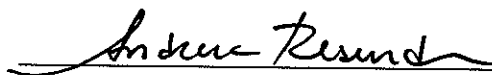
2018

**PARA COMPREENDER WILLIAM MORRIS:  
ENTRELAÇAMENTOS DE TÉCNICA E ESTÉTICA NO DESIGN EDITORIAL**

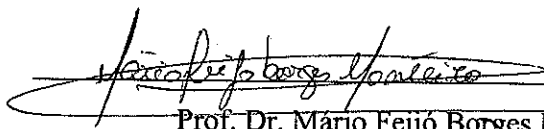
Rômulo de Carvalho Moraes Barbosa

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

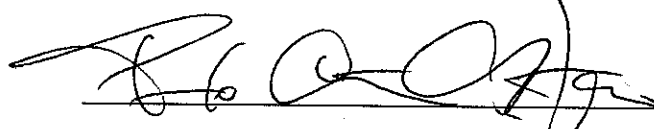
Aprovado por



Prof. Ms. Andréia de Resende Barreto Vianna – Orientadora



Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro



Prof. Dr. Paulo César Castro de Sousa

Aprovada em: 28/11/2018

Grau: 9,0

Rio de Janeiro/ RJ

2018

## CIP - Catalogação na Publicação

BM827p      Barbosa, Rômulo de Carvalho Moraes  
Para compreender William Morris: Entrelaçamentos  
de técnica e estética no design editorial / Rômulo  
de Carvalho Moraes Barbosa. -- Rio de Janeiro, 2018.  
86 f.

Orientadora: Andréia de Resende Barreto Vianna.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da  
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Produção  
Editorial, 2018.

1. William Morris. 2. Mercado editorial. 3.  
Técnica e estética. 4. História do livro. I. Vianna,  
Andréia de Resende Barreto, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

A Andréia Resende, minha orientadora, pela leitura dedicada deste trabalho.

A Mario Feijó e Paulo César Castro, por terem aceitado participar da minha banca de defesa.

A Sheila Kaplan, Paulo Roberto Pires, André Villas-Boas, Ilana Strozenberg, João Freire Filho, Márcio Tavares d'Amaral, Beatriz Jaguaribe e todos os outros professores que, ao longo da trajetória da graduação, me instigaram e serviram de modelo.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela oportunidade de encontrar essas paisagens e essas vozes, tão múltiplas.

Aos meus pais, Ana Paula e Getúlio, como também a meus irmãos, avós, tios e primos, pelo afeto, apoio e confiança que me concederam ao longo desses anos.

A Ana Clara Schubert, com quem envelhecerei, pelo amor fecundo e vibrante.

A Gabriel, Naima, Sarmiento, Luiza, Luigi, André, Maurício, Mario, Lucas, Felipe, Henrique, Bernardo, Raphael, Victor, Mia, Roberto e todos os outros amigos que, por meio das conversas despreocupadas, me ajudaram a refletir sobre aquilo que importa.

Ao Ozzy, que me alegra como pode.

A Deus, que é amarelo e espesso, feito mousse de maracujá.

Amava um livro porque era um livro; amava seu cheiro, sua forma, seu título. O que ele amava num manuscrito era a sua velha data ilegível, as letras góticas, bizarras e estranhas, os pesados dourados que carregavam seus desenhos; era as suas páginas cobertas de pó, pó cujo aroma suave e doce ele aspirava com delícia.

Gustave Flaubert

BARBOSA, Rômulo de Carvalho Moraes. Para compreender William Morris: Entrelaçamentos de técnica e estética no design editorial. Orientador(a): Andréia de Resende Barreto Vianna. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## RESUMO

O trabalho visa investigar as mudanças propostas por William Morris no final do século XIX, especialmente no que se refere ao mercado editorial, para lidar com as ameaças da industrialização alinhada aos ideais capitalistas e com a sociedade burguesa da Inglaterra vitoriana. A partir de suas práticas criativas, Morris propõe que a editoração seja feita de forma a reintegrar os procedimentos técnicos de produção aos resultados estéticos buscados e que o livro seja pensado, ele próprio, como objeto de arte, e, assim, retoma princípios artesanais anteriores à invenção da prensa de Gutenberg. O caso de Morris marca, então, um ponto de inflexão na história do livro, que permite investigar respostas às pressões do capital nas formas de produção do livro e refletir sobre as *private press*, de outrora e de hoje.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Representação dos <i>scriptorium</i> em pintura medieval.....	16
Figura 2 - Página da primeira edição de Alice no País das Maravilhas, de 1865.....	24
Figura 3 - Página ilustrada por Mestre de Boucicaut entre 1405 e 1430, para comparação....	24
Figura 4 - Birmingham em 1886, gravura de H. W. Brewer.....	34
Figura 5 - Representação de dois luditas destruindo uma máquina têxtil.....	36
Figura 6 - <i>The Last Sleep of Arthur</i> , do Pré-Rafaelita Edward Burne-Jones, 1881-1889.....	39
Figura 7 - À esquerda, Burne-Jones; à direita, William Morris. Foto de 1874.....	43
Figura 8 - Jane Morris em pintura de Dante Gabriel Rossetti, 1868.....	45
Figura 9 - <i>Red House</i> , por William Morris e Philip Webb, 1859.....	46
Figura 10 - Vitrais de Morris e Burne-Jones na Trinity Church, em Boston, EUA.....	47
Figura 11, 12 e 13 - Padrões com temática floral desenvolvidos pela firma Morris, Mashall, Faulkner & Company.....	48
Figura 14 - <i>The Works of Geoffrey Chaucer</i> , impresso pela Kelmscott Press em 1896.....	53
Figura 15 - Frontispício da edição da Bíblia da Doves Press.....	55
Figura 16 - Página de <i>Printing</i> , de William Morris, em edição de 1903 pela Village Press....	55
Figura 17 - Cartaz desenhado por Gustav Klimt, do Jugendstil.....	61
Figura 18 - Lâmpada de Louis Comfort Tiffany, um dos representantes do <i>art nouveau</i> .....	61
Figura 19 - Cartaz do <i>Festival of Britain</i> , 1951.....	62
Figura 20 e 21 - Projeto gráfico do livro <i>Inquérito Policial: Família Tobias</i> .....	70
Figura 22 - Os vários elementos que formam o livro <i>Lululux</i> .....	70
Figura 23 - Encadernação de <i>The Poems of John Keats</i> , de 1894, pela Kelmscott Press.....	73



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
 <b>2. QUESTÕES DE TÉCNICA E DE ESTÉTICA NA HISTÓRIA DO IMPRESSO</b>	
2.1 Percurso histórico.....	13
2.2 Conceitos de técnica e de estética.....	27
 <b>3. WILLIAM MORRIS: CONTEXTO E TRAJETÓRIA</b>	
3.1 Inglaterra vitoriana.....	32
3.2 Vida e obra.....	42
 <b>4. QUESTÕES DE TÉCNICA E DE ESTÉTICA DEPOIS DE WILLIAM MORRIS</b>	
4.1 Renovação e legado.....	57
4.2 As <i>private press</i> e o futuro do livro.....	65
 <b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>75</b>
 <b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>78</b>
 <b>APÊNDICE A.....</b>	<b>84</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Segundo conta a lenda, William Morris teria sido atraído pela ideia de imprimir seus próprios livros após assistir a uma palestra de Emery Walker sobre a história da tipografia, em 1888. A palestra fazia parte de um ciclo de reuniões do movimento Arts & Crafts, dedicado, entre outras coisas, à defesa do artesanato em meio a uma Inglaterra em franca industrialização. Depois desse dia, Morris fundaria a sua Kelmscott Press e daria início a um movimento de gráficas particulares e experimentais.

A ideia de escrever uma monografia sobre William Morris surgiu para mim, por sua vez, a partir de outra palestra. Foi a fala do designer Gustavo Piqueira na Feira Miolo(s) 2017. Organizada pela editora Lote42, essa feira reuniu dezenas de pequenas editoras brasileiras num galpão em São Paulo e incluiu, além da venda de livros em *stands*, uma rodada de discussões sobre o passado, o presente e o futuro do livro. Gustavo deu o pontapé inicial à sua apresentação mostrando um texto de Oscar Wilde (talvez o membro mais célebre do movimento Arts & Crafts) sobre a tal palestra icônica de Emery Walker. Além disso, ele falou um pouco sobre William Morris, mencionando de passagem a relação entre as técnicas exploradas por ele e as técnicas utilizadas, até hoje, pelas editoras ali presentes.

Enquanto eu escutava aos comentários do palestrante, um paralelo se traçou quase que automaticamente na minha cabeça: infiltrou-se através das palavras dele, se alojou ali, na minha caixa cranial, e começou a germinar, na forma de uma série de problemáticas cujas conclusões lógicas me pareceram, àquele momento, muito interessantes. Haveria, por exemplo, uma reiteração do movimento Arts & Crafts, e até uma espécie de homenagem velada ao legado de William Morris, nas práticas editoriais contemporâneas, e especificamente nas do Brasil contemporâneo? Em que medida as editoras independentes de hoje se comportam de maneira a repetir – talvez não deliberadamente – as editoras independentes de outrora? Foram essas as questões que pulularam, então, à minha consciência. Pois de repente me parecia que o padrão de catalisação dialética que resultou, da reflexão sobre os processos de produção decorrentes da Revolução Industrial inglesa, na ideia do “livro enquanto objeto de arte”, teria um paralelo nas consequências da revolução cibernética para a produção editorial.

Paralelamente, não foi difícil perceber, na medida em que eu ia conduzindo pesquisas preliminares sobre o assunto, o quanto a filosofia de William Morris me agradava, apelava a mim pessoalmente, e o quanto ela parecia trazer a uma zona de atenção latente uma série de

debates do campo da produção editorial com os quais eu havia me digladiado no passado. Por exemplo: a integração dos processos produtivo e estético de edição de livros; a posição peculiar do livro em meio às mudanças sociais e tecnológicas; o paralelismo entre convicções artísticas e políticas na editoração e na arte; as origens teóricas e práticas do design; a conexão entre o romantismo inglês e o capitalismo. Todos esses assuntos foram alvo de extensos debates durante a minha graduação, e meu interesse por eles enveredou na leitura de dezenas de diferentes autores da filosofia da técnica, da estética, da fenomenologia, da teoria do design e da história da cultura.

Além disso, o trabalho de estudar a vida e a obra de Morris me pareceu bastante relevante, na medida em que poderia ajudar a compreender melhor tanto a posição histórica das editoras privadas na Inglaterra vitoriana quanto a situação do livro na contemporaneidade. Também colocaria em debate a questão da inovação no mercado dos livros – como ela surge, a partir de que condições se desdobra com maior ou menor facilidade, o quanto é dependente de um panorama social particular, e muitas vezes de uma crise, etc. Este é um trabalho atual, portanto, pois pretende cartografar e compendiar as tendências da produção editorial nas situações de crise que são cíclicas no capitalismo. Mas é um trabalho que perpassa, também, um esforço de pesquisa histórica, já que quer reproduzir a atmosfera de um outro recorte temporal, que é a época em que vivia Morris. Assim, com sorte, fará entender de que maneira as soluções encontradas por esse e outros editores do passado podem ser aplicadas às questões editoriais atuais, e as dificuldades do passado em relação à produção de livros, evitadas a partir desse conhecimento estratégico.

O objetivo geral deste trabalho é compreender as circunstâncias que propiciaram o surgimento de um pensamento específico sobre a impressão de livros, caracterizado pelo retorno da sincronia entre processos de produção técnica e de formulação estética. E os objetivos específicos dele são, em primeiro lugar, apresentar a conjectura em que viveu William Morris sob o ponto de vista dos acontecimentos relacionados à indústria e, em segundo, discutir a influência ampla dele na trajetória do livro ao longo da história. O trabalho pretende fazer, para isso, um estudo dos entrelaçamentos das ideias de técnica e estética no impresso, e, tendo tal história como centro, comparar diferentes as ocasiões (antes, durante e depois de William Morris).

A metodologia escolhida para o trabalho foi, portanto, a genealógica, visto que minha intenção, com ele, era analisar momentos históricos para iluminar suas coerências e

incoerências, continuidades e descontinuidades, os problemas que permaneceram e os que se atualizaram, com a passar do tempo, no meio editorial. Ao mesmo tempo que se traçou essa genealogia, entretanto, o trabalho precisou construir uma medula teórica para esclarecer o que torna William Morris especial na história da editoração. Logo no começo da pesquisa, foi possível notar que, de fato, uma tecitura ideológica bastante própria diferenciava Morris dos editores que o precederam, tecitura esta que envolvia, entre outras coisas, a subversão das normas mercadológicas, a recusa em se submeter ao processo produtivo dominante, a colaboração anti-mercadorológica entre artistas-produtores, a associação quase umbilical de qualidade estética e originalidade técnica, e assim por diante.

Para embasar a monografia, então, foi necessário costurar as ideias de, principalmente, três tipos de autores: primeiro, aqueles que pensassem a técnica e a estética conceitualmente, em abstrato e a partir de suas relações potenciais, como Walter Benjamin e Martin Heidegger; segundo, aqueles que pensassem a Inglaterra vitoriana, a industrialização e a vida de William Morris, como E. P. Thompson e Fiona MacCarthy; terceiro, aqueles que pensassem a trajetória completa do impresso e da tipografia na história, desde sua criação, como Roger Chartier, Peter Burke e Umberto Eco. A intenção, ao adotar esses autores, como referenciais teóricos, era dar substância à genealogia principal do trabalho, lendo-a de um ponto de vista trans-histórico e pluridisciplinar.

Nesse sentido, este trabalho começa traçando uma breve história do impresso, com foco nos momentos em que a relação entre técnica e estética chegou a um ponto de virada e disjunção, como após a invenção da prensa de Gutenberg. Em seguida, ainda em uma primeira etapa, define-se os conceitos de “técnica” e “estética” que serão utilizados ao longo do desenvolvimento, partindo de diferentes tradições filosóficas e tendo a história do impresso como plano de fundo para chegar à aplicação desses conceitos na produção editorial. No segundo capítulo, o trabalho entra na análise da relação entre técnica e estética em William Morris propriamente, se iniciando com uma contextualização do período de surgimento das *private press* inglesas, que desarvora de sociedades como a Irmandade dos Pré-Rafaelitas e o movimento Arts & Crafts. Depois, um subcapítulo essencialmente biográfico trata das diferentes fases da vida de William Morris e de suas múltiplas vocações (como pintor, escritor, tradutor, ativista político, decorador, editor, entre outras). Por fim, o terceiro e último capítulo destaca as inovações produzidas por Morris no mercado editorial, detalhando o impacto de suas ideias na relação entre técnica e estética e no meio cultural de maneira geral.

Além disso, ele também compara as ideias de Morris às aquelas colocadas em prática por editoras independentes atuais, desenhando um panorama de hipóteses para o futuro do livro que ratifica algumas questões feitas ao longo do trabalho, aprofunda outras, e traz à tona, ainda, questões colaterais.

A hipótese a ser trabalhada nessa parte do trabalho é de que haveria um retorno ao movimento iniciado por William Morris na Inglaterra vitoriana nas práticas editoriais do Brasil contemporâneo, e de que as editoras independentes de hoje reiterariam as editoras independentes de outrora. Isso porque a hipótese do trabalho como um todo é que circunstâncias socioculturais particulares relacionadas às dinâmicas do capitalismo engendrariam, por sua natureza catalítica, renovações na indústria do livro ligadas ao cuidado técnico-estético. Nesse sentido, Morris seria um bom objeto de estudo, pois suas soluções para lidar com a industrialização no que concerne à relação entre técnica e estética podem servir de modelo para elucidar, desenredar e remediar as perturbações sofridas, ainda hoje, por várias editoras de livro.

## 2 QUESTÕES DE TÉCNICA E ESTÉTICA NA HISTÓRIA DO IMPRESSO

### 2.1 Percurso histórico

O homem já foi homem sem as letras, sem o regime de inscrição sígnica do pensamento. Sem dúvida, vários sistemas de registro do pensamento diferentes, abstratos ou figurativos, antecederam, desde eras primitivas, aquilo que se chama de “escrita”. Antes disso, ainda, em períodos imemoriais, os homens transmitiam suas ideias, vontades e hábitos pela fala, que se integrava à memória coletiva em formas culturais menos rígidas que as de hoje. Mas deve-se admitir que o homem muda completamente quando inventa o primeiro sistema de escrita e leitura, porque a escrita não é tão somente o registro da fala, mas um método comunicativo totalmente novo (MANDEL, 2006). Como o tempo da escrita é bem mais longo que o da oralidade, a escrita se constitui como uma expressão de pensamento muito mais ampla que ela: a fala serve a circunstâncias específicas e está sempre limitada por certa capacidade de improviso, enquanto a escrita resulta de uma meditação guiada sobre cada escolha e cada encadeamento de ideias (MCLUHAN, 1964). Por isso há muito mais densidade de pensamento na escrita que na fala, porque ela permite que as cadeias mentais se entranhem mais à sua lógica e que se estructurem de maneiras variadas, não necessariamente na sequência linear, causal, do discurso falado (SAUSSURE, 2012).

Além disso, escrever é fixar uma história no mundo. Enquanto as vozes escorregam e se desfazem no ar em microscópicas partículas de som, as escrituras permanecem as mesmas por muitos anos, até muito depois da morte de quem as escreveu. É só quando os pensamentos são escritos, incrustados assim, que o texto pode garantir sua duração. E regimes de estruturação e duração servem de condição para que pensamentos de determinado tempo e lugar possam se integrar àqueles de outros, abrindo um diálogo sócio-histórico que culminará na formação de tradições, de culturas enraizadas em saberes compartilhados e atualizadas por eles. Assim, ao decompor a linguagem falada num determinado número de símbolos fônicos, o alfabeto possibilitará a criação de formas de reorganização política e territorial, produzindo novos vínculos entre povos de uma mesma região (MANDEL, 2006).

Em suma, o alfabeto é a primeira técnica da história do livro, e uma das primeiras da história da humanidade. A criação das formas escriturais responde a funções materiais ou espirituais necessárias no âmbito de cada cultura (MANDEL, 2006): funciona, então, como se verá adiante, como solução às problemáticas de uma época, do jeito que faria qualquer outro

“desencobrimento” da definição heideggereana de técnica. Do mesmo modo que a faca é uma extensão do dente e a casa é uma extensão da pele (MCLUHAN, 1964; FLUSSER, 2017), os instrumentos de traçado são prolongamentos das mãos e das línguas, os dois tipos mais imediatos de “máquina” de tradução de pensamento. Porém, além de técnica de produção, a palavra escrita também é uma expressão propriamente estética, derivada das pinturas rupestres e que mais tarde se associaria intimamente aos símbolos hieroglíficos, por exemplo. Querendo ou não, a escrita propõe um impacto visual, uma semiose. Assim, a primeira inter-relação de técnica e estética da história do “impresso” (no sentido de “coisa escrita”) é a invenção do “impresso” em si, a invenção da palavra, do alfabeto, na passagem da oralidade à escrita.

Se o pensamento é um fio de linha, o narrador é um fiandeiro — mas o verdadeiro contador de histórias, o poeta, é um tecelão. Essa velha abstração, própria das narrativas faladas, foi transformada em um fato novo e visível pelos escribas. Após longa prática, seu trabalho ganhou uma textura tão homogênea e flexível que a página escrita passou a ser chamada de *textus* (tecido, em latim). (BRINGHURST, 2018, *e-book*)

É o *textus* que inaugura a tradição livreira. A fluidez da cadeia de letras emula a fluidez mental e permite modelar uma variedade indescritível de narrativas (BRINGHURST, 2018). Assim, a primeira obra literária de que se tem notícia, a Epopeia de Gilgamesh, já tem o formato de texto, escrita em cuneiforme (quer dizer, por objetos em formato de cunha) sobre tábuas de barro, por volta de 2.000 a.C., na Suméria. Outras obras serão escritas dessa maneira pelos sumérios, que passam a dominar a técnica: criam metais pontiagudos feitos para esculpir e começam a deixar a argila sobre o fogo para que seque sem danificar o texto (EARLY, 2018). Eles utilizarão tais placas de texto, primordialmente, para transmitir informações de conhecimento comum, registrar dados contábeis (como a quantidade da colheita de cereal de determinado ano) e dramatizar eventos importantes (como desastres naturais e cerimônias religiosas periódicas). O Código de Hamurabi, também escrito pelos sumérios, será “impresso” pela técnica cuneiforme.

O segundo suporte histórico do impresso, o papiro, ganha popularidade um pouco depois disso, no Egito. Este precursor do papel já era feito desde o 2.500 a.C. a partir do miolo da *Cyperus papyrus*, espécie de cálamo muito comum à beira do rio Nilo, e sua característica principal era a finura, obtida graças ao processo de prensagem pelo qual passavam os filamentos de fibra vegetal. Essa finura permitiu a produção de textos bem mais

extensos que aqueles das tábuas sumérias, já que o papiro, ao contrário do barro, podia ser enrolado e guardado em tubos de madeira. Ela também facilitou a estocagem de múltiplos volumes, o que propiciou o aparecimento da primeira biblioteca, em Nínive, na Assíria, século XII a. C. Com a inauguração da biblioteca, o papiro inaugura o livro de fato; tanto é que a palavra “papel” derivaria, mais tarde, de “papiro”, exatamente porque este suporte ajudaria a compor a ideia de livro por vários séculos (MARTINS, 1996).

Mas antes do papel surge o pergaminho, que se tornará o suporte mais longo entre aqueles usados para a impressão, atravessando a Idade do Bronze, a Idade Média e a Idade Moderna e chegando até os dias de hoje, em que é utilizado na confecção de diplomas e títulos de honra. O pergaminho foi inventado na cidade grega de Pérgamo, daí seu nome, e tinha como base a pele de um animal, como porco ou cordeiro, que era banhada em cal, amolada como uma faca e lixada com pó de pedra-pomes (MCMURTRIE, 1997). Em seguida, ele era cortado em folhas retangulares, que podiam ser dobradas uma, duas ou três vezes consecutivas, produzindo, assim, os cadernos de que se têm conhecimento hoje (em fôlio, quarto ou oitavo, respectivamente).

O pergaminho e o papiro trouxeram para a técnica de impressão, portanto, certas convenções historicamente decisivas. Foram adicionando particularidades à coleção de atributos que logo caracterizariam o livro (finura do suporte, extensão do texto, formato retangular, composição por junção de múltiplos cadernos, etc). Mas é no Império Romano que os manuscritos passam a ser organizados em códice (ou *codex*, em latim), isto é, como uma série de placas de texto revestidas por cera e conectadas por um sistema de argolas, o que permitia dobrá-los, fechá-los e abri-los. Com isso, os manuscritos ganham a feição, o aspecto estético, que têm atualmente e evoluem para outro gênero de obra, não mais restringidos à função de expor sequências de palavras (FEBVRE, 2017). Assim, apesar de se perceber um entrelaçamento de motivos técnicos e motivos estéticos nos escritos da Antiguidade, só é possível falar de uma estética do livro propriamente constituída na Europa a partir do início da Idade Média (HUIZINGA, 1978).

Até o medievo, a relação entre técnica e estética era frágil, possivelmente inconsciente (HUIZINGA, 1978). Apesar de haver uma ligação entre as duas coisas (especialmente em locais com culturas mais antigas, como a China), essa ligação era pouco elaborada, pois não havia um pensamento teórico constituído sobre a estética. Isso só muda quando os monges copistas passam a guiar a produção de livros, a partir do século VIII, período carolíngio, e



com mais ênfase entre os séculos XII e XV. Eles passam a inserir nas páginas ornamentações e ilustrações criadas com minúcia e delicadeza e visando a geração de um efeito de fruição visual (LABARRE, 2005). Mosteiros e igrejas começam a ter, em suas dependências, filas e filas de *scriptoriums*, mesas de madeira pensadas exatamente para a cópia e iluminação de livros (figura 1). Aqui, as práticas de feitura do livro se embrenham às práticas religiosas e se tornam uma forma de artesanato do maravilhoso (HUIZINGA, 1978). Técnica e estética se ligam deliberadamente, ou seja, uma filosofia da técnica começa a fazer fundo à produção editorial. Surge, então, a edição de livros enquanto método e disciplina. “No mundo das iluminuras, as letras ganham uma ênfase plástica que as aproxima da escultura”, diz McLuhan (1964, p.183). Quer dizer, no contexto de sua produção artesanal, na Idade Média, os livros passaram a ser pensados visando a produção de uma impressão de beleza.

Figura 1 - Representação dos *scriptorium* em pintura medieval.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.

Uma boa maneira de se visualizar a primazia do livro ornamental nesse período e a integração da técnica à estética que havia então é ler os grandes romances históricos sobre a época. Claro que eles não servem como referencial teórico de pesquisa, por seu caráter ficcional, mas tanto, por exemplo, *O nome da rosa*, de Umberto Eco, quanto *Um cântico para Leibowitz*, de Walter M. Miller Jr., expõem em pormenores a questão do livro, sua produção e sua conservação, em uma época como a Idade Média. Eles ainda explicam bem por que instituições religiosas (como, no caso da Europa, a Igreja) assumem a função de guardiãs do

conhecimento nesses casos. *Meu nome é vermelho*, do Nobel da Literatura Orhan Pamuk, também fala de maneira muito interessante sobre isso: nele, um miniaturista islâmico do século XIII, responsável por ilustrar livros, é assassinado por trazer técnicas de pintura europeias para o Oriente Médio. Pamuk quer ressaltar, aqui, a fixação com a importância da técnica que, segundo Kwakkel (2018) tão bem define a produção de livros da Idade Média. O apego a determinadas técnicas, que se torna, inclusive, dogmático, é resultado da importância dada à relação de contiguidade entre técnica e estética. Ou, como colocaria Umberto Eco (2010), os cruzamentos de problemas de estética e técnica no medievo demonstram a lógica de uma apresentação artística que torna a beleza categoria fundamental do fazer produtivo.

A hierarquia do valor dos elementos da imagem tendeu a renegar esse estrato de produção a um lugar marginal na imagem, mas ao analisarmos os casos da Idade Média sem descartar seu valor estético, é possível perceber que o ornamental fez parte da dinâmica de construção de sentido, e não ficou apenas na camada decorativa da imagem (BONNE, 1996 *apud* VISALLI, A. M.; GODOI, P. W., 2016).

Mas, justamente por ser feito com um cuidado excessivo, na Idade Média o livro custava caro. Como visto, sua produção requeria grandes quantidades de pergaminho, material que era muito oneroso – seria necessário vender cerca de 300 carneiros para imprimir uma única Bíblia (ROTH, 1982). Além disso, para serem reproduzidos, os originais necessitavam desse trabalho de cópia manual que também encarecia as edições. Era raro encontrar bons copistas, e os que eram encontrados exigiam muito tempo para confeccionar cada cópia: desenhavam duas folhas e meia por dia, em média (VERGER, 1999). Assim, mesmo ignorando a questão dos livros de luxo, especificamente projetados para o detalhe e a ornamentação, é possível dizer que os livros eram um privilégio dos príncipes e reis, ou seja, da aristocracia feudal. Até porque a porcentagem de pessoas alfabetizadas era praticamente desprezível.

O valor de um livro era, para um homem de saber, simultaneamente simbólico e material. Cuidadosamente conservados dentro de cofres ou armários, os livros proclamavam a ciência de seu proprietário. Frequentemente adquiridos junto a livrarias de universidades, por vezes despachados com altos custos de Paris ou de Bolonha, os livros eram indissoluvelmente ligados aos estudos e aos diplomas. [...] Elas representavam uma forma de entesouramento, um capital tanto intelectual quanto financeiro que se pretendia legar aos seus herdeiros, se eles empreendessem seus próprios estudos, fosse num colégio, fosse em alguma igreja. Os juristas sempre se bateram para que os livros não fossem computados quando os oficiais do imposto vinham avaliar seus bens móveis; a seus olhos, esse privilégio não era apenas uma apreciável vantagem

fiscal — porque não era raro que tais livros representassem, em valor, a metade ou mais do capital imobiliário — mas também o reconhecimento público da nobreza do seu saber e das atividades que eles exerciam a título de sua competência intelectual. (VERGER, 1999. p.112-120, adaptado)

Esse preço só começar a cair com transformações no uso de matérias-primas. No fim do século XIII, os muçulmanos introduzem o papel na Europa, através da Península Ibérica. Composto de trapos, os primeiros papéis não tinham aparência atrativa: eram grossos e peludos, dando a impressão de serem feitos de algodão (CAMPOS, 1994). Os padres, a princípio, não quiseram aceitá-lo, porque viera dos muçulmanos. Intelectuais também se opuseram a ele, apegados à memória afetiva do pergaminho e temendo, como em geral temem os estamentos mais instruídos, a tecnologia — McLuhan (1964) compara a desconfiança de então com o papel àquela que existiu em sua época em relação aos gibis. De fato, a difusão do papel na Europa encontrou diversas frentes de resistência, em múltiplos setores sociais. “Muitos o consideravam extremamente frágil quando comparado com o pergaminho — no que tinham razão — e só admitiam seu uso para fins menos nobres, como em cartas, rascunhos, papeletas de contabilidade e embrulhos de presente” (CAMPOS, 1994, *online*).

Mas, não obstante tais limitações, o papel, bem mais barato, não pararia de ocupar espaços, e o golpe final dele sobre os outros suportes viria com a tipografia de Gutenberg. O impressor passaria a consumir tanto papel quanto conseguiam produzir os papeleiros, e fornecer papel a livreiros se tornaria um dos negócios mais lucrativos da Europa. Lucien Febvre (2017, *e-book*) lembra que a oficialização do papel como suporte de livros ocorreu porque “um dos associados de Gutenberg em Strasburgo era dono de uma fábrica de papel”. E na medida em que a tipografia se desenvolve e demanda mais e mais papel, os fabricantes desta mercadoria passam a se interessar pela impressão de livros (CAMPOS, 1994): uma tecnologia retroalimenta a outra, num processo que evidentemente favorece ambas.

O primeiro dos “incunábulos” (como passam a ser chamados os livros de então), como se sabe, é a Bíblia de Gutenberg. Ela representa a invenção do livro como se conhece hoje. Consistia em 1.282 páginas com duas colunas cada, contendo 42 linhas por página (e por isso o seu apelido, *B-42*), composta na tipografia gótica Textura. Os primeiros livros a serem datados e assinados já são incunábulos (CAMPOS, 1994), e a passagem dos manuscritos (isto é, dos livros feitos artesanalmente, à mão) aos incunábulos se dá de maneira extremamente rápida. No fim do século XV, pouco tempo após a invenção da prensa, a maioria dos livros já terá esse formato, e um texto como a *Vulgata Latina* de São Tomás de Aquino será reeditado

133 vezes. Outros grandes sucessos da época nesse formato serão a *Carta de Cristóvão Colombo*, o romance *Dois amantes*, do Papa Pio II, e os escritos de pensadores latinos como Cícero, Ovídio e Horácio (CAMPOS, 1994). Muitas dessas edições em incunábulos conformarão a cultura do Renascimento (LEWIS, 2015).

Não só isso; não é à toa que Marshall McLuhan (1964) e os outros comunicólogos da Escola de Toronto (especialmente Harold Innis e Walter J. Ong) anunciam com tanta ênfase a mudança provocada pelos tipos móveis. Depois de Gutenberg, a técnica se separa da estética não apenas no impresso, mas em todos os âmbitos da vida em sociedade. “A impressão por meio de tipos móveis foi a primeira mecanização de um artesanato complexo, tornando-se arquiteto de todas as mecanizações subsequentes” (MCLUHAN, 1964, p.195). Depois dela, os próprios padrões mentais humanos se reconfiguram para se adequar a essa nova dinâmica tecnológica (MCLUHAN, 1972). Gutenberg produz, assim, um novo tipo de ser social: o “homem tipográfico” de McLuhan (1972). Para o comunicólogo, essa é uma mudança tão profunda quanto a própria invenção da escrita, pois abala as estruturas sociais estabelecidas na mesma intensidade em que a escrita abalou as sociabilidades primitivas:

A tipografia influiu em todas as fases de desenvolvimento das artes e das ciências nos últimos quinhentos anos. Seria fácil documentar os processos pelos quais os princípios da continuidade, uniformidade e repetibilidade se tornaram as bases do cálculo, da mercadologia, da produção industrial, do entretenimento (1964, p.202-203).

Isto é, a invenção dos tipos móveis, por volta de 1450, mudou para sempre os modos de circulação de informação, permitindo que a teia de mediações que se conhece hoje como “meios de comunicação” pudesse ser criada, organicamente, a partir da desconcentração do conhecimento (BURKE, 2002). Ao gerar tanto rapidez quanto quantidade na distribuição de informações escritas, a prensa se consolidou como uma das transformações técnicas mais importantes da história da humanidade (VERGER, 1999).

De fato, a invenção da prensa abre um vinco não só no projeto histórico da Igreja (por popularizar, como é notório, diversas versões e traduções da Bíblia), mas também na cosmovisão medieval como um todo. A livre circulação de informações é antagônica ao modo de vida medieval, pautado pela submissão a uma “ordem significativa” exterior aos homens e, portanto, pela “ausência de autodeterminação” (TAYLOR, 2014, p.24-26). Isto é, o homem medieval vê o mundo como um mecanismo interdependente e misterioso, em que ele participa como testemunha passiva. A proliferação do conhecimento científico pelos livros, pelo

contrário, capacita-o a se distanciar do mundo e atentar a seus próprios processos de pensamento, observação, distinção e subjetivação; desmistifica a realidade, por meio de sua desconstrução racional; e estabelece, enfim, o *self*, que dará origem a conceitos tão modernos quantos os de identidade e consciência (TAYLOR, 2014).

Claro que os tipos móveis surgem também como solução para um problema característico da Idade Média, que é a crescente demanda por textos a partir da alfabetização via tabuletas e da onda de bibliomaníacos e colecionadores de livros de luxo, mas, como afirma o historiador Peter Burke (2002), não foram poucas as falas catastrofistas em resposta à invenção de Gutenberg, como antes havia acontecido com a popularização do papel. Vários grupos sociais diferentes criticaram o novo instrumento: os copistas, os vendedores de manuscritos, os cantores-contadores de histórias, todos com medo de serem privados (como realmente o foram) de seu meio de sustento profissional (BURKE, 2002). Burke cita, a título de exemplo, o humanista francês Guillaume Fichet, para quem a prensa era como um “cavalo de Tróia”. Além disso, a maioria esmagadora do clero temia, evidentemente, que os textos religiosos pudessem ser estudados por leigos, pois não queria perder sua capacidade regulatória sobre a interpretação da Palavra Sagrada (LOWRY, 1979 *apud* BURKE, 2002) – o *Index*, lista de livros proibidos pela Igreja, é uma tentativa de resolver esse problema.

Diretamente associada a essas qualidades expansivas [da tipografia] tivemos a revolução na expressão. Sob as condições do manuscrito, o papel de um autor era tão vago e incerto quanto o de um menestrel. Daí que a expressão própria fosse de pouco interesse. A tipografia inaugurou um meio que possibilitou falar em alto e bom som ao próprio mundo, como antes fora possível circunavegar o mundo dos livros devidamente enclausurado no mundo pluralístico das celas monásticas. A audácia dos tipos criou a audácia da expressão. (MCLUHAN, 1964, p.203)

E se na Idade Média a questão era a carência de livros, a partir do século XVI ela passa a ser a sua superabundância. Nessa época, já há uma impressão geral de que há livros demais nas cidades (BURKE, 2002). Em 1550, o escritor italiano Anton Francesco Doni reclama a respeito de já haver “tantos livros que não temos tempo para sequer ler os títulos” (BURKE, 2002). Na mesma época, o teólogo João Calvino afirma que o mercado de livros é uma “floresta” em que se pode perder-se, alertando a população a respeito da “inundação” de material impresso (CHARTIER; CAVALLO, 1997). Até o primeiro ano século XVI, haverá 26 máquinas baseadas na tecnologia de Gutenberg na Alemanha, 44 na Itália, 35 na França e 19 na Península Ibérica, e elas terão produzido cerca de 27 mil edições, totalizando quase 15

milhões de livros numa Europa que a essa altura não possuía nem 100 milhões de habitantes (VERGER, 1999). Até 1750, esses números crescerão exponencialmente, a ponto de se tornar impossível calcular com precisão a quantidade de exemplares circulando no mercado. Os livros se tornarão inumeráveis: no início do século XVII, a biblioteca de Oxford tinha algo em torno de 9 mil títulos, e a de Viena, 10 mil; em meados do mesmo século, a biblioteca de Wolfenbüttel tinha 28 mil, enquanto a de Milão tinha 46 mil; e no século XVIII um único cidadão de Londres, Sir Hans Sloane, havia acumulado 50 mil volumes (BURKE, 2002).

Não é difícil imaginar em que sentido a informação pode ter se espalhado, sob essas condições, “em quantidades nunca vistas e numa velocidade inaudita” (TENNANT, E. C. In: WILLIAMS, G. S.; SCHINDLER, S. K., 1996, p. 9 *apud* BURKE, 2002). E o grande problema, nesse sentido – o problema que enxergavam, mesmo que intuitivamente, os “catastrofistas” a que se refere Burke –, era o da necessidade de preservação da informação. Como confiar na credibilidade de um livro quando ele pode ser produzido, copiado e repassado por e para praticamente qualquer um? Como organizar todo esse conteúdo de modo que ele não se perca ou, inversamente, faça o leitor se perder?

O que a máquina a vapor pretende fazer com a matéria, os tipos móveis pretendem fazer com a mente; querem produzir uma ação mecânica, e fazer a população ser passivamente, quase inconscientemente, “iluminada” pela mera multiplicação de volumes. Seja o garoto do colégio ou o jovem universitário, seja o mecânico da cidade ou o político do Senado, todo foram vítimas, de uma forma ou outra, dessa pretenciosa e perniciosa ilusão. (NEWMAN, 2005, *online*, tradução nossa)

Assim, a invenção de Gutenberg é tão inovadora que cria, por sua própria natureza, problemas sociais. Para resolvê-los, faz-se necessário engendrar novos métodos de gerenciamento da informação. Surge em decorrência dos tipos móveis, por exemplo, a ordem alfabética como padrão organizacional, em substituição à organização por assunto (BURKE, 2002), bem como os catálogos, “biblioteca sem paredes”, como os denomina Roger Chartier (1998). As questões da “autenticidade” e da “criteriosidade” também surgem como resposta a problemas que se tornam agudos a partir da multiplicação descontrolada de livros, depois de Gutenberg (BENJAMIN, 2017). O aparecimento de um modelo de resenhas de obras literárias solucionou, por exemplo, o problema de como discernir entre os bons e os maus textos: revistas mensais passaram a trazer informações sobre livros recém-publicados, incluindo resumos e pareceres de especialistas.

A prensa de Gutenberg provocou, então, grandes mudanças nos modos de leitura e de escrita: no final do século XVIII, há uma passagem do estilo de leitura “intensivo” para o “extensivo” (CHARTIER; CAVALLLO, 1997), o que acarreta transformações no formato dos livros em si. Eles passam a se assemelhar bem mais aos que se conhece hoje, divididos convencionalmente em parte textual, pré-textual e pós-textual. A partir de tais transformações, difunde-se a prática de providenciar orientações ao leitor, fornecendo-lhe, junto com o livro, uma espécie de aparato de análise crítica: onde encontrar provas e informações adicionais e como conectar leituras umas com as outras. A divisão do texto em capítulos, o acréscimo de sumários, índices e notas marginais serve a esse mesmo propósito (BURKE, 2002). O leitor passa a ser considerado parte ativa na leitura, e suas expectativas são incorporadas aos projetos editoriais, isto é, a produção passa a ser orientado pelas demandas constantes de um público-alvo.

Outra consequência da invenção dos tipos móveis que resultará em práticas pré-capitalistas é o surgimento de novas profissões: editores, jornalistas, revisores, impressores, bibliotecários e enciclopedistas, entre muitos outros ofícios. Mas a nova divisão do trabalho intelectual não se limita à impressão (quer dizer, às funções estritamente ligadas ao maquinário recém-criado): houve, depois do século XVI, uma tendência cada vez maior à especialização do conhecimento, em detrimento da universalização buscada pelos filósofos medievais (LEWIS, 2015). Pode ser verificado que os polímatas, aquela classe de homens que entendem profundamente de diversos campos de conhecimento ao mesmo tempo, se tornam cada vez mais raros na modernidade. Richard Baxter demarca, já em 1659, essa fragmentação das artes e das ciências. Construindo um argumento similar, Francis Bacon associa a imprensa à pansofia. (BURKE, 2002).

Em matéria de estética, os tipos móveis de Gutenberg acabam causando uma notável deterioração do livro (ESCOREL, 1999). Ele tende a ser cada vez mais examinado pelo prisma da bibliologia, ou seja, as edições passam a dar maior enfoque a aspectos referentes a seu conteúdo literal, verbal, em vez dos aspectos referentes ao livro em si e sua fabricação. Nesse sentido, e dando continuidade ao movimento de catalogação informacional do período, dados relativos ao texto (como índices, sumários e notas) foram valorizados, enquanto o cuidado em relação ao projeto gráfico (tipos, papéis e processos de reprodução) foi desvalorizado (ESCOREL, 1999). Logo, a prensa representou uma decadência na qualidade

estética em função da retidão conteudística e da possibilidade de tiragem em grandes quantidades. É, efetivamente, um favorecimento do valor da quantidade sobre o da qualidade.

Para o grande amigo de William Morris e um dos pioneiros do movimento Arts & Crafts Emery Walker (2000, *online*), no período que vai da invenção da prensa, no século XV, à exploração das possibilidades técnicas das máquinas de composição, no século XIX, “a escolha de tipos bem desenhados era relativamente limitada, e as fontes disponíveis eram, quando muito, medíocres do ponto de vista estético”. Na medida em que o jornal se torna mais e mais popular, os livros começam a se aproximar dele, tanto em aparência quanto em modos de encadeamento produtivo (no preço, na velocidade e na escala de sua produção). O fato de autores começarem a publicar romances trecho a trecho, em colunas de jornal, os chamados “folhetins”, atesta para esse apagamento da fronteira entre as duas mídias impressas. Por isso, o livro perde um pouco de sua sacralidade, extirpado do grave ar aristocrático-eclesiástico que o envolvia até então. Esse rebaixamento da condição exclusivista do livro pode ser considerado uma das sementes para o advento do que hoje se denomina cultura de massas (BENJAMIN, 2017).

De fato, a queda da qualidade dos livros após Gutenberg será tão brusca que se tornará difícil diferenciar um original de um fac-símile, o que viabilizará a reprodutibilidade técnica que é tão bem analisada por Benjamin em seu famoso ensaio, e os transformará, pela primeira vez, em artefato de massas. Mas se o mercado dos livros evolui a ponto de torná-los objetos populares, os modos de editá-los, de apresentá-los esteticamente, mudam pouco ou quase nada, ou, se mudam, é para pior. Em 1464, o astrônomo Johann Regiomontanus observava, profeticamente, que “tipógrafos negligentes se multiplicariam” a partir da invenção da prensa, e com eles, os erros de impressão, bem como as obras simplesmente mal-editadas (BURKE, 2002). Em 1865, quatrocentos anos depois, em um mundo profundamente modificado, o ilustrador John Tenniel ainda se mostraria insatisfeito com a qualidade da impressão de uma primeira tiragem de *Alice no País das Maravilhas* (figura 2), exigindo que, por uma questão de honra, ela fosse refeita; Lewis Carroll, o autor do livro, concordaria, mesmo tendo que arcar sozinho com os custos de uma nova tiragem (VERGER, 1999).



Figura 2 - Página da primeira edição de *Alice no País das Maravilhas*, de 1865.

Figura 3 - Página ilustrada por Mestre de Boucicaut entre 1405 e 1430, para comparação<sup>1</sup>.



Fontes: The Guardian – Pinterest/Juliana Jorge.

Jacques Verger (1999, p.128-135, adaptado) afirma que o caso de *Alice no País das Maravilhas* “é revelador do quanto (...) as modernizadas gráficas oitocentistas, mesmo aptas a produzir vistosos volumes ornamentados, ainda precisavam ajustar sua prática ao uso dos novos e fascinantes recursos tecnológicos — que não eram, por si só, garantia de qualidade”. Quer dizer, os desdobramentos da invenção da prensa não se refletem em aprimoramento estético dos livros. Há uma disjunção entre técnica e estética no impresso: a produção de livro para de ser arte ou artesanato para se tornar indústria, cadeia de montagem fabril (FLUSSER, 2017).

A repetibilidade é o cerne do princípio mecânico que vem dominando nosso mundo, desde o advento da tipografia gutenberguiana. Com a tipografia, o princípio dos tipos móveis introduziu o meio de mecanizar o artesanato pelo processo e segmentar e fragmentar a operação total. (MCLUHAN, 1964, p.184)

<sup>1</sup> As imagens mostram obras diferentes, evidentemente, mas a intenção, ao colocá-las lado a lado, é destacar a simplicidade da primeira edição de *Alice*, impressa pelos métodos industriais, em comparação com um livro aos parâmetros medievais, feito artesanalmente.

“Antes da Revolução Industrial, todo homem criativo era artesão” (FLUSSER, 2011, p.119). Isso porque não havia como produzir sem imprimir nos objetos produzidos uma informação sobre a natureza de sua produção, e, portanto, sem gerar uma axiologia (primordialmente estética) relacionada às técnicas produtivas. Para Flusser (2011), todo produtor era um espécie de artista e vice-versa. Depois da Revolução Industrial, pelo contrário, os objetos produzidos (e mais especificamente, neste caso, os livros), se tornam homogêneos entre si, assépticos, pois suas idiossincrasias individuais são eliminadas em favor de uma eficácia comum, de uma rentabilidade que causa convergência de modelos de editoração (FLUSSER, 2017). A separação entre técnica e estética no campo do livro é, assim, uma das marcas do mundo pós-Gutenberg.

[Após a Revolução Industrial] é a ferramenta que passa a armazenar a informação, é a ferramenta que passa a ter valor, e o objeto apenas transmite a informação da ferramenta. O objeto e o valor vão se separando, e o conceito da “obra”, portanto do trabalho, vai se diluindo. (FLUSSER, 2011, p.120, adaptado)

Como toda a arte era mais ou menos aplicada, a distinção entre artistas livres e industriais não existia. Os grandes mestres ao serviço das cortes da Flandres, de Berry, de Borgonha, todos eles artistas de personalidade bem marcada, não se dedicavam somente à pintura de painéis ou a fazer iluminuras de manuscritos; não se escusavam a colorir estátuas, pintar escudos nas bandeiras, ou desenhar trajes para torneios e cerimónias. (HUIZINGA, 1978, p.184)

Bodoni, um dos grandes exemplos de editor “clássico” do século XVIII (isto é, de editor alinhado ao pensamento reinante à época sobre editoração), e que empresta seu nome à famosa fonte homônima, separa nitidamente a técnica da estética, chegando a dizer, inclusive, que “a ideia do belo certamente não deve ser confundida com a do bem e a do útil” (BODONI, 2016, *e-book*). Ele fala em favor da regularidade do livro, excluindo os propósitos propriamente estéticos da somatória analítico-produtiva. Em sua visão de tipografia, para se citar só um aspecto da edição de livros, o importante não seria a criação de letras belas, que, vistas em conjunto na mancha gráfica, irradiassem excelência ou benignidade, como ocorreria numa pintura, mas a fixação, na forma das letras, de uma coerência, de “uma lei e uma regra de que surgem uma semelhança sem ambiguidade, uma variedade sem dissonância, uma igualdade e simetria sem confusão” (BODONI, 2016, *e-book*). Com isso, Bodoni está, efetivamente, isolando a técnica da estética produzida. A medida mais justa seria, a partir

desse isolamento, a da conveniência ao produtor, e os ornamentos e decorações apareceriam como superficialidades sem sentido:

Esta severidade no gosto, que reprova a frivolidade assim como o supérfluo, proscree enquanto brincadeiras de arte os frisos e enquadramentos que permitem ostentar com tanta facilidade a maestria tipográfica. Será portanto mais sensato abster-se deles (...) (BODONI, 2016, *e-book*).

A noção dominante, da invenção da prensa ao fim do século XIX, então, é a de que os livros devem ser trabalhados como produtos, como objetos de consumo, cuja criação precisa ser conduzida, em primeiro lugar, pelo primor técnico, pela eficácia. E se há, considerados os fatores técnicos, espaço para a intervenção estética deliberada, ela deve ser sóbria, séria – deve atender às necessidades práticas da leitura, ou seja, favorecer o conforto e a neutralidade, de modo que as linhas se ajustem ao bom funcionamento dos olhos. Em matéria de estética, portanto, o editor propriamente gutenberguiano é aquele que preza pela praticidade da leitura acima da qualidade de sua expressão estética.

A leitura pode ser definida como um movimento regular de uma palavra a outra, que provoca reações mentais sucessivas cujo efeito é destruir, a cada instante, a percepção visual dos signos, substituindo-a por lembranças e combinações de lembranças (VALÉRY, 2002). Para McLuhan (2011), ler é adivinhar rapidamente, especulando a cada instante sobre o que cada palavra significa no contexto em que foi colocada. Assim, não é incorreto dizer que a qualidade prática de uma página de livro está lastreada em sua capacidade de simplificar o próprio consumo, de causar o esquecimento das palavras físicas e a evocação dos eventos do espírito (VALÉRY, 2002), de facilitar esse esforço sub-reptício de adivinhação-imaginação. Mas não é só a sintaxe que determina como um texto transmite sentido: a tipografia e o estilo são tão importantes quanto para isso (DARNTON, 2010). Ou, como afirma ainda Paul Valéry:

(...) em paralelo e à parte a leitura em si, existe e subsiste o aspecto de conjunto de toda coisa escrita. Uma página é uma imagem. Produz uma impressão global, apresenta um bloco ou um sistema de blocos e estratos, pretos e brancos, uma mancha com figura e intensidade mais ou menos bem resolvidas. Essa segunda maneira de ver, já não sucessiva e linear e progressiva como a leitura, mas imediata e simultânea, permite aproximar a tipografia da arquitetura (...) (VALÉRY, 2002).

Portanto, o espetáculo estético deveria ser parte integrante de uma edição, inseparável de sua qualidade “prática”. Tão importante quanto ler o texto com facilidade e conforto – para

poder, de fato, decifrá-lo – seria contemplar a imagem geral revelada pela página, captando-a como um mosaico de elementos gráficos que transmitiriam, além da mensagem “bruta” codificada pelo texto, um arranjo visual próprio, que viria acoplado a uma sensação, a uma aura fenomenológica. Ou, como resume Vilém Flusser (2017), a oposição entre conteúdo e continente é enganosa, já que os objetos sintetizam em si, já num primeiro acesso, esses dois conceitos, por suas maneiras de se constituírem como uma única “imaterialidade”: quando se lê o livro, se imerge tanto em sua narrativa verbal quanto em sua visualidade, em sua palpabilidade, em sua forma concreta de livro. Não há como ler de outro jeito, isto é, sem fazer esse duplo mergulho. Mesmo nos livros digitais, por exemplo, há uma interface que media a relação leitor-obra, interface esta que estaria eminentemente mesclada às mensagens de cada texto. Pois o livro seria, ao mesmo tempo, isto e aquilo, texto e textura, pensamento e peso, abstração e fisicalidade, invisibilidade e cor.

## **2.2 Conceitos de técnica e de estética**

Entendendo a história das inter-relações entre técnica e estética na história do impresso, o próximo passo para compreender o design de livros a partir da influência de William Morris é entender melhor o que significam os termos “técnica” e “estética” aqui. Afinal, esses termos representam áreas inteiras da filosofia, e incontáveis foram os pensadores que elaboraram seus próprios conceitos a partir deles. Antes de entrar na discussão mais específica sobre Morris, é prudente trazer alguns desses pensadores, para esclarecer o sentido dos dois termos aplicados a esta pesquisa e, mais adiante, dar maior enfoque ao que diz respeito ao domínio da editoração.

Como se sabe, tradição do pensamento a respeito da estética é antiga e caudalosa, datando da Grécia Antiga, quando Platão e Aristóteles tratavam o belo como o equilíbrio harmônico, simétrico, entre determinadas proporções matemáticas e reverenciavam-no como método de aperfeiçoamento ético do homem (REALE, 1999). Mas, já então, a estética se tratava, em resumo, do estudo da beleza, das formas e de seu impacto na cognição humana. Ela discutia temas como o que é o belo, qual a importância da beleza, quais os fundamentos da arte e o que constitui o limite entre a arte e a natureza. Assim, para estudiosos como Panofsky (2013), a história da estética é tão antiga quanto a história das imagens. Entretanto, a estética se situa como campo da filosofia propriamente dito apenas a partir do pensamento de Immanuel Kant, já no século XVIII: Kant vai levar às questões do belo a discriminação por

critérios de sensibilidade e inteligência, propondo regras teóricas para a construção da beleza e tornando a estética, com isso, uma ciência.

Desse período em diante, múltiplos juízos sobre o tema serão postos à prova, mas, em todo caso, a estética acabará se estabelecendo, devido às circunstâncias em meio às quais se institucionaliza, como uma associação de práticas artísticas a práticas de produção de sentido, em um entendimento da arte como sistema de elaboração de mitemas (DUFRENNE, 2002). Para Walter Benjamin (2017), as dinâmicas da estética na modernidade estariam sempre intimamente ligadas aos modos de produção e à superestrutura econômica e política que possibilitou seu surgimento. Assim, segundo ele, no período posterior à reprodutibilidade técnica, a estética não se apresentaria mais como o conjunto de pensamentos sobre o conceito formal, ideal, de beleza – “o objeto de contemplação dos deuses” –, mas sim como o estudo das tendências impostas pelos “pontos de fratura” de cada revolução técnica – “o objeto de contemplação da humanidade por si própria” (BENJAMIN, 2017, p.47 e p.140).

Poderia-se determinar a estética como o estudo de tudo aquilo que não tem uso fora de si – do que, como diria Paulo Leminski (2007, *online*), é “inutensílio”, existindo como causa e consequência de si: um círculo fechado. Já a técnica poderia ser definida, inversamente, como aquilo que tem uso, ou como o que é exclusivamente uso. A técnica está calcada em sua utilização, na vocação para o ferramental, deixando, aliás, de ser técnica se não pode mais realizar fim algum. Logo, enquanto a técnica é a categoria de um meio para qualquer fim, cessando sua condição de técnica ao se tornar este fim, a obra estética seria a categoria de um meio sem fim e não poderia obter *status* de obra estética enquanto ainda servisse como meio para um fim (SCRUTON, 2013). É por isso que toda obra estética é fruto de uma técnica (FLUSSER, 2018), querendo ou não, apesar do oposto não ser verdadeiro: nem toda técnica produz uma obra estética (DUFRENNE, 2002).

A base da técnica seria a resolução de um problema latente. A roda-eixo é técnica porque soluciona um problema de movimento retardado; o martelo é técnica porque soluciona um problema de fixação e concentração da força; o jarro é técnica porque soluciona um problema de alocação de líquidos; o avião é técnica porque soluciona um problema de limitação da locomoção; e assim por diante. Essa sua natureza de solução torna a técnica cada vez mais presente na vida social quanto mais contornos a vida social ganha, quanto mais se complexifica, uma vez que toda solução humana para um problema acaba gerando novos problemas, e o processo de inovação sempre tem um lado destrutivo e um lado criativo

(BURKE, 2002). Assim, uma nova invenção técnica traz consigo a necessidade de se inventarem ainda outras que a “corrijam” ou a desviem de sua rota inicial, isto é, que a transformem numa nova técnica, dando continuidade a um processo mais amplo, dialético, de descobertas e contra-descobertas, de aviltamentos e elevações da condição humana (MARCEL, 1984). O progresso técnico é, portanto, exponencial, devido a esse acúmulo incessante de conhecimentos e práticas, à sua assimilação constante num reservatório de técnicas já conhecidas e que se movem, se adaptam e acomodam para receber os novos padrões técnicos concebidos.

Em sua famosa conferência *A questão da técnica*, Martin Heidegger define o ritmo da técnica como um movimento de esquecimento ontológico, como um “autovelamento do ser” (COCCO, 2006, p.35), de maneira que ela sempre partiria de um domínio cada vez maior das condições oferecidas pelo mundo para resultar em um afastamento cada vez mais veloz da condição humana essencial (de sua origem natural). Desse modo, para ele, “técnica” seria um puro meio, um método, um trazer à tona ou “levar a aparecer” (HEIDEGGER, 2010, p.16), sim, mas também seria uma matriz de desenraizamentos. O inventário técnico humano, em especial a partir da modernidade, se constituiria como um desencobrimento sem significado, sem “pro-dução”:

O desencobrimento que domina a técnica moderna possui como característica o pôr, no sentido de explorar. Esta exploração se dá e acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, o estocado, distribuído, o distribuído, reprocessado. Extrair, transformar, estocar, distribuir, reprocessar são todos modos de desencobrimento. Todavia, este desencobrimento não se dá simplesmente. Tampouco, perde-se no indeterminado. Pelo controle, o desencobrimento abre para si mesmo suas próprias pistas, entrelaçadas numa trança diversa. (HEIDEGGER, 2010, p.20)

A técnica moderna, industrial, pretenderia, nesse sentido, extrair os recursos da natureza e armazená-los, enquanto as técnicas tradicionais não faziam isso ainda, mas apenas usavam aspectos do ciclo natural, integrando-se a ele (JAMES, 2018). Enquanto a técnica antiga era parte do mundo, e, portanto, o mundo aparecia a ela como fonte de bem-estar e fertilidade, a técnica moderna ordena que o mundo se abra e o revela como fenda e oportunidade, como território para a contínua exploração e estocagem de potenciais. Enquanto o homem antigo (e, para Heidegger, o homem da Grécia Antiga em especial) reverenciava a harmonia da Terra, o homem moderno a compartimentaliza, enquadrando-a em seus padrões

mentais; numa espécie de emboscada, submete-a a forças “operativas e calculáveis” de manejo (HEIDEGGER, 2010, p.29). Essa mudança na essência da técnica teria se concentrado a partir do século XVII, com a ideologia liberal do iluminismo, que adota um discurso que gesticula na direção da ordenação e quantificação empírica do mundo.

Uma cisão entre “técnica” e “estética” ocorreu com a virada da modernidade, em épocas que o próprio Heidegger não sabe precisar (HEIDEGGER, 2010). Para se verificar isso, basta notar o poder mágico do fogo nas sociedades pré-modernas: ele está ligado à luz divina, prometeica; à ardência infernal do sexo; a um desejo permanente de auto-consumação e auto-extinção; e ao amor não-correspondido (BACHELARD, 2008). O fogo é uma técnica de cozimento ou de guerra ou de iluminação, mas, para além disso, irradia, sob a percepção do homem antigo, uma aura, uma expressão estética, visto que está sacralizado, isto é, está em estado de graça. Até mesmo as ferramentas de uso comum e as partes orgânicas do corpo, como os olhos, o sangue e o sexo, são vistas por um viés simbólico e simbolizante (LÉVI-STRAUSS, 1996 *apud* DUFRENNE, 2002). À casa, à água, ao fruto, a tudo o que é do mundo sensível, corresponderia um fundo imagético heroicizado. O homem primitivo sacraliza tudo que o envolve (ELIADE, 2010) e com isso – e também “por isso” – não pode separar técnica e estética. Já o homem moderno, científico, herdeiro do iluminismo, faz o inverso: em sua sanha de racionalizar o caos cósmico, decompondo-o em vetores geométricos, separa técnica e estética.

Benjamin também se estende bastante, em sua obra, sobre a questão da relação entre técnica e estética, pensando sempre no entrelaçamento desses dois conceitos, inclusive no que concerne à produção de livros. Para ele, o alavancamento do progresso técnico a partir da possibilidade de reprodução gráfica (com a xilogravura e, mais tarde, a tipografia) gera, na arte, desdobramentos inéditos e incontornáveis. As novas técnicas expulsam a virtude do terreno das decisões estéticas, a partir do momento que já não se exige, para a criação de um efeito estético (quer dizer, artístico), um manejo técnico específico, uma habilidade criativa específica. A virtude artística sai de cena, o ritual artístico sai de cena, para entrar em seu lugar a politização da estética e a estetização da política. “Tudo o que se relaciona à autenticidade escapa à possibilidade de reprodução técnica” (BENJAMIN, 2017, p.14).

Em *Estética e filosofia* (2002), Mikel Dufrenne sintetiza essas diferenças entre técnica e estética no binômio divisão-reunião, dando voz às ideias de Gilbert Simondon sobre o tema: “Vê-se, portanto, a diferença entre a técnica e a estética: o objeto técnico é ao mesmo tempo,

em relação ao mundo, separado e separante, enquanto o objeto estético é uno e nos convida para uma nova unidade com o mundo” (DUFRENNE, 2002, p.246). E prossegue, ilustrando historicamente a separação desses dois conceitos:

(...) uma dialética se estabelece entre técnica e estética. Compreende-se que a experiência estética seja, ao mesmo tempo, muito antiga e muito recente. Muito cedo apareceu a nostalgia da unidade perdida que despertou a impressão estética no homem e impeliu tanto o pensamento técnico quanto o pensamento religioso a renunciar à sua abstração e a se exprimir na linguagem da beleza: o útil então toma espontaneamente a forma do belo. Mais tarde, aparece uma consciência do belo separada e exclusiva, ciumenta. Hipertelia aberrante, pois o que tinha vocação do concreto retorna, por aí, ao abstrato; justificada, contudo, pois é o momento em que a técnica, exasperando-se, faz violência ao mundo natural, em que o trabalho, tornado inumano, produz feiúra: a técnica, ao se afirmar, realizou-se no terror. (DUFRENNE, 2002, p.241, adaptado)

Tais perspectivas, a princípio muito abstratas, interessam ao estudo do design editorial em William Morris porque a análise das relações entre técnica e estética pode ajudar a compreender as mudanças provocadas por ele. Para entender o projeto biográfico de Morris, será preciso captar o que ele propunha fundamentalmente, e as propostas dele passam pela mudança na forma de encarar tais relações. Assim, definimos a “estética” dos livros como o aspecto global deles, representado por sua ordenação e variação de cores, texturas, cheiros etc, ou seja, pela soma dos signos impressos no objeto – o conjunto de efeitos sensoriais que ele engendra. Já a “técnica” dos livros, definimos como a forma de produzi-los, os métodos de materializar esses objetos, de dar a eles extensão física. Esclarecer as diferentes maneiras como essas duas faces da edição de um livro se permeiam, tensionam e harmonizam é central para a perspectiva que aqui se afirma.

Isso porque, como se verá a seguir, e como pode ser apreendido da leitura de seus principais biógrafos, William Morris se aproxima da perspectiva heideggereana mais que superficialmente, visto que também responde à expansão da técnica buscando um reencontro com a essência humana, que estaria, para Heidegger (2010), nos estados naturais do ser e do fazer. A separação entre técnica e estética se complicaria, para Heidegger e para Morris, na medida em que ela apartaria o homem da natureza: ele deixa de ser composto ao mundo, de estar no interior dele e sub-relacionado a ele, para estar manuseando-o, de fora dele e sobre-relacionado com ele.



### 3 WILLIAM MORRIS: CONTEXTO E TRAJETÓRIA

#### 3.1 Inglaterra vitoriana

Não é ao acaso, nos garante Benjamin (2017), que a ascensão da tipografia coincide com a ascensão da burguesia. Afinal, os modos de produção de bens materiais sempre estão intimamente atrelados aos modos de produção de subjetividades, já que representam um feixe de arbitragens entre homem e natureza, e, assim, “uma civilização mecânica e industrial buscará eliminar todo desperdício de movimentos no trabalho, de forma a tornar o operador o complemento perfeito de sua máquina” (DAWSON, 2012, p.116-117). A sociedade industrial, que assimilara por completo os métodos tipográficos, era uma sociedade burguesa por excelência, isto é, uma sociedade da acumulação material e moralidade comercialista. O capitalismo que solaparia os costumes vitorianos era o capitalismo sem travestimentos, nu, o capitalismo desenfreado, lastreado, ao fim e ao cabo, na expansão territorial descontrolada, no aproveitamento dos dados obtidos pelos regimes colonizatórios e na regulação matricial do tempo útil (CRARY, 2017); era, sem equívocos, o capitalismo da maquinação tipográfica.

Mas o que de concreto havia mudado entre a Revolução Francesa de 1789 e esse período de industrialização na Inglaterra do final do século XIX? Hobsbawn (2012a, *e-book*) chega a dizer que essa transformação é “o mais importante acontecimento na história do mundo”. A maioria dos estudiosos do período (HOBSBAWN, 2012c; HILL, 2012; BERLIN, 1995) sugere um conjunto de motivos para essa mudança, sem dar primazia a uma razão única, mas estipulando todo um panorama de ajustes históricos determinantes para explicá-la. Em primeiro lugar, dizem eles, a Inglaterra vivia um período de relativa estabilidade econômica: o parlamentarismo, agora consolidado no poder, garantiria um acesso tranquilo à “era dos impérios” e a burguesia cresceria gradualmente, apoiada na ausência de barreiras alfandegárias, na explosão demográfica europeia (causada, principalmente, pelo êxodo rural posterior ao cercamento dos campos) e na hegemonia naval inglesa, resultante dos Atos de Navegação, que garantiram ao seu mercado interno um fluxo constante de matérias-primas.

Em segundo lugar, porque, a partir de 1850, na esteira dos novos valores utilitaristas, apareceriam centenas de invenções marcantes, desde dispositivos que se tornaram centrais para a teia tecnológica das décadas seguintes (a máquina a vapor, o tear mecânico, a lâmpada, o telefone, o motor de combustão interna) até pequenas inovações que refinaram práticas comuns do dia a dia (o ventilador, a caneta-tinteiro, o papel higiênico, o relógio de pulso). A

partir das exposições de inovação organizadas em feiras internacionais (especialmente da Grande Exposição de 1851), a invenção se tornou uma espécie de moda ou adorno identitário com um *status* entre o *hobbie* e a profissão reconhecida. O cruzamento das potencialidades trazidas por essas invenções consolidaria, pela primeira vez, aparatos sociais multimidiáticos, possibilitando que pessoas e personagens passassem de uma mídia à outra, o que facilitou a transmissão e fixação dos valores dominantes da época, que eram os valores burgueses (MOLE, 2007). Isto é, todas essas invenções apareceram como envoltório e impulso motor de uma propagação cada vez mais acelerada do modelo de sociabilidade burguês:

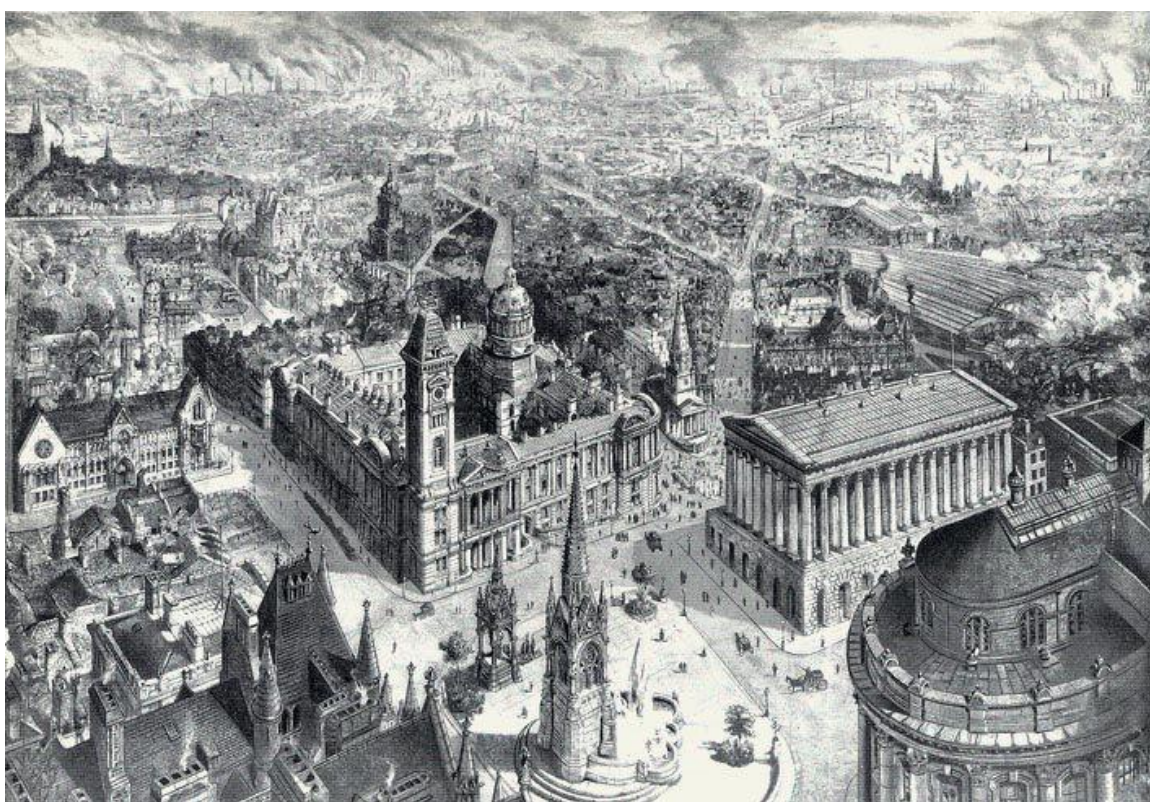
Junto com a reestruturação em larga escala do trabalho e da produção na década de 1880, surgiram projetos essenciais para o crescimento do capital: a aceleração e o controle do tempo de circulação e de comunicação. Nos anos 1830 e 1840, esses projetos incluíam a construção de rotas de transporte, principalmente ferrovias, mas também de canais e túneis através de cadeias de montanhas. (CRARY, 2017, p.74)

Não obstante todas essas invenções, a era vitoriana foi extremamente retrógrada moralmente falando. O período do reinado da rainha Vitória ficou marcado por seu puritanismo sexual e por um código de conduta pública rigoroso, enquanto que, ao mesmo tempo, viu crescerem exponencialmente as taxas de fenômenos como prostituição, trabalho infantil e racismo – este último derivado, em grande parte, das relações escravocratas recém-extintas (HOBSBAWN, 2012c). Os primeiros casos documentados de *serial killers*, como os de John Lynch, H. H. Holmes e Jack, o Estripador, surgem na Inglaterra vitoriana, e o medo e a paranoia generalizada quanto aos perigos do convívio público – baseados, em maior ou menor medida, em uma real onda de crimes –, deu origem à primeira força policial moderna, em Londres, 1829. A antagonização entre o ambiente pessoalizado da “casa” e o ambiente amedrontador da “rua”, característico da urbanidade e tão bem compendiado por sociólogos clássicos e modernos (WEBER, 2013; DAMATTA, 1997) tem raízes remotas aqui.

Além disso, a qualidade de vida só piorou com os primeiros desdobramentos do capitalismo industrial. Por volta de 1880, o homem se via mais sufocado pelas obrigações sociais do que nunca antes. As cidades se tornavam amontoados maciços de ferro e fumaça (figura 4), se alargando caoticamente, ou da maneira que o exigia o capital, construção sobre construção se fosse preciso – o ambiente precário, semi-insalubre, dos cortiços, casas cujos cômodos eram alugados cada um por uma família diferente, exemplifica bem isso. Ademais, a

organização em comunidades e guildas, que até então predominara como meio de distribuição do trabalho, foi rapidamente substituída pela separação mais pragmática entre, de um lado, os donos das fábricas e, de outro, os trabalhadores assalariados. Como resultado, a nova classe dos “operários” passou a viver com uma remuneração baixíssima e sob condições sub-humanas: trabalhavam em turnos de até 16 horas, sem férias ou descanso, operando maquinário pesado de uma engenharia rudimentar em espaços sem ventilação nem iluminação, altamente propensos a acidentes e à incubação de doenças.

Figura 4 - Birmingham em 1886, gravura de H. W. Brewer.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.

Nota-se que, segundo Crary (2017, p.73), “a fábrica surgiu como um espaço autônomo, no qual a organização do trabalho poderia ser desvinculada de família, comunidade, ambiente ou quaisquer formas tradicionais de dependência mútua e cooperação.” Já segundo Deleuze (1992, p.129, adaptado, grifos nossos), “no século XIX as forças do homem *enfrentam* forças de finitude, [enfrentam] a vida, a produção, a linguagem, de tal maneira que o composto [resultante] é uma forma-Homem. [...] um novo tipo de forma, nem Deus, nem homem. O homem do século XIX *enfrenta* a vida e se compõe com ela como força de carbono.” Isto é, o capitalismo industrial é um sistema de enfrentamentos, de coerções

postas em prática pelas fábricas para conformar o homem a certos padrões e, inversamente, de esforços postos em prática pelo homem para lidar com essas coerções, para escapar delas. Ou, segundo a concepção de Evola (2001, p.150): durante a Revolução Industrial, “a cultura teve seu ponto de soltura na dissociação, neutralização, emancipação e absolutização” do homem e seus domínios.

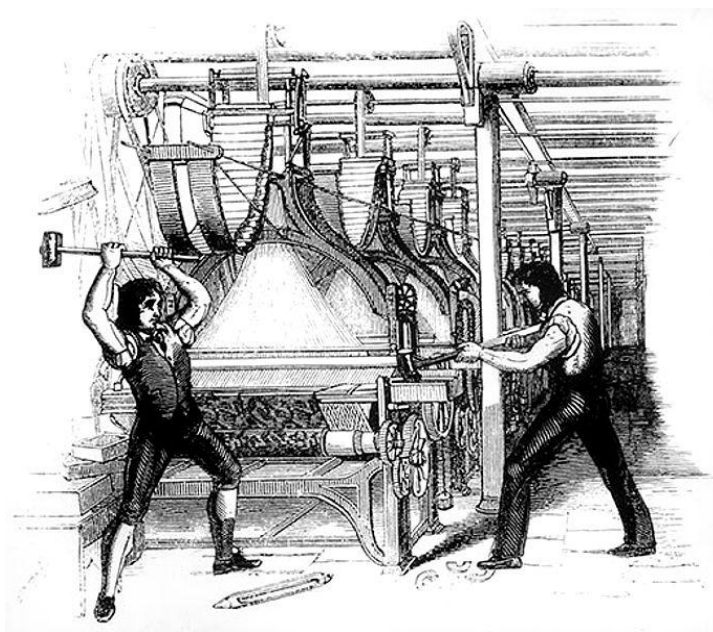
[...] na Grã-Bretanha, [o processo de industrialização] ocorreu com uma violência excepcional, e nunca foi acompanhado por um sentimento de participação nacional num esforço comum. Sua única ideologia foi a dos padrões. O que ocorreu, na realidade, foi uma violência contra a natureza humana. [...] essa violência pode ser considerada o resultado da ânsia pelo lucro, numa época em que a cobiça dos proprietários dos meios de produção estava livre das antigas restrições e não tinha ainda sido limitada pelos novos instrumentos de controle social. (THOMPSON, 2012, *e-book*, adaptado)

É nesse cenário de “panela de pressão” para a condição humana que aparecem os primeiros movimentos pelos direitos dos trabalhadores, como também os primeiros ideologicamente estruturados para combater os males do capitalismo industrial. Justamente com o objetivo de “enfrentar” o modelo político-econômico do industrialismo, os operários começaram a se sindicalizar e a se amotinar para reivindicar direitos. É aqui que as especulações do socialismo utópico começam a se solidificar, na obra de autores como Robert Owen, Charles Fourier e Conde de Saint-Simon, e logo darão origem à *práxis* científica de Karl Marx e Friedrich Engels, que enfim elaboram uma teoria integrada do progresso, da desigualdade de classes e da exploração mercantil do trabalho.

Antes disso, no entanto, em 1820 e 1830, várias revoltas burguesas pipocam pela Europa, dando sequência às demandas liberais da Revolução Francesa. Em 1848, outra série de insurgências contra as condições de vida impostas pela monarquia comporá a chamada Primavera dos Povos, que abalará ainda mais o Antigo Regime. Destacam-se também, nesse contexto, movimentos como o dos ludistas e o dos cartistas; os primeiros queriam destruir as máquinas (figura 5), quebrá-las uma a uma, para restaurar as manufaturas, e chegaram a organizar motins, enquanto os últimos pediam ao Parlamento inglês que o proletário tivesse participação política, redigindo a chamada “Carta do Povo”, que demandava, entre outras coisas, o sufrágio universal masculino (HOBSBAWN, 2012a). Segundo autores contemporâneos de frentes ideológicas tão díspares quanto Elias Canetti (1995) e Ortega y Gasset (2016), a eclosão desses primeiros protestos de multidão, isto é, o surgimento de uma “massa” de pessoas que funcionava como um organismo vivo, com voz e vontade próprias, é

uma resposta direta ao tónus industrial e suas absurdas imposições sobre o arranjo social que se tinha até então.

Figura 5 - Representação de dois luditas destruindo uma máquina têxtil.



Fonte: Smithsonian.

A partir desses movimentos de contestação, surgem diversas filosofias e literaturas de oposição aos avanços da Revolução Industrial, formando-se, assim, grupos de presença cultural robusta, que se dividiam, grosso modo, em duas correntes, de acordo com a categorização de David DeLaura (1969). De um lado, os opositores “hebreus”, que teciam uma crítica ética e emocional ao industrialismo, se utilizando de tons proféticos, densos e grotescos em seus discursos e enfatizando o papel social da conversão religiosa e da evangelização para a conservação do mundo – entre eles, Charles Dickens, Thomas Carlyle, George Eliot e Elizabeth Gaskell. Do outro lado, os opositores “helênicos” ao industrialismo, que faziam críticas mais estéticas a ele, partindo de uma defesa da educação clássica e dos valores aristocráticos e dando ênfase à claridade artística e à força simbólica do mito, que estava desaparecendo – entre estes, pode-se incluir John Henry Newman, Matthew Arnold, A. C. Swinburne e Oscar Wilde. Espremido no meio das duas frentes e combinando-se a elas, ou tentando unificá-las por seus traços comuns, estava um pensador que seria a maior influência para o projeto de vida de William Morris, chegando, inclusive, a ser uma espécie de tutor para ele: John Ruskin.

Ruskin pertenceu a uma geração anterior à de Morris; nascido em 1819, viu com seus próprios olhos “o mundo que parecia existir desde sempre transformar-se em outro, visivelmente distinto” e foi “testemunha privilegiada da degradação humana, material e ambiental acarretada pelo industrialismo” (CARDOSO, R. In: RUSKIN, 2004, p.20). Por isso, ele era especialmente contrário ao capitalismo e suas consequências, mesmo vindo de uma família rica, com origens na nobreza inglesa. Em seus livros e colunas de jornal, versou sobre a equivalência entre trabalho manual e intelectual, elogiou fartamente a moral cristã, sua Doutrina Social, em especial a noção de destino vocacional, e rejeitou a economia do *laissez-faire* – “princípio de morte”, segundo ele (RUSKIN, 2004) –, evocando a responsabilidade do Estado em prover sustento material e imaterial a seus cidadãos. Adotou, com isso, uma postura que oscilava entre um conservadorismo ao estilo *tory*<sup>2</sup> e um radicalismo que pareceria extremo demais até para alguns comunistas de hoje em dia (CARDOSO, R. In: RUSKIN, 2004). Por exemplo, ele ao mesmo tempo conjurava uma Idade Média idílica e “não titubeava em afirmar que o consumo de mercadorias de luxo [...] é responsável pela degradação e morte de seres humanos” e que “a participação nesse sistema equivale a um assassinato” (CARDOSO, R. In: RUSKIN, 2004, p.15, adaptado).

Ruskin causaria um enorme impacto no meio artístico, pois suas críticas se tornam mais e mais influentes, a ponto de em dado momento ele ser capaz de avançar ou retardar carreiras artísticas apenas por suas opiniões (CARDOSO, R. In: RUSKIN, 2004). Suas ideias se evidenciam principalmente nas famosas palestras que deu em universidades, responsáveis, por exemplo, por popularizarem o termo “arte moderna” e por associarem pela primeira vez a pintura à linguagem (RUSKIN, 2018a). Ele também será um dos primeiros a teorizar sobre a preservação do patrimônio, em livros como *Stones of Venice* e *The Lamp of Memory*, que defendem o valor da permanência histórica, estabelecendo uma contiguidade entre passado, presente e futuro. A profunda identidade de Ruskin com o cristianismo marca sua escrita, seu pensamento e suas práticas de vida. Entre 1854 e 1862, ele dá aulas no *Working Men's College*, instituição voluntária dedicada à educação de operários pobres. Em 1871, cria a

---

<sup>2</sup> O Partido Tory foi o partido conservador da Inglaterra entre a Revolução Gloriosa e meados do século XIX. Ficou marcado pela defesa de Carlos II e pelos laços travados com o catolicismo – os jacobitas, como eram chamados no começo, faziam frente aos *whigs*, que, pelo contrário, apoiavam a exclusão de convertidos ao catolicismo da linhagem dinástica. Assim, o Partido Tory reuniu, por muitos anos, a aristocracia britânica, representando seus anseios. Até hoje, o termo *tory* é utilizado de modo pejorativo pelos opositores do Partido Conservador, na tentativa de caracterizar como retrógradas suas reivindicações.

*Guild of Saint George*, fundação que promove o trabalho cooperativo no artesanato e na agricultura.

Ruskin defendia pontos como a durabilidade da oficina de manufatura contra a perecibilidade da indústria; o valor intrínseco, amoroso, das obras contra seu valor financeiro e amorfo; a responsabilidade coletiva frente a distribuição da cultura contra a exigência de um progresso descontrolado; e, finalmente, a ideia de uma arte que unia sensibilidade e técnica, “a paixão do coração e o poder da mão” (RUSKIN, 2004, p.125), contra aquela que se apoiava na repetição mecânica, “sintoma de trabalho ruim, incorrigível e vil” (RUSKIN, 2004, p.173). Não é tão surpreendente, portanto, que ele tenha apoiado abertamente, em 1851, um novo movimento de pintores, poetas e arquitetos que propunha o retorno do alto artesanato e da estética e ética de trabalho medievais, mesmo isolado do restante dos intelectuais de então, que destilavam sobre esses jovens artistas, na imprensa, uma severa hostilidade (CARDOSO, R. In: RUSKIN, 2004).

O grupo em questão era a Irmandade Pré-Rafaelita. Formada por indivíduos de estilos tão heterodoxos quanto William Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti, a Irmandade, que surgiu sob os moldes de uma confraria medieval, pregou, em meio à academia tradicional inglesa, ideias de pureza da arte que pareciam há muito abandonadas (figura 6). Para eles, a pintura teria se afastado, a partir de Rafael e Michelangelo, do processo de criação autêntico, produzindo, assim, arte “relaxada, e portanto típica dos lugares comuns, das convencionalidades” (HILTON, 1970, p.46, tradução nossa). O ideal, para eles, seria, pelo contrário, fazer um retorno a um estilo que privilegiasse as cores saturadas, a abundância de detalhes e a articulação entre representação plástica e mundo natural (*mimesis*), utilizando técnicas de composição que fossem pensadas em conjunto com a arte em si, ou até como arte em si. Nesse sentido, a crítica dos Pré-Rafaelitas, que estava apontada especificamente para o legado maneirista e a Royal Academy of Arts, atacava também a burguesia industrial da época. A concepção de arte deles entrava em conflito direto com o industrialismo – era quase uma versão negativa dele –, na medida em que oferecia um discurso de unificação entre estéticas e técnicas de composição e na medida em que fazia um elogio explícito da natureza, da virtude intrínseca do natural.



Figura 6 - *The Last Sleep of Arthur*, do Pré-Rafaelita Edward Burne-Jones, 1881-1889.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.

Como um dos poucos intelectuais anti-industrialistas que pululavam entre os “hebreus” e os “helênicos”, John Ruskin soube perceber nos Pré-Rafaelitas uma aversão tanto aos modos de produção da arte dos novos tempos quanto às estéticas resultantes dela. Buscou, portanto, com base nessa percepção, entrançar uma crítica dos valores éticos a uma crítica dos valores estéticos, projeto pioneiro, que fundamentará muitas das formulações de William Morris décadas mais tarde. Quer dizer, devido a esse viés de dupla crítica, as proposições de Ruskin fornecem toda uma nova interpretação dos problemas que acometiam a sociedade inglesa, e chegam, inclusive, a incentivar outro movimento anti-industrialista definidor da segunda metade do século XIX, do qual participará ativamente Morris, que é o movimento Arts & Crafts. Este não apenas utiliza as ideias de Ruskin como forma de suporte de autoridade, mas as adota integralmente, procurando realizar as mudanças preconizadas por ele:

[...] os praticantes do Arts & Crafts tinham um forte sentimento de negatividade em relação às fábricas industriais. Eles acreditavam que “o artesão” era livre e criativo pois trabalhava manualmente, enquanto “a



máquina” era desalmada, repetitiva, desumana. Essas imagens contrastantes derivam em grande parte do livro *Stones of Venice*, de John Ruskin, [...] uma poderosa denúncia da industrialização para a qual os designers do Arts & Crafts retornavam de novo e de novo. (CRAWFORD, 2002, p.94-117, tradução nossa, adaptado).

Assim, o movimento Arts & Crafts começa com uma guilda de arquitetos que, em 1881, quer divulgar a visão de John Ruskin sobre as chamadas artes aplicadas (decoração, moda, paisagismo, entre outras). Em 1887, os mesmos arquitetos se juntam a Walter Crane e aos artistas da Home and Arts Industries Association para fundar a Arts & Crafts Exhibition Society, que organizaria uma série de palestras periódicas sobre o estado da arte frente a nova divisão do trabalho. Tais palestras envolveram a nata cultural do fim de século, contando com a participação de C. R. Ashbee, C. F. A. Voysey, A. W. N. Pugin e Philip Webb. Todos esses artistas célebres, que já compartilhavam de opiniões semelhantes acerca da Revolução Industrial, passam a defender, juntos, uma reforma econômico-social completa, que desse enfoque às formas de produção cooperativa e ao artesanato. A ideia era que as “exibições” deles servissem de contraponto para os festivais de inovação que se tornavam cada vez mais populares à época.

William Morris é um personagem especialmente crucial na história do Arts & Crafts e portanto na história das contestações anti-industrialistas. Ele nasce em 1834, e, como a maioria das pessoas dessa geração, cresce com o romantismo embrenhado na sua carne e na sua consciência (THOMPSON, 1955). No meio do século XIX, os elementos do espírito romântico (ao qual subscreviam, por exemplo, os Pré-Rafaelitas), ficavam nítidos tanto na cultura geral quanto na obra de poetas como Shelley e Tennyson, e logo se engessavam e decaíam. Os mergulhos verticais na subjetividade, a imanentização escatológica do passado e a constância da tragédia amorosa e do escapismo, que haviam se fixado como aspectos estilísticos daquela era, se tornariam, de pouco em pouco, retrógrados, obsoletos. Entrava em curso um processo de esgotamento dos esforços para suplantar a objetividade racional da industrialização com o idealismo abstrato dos românticos, cujas ideias essenciais eram deixadas de lado. O positivismo, herdeiro da objetividade iluminista, tomava um impulso inédito nas obras de Comte e Stuart Mill, bem como na engenharia das ações humanas de Adam Smith e David Ricardo. E assim, nos anos imediatamente anteriores ao Arts & Crafts, a coragem romântica contra o estado da sociedade havia se reduzido a nada mais que leves recriminações e apelos de sabor nostálgico (THOMPSON, 1955).

Morris bebeu amplamente desse *zeitgeist* de nostalgia conformada que permeou a segunda metade do século, na transição entre a sociedade vitoriana e a sociedade industrial. Foi profundamente impactado por um sentimento coletivo de idealização do passado (THOMPSON, 1955), de suas instituições e práticas, de suas técnicas e estéticas, e viu essa idealização tornar-se um sentimento sutil e vestigial, sem força política relevante. Ele também conviveu lado a lado com os positivistas, que proclamavam, pelo contrário, a primazia do progresso, e viu o ímpeto industrialista superar toda tentativa de crítica, alçando-se aos mais altos patamares de desenvolvimento. Nesse sentido, poderia parecer que o romantismo de Morris se polarizaria reativamente, ou então que minguariá, que cederia terreno a seu envolvimento com o artesanato, ofício até então distante da categoria de arte propriamente dita, e mais ainda da categoria de crítica social.

Mas – conforme escreve E. P. Thompson em sua biografia *William Morris: Romantic to Revolutionary* (1955) – entre 1858 e 1878, anos em que os negócios de Morris se expandiram e se estabeleceram pela Inglaterra, sua dupla revolta contra os valores vitorianos e contra a ascensão positivista jamais cessou. E quando ele descobriu os socialistas, esses pioneiros que “não só comungavam do mesmo ódio pela civilização moderna como tinham uma teoria histórica para explicar seus avanços e uma vontade real de transformá-la” (THOMPSON, 1955, p.4, tradução nossa), aquela revolta pôde convertê-lo em um realista social e revolucionário. Ela pôde metabolizar-se em uma ideia muito própria do fazer artístico, que estaria em estado de indissociabilidade em relação ao homem-produtor, em relação a seu esforço de manutenção ética do mundo. Pôde, portanto, torná-lo um dos protagonistas do movimento anti-industrialista inglês.

Afinal, pode-se definir William Morris com uma miríade de adjetivos, e seus interesses pessoais podem ter variado entre dezenas de áreas, dentre elas a arquitetura, o design têxtil e a literatura fantástica, mas, no fim, esta é, resumidamente, a sua trajetória de vida: a de um artista que começa como romântico e, sem alterar um dedo de seu ser, termina como revolucionário socialista.

### 3.2 Vida e obra

Terceiro filho de uma família de ricos evangélicos de Walthamstow, pequena vila na periferia rural de Londres, William Morris parece ter vivido uma infância confortável e razoavelmente feliz. O professor David Cody (1988) dá conta, inclusive, de que ele fora,

desde sempre, mimado por todos ao seu redor, o que teria contribuído para a formação de uma personalidade temperamental. Certo é que Morris tinha, garantida para si, uma herança capaz de fazer com que não precisasse trabalhar pelo resto da vida (CODY, 1988). Por isso, aos seis anos, ocupava seu tempo com *hobbies* idílicos, como a pesca e a jardinagem (MACCARTHY, 1994), além de empreender longos passeios pelos bosques que circunscravam sua casa, impressionando-se facilmente com a natureza e as obras arquitetônicas que contemplava.

Uma criança solitária, ele começou a ler muito cedo, e ler muito, de maneira que logo desenvolveu, a partir dessas leituras, uma paixão pelo mundo medieval. O encontro com os contos de fada e com os livros medievais, em especial com as *Waverley Novels* de Sir Walter Scott deixa, querendo ou não, uma marca indelével em sua evolução cognitiva (CODY, 1988). Cresce, por meio da leitura desses livros, seu fascínio por jardins e florestas, por animais silvestres e cavaleiros de armadura, assim como pela própria estrutura social do feudalismo e pelas relações entre as pessoas daquela época – que Morris via como mais orgânicas, voltadas à honra e direcionadas a um valioso senso de comunidade (THOMPSON, 1955). A morte de seu pai em 1847 e sua subsequente inscrição para um internato em Wiltshire, onde era visto como excêntrico, “esquisitão”, serviram para amplificar essa solidão e esse seu senso de incompatibilidade com o tempo em que vivia – isso, somado a sua admiração pela Igreja e pelo monastismo, fez com que o jovem Morris chegasse a se questionar sobre uma possível vocação ao clero (THOMPSON, 1955).

Tal relação de proximidade com a literatura, com a estética romântica e com a arte de cunho religioso e tema medieval se aprofunda ainda mais depois que Morris sai do colégio e entra para a faculdade de Exeter, em Oxford, no ano de 1853. Lá, ele descobre escritores como Keats, Browning e – seu eterno favorito (CODY, 1988) – Chaucer, e começa a compor as próprias poesias. Ele acha a maioria dos clássicos entediantes, mas adora as aulas sobre história, literatura e arquitetura do medievo, as quais estão entre as poucas matérias que estuda com afinco e diligência (MACCARTHY, 1994). É nessa época, além do mais, que Morris descobre as ideias de socialistas cristãos como Charles Kingsley e Denison Maurice, além de ter a oportunidade de ler o livro seminal de Thomas Carlyle, *Past and Present*, que pregava os valores feudais como cura para as chagas da sociedade vitoriana e que seria extremamente influente também para outro pensador célebre de então: Karl Marx (THOMPSON, 1955).

É na Exeter College também que Morris conhece Edward Burne-Jones, calouro que em breve se tornaria um dos pintores do movimento Pré-Rafaelita. Os dois forjam uma amizade fortíssima, apesar de pertencerem a classes sociais diferentes, numa relação que duraria até o fim da vida deles (figura 7). Burne-Jones é responsável por introduzir Morris a um grupo de estudantes da Pembroke College conhecido como “The Brotherhood” (MACKAIL, 1901), grupo que se reunia semanalmente para recitar Shakespeare e discutir romances de cavalaria e poesia arturiana. Não é difícil perceber a importância dessa amizade e desses encontros semanais para o desenvolvimento da personalidade e da obra de William Morris. É por meio da “Brotherhood” que Morris conhece, por exemplo, a filosofia de John Ruskin, a qual passa a adotar de pleno acordo. *Stones of Venice*, publicado por Ruskin entre 1851 e 1853, é especialmente pertinente nesse sentido: Morris descreveria um de seus capítulos como “uma das poucas falas necessárias deste século” (MACCARTHY, 1994, p. 69, tradução nossa). O livro fazia uma defesa contundente da relação de paralelismo entre labor, prazer e qualidade produtiva, e igualava o trabalho manual ao trabalho intelectual (RUSKIN, 2018b).

Figura 7 - À esquerda, Burne-Jones; à direita, William Morris. Foto de 1874.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.

De fato, a influência de Ruskin seria tão forte que, em 1956, inebriado pelo elogio do autor ao esforço manual regular e consistente, e contra a vontade de sua família aristocrática, Morris começaria a trabalhar para a firma de G. E. Street, um dos maiores nomes da arquitetura neogótica de então. Se o período trabalhando para Street foi curto – apenas oito meses – isso se deveu não tanto à falta de talento de Morris para a prática arquitetônica (que também era, sim, real e incontornável), mas à decisão, tomada em conjunto com Burne-Jones após uma viagem dos dois pela Europa, de dedicar sua vida à arte e ao artesanato, em vez de passar seus dias em um escritório formal (MACCARTHY, 1994). Também entrou nessa equação seu envolvimento com a *Oxford and Cambridge Magazine*, revista de literatura e crítica de arte fundada e editada por ele mesmo (sua primeira experiência com a editoração, aliás), para qual contribuiu intensamente, com poemas, contos e resenhas. A *Oxford and Cambridge Magazine* duraria 12 edições, chegando a receber elogios desabridos do próprio John Ruskin (MACKAIL, 1901), que dali em diante assumiria o posto de padrinho da dupla e mentor intelectual da Irmandade Pré-Rafaelita.

Os meses trabalhando para Street não transcorrem, obviamente, em vão, no sentido da contribuição que fornecem para a sua trajetória biográfica. Afinal, é lá que Morris conhece Philip Webb, influente arquiteto de quem se torna aprendiz e com quem mais tarde colaborará expressamente. É lá também que escreve os poemas do seu primeiro livro publicado, *The Defence of Guenevere*, de 1858, uma decepção que atrasaria em oito anos qualquer publicação adicional. Por meio de Webb, e no mesmo período, ademais, Morris conhece duas das figuras mais importantes de sua vida: Dante Gabriel Rossetti e Jane Burden. Rossetti, na época já um famoso pintor, se torna seu amigo íntimo, apresenta Morris para os mais proeminentes artistas Pré-Rafaelitas e o convence a começar a pintar (MACCARTHY, 1994) – ele passará, então, a trabalhar com a confecção de murais, e experimentará também seu talento na carpintaria, desenhando móveis ao estilo medieval. Já sua relação com Jane começa estritamente profissional, quando ela posa para ele como modelo-vivo em 1857, mas logo se emoldura como uma relação propriamente amorosa, que culmina com o casamento dos dois, em 26 de abril de 1859, quando ele tem vinte e cinco anos e ela, apenas dezoito.

O matrimônio será, tanto para William quanto para Jane, fonte de inesgotáveis estresses e decepções (MACCARTHY, 1994). Jane era considerada o modelo de beleza Pré-Rafaelita (CODY, 1988), mas só cultivava um tipo de simpatia etérea por seu marido. Mais tarde, ela chegaria a dizer que nunca o amou (MACCARTHY, 1994). Para complicar

ainda mais a questão, Jane passava boa parte do tempo doente, debilitada, e mesmo levemente deprimida, alternando entre humores díspares com facilidade (CODY, 1988). E assim, pouco tempo depois do seu casamento, a moça trairia o marido com o próprio Dante Rossetti – cuja esposa, Elizabeth Siddal, havia acabado de se suicidar –, o que não pesaria apenas no relacionamento de William com a esposa, mas também em sua amizade com Rossetti, por quem ele sempre tivera grande admiração, mesmo antes de conhecê-lo (figura 8).

Figura 8 - Jane Morris em pintura de Dante Gabriel Rossetti, 1868.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.

Antes da traição, entretanto, ainda em 1859, William e Jane Morris se mudam de Londres para Kent, nos subúrbios rurais a leste da capital. A casa onde os dois passam a morar é projetada pelo próprio Morris e comissionada, como não poderia deixar de ser, para o amigo em comum do casal, Philip Webb. Morris pede algo “medieval em espírito” (MACCARTHY, 1994, p.154), querendo desafiar as convenções da época, de tendências simplificantes, como unicidade e replicabilidade material. Para responder a esses anseios, o arquiteto constrói a *Red House* (figura 9), uma casa feita toda em tijolos e alvenaria e em formato de “L” – para maximizar a claridade –, o que ia contra a moda vitoriana. A casa tem, desde a sua concepção, um aspecto *vintage*, de inspiração gótica direta, sendo composta por



uma miríade de chaminés, caixilhos ogivais, vitrais coloridos, adornos em madeira e telhados que se entroncam e sobrepõem (SPINELLI, 2017). A decoração interior é toda desenhada a mão por Morris e Burne-Jones, dos papéis de parede às capas das almofadas, trazendo motivos florais e com uma qualidade de materiais invejável (HARKNESS, 2018). A um olhar contemporâneo ou apenas mais desatento, pode parecer, às vezes, que a casa saiu de um conto de fadas, e mesmo em seu tempo ela já se destacava em meio ao emaranhado indiferenciável de casas da área, o que certamente deve ter ajudado a propagar a sua fama.

Figura 9 - *Red House*, por William Morris e Philip Webb, 1859.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.

Acima de tudo, William Morris via a *Red House* como uma construção que buscava responder às exigências concretas da vida (ARGAN, 1992); que devia ser o modelo de refúgio espiritual, em resposta ao caos urbano (HARKNESS, 2018). Para Giulio Argan (1992, *e-book*), a casa representava “um novo modelo de ‘ambiente’ para a família, núcleo originário da sociedade”, isto é, sua construção tinha em mente uma estrutura de convívio específica. Tentava recuperar não só uma plasticidade antiga, mas todo o modo de vida pré-capitalista que havia se perdido e que Morris e os Pré-Rafaelitas idealizavam. Para Burne-Jones,

responsável por decorar com suas pinturas as paredes dos cômodos, e que depois passaria muitas horas dos seus dias neles, em confraternizações organizadas por Morris, a casa era “o lugar mais bonito da Terra” (THOMPSON, 1955, p. 92, tradução nossa).

Logo depois que a *Red House* fica pronta, empolgado pelo sucesso do seu empreendimento coletivo, Morris funda a Morris, Mashall, Faulkner & Company, uma firma de decoração que teoricamente funcionaria como uma corporação de ofício, em que colaborariam todos os seus colegas Pré-Rafaelitas. Juntos, eles passam a criar estampas e, usando-as, a produzir e vender móveis, tecidos, tapeçarias e vitrais. A firma obtém um sucesso relativo nos seus primeiros anos, e Morris consegue se destacar, ganhando, inclusive, algum renome, e se transformando em figura pública, fato que odeia profundamente (MACCARTHY, 1994). No começo da década de 1870, ele chega a decorar uma série de estabelecimentos prestigiosos, como igrejas e museus – bons exemplos são o South Kensington Museum e o St. James Palace (figura 10). É nesse período que ele abandona a pintura e concentra seus esforços em suas criações decorativas (figuras 11, 12 e 13), que serão extremamente influentes por todo o século seguinte (MACCARTHY, 1994).

Figura 10 - Vitrais de Morris e Burne-Jones na Trinity Church, em Boston, EUA.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.



Figuras 11, 12 e 13 - Padrões com temática floral desenvolvidos pela firma Morris, Mashall, Faulkner & Company.



Fonte: Victoria & Albert Museum.

É também nesse período, entre 1862 e 1875 (ano em que o tal empreendimento coletivo e tentativa de corporação medieval se dissolve, tornando-se apenas Morris & Co.), que William escreve boa parte de seu *corpus* poético. Conjectura-se que isso se dá porque ele já teria ciência, nesses anos, do caso que Jane conduzia com Dante Rossetti, e que se tornara fofoca corrente nos seus círculos sociais (MACCARTHY, 1994). O conhecimento tácito do *affair* de sua esposa com o amigo e a imobilidade diante dele teria feito com que Morris se retraísse à sua intimidade ferida, enfatizando seu potencial criativo na poesia e na ilustração (CODY, 1988; MACCARTHY, 1994; MACKAIL, 1901). *The Life and Death of Jason* é publicado em 1867, os tomos de *The Earthly Paradise*, que lhe confeririam ainda mais notoriedade, de 1868 a 1870, e *Love is Enough*, em 1873.

Paralelamente a seu trabalho com a firma, Morris começa a estudar islandês, para ler na língua original as histórias mitológicas e sagas épicas da tradição literária do país, até então bastante obscuras, mas pelas quais ele nutria certa veneração (MACCARTHY, 1994). Seu encanto por esses textos chega a fazê-lo viajar para a Islândia em duas ocasiões, em 1871 e 1873, deixando sua esposa e o amante sozinhos na *Red House* por vários meses. Os estudos e a viagem resultam nas primeiras traduções de clássicos islandeses para o inglês, várias delas em colaboração com o teólogo Eiríkr Magnússon – *Volsunga Saga: the Story of the Volsungs*,

*The Saga of Gunnlaug Worm-tongue* e *The Story of Grettir the Strong*, entre outros contos folclóricos da região. Ele e Magnússon produzem, além do texto bruto dos livros, também as suas edições, copiando-os e iluminando-os manualmente. Esse trabalho aumentaria o interesse de Morris pelas artes da caligrafia e da produção artesanal de livros; a influência dos textos islandeses e do próprio Magnússon seria uma das causas principais para o seu enveredamento, nos anos que se seguiram, para a literatura fantástica, gênero em que, como se verá, ele seria pioneiro; e, por fim, Morris tomaria gosto, após esse período, pelo ofício da tradução, o qual exerceria ainda mais tarde, na década de 1880, adaptando para o inglês obras não-islandesas, como os clássicos de Homero e Virgílio .

Mas a essa altura Morris já fazia a transição a que E. P. Thompson se refere no título de seu livro de 1955 e que foi mencionada no começo deste capítulo: “do romântico ao revolucionário”. Ele já estava muito ressentido com a situação da arte na Inglaterra e com as condições de vida do país, e, possuindo o arcabouço filosófico que possuía a respeito dessa e de outras problemáticas interligadas a ela, passa a querer causar, com a sua firma, uma transformação total da economia política da arte, uma virada na forma de fazer e experienciar as obras e o mundo que as cerca. Aspirando dar continuidade ao projeto de John Ruskin, Morris adota como objetivo fazer com que a arte chegue a todos, sem distinção social, e que possa ser aplicada a tudo, sem distinção de contexto ou objeto (THOMPSON, 1955). Segundo Argan (1992, *e-book*), ao fazer isso, ele é o primeiro a “propor a arte como fim da própria arte, isto é, a colocar o problema não mais na finalidade da arte, e sim na sua funcionalidade social.” Morris adianta, portanto, em quase cinquenta anos, várias das proposições modernistas que surgiriam após a sua morte.

[Morris] foi assaltado pela convicção de que para alguém se dedicar a pintar quadros sublimes precisa, esse alguém, habitar num ambiente compatível com o seu temperamento, viver numa casa decente, com cadeiras e mesas decentes, e as pessoas não tinham meios para comprar as coisas que poderiam satisfazê-las nesse sentido. Foi essa situação que despertou subitamente o seu gênio pessoal; se não podemos comprar uma sólida e honesta mobília, a faremos nós próprios. (PEVSNER, 1980, *e-book*, adaptado).

No fim da década de 1870 e início da de 1880, então, William Morris percebe com clareza a necessidade de fundir seus esforços estéticos a seus esforços éticos (THOMPSON, 1955). Sua carreira como artista “clássico” (como pintor, isto é) era uma sequência de fracassos, e as transformações provocadas pela firma, conquanto tivessem de fato acontecido,

não tinham sido tão relevantes para seu tempo quanto ele esperava que seriam. Tomando isso em consideração, sua missão pessoal passa a ser, assim, a transmutação da massa proletária em um exército de produtores-artesãos que tivessem simultâneas autonomia financeira, potência inventiva e dignidade moral para criar arte e se servir dela livremente.

Em 1877, Morris funda a Society for the Protection of Ancient Buildings, instituto precursor na dedicação exclusiva à preservação de patrimônios históricos e culturais, e dá sua primeira palestra, sobre as artes decorativas (CODY, 1988). Em 1878, se torna tesoureiro da Liga Liberal da Inglaterra e, em 1883, se junta à Federação Democrática, grupo ainda mais radicalizado. Em 1884, por discordâncias quanto à nomeação da candidatura de William Gladstone pelo Partido Liberal (THOMPSON, 1955), Morris renuncia à sua posição nas duas organizações e funda a Liga Socialista, a qual presidirá a partir de sua própria concepção dos princípios socialistas. Desnecessário dizer que aqui ele já havia lido e relido *O Capital*, que o influencia tremendamente, bem como outros pensadores mais ativos da teoria política esquerdista, como William Cobbet (THOMPSON, 1955). Ele chega, aliás, a conhecer pessoalmente nomes do pensamento revolucionário do século XIX, a maioria por intermédio do jornalista Ernest Belford Bax: Peter Kropotkin, Sergius Stepniak e até o próprio Friedrich Engels (MACCARTHY, 1994).

Morris seguirá dando palestras a respeito dos mais variados temas, com atenção especial às relações transversais entre tais temas e a luta socialista. Aparições em congressos de outros países, como a Segunda Conferência Internacional dos Socialistas, em Paris, provocarão a criação, nesses países, de organizações similares ou equivalentes à sua Liga Socialista (CODY, 1988). Morris estará presente, como professor e como ouvinte, por exemplo, em várias das apresentações das Arts & Crafts Exhibitions, que darão origem ao movimento de mesmo nome. Até 1888, em um intervalo de quatro anos, ao longo dos quais investirá seu tempo vivamente na Liga, ele publicará vários ensaios sobre os vínculos que ligam arte, sistemas de trabalho e políticas públicas – *Art and Socialism*, *Summary of the Principles of Socialism*, *Useful Work versus Useless Toil*, entre outros –, além do volume de palestras reunidas *Signs of Change*. Conquistará, assim, um espaço privilegiado no rol de críticos sociais da época.

É crucial – e, fora isso, muito interessante – notar que é no período de envolvimento mais agudo com a política que Morris escreve os seus livros de prosa, e inclusive os de prosa fantástica. *A Dream of John Ball*, *The House of the Wolfing*, *News from Nowhere* e *The Story*

*of the Glittering Plain* são publicados, respectivamente, em 1887, 1888, 1890 e 1891. É como se o pensamento político de William Morris não só não atrapalhasse sua produção literária, mas a estimulasse. Como se a sua ficção não fosse uma forma de escapar de uma hipotética pressão da realidade, mas a realidade em si fosse uma matéria amorfa, que estivesse pronta para ser moldada pela sua imaginação. Sob essa ótica, é possível tanto ler os livros fantásticos de Morris como manifestos políticos quanto perceber sua gana política como uma mescla de desejos fantasiosos, como uma vontade de trazer para o real o que ele via como assombroso, maravilhoso, extraordinário. E assim, seu projeto político pode parecer novamente uma extensão do projeto artístico – seu projeto ético, extensão do projeto estético.

*News from Nowhere*, particularmente, demonstra a natureza dessa dupla extensão, dessa interpenetração, dos dois maiores *leitmotifs* de sua vida. Publicado primeiro no *Commonweal*, jornal da Liga Socialista, o romance conta a história de um homem que acorda no meio do século XX, numa sociedade em que a propriedade foi abolida, bem como as classes sociais, o sistema monetário, as prisões, as escolas, as cidades urbanizadas etc. A estrutura social pensada por Morris para essa civilização fictícia é, portanto, a que ele enxerga como perfeita, e pela qual luta em suas práticas políticas. Ao longo de suas páginas, concomitantemente a seu enredo formal, o livro traz uma série de discussões sobre a teoria socialista, usando os personagens como imagens prototípicas e respondendo diretamente a debates em voga no período em que foi escrito. Apresenta, assim, uma amálgama peculiar de teoria socialista e ficção científica, num tipo de fábula política.

Outros de seus romances fantásticos posteriores partirão da mesma verve utópica, exibindo sociedades ideais, pertencentes a mundos futurísticos, especulativos, ou apenas radicalmente diferentes do mundo que habitava Morris. Entre 1894 e a data de sua morte, em 1896, ele publica ainda *The Wood Beyond the World*, *The Well at the World's End*, *The Water of the Wondrous Isles* e *The Sundering Flood*, nessa ordem, todos seguindo a mesma tradição da prosa fantástica, e a maioria guardando conotações políticas, discretamente ou não. Ao mesmo tempo, Morris está fisicamente abalado pela passagem dos anos (MACCARTHY, 1994), e seu projeto literário começa a absorver mais e mais os empenhos políticos, que minguem novamente numa morna mistura de ideais libertários: em seus anos finais, ele se afastaria da Liga Socialista e se reaproximaria da mais convencional Federação Democrática (CODY, 1988).

Mas, enquanto isso, no início da década de 1890, Morris ainda tem tempo para se começar a se dedicar a um talento que descobrira no decurso da vida, “uma pequena aventura tipográfica” (PETERSON, 1991, p.2, tradução nossa), que se tornaria seu maior orgulho pessoal e um de seus legados mais significativos (MILEVSKI, 2011) – certamente o que mais interessa a esta monografia. Ele funda a Kelmscott Press, uma editora de livros independentes sediada no distrito de Hammersmith, onde passou a morar. Quer dizer, em 1891, Morris já é dono de sua “barba robusta” e “cabelos desordenados” (THOMPSON, 1955, p.89, tradução nossa), e, como se disse, está envelhecendo, e com isso ficando mais à vontade em trabalhar com aquilo pelo que de fato tem apreço. Não é difícil entender, então, que ele estivesse sedicioso de prestar homenagem às iluminuras dos manuscritos medievais que tanto amava: que quisesse produzir livros “com clara pretensão à beleza, fáceis de ler e que não confundissem a vista ou perturbassem o intelecto do leitor” (MORRIS, 1898, p.1, tradução nossa, adaptado).

A Kelmscott Press passa a existir sob a égide de um gênero bastante específico de produção, que visava imitar as práticas editoriais da Idade Média. As edições continham, por exemplo, bordas decorativas altamente elaboradas e ilustrações delicadas, feitas, a maioria, por Edward Burne-Jones. Elas almejavam o máximo uso visual da tipografia, com capitulares feitas uma a uma, múltiplas fontes interpoladas – a maioria de origem romana, mas algumas, como a Golden e a Troy, criadas pelo próprio Morris para, sem deixar de prezar pela legibilidade, eliminar a quantidade de ligaduras e abreviações presentes nos textos antigos) (MORRIS, 1898). A mancha gráfica dos livros também é diferenciada, variando a cada página, e sua entrelinha é mínima, com a intenção de deixar o espaço livre da página em suas largas margens (MORRIS, 1898). O papel das edições é de linho, produzido artesanalmente na Itália e importado para a Inglaterra, de modo que as páginas são encorpadas e duráveis sem que contenham nervuras relacionadas ao processo de cruzamento dos fios. Por fim, suas encadernações são feitas exclusivamente à mão, pela costura da capa à lombada (MORRIS, 1898).

Seguindo esse padrão pré-renascentista, a companhia publicará, até 1898, um total de 66 volumes, entre obras do próprio Morris, livros de poemas de Shelley, Keats ou Ruskin e textos propriamente medievais. O livro mais célebre a ser produzido pela editora será *The Works of Geoffrey Chaucer*, uma tiragem de 425 exemplares que demorou quatro anos para ser terminada e hoje é tida por alguns especialistas (MACCARTHY, 1994) como o *magnum*



*opus* de Morris em termos editoriais, até porque apresenta perfeitamente os ideais de beleza livreira da editora. Trata-se de um enorme volume com páginas de velino e encadernado por couro e fivelas de prata, exhaustivamente ornamentado a lápis e nanquim, contando com mais de 80 ilustrações originais (figura 14). O livro também deu origem à fonte Chaucer, muito conhecida no meio editorial.

Figura 14 - *The Works of Geoffrey Chaucer*, impresso pela Kelmscott Press em 1896.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.

A Kelmscott Press altera a diretriz do mercado editorial quando propõe recuperar as fantasias ortográficas eliminadas pela imprensa moderna com toda a sua integralidade, na produção de volumes decorados com ilustrações xilográficas com a característica embrionária da escola Pré-Rafaelita. (SPINELLI, 2017, p.4, adaptado)

Lembrando do amor e do carinho com os quais épocas antigas tinham se debruçado sobre a produção de livros, homens como William Morris não tolerariam livros mal produzidos ou ilustrações que meramente contavam a história, isto é, que fossem independentes do efeito que causavam na página impressa. (GOMBRICH, 2016, online, tradução nossa)

As características das edições de William Morris se tornarão referência no design de livros, sim: estabelecerão um novo parâmetro para o cuidado em relação à estética (PETERSON, 1991). Mas as características de sua editora em si se tornarão um marco em debates sobre questões ainda mais amplas, como a mecanização desenfreada e a divisão do trabalho durante o período inicial da industrialização. O elogio das técnicas de produção manual, a ética de trabalho calcada no prazer laboral, a visão de empresa enquanto confraria, afluência de afetos humanos, e não enquanto encontro forçado ou submissão à busca pelo lucro, era totalmente incompatível com o contexto vitoriano. Muitos desses temas ainda pautam reivindicações quanto à legislação trabalhista, e alguns deles só existem, hoje, como sonhos, devaneios utópicos.

O que é mais relevante, nesse sentido, é que a Kelmscott Press serviu como o pontapé inicial para o surgimento de uma série de outras editoras privadas na Inglaterra de então. Além de ser “a mais elogiada editora independente da história da impressão” (PETERSON, 1991, p.11, tradução nossa), ela é uma espécie de modelo e ponto de ebulição para o movimento das *private press*, gráficas particulares, independentes, que também tinham um compromisso com a integração entre processos de produção técnica e de formulação estética. Em 1985, por exemplo, Emery Walker, um dos editores firmemente associados ao movimento Arts & Crafts e principal incentivador de Morris em seu projeto com a Kelmscott, funda a Doves Press. Ela se tornaria uma importante editora inglesa, criando uma fonte bastante distinta (a Doves ou Doves Roman) e produzindo uma das páginas mais célebres da história da tipografia, a primeira de sua edição da Bíblia (figura 15). Walker fica conhecido como um dos tipógrafos definidores da editoração moderna, e é, em sua prática editorial, um dos aglutinadores fundamentais do Arts & Crafts: a frente mais prática do movimento se forma ao redor dele, de Morris e das suas *private press* (PETERSON, 1991).

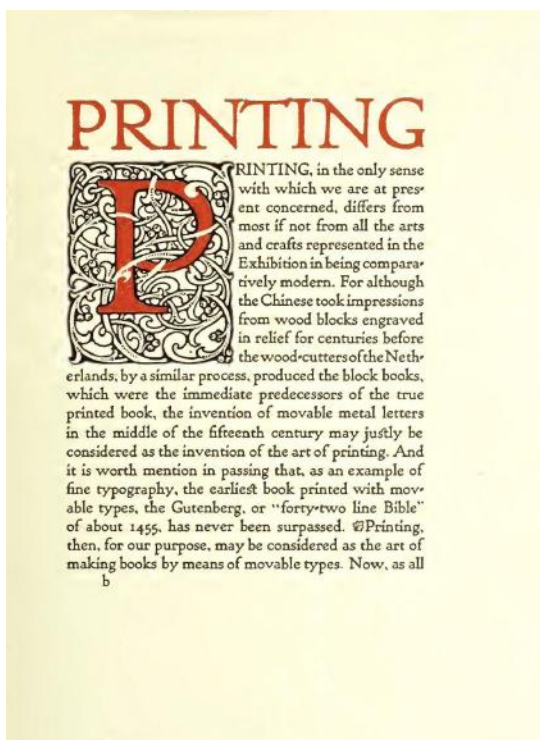
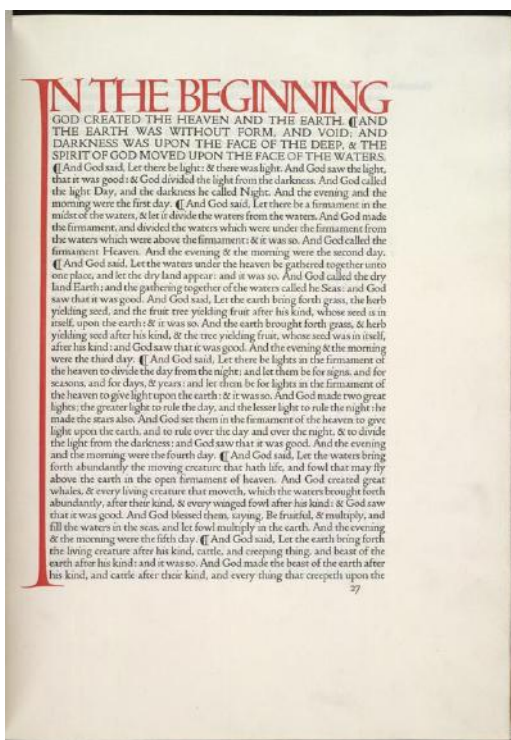
Dezenas de editoras semelhantes, isto é, com esse mesmo enfoque em técnicas de produção manual, despontarão na Inglaterra a partir do início do século XX e até cerca de 1930. Edward Johnston, criador da fonte de mesmo nome e calígrafo renomado, aparece em meio a esse caldeirão cultural. Eric Gill, polêmico fundamentalista religioso e criador de fontes como a Perpetua e a Gill Sans (usada até hoje no metrô de Londres), também. Eles são acompanhados por John Hornby, da Ashendene Press; Harold Midgley Taylor, da Golden Cockerel Press; Elbert Hubbard, da Roycroft Press; as irmãs Davies, da Gregynog Press; Bernard Newdigate, da Shakespeare Head Press; entre muitos outros. Todas essas gráficas

particulares buscarão um retorno a práticas pré-capitalistas, imprimindo não com a intenção de obter a maximização dos lucros, mas de conceber obras atrativas, visualmente ordenadas e não submetidas às limitações do maquinário convencional.

É uma verdadeira renascença do “belo livro” que transborda da Inglaterra e se espalha pelo mundo. Em 1903, a poetisa Elizabeth Yeats funda, na Irlanda, a Dun Emer Press, que emprega a estética do revivalismo celta e publica a vanguarda da poesia do país, incluindo seu irmão, o célebre William Butler Yeats. No mesmo ano, Frederic Goudy e Will Ransom fundam, nos Estados Unidos, a Village Press, causando um impacto transformativo na tipografia americana – a partir de 1892, eles passariam a reunir a American Type Founders (ATF), associação destinada à elaboração e implementação de novas fontes tipográficas (figura 16). Enfim, toda essa explosão de editores ao redor do mundo, capitaneada, deliberadamente ou não, por William Morris, eleva os padrões da produção de livros. Além disso, ela faz repensar as práticas produtivas, pondo sob exame hábitos socioeconômicos resultantes da ascensão industrialista daquele século.

Figura 15 - Frontispício da edição da Bíblia da Doves Press.

Figura 16 - Página de *Printing*, de William Morris, em edição de 1903 pela Village Press.



Fontes: Domínio Público/Wikimedia – Domínio Público/Wikimedia.



Em 1898, Morris começa a exibir sinais de epilepsia, e passa a maior parte do seu tempo na cama devido a uma artrite crônica (MACCARTHY, 1994). A morte de sua mãe, em 1894, também o abala consideravelmente. Durante uma viagem à Noruega em 1896, sua condição de saúde piora, e ele chega a sofrer alucinações (MACKAIL, 1901). Ao voltar para seu país, então, percebe que havia contraído uma tuberculose que já se agravava e que, por isso, representava uma ameaça real à sua vida. É essa tuberculose que acaba por matá-lo, em 4 de outubro de 1896, quando ele está com sessenta e dois anos. O corpo de Morris é enterrado na St. Georges Church, na cidade onde ficava sediada a Kelmscott Press. Na manhã de 5 de outubro, dezenas de obituários eclodem nos jornais ingleses louvando seu trabalho como poeta e designer têxtil e procurando trivializar sua participação política (MACCARTHY, 1994). Ele deixa um legado vigoroso, sobre o qual recentemente dirá sua principal biógrafa, Fiona MacCarthy (2014), para o jornal *The Guardian*: “tive a oportunidade de conhecer artesãos, arquitetos, designers, idealistas visuais e políticos esquerdistas, e todos terem sido, de alguma forma, tocados pelo pensamento visionário de Morris.”

## 4 QUESTÕES DE TÉCNICA E DE ESTÉTICA DEPOIS DE WILLIAM MORRIS

### 4.1 Renovação e legado

A renovação provocada por Morris não se resume à instituição de uma nova maneira de fazer livros, por exemplo, e nem poderia ser reduzida a um manual de regras, uma coleção de recomendações, quanto a determinados estilos de impressão. Morris preconizava, sim, que uma edição de livro “perfeita” deveria atender a aspectos específicos da edição, como a harmonia entre páginas par e ímpar – “a unidade de um livro não é uma página, e sim um par de páginas” (MORRIS, 1898, p.1-3) – ou o uso controlado das imagens, pois elas serviriam apenas se pudessem ser copiadas sem perda visível de qualidade. Mas sua contribuição não está nessas instruções genéricas, e sim na reagregação que ele propôs, em todas as artes, das técnicas produtivas aos resultados estéticos, isto é, na submissão dessas técnicas à estética almejada, em vez da submissão da estética às técnicas disponíveis ou a separação de um pensar estético e um técnico no processo de produção.

Para Morris e seus colegas das *private press*, o sucesso na editoração de um livro dependia de um domínio total das mecânicas de produção, de modo que se pudesse projetar corretamente sobre o livro as intenções editoriais mais amplas possíveis (WALKER, 2000). Assim, o bom editor seria aquele que soubesse controlar o tipógrafo para obter, sem perdas ou constrangimentos de qualquer fonte, o resultado desejado de antemão – ele poderia, portanto, montar seu livro como bem entendesse. A sobreposição de concepção e realização estética, por intermédio de um controle técnico cirúrgico, numa espécie de sincronia produtiva, demonstraria a destreza do editor. Para o editor, diriam eles, só é preciso pensar na eficácia – no barateamento da tiragem, por exemplo – a partir do momento em que as suas decisões estéticas já foram devidamente, conscientemente, tomadas (MORRIS, 1898). Sendo assim, os ímpetos capitalistas de aproveitamento total da técnica e da produção precisariam ser controlados pelo planejamento estético.

Emery Walker (2000) demonstra isso quando fala sobre os livros “de folha grande” do fim do século XIX. Segundo ele, apesar de às vezes parecer absurdo que se imprima um livro num formato maior que o convencional, por causa do prejuízo financeiro acarretado por isso ou das dificuldades para adaptar a mancha gráfica ao novo formato, quando o editor tem domínio das técnicas de produção, essa mudança pode ser positiva, se tornando, inclusive, um recurso estilístico (WALKER, 2000, *online*). Por essa perspectiva, William Morris teria sido

um grande editor porque teria entendido a técnica que trabalhava, suas possibilidades e limitações, e sabido fazer uso dessas limitações de maneira positiva. É só assim que o trabalho técnico pode aparecer como aventura criativa (MORRIS, 1898): quando as próprias ineficácias se configuram como possibilidades de experimentação, e as aptidões individuais assumem sua peremptoriedade no manejo da cadeia produtiva. O editor é, dessa forma, artesão, no significado literal da palavra.

“Com isso, as páginas serão quase sempre prazerosas de olhar e, se for muito bem sucedido, seu livro constituirá uma obra de arte”, diz Walker (2000, *online*), antes de comparar a adequação técnica a uma “dignidade do livro”. O que ele está afirmando nessa frase, bem como ao longo de todo o volume *Printing* (publicado em parceria com Morris, em 1898), é que se a eficácia não importa quando se pinta um quadro, também não deveria importar na impressão de um livro, pois essa atividade é, igualmente, a criação de uma obra de arte. O livro em si, sua forma, sua disposição física e plástica, e não apenas o texto que há dentro dele, seria uma obra de arte para os editores das *private press*. No mesmo sentido que o tecelão, o ourives ou o escultor, o editor participa de uma técnica criativa, faz uso de um artifício que exige certa meticulosidade, certa excelência, certa virtuosidade catártica (MCMURTRIE, 1997).

Sendo assim, falar que um livro é “bonito” ou “feio” seria tão problemático quanto falar que uma pintura o é. Cada leitor intui uma beleza ou uma feiura nas edições, evidentemente, e, tanto quanto nas outras artes, a discussão puramente estética permanece aberta aos críticos. Mas pode-se, facilmente, falar em livros “mal feitos” ou “bem feitos”, não por serem formalmente “corretos” ou “incorretos”, nem por corresponderem ou não a um modelo específico de plasticidade, mas por serem ou não compatíveis com os métodos pelos quais se produziram e os propósitos a que se destinaram. Um livro seria bem feito, assim, se os resultados estéticos fossem pensados de maneira global e ao longo de todo seu processo produtivo, e se a forma estética correspondesse sem dificuldades a seu conteúdo.

É por isso que, para o poeta Paul Valéry, “um livro é perfeito quando é delicioso de se mirar; quando a passagem da leitura à contemplação e, reciprocamente, da contemplação à leitura, é muito fácil” (VALÉRY, 2002). Para ele, então, e como já se viu anteriormente, a leitura é um *continuum* entre as formas evocadas pelas palavras e as formas contempladas pelo olhar, entre a ficção conjurada e o livro que a encerra – entre o “dizível” e o “visível” (RANCIÈRE, 2012). Partindo de tal percepção, Valéry não poderia deixar de notar e elogiar

os livros produzidos por Morris e pelos editores do movimento Arts & Crafts, incluindo o impacto estético sobre a visão entre as chamadas “virtudes do livro” (VALÉRY, 2002). Outro notório intelectual que fala elogiosamente sobre essa mudança proposta por Morris, e o fala confirmando o que coloca Valéry, é o brasileiro Gilberto Freyre:

Possuía Morris não só o sentido medieval da arte do livro, tão untuosamente eclesiástica nos seus dias de glória, como os fundos e difíceis segredos de sua técnica. Estes, possuía-os na inteligência e possuía-os na ponta dos dedos. Ele próprio desenhou os tipos a ser usados na sua casa editora, ansioso de fixar para o livro moderno um tipo de letra pura, severa, tersa, incisiva, sem excrescências supérfluas, clara e fácil de ler e deleitosa para a vista. [...] Ajudou-o em tudo um grande técnico: Emery Walker. E pelo esforço desses dois homens — difícil esforço cheio de agonia —, o livro foi salvo na Inglaterra da industrialização; e renovado nas suas qualidades artísticas; e reanimado ao calor e à flama da forte e litúrgica e expressiva beleza do livro medieval. Morris quis dar ao livro — e em parte o conseguiu — sua dignidade antiga de trabalho de arte, não inferior à da pintura. Quis elevar a estética tipográfica ao seu papel de acentuar as qualidades e de aguçar a delícia visual do verso e da prosa impressa. (FREYRE, 1925, *online*)

A influência de William Morris para a história da impressão, portanto, é inequívoca. Além disso, suas ideias não perderam a relevância com o passar do tempo, porque envolvem uma cartografia da arte que está bastante em voga atualmente. Tal cartografia engloba, por exemplo, o hábito de encontrar arte em cada detalhe da vida, desde a tinturação das roupas e mobílias até o contorno das paisagens e o planejamento das cidades. E é essa a tônica geral das discussões sobre estética após os eventos do modernismo – sua transformação em uma dinâmica vivencial, em um regime de choques e afetos preparados e espalhados pelo cotidiano (DELEUZE, 1992). Hoje, é possível escutar a voz de Morris esbravejando por debaixo das falas de filósofos, políticos e artistas quanto à necessidade dessa onipresença da arte, e quanto a sua concentração tirânica nas mãos de uns poucos. O homem contemporâneo retorna, saiba disso ou não, aos dilemas principais suscitados por Morris a respeito de trabalho e consumo, e a respeito da força vital da arte nas sociedades, do papel que ela desempenha como fator de comunhão entre pessoas de diferentes classes, nacionalidades e visões de mundo. Logo, como coloca Battersby (2014), não só suas ideias não ficaram anacrônicas como nunca foram tão pertinentes.

O conceito de “cidade-jardim”, por exemplo, inventado por ele e aplicado na construção da *Red House*, seduziu várias mentes do século XX. Para Morris, a “cidade-jardim” corresponderia à versão moderna das comunidades medievais, sendo formada

por uma rede de pequenas vilas autossuficientes, em que o trabalho seria baseado na lógica das guildas medievais. Acima de tudo, elas seriam uma síntese igualitária entre a cidade e o campo; seu objetivo-magno seria a criação de “espaços para as coisas que importavam: a vida mental e a criatividade humana” (MACCARTHY, 2014, *online*, tradução nossa). A identidade visual gerada por elas tornou-se, desde então, e por meio das construções de arquitetos como Raymond Unwin, Barry Parker e C.F.A. Voysey, a imagem do senso comum para a casa de campo inglesa: mobiliário de madeira (em geral, de carvalho), cores sóbrias e fortes e adornos informais, os quais se destacam pela sensação de conforto e hospitalidade que transmitem. No século XX, são feitas várias tentativas práticas de implantar o modelo de “cidade-jardim” desenvolvido por Morris; o primeiro é o da colônia de Letchworth, em 1903, e a mais bem-sucedida, a de Dartington, em 1925. A ideia reverberaria ainda nas comunidades alternativas e hippies da década de 1960.

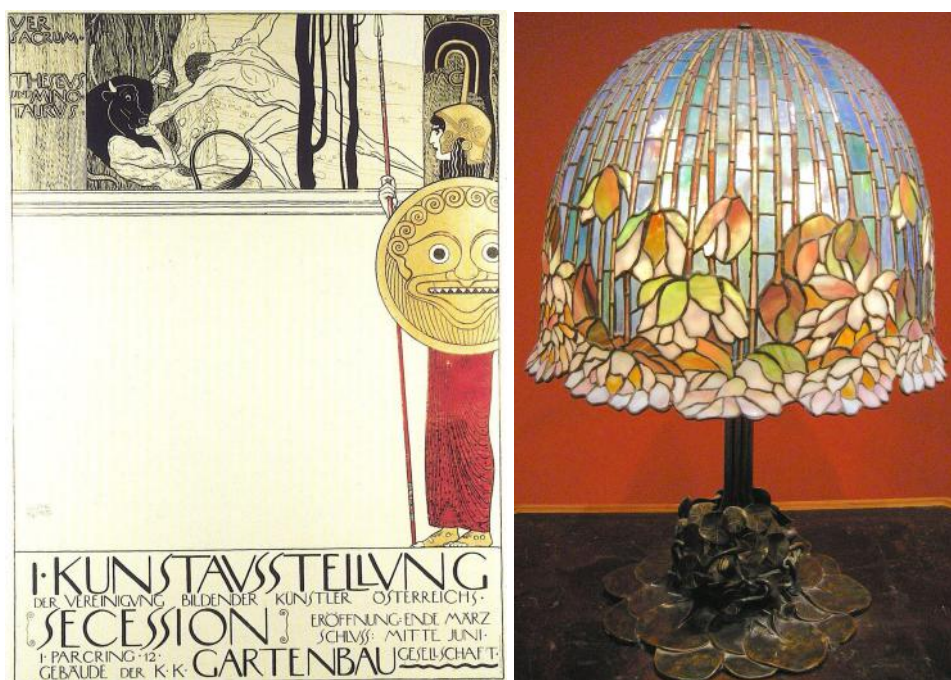
Um segundo fenômeno representativo do legado de Morris é o estabelecimento do design enquanto matéria de estudo e prática produtiva – o próprio Morris se definirá como “designer” no seu cartão de sócio da Federação Democrática, recusando o título de “homem de letras” (SPINELLI, 2017). Mas até o século XX “designer” era apenas o nome dado a uma categoria de manufatureiros ligados à indústria de bens de consumo duráveis. Isso só muda a partir dos simbolistas contemporâneos a Morris, como Otto Eckmann e Gustav Klimt, que unem a tipografia, isto é, a imagem cifrada, à gravura, à imagem pictórica, criando a linguagem mista que se costuma ver hoje em capas de livros, cartazes e *banners* publicitários, isto é, a linguagem de uma superfície visual na qual todos os elementos gráficos têm o mesmo mérito semântico (figura 17) (ARGAN, 1951 *apud* SPINELLI, 2017).

O Jugendstil se separa assim dos outros movimentos congêneres ao *art nouveau*, tirando a pintura do pedestal de falsa sacralidade por intermédio do qual ela mantinha uma aura de arte “maior”, pois supostamente alheia ao mundo, ou pertencente a um além-mundo (ARGAN, 1992). Ele traz a arte de volta para a mundanidade, para os temas banais e os meios “menores”, e essa transição de retorno é a primeira de uma série de transições que passa pela Secessão de Viena e pela Gestalt, culmina no modernismo, no De Stijl, na *pop art*, e resulta, por fim, nas bases teóricas do design em si (RANCIÈRE, 2012). É possível notar a influência de Morris em pintores tanto do Jugendstil, como o próprio Eckmann, quanto nos de movimentos reativos e posteriores a ele, como Louis Comfort Tiffany (figura 18), Pierre Bonnard e John Piper (MACCARTHY, 2014), e o impacto dos Arts & Crafts de um modo

geral na cultura do século seguinte é tão vasto que se alastra para desde a arquitetura colonial americana até o Mingei, movimento japonês que promoveu a arte folclórica (GOMBRICH, 2016).

Figura 17 - Cartaz desenhado por Gustav Klimt, do Jugendstil.

Figura 18 - Lâmpada de Louis Comfort Tiffany, um dos representantes do *art nouveau*.



Fontes: Domínio Público/Wikimedia – Encyclopædia Britannica.

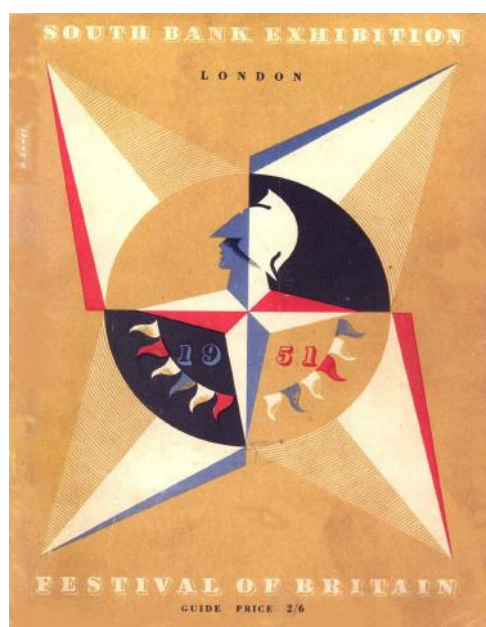
Rancière é muito feliz ao testemunhar, reiterando Argan, em *O destino das imagens* (2012), a favor de uma equivalência entre o eixos primordial da arte de Morris e do design de Peter Behrens e dos outros membros da Werkbund. Às vezes, nos diz ele, pode parecer que Behrens e a Werkbund representam o contrário de Morris e do Arts & Crafts, como se fossem seu oposto diametral, por pregarem “as formas simplificadas e funcionais” em detrimento das “tipologias góticas”, por sustentarem uma engenharia de produto em lugar da “visão passeísta [...] de bela obra, confeccionada com alegria e devoção” (p.109-111). Mas não é à toa, afinal, que “werkbund” se traduz do alemão como “associação de artesãos”: na verdade, tanto Morris quanto Behrens estão apenas associando a arte à sua função social, ou integralizando a arte aos objetos do dia a dia, e conclamando, portanto, o retorno triunfal do artesanato. A Werkbund e a Bauhaus, bem como os grandes artistas associados a essas escolas, como Gropius, Van der Rohe e Le Corbusier, nada mais são, pensando assim, que continuadores do projeto de Morris e Ruskin.

Essa ideia comum pode se traduzir em retorno ao artesanato e em socialismo, em estética simbolista e em funcionalismo industrial. Neogoticismo e funcionalismo, simbolismo e industrialismo têm o mesmo adversário. Todos denunciam a relação instituída entre a produção desalmada do mundo mercantil e a alma caótica introduzida nos objetos por seu embelezamento artístico.

Na verdade, é preciso lembrar que os neogóticos dos Arts & Crafts foram os primeiros a enunciar certos princípios depois retomados pela Bauhaus (...) (RANCIÈRE, 2012, p.112).

Outro exemplo cristalino – e frequentemente utilizado – para provar essa influência de William Morris para o design como se conhece hoje é o Festival of Britain, de 1951, uma feira de arte e semiótica visitada, à época, por quase nove milhões de pessoas (figura 19). Suas exposições eram modernistas em conteúdo e estilo, além de filhas de um estatismo tecnocrata que Morris desprezava; portanto podem parecer, a princípio, como Behrens e a Bauhaus, antagônicas às ideias dele. Mas Morris nunca foi o proponente de um tradicionalismo econômico estéril ou simplesmente de um idealismo neoromântico, como o prova Rancière. Propunha, primeiramente, a reestruturação da arte enquanto “expressão espontânea do prazer inato das pessoas” (MACCARTHY, 2014, *online*, tradução nossa), a regeneração de uma sociabilidade menos mercadológica e, sobretudo, uma nova conciliação entre técnica e estética. E é no Festival of Britain que essas proposições ganham corporeidade política pela primeira vez, de acordo com MacCarthy (2014).

Figura 19 - Cartaz do *Festival of Britain*, 1951.



Fonte: Domínio Público/Wikimedia.

Sir Terrence Conan, organizador do festival e um dos mais famosos designers vivos (que, curiosamente, se autoproclama “aventureiro interessado em qualidade de vida”, termo que se aplicaria bem ao personagem principal deste trabalho), adotou, já jovem, as ideias de Morris sobre a necessidade de distribuição de produtos com um design de qualidade para aqueles que não têm condições de consumi-los. A criação, na década de 1960, da sua marca Habitat, dedicada à venda de móveis a preços acessíveis, bem como seu trabalho como restaurador, passa muito por isso (WILSON, 2014). O Festival of Britain também resulta dessa intenção, bastante próxima às de Morris em seu projeto pessoal. Nas palavras do próprio Terrence Conan: “tenho uma visão parecida com a de Morris sobre produzir não só o que os ricos podem comprar” (MACCARTHY, 2014, *online*, tradução nossa). E, a despeito do que sua imagem pública pode fazer parecer, Conan já se pronunciou muitas vezes contra a inanição do governo no que se refere a questões relacionadas a essa “distribuição mais adequada da beleza”, para usar a terminologia de Ruskin (2004), e ajudou a fomentar, com isso, tais pautas no debate público.

Pois Morris também queria dinamitar as estruturas sociais preexistentes para edificar uma nova, a ponto, como se viu, de se envolver intensamente com a luta socialista. Em um período de convulsão cultural e questionamento e quebra das normas sociais e sexuais, Morris inspirou dezenas de líderes anarquistas. Ele conheceu e dialogou com intelectuais do calibre de George Bernard Shaw e Oscar Wilde; foi amigo pessoal de Edward Carpenter, poeta e agitador socialista, expoente da vida simples whitmaneana e um dos primeiros ativistas pelos direitos dos homossexuais (THOMPSON, 1955). O fato de Morris incentivar homens a realizarem trabalhos historicamente femininos, como a cozinha, a decoração, a jardinagem e o artesanato, e o de permitir a participação de mulheres em sua firma, o conectou ainda ao movimento pela escolarização e pelo direitos ao voto das mulheres (MACCARTHY, 2018). Suas ideias também influenciaram em grande medida a formulação do distributismo, teoria econômica vinculada à Doutrina Social da Igreja e estruturada por G. K. Chesterton e Hilaire Belloc, no início do século XX, como uma “terceira via” à dicotomia capitalismo-socialismo (CHESTERTON, 2018).

Enfim, as ideias políticas de Morris se enraizaram no imaginário moderno, tornando-se presenças espectrais, inclusive, nas assembléias do Partido Trabalhista inglês. Foi a mensagem moral de *News from Nowhere*, por exemplo, que fez com que Clement Attlee, primeiro-ministro entre 1945 e 1951, aderisse ao socialismo – Attlee tinha Morris em alta



conta, a ponto de ter um retrato dele pendurado na parede de sua casa (MACCARTHY, 2014). Herbert Morrison, ministro de vários governos nos anos 1940 e 1950, também tinha ligações próximas com o pensamento de Morris, pois além de fazer parte, como ele fizera, da Federação Democrática, teria vivido por alguns anos na cidade-jardim de Letchworth, onde trabalhara em uma floricultura e passara seus dias em passeatas contra a Primeira Guerra (MACCARTHY, 2014). Mais recentemente, em 1997, outro célebre político inglês, Tony Blair, citou Morris como um de seus heróis ao tomar posse do cargo de primeiro-ministro. O estabelecimento de um largo filão de partidos pautados pela preservação ambiental, como os diversos Partidos Verdes (inclusive no Brasil), também deve muito a Morris (WALL, 1993), de modo que é difícil negar sua influência na história política.

E se a influência na política é grande, sua influência na literatura também é. *The Wood Beyond the World* está entre as maiores referências para as *Crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis, com seu exercício preciso de *world-building*, que conjuga o histórico-medieval ao mitológico-sobrenatural. *The House of the Wolfings* e *The Well at the World's End* são tidos como matéria-prima para as narrativas de J. R. Tolkien, que chegou a dizer que sua obra inteira seria uma tentativa malsucedida de melhorar os livros de Morris (ERWIN, 2012). Além disso, Herbert Read publicou seu *The Green Child*, um romance utópico bem parecido com aqueles escritos por Morris, pouco antes de se assumir anarquista e afirmar que, para ele, Morris seria um artista radical, um experimentador “tão extremo quanto qualquer modernista”, que “redescobriu a consciência artística, qualidade fundamental da arte” (MACCARTHY, 2014, *online*, tradução nossa). Outros precursores da literatura fantástica, como Lord Dunsany, H. G. Wells e E. R. Eddison também devem ao trabalho de Morris (PRINGLE, 1998), e escritores convencionais tão geniais quanto W. B. Yeats e James Joyce teriam lido seus livros com um ânimo revigorado, para então extrair deles elementos que utilizariam na concepção de seus próprios textos (HERO, 1944).

As preocupações de Morris relacionadas às intrincadas mediações de arte e artesanato, trabalho e vocação, preservação cultural e progresso tecnológico, encontram respaldo em movimentos contemporâneos em favor do design sustentável e do consumo regrado, ou simplesmente naqueles que se impõem contra os efeitos nocivos do capitalismo (WILSON, 2014). Seu desejo de existir de acordo com o que é fornecido pelo mundo natural, de viver em contiguidade com suas formas e procedimentos, como também a ira que sempre demonstrou frente a poluição de todos os tipos e a industrialização acelerada – a percepção da

industrialização como putrefação do mundo natural –, faz com que alguns historiadores (ARGAN, 1992; GOMBRICH, 2016) o considerem um pioneiro em diversas frentes do pensamento, desde a teoria do design até, como já dito, o ambientalismo.

Mas, no fim, a impressão que fica é de que Morris foi um ícone do design não só por recombina de maneira original a técnica e a estética, mas por tentar aplicar essa combinação a tudo, por tentar levá-la aos recantos mais inesperados da atividade humana, na esperança de, de algum modo, universalizá-la – e é por isso que seus ensejos descambam no socialismo utópico, um projeto de tornar geral e tudo-abarcante determinado sistema produtivo. Para entender o impacto de Morris na história do livro, então, é preciso perceber que ele foi muitos homens em um só, e que, ainda assim, foi uma personalidade homogênea. Sobretudo, então, é preciso somar essas suas múltiplas facetas em um *ethos* morriseano, em uma imaginação morriseana da realidade. É preciso que não se reduza Morris a uma ou outra de suas propostas, mas que se entenda sua obra como um *cosmos*, como uma constelação de aplicações de intenções anticapitalistas da integração técnica-estética, ou como um esquema de encontros com o mundo baseado no espanto inventivo e na graça natural da criação anterior à maquinaria industrial.

Ele [William Morris] representa não só essa fome voraz de beleza que agora se torna, pela primeira vez, um problema sério para a saúde da vida humana, como também um honrado instinto para encontrar essa mesma beleza nas necessidades comuns e no trabalho. (CHESTERTON, 2018, *online*, tradução nossa)

#### 4.2 As *private press* e o futuro do livro

Não obstante esse seu alto nível de influência, as ideias de William Morris nunca abalaram o *establishment* ideológico, social e político da ideia eficácia produtiva, que, adulterado ou não (bem poderia se dizer “aguçado”), se impõe ainda atualmente. A eficácia “venceu”; ela tomou para si a frente ampla da cultura, ou seja, tomou para si o manejo da experiência em sociedade como um todo, jogando as concepções do Arts & Crafts (como, por exemplo, a de autonomia e prazer no fazer produtivo) para escanteio, e separando técnica de estética. A diluição das ideias de William Morris corresponde de maneira direta e proporcional à dominância do capitalismo, dado que, como já se viu exaustivamente, o designer pregava justamente a superação do capitalismo, na medida em que capitalismo e industrialismo se conectavam e germinavam irmanados, inseparáveis (HOBSBAWN, 2012b).

Ainda assim, entretanto, no momento atual, em que os editores de livro chegam a um impasse, e em que o próprio formato “livro” parece obsoleto, as ideias de Morris sobre editoração parecem ecoar às margens do mercado “oficial”. E por quê? Ora, exatamente porque ideias de Morris surgiram para responder a uma crise, talvez até mais grave, mais profunda, do modelo produtivo do livro, ou seja, a uma crise muito similar à que se vive hoje. Se a situação do livro na Inglaterra vitoriana era de visível deterioração gráfico-visual, a situação do livro no século XXI também o é. Se as transformações na maneira de se imprimir pareciam levar o livro a um beco sem saída, agora elas também o fazem. Se o divórcio entre técnica e estética se afirmava de maneira violenta, agora ele é tão normatizado que o debate público nem chega a tecer uma crítica dele. E se as *private press* de Morris e Walker responderam às mudanças operadas pela Revolução Industrial com a ratificação da cooperação entre firmas e com investimentos pesados na ideia do livro enquanto objeto de arte, as pequenas editoras atuais fazem precisamente o mesmo.

Analisando-se com frieza o tão alardeado “fim do livro”, isto é, a crise que atinge o mercado editorial destes dias, pode-se notar, já num primeiro instante, que ela não é uma crise de criatividade – ou de vocação, como colocaria Ruskin (2018b) –, mas uma crise da estrutura econômica como um todo. É uma dessas crises típicas do capitalismo, sistema que, como bem notaram algumas teorias economicistas (PIKETTY, 2014), possui fases cíclicas, em que um processo de aumento da desigualdade e da concentração de renda é imediatamente seguido por um de compressão e desconcentração da mesma. Isto é, a acumulação de renda tem limite, um limite ligado à escassez de recursos capitalizáveis, e quando esse teto é alcançado, o sistema capitalista precisa se adaptar, se desdobrar, criando um novo modo (contracíclico) de “instaurar o espaço estriado” (DELEUZE, 1992, p.47). Toda crise da sociedade de consumo é preâmbulo de uma reafirmação da sociedade de consumo, por intermédio de um redesenho de suas formas/signos (BAUDRILLARD, 2008). Nesse sentido, a crise do livro envolve a saturação do livro enquanto objeto e a necessidade de se inventar de uma outra experiência do livro. Um argumento para essa discussão seria que o livro em si teria sido, como vários outros dispositivos técnicos, forçado à obsolescência pelo progresso incessante do capital, por sua dilatação desenfreada.

Mas, obviamente, nada é tão simples, e a crise do livro é grave e de difícil solução justamente porque corresponde a uma confluência de motivos que se espalham da crise do capital. Pondo essa crise em termos concretos e inserindo-a no contexto brasileiro, por

exemplo, percebemos vários fatores de impacto. Em primeiro lugar, a popularização da Amazon, que, com a prática de *dumping* e a promoção de preços abusivamente baixos, impossibilitou, na prática, a coexistência de livrarias físicas e a venda de livros em consignação (COMO, 2018). Em segundo lugar, os *e-books* e *blogs* de internet, que fizeram aflorar novos espaços de leitura, tanto prejudicando a atenção de seus usuários (CRARY, 2017) quanto fazendo o livro perder o monopólio sobre a reprodução do texto. Em terceiro lugar, a crise política brasileira, alavancada a partir de 2013, que, além de ter gerado inflação alta, o que prejudica produções de longo prazo como o livro, também ocasionou um corte nas compras governamentais, isto é, fez cessar a injeção de dinheiro público que mantinha o mercado livreiro em movimento constante. Por fim, em quarto lugar, poderia-se ainda mencionar o aparecimento de outras formas de entretenimento, como séries sob demanda e canais do YouTube, que pressionaram o livro a uma posição que se aproxima da irrelevância na hierarquia de tendências da cultura popular e reduziram a bibliodiversidade à faixa de uma diminuta lista de *best-sellers*.

Apesar de tudo isso, há quem acredite na capacidade do livro de se manter vivo e atual nos próximos anos, pois afinal, é comum que se subestime a capacidade das mídias “superadas” de se adaptarem às suas supostas substitutas e assim continuarem sendo aproveitadas, apesar de em zonas de uso mais periféricas (MCLUHAN, 1964). Quer dizer, mesmo notando essa tendência à irrelevância e ao desaparecimento que o objeto-livro atravessava, por exemplo, Umberto Eco (2010) chegou a afirmar que ele nunca acabaria, porque já seria a versão mais aprimorada de si próprio, e as variações em torno dele não teriam modificado nem a função, nem a sintaxe da experiência-livro, mas apenas aspectos superficiais dela. Notável bibliófilo, Borges diria algo parecido: “Fala-se do desaparecimento do livro; creio que isso é impossível” (2011, p.9-23). E, de fato, pelo que constata as mais recentes pesquisas sobre o livro e a leitura (PEOPLE, 2018; BRASILEIRO, 2017), o número de pessoas que lê e que se interessa por livros de uma maneira geral só aumenta, e a taxa de livros eletrônicos (em relação à de livros totais circulando no mercado) se estabilizou na faixa dos 25% e está inclinada a nela permanecer, em vez de continuar crescendo.

Mas é difícil negar que o livro foi extremamente afetado pela passagem à contemporaneidade. “Não temos certeza de que [o livro] possa ainda por muito tempo continuar a desempenhar seu papel, ameaçado como está por tantas invenções baseadas em princípios totalmente diferentes. [...] [O livro] parece hoje resumir-se a um acontecimento

datado” (FEBVRE, 2017, *e-book*). Aliás, quando Eco (2010) fala no livro como tecnologia natural – que viria à existência em função da própria condição humana –, opondo-o às tecnologias da TV, do rádio e da internet, que seriam sintéticas, supérfluas, e afirmando que o livro não se restringiria a um simples suporte, ele também não transmite a confiança que se esperaria de um defensor ferrenho da condição do objeto-livro. Ele está, em realidade, preterindo essa condição à da experiência-livro. Pois se, como nos diz Ortega y Gasset (2005, p.47-48), a experiência-livro é apenas a de um “enunciar escrito” ou do “registro de um fazer”, então é realmente problemático dizer que ela está se tornando obsoleta, por constituir uma categoria tão ampla, que perpassa vários dispositivos diferentes. Mas se é apenas tal experiência-livro que se sustentará daqui em diante, e não o objeto-livro em si, então a crítica de Eco parece pedir uma série de ressalvas.

O renomado escritor alemão Gunter Grass (2013), ao argumentar em favor dessa mesma perpetuação do objeto-livro pela qual argumenta Eco, dá uma explicação um pouco mais elaborada e bastante mais plausível que a dele: diz que, desafiado dessa maneira pelo mercado, o livro provavelmente voltará a ser o que era até o século XIX. Para ele, o livro se tornará novamente um bem de colecionador, com alto valor simbólico e cujo prazer da leitura também estará em seu sentido estético e físico, e não apenas no sentido pragmático, que é aquele que vêm sendo substituído sem grandes complicações atualmente. Ou seja, o futuro breve do livro estaria realmente garantido, mas apenas na medida em que ele assumisse uma outra posição, de objeto lúdico e plástico, e não mais apenas de armazenador e transmissor (“mediador”) de informações. Isso porque “é o encontro direto com um livro que jamais poderá ser substituído pela interface visual” (GRASS, 2013, *online*).

Não é a experiência-livro que estaria se dissolvendo, então, mas o objeto-livro, e a maneira de atualizar esse objeto-livro, ostracizado pelas novas tecnologias, seria resgatar esferas esquecidas ou pouco exploradas dele, naquilo que só a materialidade pode proporcionar. A técnica de produção do objeto-livro é que estaria em crise, ameaçada pela cultura cibernética, e precisaria de uma renovação para mantê-lo atraente e vivo: se as novas mídias ainda não podem proporcionar materialidade ao livro, é ela que se deverá buscar.

É agora um único aparelho, o computador, que faz surgir diante do leitor os diversos tipos de textos tradicionalmente distribuídos entre objetos diferentes. Todos os textos, sejam eles de qualquer gênero, são lidos em um mesmo suporte (a tela do computador) e nas mesmas formas (geralmente as que são decididas pelo leitor). Cria-se assim uma continuidade que não mais diferencia os diversos discursos a partir de sua própria materialidade. Surge

disso uma primeira inquietação ou confusão dos leitores, que devem enfrentar o desaparecimento dos critérios imediatos, visíveis, materiais, que lhes permitiam distinguir, classificar e hierarquizar os discursos. (CHARTIER, 2002, p.22-23)

É mesmo essa posição de Grass e Chartier que parece melhor explicar os últimos movimentos do mercado editorial. A concepção que norteia as tendências mais recentes no mundo do livro é a reafirmação da fisicalidade, da materialidade, da variedade de texturas, cores e formatos de um livro, e não a assunção de uma suposta obsolescência dele. Se a interface da internet é una, contínua, sem dobras, se é homogênea, unificando todo tipo de texto sob a mesma matriz sinestésica, o livro do século XXI só pode, ao contrário, ser múltiplo, descontínuo, a montagem de um conjunto de efeitos sensoriais.

Por isso os mais proeminentes jovens editores contemporâneos – aqueles que comandam pequenas e micro editoras brasileiras, por exemplo – estão se propondo a tornar o livro novamente um objeto de interesse gráfico e tátil, a torná-lo outra vez simbolicamente significativo. Afinal, se a internet fornece aos textos uma série de qualidades que os distinguem, os alienam, do objeto-livro clássico (como velocidade, acessibilidade, gratuidade, abundância etc.), o objeto-livro também tem suas características marcantes, aquelas que um computador jamais poderia substituir. Como visto anteriormente, Valéry (2002) afirma que a leitura acontece na fusão entre o objeto e o texto. Sendo assim, a edição, a impressão, teria significado em si, na medida em que proporia um complemento à narrativa textual. Caberia ao livro do século XXI, nesse sentido, explorar melhor essa relação, já que é ela que foi diminuída ou extinta nas novas experiências-livro (de *e-books*, *blogs*, redes sociais etc).

Tome-se, por exemplo, o livro *Inquérito Policial: Família Tobias*, de Ricardo Lísias, editado pela Lote42 em 2016 (figuras 20 e 21). A história do livro parte de um inquérito real, que investigou o autor, para elaborar uma história policial que narra a genealogia de uma família inteira, remontando a mais de um século atrás. Para representar isso graficamente, para “guardar” essa história dentro do livro, a Lote42 escolheu imprimi-lo em formato de arquivo policial, incluindo páginas de diferentes tamanhos e cores (que representariam as diferentes provas de um processo penal), uma capa em formato de pasta de delegacia e uma lombada fixada por grampo metálico. Outro bom exemplo, ainda entre os livros da Lote42, é *Lululux*, de Gustavo Piqueira (figura 22). Nele, para contar a história de Lux, homem em crise existencial que dá um curso em uma padaria, imprimiu-se o livro na forma de um conjunto de

mesa, em jogos americanos, guardanapos, porta-copos etc, objetos familiares e delicados, que podem ser destruídos “numa macarronada” (PIQUEIRA, 2015, *online*).

Figura 20 e 21 - Projeto gráfico do livro *Inquérito Policial: Família Tobias*.



Fonte: Site da editora Lote42.

Figura 22 - Os vários elementos que formam o livro *Lululux*.



Fonte: Site da editora Lote42.

Tanto em *Inquérito Policial* quanto em *Lululux*, o objeto-livro aparece como um prolongamento da experiência-livro, um aprofundamento dela, e não apenas como um meio

neutro sobre o qual ela estaria disposta, como acontece na maioria dos livros de editoras tradicionais, em geral em formato de códice e cujo objetivo primordial é transmitir o conteúdo do texto. Por isso, os textos de *Inquérito Policial* e *Lululux* não existem se separados dos objetos gráficos que os encerram ou se não há a integração de narrativa textual a narrativa sensorial. Analisando-se esses livros, fica evidente que, para produzi-los, foi preciso pensar a estética final do livro no processo de composição do texto e pensar sua composição tendo em mente o resultado estético final. É isso que se quer dizer, em suma, ao longo de todo este trabalho, com “integração entre técnica e estética”: nesses livros, não há como separar o processo de produção, de concepção produtiva, do de realização estética.

Para explicar a emergência do fotolivro no século 21, pesquisadores e artistas visuais argumentam que as pessoas sentem falta de certas dimensões da experiência com o impresso ausentes nas publicações digitais, como o tato e o olfato. Um bom exemplo desse apelo sinestésico é *Praia*, de Carolina Cattán (...) Impresso em papel casca de ovo, sua textura remete ao fino granulado da areia e filtra a intensidade da saturação do verão carioca, imprimindo em tons pastéis a sensação morna e modorrenta de um domingo quente de praia. (MALTZ, 2018, *online*, adaptado)

Não é difícil antever paralelos entre essas práticas de uma editora independente contemporânea como a Lote42 e as daquelas *private press* que surgiram à época de William Morris. Não porque as estéticas delas em si se aproximem (porque, definitivamente, não o fazem), nem porque os dois grupos de editoras buscam produzir “edições belas” (porque uma ideia tão romântica não parece pertencer ao escopo de uma editora contemporânea), mas porque ambas integram a estética almejada ao processo de formulação do livro, de planejamento gráfico e produção técnica do livro, fato raro após a invenção da prensa de Gutenberg e – principalmente – após a ascensão do capitalismo industrial. Isto é, ambas assumem essa mesma integração conceitual entre produção e concepção – entre conteúdo e continente, para usar os termos de Flusser (2017) –, ao superarem o predomínio da eficácia que emerge no design editorial da tentativa de maximização dos lucros e minimização dos gastos (SPINELLI, 2017). Fazendo isso, elas estão recusando a submissão aos ritmos do capitalismo, como o fez Morris, e se abrindo para uma zona de experimentação ampla com os processos produtivos (uma zona que está para além dos processos mais “eficazes” ou mais “lucrativos”), como ele também fez e propôs.

Outro aspecto que torna possível associar as editoras independentes contemporâneas às *private press* do século XIX é a forma como essas editoras se organizam no espaço, como



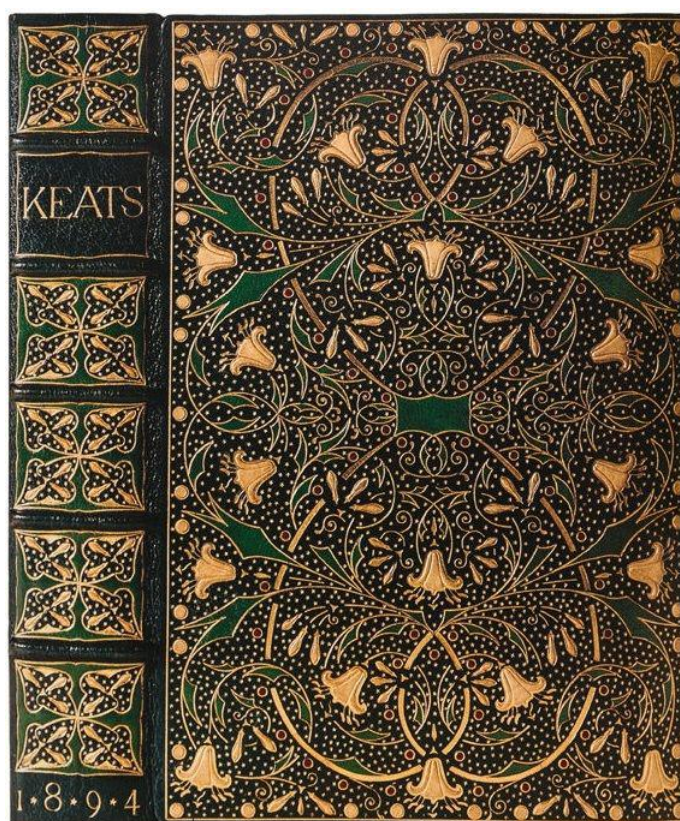
se relacionam entre si e com os consumidores. A Lote42 tenta o quanto pode cortar intermediários (VARELLA, 2016), visando alcançar aquela autonomia que tanto enalteceu Emery Walker (2000), isto é, visando a retomada do domínio dos processos produtivos pelos produtores-primários (no caso do livro, os editores). Assim, corta-se as grandes distribuidoras, as livrarias físicas e até, em alguns casos, as gráficas externas, e passa-se a focar, para a consolidação da marca, no investimento em marketing digital e na forte presença em eventos esporádicos e itinerantes. Com o mesmo objetivo, também passa-se a tratar possíveis competidoras – outras pequenas editoras com que poderiam disputar nichos de mercado – como colaboradoras, estendendo a elas ajuda e apoio, em um regime de “camaradagem”, como define o próprio cofundador da Lote42 João Varella (2016, *online*).

Esse companheirismo, essa solidariedade entre editoras, como também a necessidade de cortar intermediários entre elas e os consumidores, fazendo seus produtos circularem, culmina numa constante participação em feiras de livros independentes, entre as quais pode se citar, apenas no universo reduzido de São Paulo, a Feira Plana, a Feira Miolo(s) e a Ugra Zine Fest. Só a Feira Plana 2018 chegou a reunir mais de 200 editoras para um fim de semana de mútuas trocas e exposição (DURVAL, 2018). Há certo clima de guilda numa organização como a Plana, portanto, clima que se espelha nas propostas de William Morris em favor de estruturas de trabalho mais orgânicas, construídas em torno de uma cordialidade, um afeto, que as manteria coesas sem a necessidade de regulações tradicionais. Como se viu, Morris funda a Morris, Mashall, Faulkner & Company justamente na expectativa de realizar esse retorno a técnicas de produção e sociabilidades pré-industriais (MACCARTHY, 1994). E a feira é uma forma de organização essencialmente medieval, na medida em que as praças formadas por elas constituíam o espaço do comércio por excelência durante a Idade Média (LEGOFF, 1992), como se fossem pontos de encontro dos comerciantes de diferentes origens, e cada comerciante era também produtor e distribuidor do que vendia.

As mudanças propostas por Morris, ao se consagrarem como recombinações do par técnica-estética, propunham, de fato, um outro modelo produtivo, que era e ainda é incompatível com o capitalismo, se aproximando bem mais dessas concepções medievais. Para ele, conforme visto nos capítulos anteriores, o editor é tão artesão quanto os antigos monges copistas (CRAWFORD, 2002). É por isso que os livros da Kelmscott Press são tão cuidadosamente produzidos, cheios de ornamentações manuais (figura 23): influenciado por Ruskin e por seus próprios estudos sobre o medievo, Morris acreditava que, ao trabalhar

manualmente o livro, estava impondo sobre ele o espírito do seu bem-fazer, a alegria que o tomara durante sua confecção (RUSKIN, 2004). Assim, tanto as editoras contemporâneas de zines e “obras-livro”, como alguns os chamam (PARA, 2015), quanto as *private press* do século XIX fazem esse mesmo retorno a práticas artesanais, propondo que se dê maior atenção às técnicas de produção do livro. E as duas o fazem exatamente porque essa é uma forma radical de cortar intermediários e, assim, assumir uma autonomia maior, uma liberdade maior, sobre a criação desses livros, e sobre o efeito estético inscrito neles.

Figura 23 - Encadernação de *The Poems of John Keats*, de 1894, pela Kelmscott Press.



Fonte: Site da agência Casa Rex.

Na sua concepção [de Wiliam Morris], um homem que trabalha e fabrica algo que sente que existirá porque está trabalhando e porque o deseja, exercita as energias da mente, da alma e do corpo. Quando o homem está inteiramente familiarizado com as condições e o processo de fabricação, manipula com as suas mãos a matéria-prima natural e orienta o seu trabalho de acordo com os modelos oferecidos pela natureza, os objetos criados comportam em si o testemunho de sua individualidade e também da sociedade da qual participa. (SPINELLI, 2017, p.13, adaptado)

(...) *suprimir, em primeiro lugar, a oposição entre executantes e ouvintes e, em segundo lugar, a oposição entre a técnica e os conteúdos.* (...) Assim, seria decisivo que a produção tivesse um caráter de modelo, capaz de, em

primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado [de produção]. E esse aparelho será tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores. (BENJAMIN, 2017, p.97-100, adaptado, grifo nosso)

Mas por que essas editoras repetem Morris, então? Porque, precisamente como na industrialização, as empresas do século XXI estão investindo muito, ativamente, em tecnologia, em pesquisa, de modo que o livro não consegue acompanhar essa velocidade (VARELLA, 2016). As técnicas, de desenvolvimento cada vez mais acelerado, vêm se sobrepondo à ética de trabalho e à primazia estética, atropelando a capacidade humana de controlar conscientemente a produção, exatamente como aconteceu durante a Revolução Industrial. Assim, se a invenção de Gutenberg é comparável à internet, as edições amorfas, sem diferenciais próprios, que as grandes editoras contemporâneas se acostumaram a produzir são equiparáveis às “tiragens cada vez mais apressadas e descuidadas da imprensa regular da Inglaterra industrial” (NOVE, 2018, *online*).

Nesse caso, as editoras independentes contemporâneas repetem Morris porque também precisam escapar do ritmo descontrolado da técnica produtiva. Afinal, Morris pensou em resguardar o objeto-livro reintegrando as técnicas às formulações estéticas e gráficas pois, com isso, o livro, em todas as suas dimensões, poderia resistir às pressões do capitalismo industrial. Do mesmo modo, as pequenas editoras contemporâneas parecem buscar essa reintegração hoje, para enfrentar a mesma ameaça do capitalismo, isto é, da eficácia, com a implementação de um processo produtivo consciente, que ressignifica a técnica e torna o livro novamente objeto de arte. Para resistir ao progresso desenfreado, então, os dois movimentos editoriais retornaram à criação pensada, artesanal, em detrimento da criação automatizada que corresponderia aos aparatos e práticas de produção dominantes em suas épocas.

(...) se o aproveitamento natural das forças produtivas é retardado e impedido pelas relações de propriedade vigentes, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos da vida, das fontes de energia, leva a que elas sejam aproveitadas de um modo não natural. É o que se passa na guerra que, com suas destruições, prova que a sociedade não estava suficientemente madura para se servir da técnica como um órgão seu, que a técnica não estava suficientemente avançada para dominar as forças sociais elementares. (BENJAMIN, 2017, p.47)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No fim deste ano de 2018, a Lote42 lançará *Nove meses*, livro escrito pelo designer Gustavo Piqueira e que conta a história da Doves Press, *private press* fundada por Emery Walker e pelo encadernador Thomas James Cobden-Sanderson, ambos amigos de William Morris e representantes do seu projeto de vida. Quando comecei a escrever este trabalho, isso ainda não era tão nítido, mas agora já me parece bastante evidente que a escolha por lançar uma edição como essa não pode ter sido acidental. *Nove meses* é uma homenagem às *private press* e um testemunho da influência de Morris na história do impresso.

Do mesmo modo, considerando-se todas as concepções de Morris e Walker, a forma como se editou *Nove meses* não poderia ser acidental. Escolheu-se imprimir uma tiragem única de mil exemplares e publicá-la em formato de caixa, dentro da qual viriam: uma série de cartões-postais com imagens referentes à narrativa, uma brochura de 16 páginas e um livro encadernado em capa dura, na qual estaria desenhado um padrão de adornos florais algo remanescente daqueles criados pela Morris & Co. Além disso, cada caixa do livro teria um globo de resina moldado manualmente a ela, no centro de sua tampa, cada globo contendo diferentes espécies de insetos mortos (larvas, tenébrios, pequenas baratas). A intenção da editora, ao fazer isso, era criar livros personalizados, com um projeto único para cada exemplar, repercutindo, assim, graficamente, as ideias dos editores das *private press*.

Percebendo essa ligação direta entre os dois momentos históricos, eu não tinha como terminar esta monografia de outro modo senão entrando em contato com o próprio Gustavo Piqueira, para esclarecer sua opinião sobre Morris e seu legado. Entrei em contato com ele no fim de outubro, enviei algumas perguntas e recebi as respostas por e-mail no dia 5 de novembro. Tratou-se de um diálogo curto, objetivo, que buscava pontuar as questões colocadas ao longo do trabalho, principalmente as colocadas no seu terço final, costurando-as de modo derradeiro; o texto completo está no fim do trabalho, como um apêndice. Mas o importante é que opinião de Piqueira parece realmente ir ao encontro daquilo que pôde ser concluído durante a minha pesquisa, até mais do que eu imaginava ao entrar em contato com ele. Transcrevo aqui um trecho de suas respostas:

Eu creio que o movimento de *private press* que despontou na Inglaterra em fins do século XIX, do qual faz parte a Kelmscott Press, *definiu um modelo de operação (o controle total do processo) que deixou seus frutos*, sim. (...) no meio de todas essas influências, sem dúvida o princípio de Morris e cia., *do*

*controle total do processo de um livro*, da concepção à distribuição, deve ser citado. (PIQUEIRA, 2018, apêndice A, grifos nossos)

Para Gustavo Piqueira, criador de vários dos projetos gráficos da Lote42 e um designer editorial de destaque na contemporaneidade, então, o movimento das *private press* catalisado por Morris representaria uma proposta de “controle total do processo” de produção, uma vontade de dominar a relação entre concepção e prática, entre técnica e estética, exatamente como argumentamos aqui. Além disso, para ele, o legado de William Morris é paradigmático, isto é, apresenta uma nova condição de existência para os livros, pois “Morris define o perfil do designer que atravessa o século XX. A multidisciplinaridade, o casamento de subjetividade com objetividade, de ideais com prática... Tudo o que definiria a atividade durante seu período de consolidação, no século XX, e quase sempre sob a bandeira do Modernismo, foi antecipado por Morris.” (PIQUEIRA, 2018, apêndice A). Ele aparece, nessa perspectiva, como um pioneiro da visão global de editoração, que associa técnica e estética.

Se a posição de William Morris na história do impresso é realmente paradigmática é ainda um tema de debate cuja resposta só poderá se revelar no futuro próximo, quando os desdobramentos provocados pela internet estiverem propriamente consolidados. No entanto, já é possível afirmar que o legado dele é significativo, justamente na medida em que ajudou a divulgar uma concepção da relação entre técnica e estética singular, sem a qual não seria possível criar projetos editoriais tão livres de amarras quanto os de *Nove meses* e, conforme se viu, de *Inquérito Policial*, *Lululux* e vários outros livros de pequenas editoras contemporâneas. Como resume E. H. Gombrich em seu monumental *The Story of Art* (2016), argumentando de modo similar a Piqueira: apesar do modelo produtivo proposto pelo Arts & Crafts ter se mostrado incapaz de substituir ou até de desacelerar a industrialização, seu impacto histórico vai além da mera aplicabilidade prática.

Na Inglaterra em particular, críticos e artistas estavam infelizes em relação ao declínio do artesanato causado pela Revolução Industrial, e odiavam essas imitações baratas, bregas e mecânicas de ornamentações que um dia tiveram sentido e nobreza próprios. Homens como John Ruskin e William Morris sonharam com uma reforma completa das artes e com a substituição da produção em massa pelo trabalho manual consciente e repleto de significado. A influência deles se tornou muito ampla, até depois de as obras artesanais pelas quais eles advogavam se provarem, sob condições modernas, grandes luxos. A campanha deles não pôde abolir o modelo de produção em massa, mas ajudou a abrir os olhos das pessoas para os problemas criados por esse modelo, bem como a espalhar um gosto pelo genuíno, pelo simples e “feito em casa”. (GOMBRICH, 2016, e-book, tradução nossa)

Pode-se notar que, nesta monografia, não houve uma problematização efetiva das ideias de Morris – por exemplo, no que diz respeito ao elitismo arraigado em sua visão de mundo ou aos perigos de uma idealização do passado como a que ele cultivava. Isso porque a intenção do trabalho não era tanto problematizar suas concepções quanto era tentar produzir uma cartografia delas através da análise das relações de técnica e estética. Pretendíamos apenas formar um compêndio dessas relações ao longo da história a partir da análise das propostas de Morris para a edição de livros. cremos que esse outro eixo, com foco na problematização de suas posições ideológicas e biográficas, poderia ser investigado mais a fundo em outras pesquisas, inclusive que buscassem reforço no ponto de vista aqui apresentado, pois este trabalho dá base para isso.

E se deixamos perspectivas abertas a outros estudos, da produção editorial ou não, também pudemos responder às hipóteses apresentadas na introdução do trabalho com coerência e algum grau de certeza. Quer dizer, há, sim, ecos das propostas de William Morris na atualidade, e seu legado é evidente em áreas tão díspares quanto a arquitetura modernista, a ficção científica e o ambientalismo, como bem lembra Gustavo Piqueira. Do mesmo modo que Morris buscou ser influenciado por diversos campos do conhecimento, produzindo uma síntese destes, a influência exercida por ele não se restringiu a uma só área de atuação, mas se difundiu sutilmente por toda a parte.

Na editoração em específico, as perspectivas de William Morris impulsionaram a revitalização do livro, ao prescreverem uma integração de técnica e estética que se vê replicada até os dias de hoje, e de maneira especial nos dias de hoje, como demonstram essas últimas edições da Lote42. Mais do que uma figura espectral para a história do livro, Morris parece representar um importante ponto de inflexão, quando editores romperam com concepções hegemônicas de produção e se comprometeram de maneira decisiva com a liberdade e a ética criativas. Poderia-se dizer, assim, que compreender a trajetória e as propostas de William Morris é tão relevante em nosso tempo quanto o é compreender as estruturas que subjazem o mercado do livro, com seus ciclos de crise e renovação.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. *E-book*.
- BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- BATTERSBY, M. “William Morris at the National Portrait Gallery”. *The Independent*. 15 out. 2014. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/william-morris-at-the-national-portrait-gallery-the-radical-who-shaped-our-aesthetic-9795973.html>>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- BAUDRILLARD. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BERLIN, I. **Ideias políticas na era romântica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BODONI, G. **Manual of Typography**. Colônia: Taschen, 2016. *E-book*.
- BORGES. J. L. **Borges oral & sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- “BRASILEIRO está lendo mais e indo mais ao cinema, diz pesquisa”. *Exame*. 25 abr. 2017. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/brasileiro-esta-lendo-mais-e-indo-mais-ao-cinema-diz-pesquisa/>>. Acesso em 7 out. 2018.
- BRINGHURST, R. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Ubu, 2018. *E-book*.
- BURKE, P. “Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna”. *Estud. av.*, v. 16, n. 44, São Paulo, Jan./Abr. 2002.
- CAMPOS, A. “A Arte do Livro”. In: BERND. Z. (Org.). **A magia do papel**. Porto Alegre: Riocell, 1994. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/arnaldo.php>>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- CANETTI, E. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHARTIER, R. **A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: UnB, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Os desafios da escrita**. São Paulo: UNESP, 2002.
- CHARTIER, R.; CAVALLO, G. **História da leitura no Mundo Ocidental**. São Paulo: Ática, 1997.
- CHESTERTON, G. K. **Twelve Types: A Collection of Mini-Biographies**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/12491>>. Acesso em 1 out. 2018.

- COCCO, R. “A questão da técnica em Martin Heidegger”. *Controvérsia*, v.2, n.1, Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2006.
- CODY, D. “William Morris: A brief biography”. 1988. Disponível em: <http://www.victorianweb.org/authors/morris/wmbio.html>. Acesso em 31 jul. 2018.
- “COMO o ‘efeito Amazon’ está afetando a Saraiva e outras livrarias”. *Infomoney*. 6 mar. 2017. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/mercados/acoes-e-indices/noticia/6199014/como-efeito-amazon-esta-afetando-saraiva-outras-livrarias>. Acesso em 6 out. 2018.
- CRARY, J. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu, 2017.
- CRAWFORD, A. "W. A. S. Benson, Machinery, and the Arts and Crafts Movement in Britain", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 24, Miami, 2002.
- DAMATTA, R. **A Casa e a Rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DARNTON, R. **O beijo de Lamourette: Mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DAWSON, C. **Progresso e religião**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- DELAURA, D. J. **Hebrew and Hellene in Victorian England**: Newman, Arnold and Pater. Austin: University of Texas Press, 1969.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUFRENNE, M. **Estética e filosofia**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DURVAL, N. “6ª Feira Plana reúne 200 editoras e artistas independentes na Cinemateca”. *Folha de São Paulo*. 23 mar. 2018. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2018/03/6a-feira-plana-reune-200-editoras-e-artistas-independentes-na-cinemateca.shtml>. Acesso em 30 out. 2018.
- “EARLY Writing”. Harry Ransom Center. [s.d.]. Disponível em: <http://www.hrc.utexas.edu/educator/modules/gutenberg/books/early/>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- ECO, U. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ERWIN, J. “Prototype: Before the Shrine”. *Wired*, vol. 20, n. 20, Londres, 2012.
- ESCOREL, A. L. **O efeito multiplicador do design**. São Paulo: Senac, 1999.



- EVOLA, J. **Ride the Tiger: A Survival Manual for the Aristocrats of the Soul**. Vermont: Inner Traditions, 2001.
- FEBVRE, L. **O aparecimento do livro**. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2017. *E-book*.
- FLUSSER, V. **Vampyroteuthis infernalis**. Rio de Janeiro: AnnaBlume, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O mundo codificado**. São Paulo: Ubu, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: É Realizações, 2018.
- FREYRE, G. “O livro belo”. *Diário de Pernambuco*. 18 out. 1925. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/arte/freyre.php>> Acesso em 05 ago. 2018.
- GRASS, G. “Günter Grass: Writing Against the Wall”. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qV1HDE5DqM0>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- GOMBRICH, E. H. **The Story of Art**. Londres: Phaidon, 2016. *E-book*.
- HARKNESS, K. M. “William Morris and Philip Webb, Red House”. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/william-morris-and-philip-webb-red-house>>. Acesso em: 18 jul. 2018.
- HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A caminho da linguagem**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HERO, S. **James Joyce**. Londres: Cape, 1944.
- HILL, C. **O século das revoluções**. São Paulo: Unesp, 2012.
- HILTON, T. **The Pre-Raphaelites**. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- HOBBSAWN, E. **A era das revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012a. *E-book*.
- \_\_\_\_\_. **A era do capital: 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012b. *E-book*.
- \_\_\_\_\_. **A era dos impérios: 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012c. *E-book*.
- HUIZINGA, J. **Declínio da Idade Média**. Lisboa: Ulisseia, 1978.
- JAMES, B. “Heidegger & Faulkner Against Modern Technology”. *Philosophy Now*. [s.d.]. Disponível em: <[https://philosophynow.org/issues/125/Heidegger\\_and\\_Faulkner\\_Against\\_Modern\\_Technology](https://philosophynow.org/issues/125/Heidegger_and_Faulkner_Against_Modern_Technology)>. Acesso em 06 set. 2018.
- KWAKKEL, E. **Books Before Print**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2018.
- LABARRE, A. **História do livro**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- LEMINSKI, P. “Paulo Leminski - Inutensílio”. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T-iCzSsOZY4>>. Acesso em: 05 set. 2018.

- LEGOFF, J. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LEWIS, C. S. **A imagem descartada**: Para compreender a visão medieval do mundo. São Paulo: É Realizações, 2015.
- MACCARTHY, F. **William Morris**: A Life for Our Time. Londres: Faber & Faber, 1994.
- \_\_\_\_\_. “William Morris - beauty and anarchy in the UK”. The Guardian. 5 out. 2014.
- Disponível em:
- <[www.theguardian.com/books/2014/oct/03/how-william-morris-beauty-and-anarchy-uk](http://www.theguardian.com/books/2014/oct/03/how-william-morris-beauty-and-anarchy-uk)>.
- Acesso em: 28 jul. 2018.
- \_\_\_\_\_. “William Morris and his Legacy”. [s.d.]. National Portrait Gallery. Disponível em:
- <<https://www.npg.org.uk/whatson/anarchy-beauty-william-morris-and-his-legacy-1860-1960/home/explore>>. Acesso em: 27 jul. 2018.
- MACKAIL, J. W. **The Life of William Morris**. Londres: Longmans, Green & Co, 1901.
- MALZ, R. “Zines e fotografia: uma história de resistência em tempos digitais”. Revista Zum. 20 mar. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/zines-fotografia/>>. Acesso em: 27 out. 2018.
- MANDEL, L. **Escritas**: Espelho dos homens e das sociedades. Rio de Janeiro: Edições Rosari, 2006.
- MARCEL, G. **Os homens contra o homem**. Porto: Editora Educação Nacional, 1984.
- MARTINS, W. **A palavra escrita**: História do livro, da imprensa e da biblioteca. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1996.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1964.
- \_\_\_\_\_. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Marshall McLuhan Full lecture: The medium is the message - 1977 part 1 v 3”. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ImaH51F4HBw>>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- MCMURTRIE, D. **O livro**: Impressão e fabrico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- MILEVSKI, R. J. “William Morris, the Kelmscott Press Chaucer, and the Princeton University Library”. Rare Books Collections, Princeton, 2011.
- MOLE, T. **Byron's Romantic Celebrity**: Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2007.

MORRIS, W. **A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press.**

Londres: Kelmscott Press, 1898.

NEWMAN, J. H. “Newman and the Idea of an Electronic University”. VictorianWeb. 18 out.

2005. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/newman/univ/gpln7.html>>.

Acesso em 8 out. 2018.

“NOVE meses”. Casa Rex. [s.d.]. Disponível em:

<<http://casarex.com/pesquisas/nove-meses/>>. Acesso em: 30 out. 2018.

ORTEGA Y GASSET, J. **Misión del bibliotecario y otros ensayos afines.** Madrid:

Fundación Ortega y Gasset, 2005.

\_\_\_\_\_. **A rebelião das massas.** São Paulo: Vide, 2016.

PANOFSKY, E. **Idea: A evolução do conceito de belo.** São Paulo: WMF Martins Fontes,

2013.

“PARA criar o seu próprio livro-objeto”. PublishNews. 18 ago. 2015. Disponível em:

<<https://www.publishnews.com.br/materias/2015/08/18/casa-das-rosas-ensina-a-criar-o-prprio-livro-objeto>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

“PEOPLE Are Reading More, Print Books Alive and Well”. GlobeNewsWire.

25 abr. 2018. Disponível em:

<<https://globenewswire.com/news-release/2018/04/25/1487353/0/en/People-Are-Reading-More-Print-Books-Alive-and-Well.html>>. Acesso em: 7 out. 2018.

PETERSON, W. S. **The Kelmscott Press: A History of William Morris’s Typographical Adventure.** Califórnia: University of California Press, 1991.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno.** Lisboa: Ulisseia, 1980.

PIKETTY, T. **O Capital no século XXI.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PIQUEIRA, G. “[LULULUX] Numa macarronada você destrói tudo”. 2015. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=gtWjXSSbhkk>>. Acesso em: 28 out. 2018.

PRINGLE, D. **The Ultimate Encyclopedia of Fantasy.** Londres: Carlton, 1998.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REALE, G. **Introdução a Aristóteles.** Lisboa: Edições 70, 1999.

ROTH, O. **Criando papéis: O processo artesanal como linguagem.** São Paulo: MASP, 1982.

RUSKIN, J. **A economia política da arte.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **Modern Painters.** Los Angeles: Hardpress, 2018a. *E-book*.

\_\_\_\_\_. **Stones of Venice.** Los Angeles: CreateSpace, 2018b. *E-book*.

- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SCRUTON, R. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013.
- SPINELLI, D. “William Morris e sua crítica moral do sistema produtivo capitalista”. MORUS – Utopia e Renascimento, v. 12, São Paulo, 2017.
- TAYLOR, C. **Hegel: Sistema, método e estrutura**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- THOMPSON, E. P. **William Morris: Romantic to Revolutionary**. Londres: Lawrence & Wishar, 1955.
- \_\_\_\_\_. **A formação da classe operária inglesa**. vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012. *E-book*.
- VALÉRY, P. **As duas virtudes de um livro**. Suplemento Literário de Minas Gerais, Minas Gerais, Out. 2002.
- VARELLA, J. “Entrevista: Arte1 Contexto recebe João Varella da Lote 42”. 29 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WVAIw6Pfny4>>. Acesso em: 31 out. 2018.
- VERGER, J. **Homens e Saber na Idade Média**. Bauru: Edusc, 1999.
- VISALLI, A. M.; GODOI, P. W. “Estudos sobre imagens medievais: O caso das iluminuras”. Diálogos, v. 20, n. 3, Maringá, 2016.
- WALKER, E. “Imprimindo belos livros: Alguns princípios”. 2000. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/arte/walker.php>>. Acesso em: 07 ago. 2018.
- WALL, D. **Green History: A Reader**. Londres: Routledge, 1993.
- WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- WILSON, F. “William Morris and His Legacy”. Culture Vulture. 16 out. 2014. Disponível em: <<https://culturevulture.net/art-architecture/william-morris-legacy-london/>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

## APÊNDICE A – Entrevista com Gustavo Piqueira

Entrevista realizada em 5 de novembro de 2018, por e-mail.

Rômulo Moraes: Você vê continuidades entre o projeto de Morris e os projetos de pequenas editoras contemporâneas, como a Lote42? Se sim, que tipos de continuidades? E que tipos de descontinuidades? Quer dizer, qual você acha que é o legado dele, genericamente falando, para o design editorial?

Gustavo Piqueira: Eu creio que o movimento de *private press* que despontou na Inglaterra em fins do século XIX, do qual faz parte a Kelmscott Press, definiu um modelo de operação (o controle total do processo) que deixou seus frutos, sim. Acho difícil, contudo, falar em um “legado” muito definido. Legados são múltiplos e muitas vezes dá pra chamar de “legado” até mesmo quando o que foi feito serve para ser desfeito depois, para servir como “objeto a ser destruído” por quem vem a seguir. Dentro disso, se olharmos não só para as *private press*, mas para todo o Arts & Crafts, um exame superficial indica que não deixaram tantas marcas. Porém, quando lembramos que o Deutsche Werkbund — espécie de “proto-Bauhaus” — nasceu do Arts & Crafts alemão, é possível perceber o quanto aquilo que classificamos como “legados” são mais fluidos do que habitualmente consideramos.

De qualquer modo, penso que esse cenário de pequenas editoras contemporâneas tem influências múltiplas — que vão do fanzine nascido no underground dos anos 1960 e consolidado dez anos depois com o movimento punk à apropriação do livro como suporte de artistas visuais a partir das décadas de 1960/70 (dando origem àquilo que se habitualmente denomina como “livro de artista”), entre outras coisas. Também estão vinculados a um movimento mais amplo, que envolve uma reação a esse mundo ultratecnológico/digital (movimento visível em áreas distantes do segmento editorial, como, por exemplo, a gastronomia). Porém, no meio de todas essas influências, sem dúvida o princípio de Morris e cia., do controle total do processo de um livro, da concepção à distribuição, deve ser citado.

Uma distinção que creio ser importante: não são todas as pequenas editoras contemporâneas, contudo, que se baseiam na perfeição executiva de Morris e das demais *private press* do período. Mas no controle total do processo, sim. Esse é o elo.

Já as descontinuidades são muitas, principalmente pelos cem anos que nos separam. Design é, essencialmente, fruto de seu tempo.

Rômulo Moraes: As propostas de Morris permanecem relevantes atualmente?

Gustavo Piqueira: William Morris era um dos grandes. Seu legado é um legado mais amplo do que algo aplicado a um segmento específico do design. Penso que a visão do todo, da prática do design vinculada a visões de mundo, a projetos amplos, à própria vida (todas elas do jeito que forem) é lição das mais valiosas em tempos tão superficiais como os nossos.

Rômulo Moraes: Há uma ideologia que faz fundo aos esforços de um editor/designer como você, como havia no caso de William Morris? Qual o sentido ou o objetivo de fundar uma editora hoje?

Gustavo Piqueira: Bem, eu não fundei uma editora — eu escrevo livros, cuido da impressão dos mesmos, faço design de outros livros, mas não tenho formalmente uma editora. Trabalho com editoras de amigos — os mais frequentes, o João e a Cecília, da Lote 42 (meus vizinhos de cima, aliás). Penso que sou movido por razões alheias ao “mercado”, mas não consigo classificá-las exatamente como “ideológicas”. Acho difícil que bandeiras ultradefinidas, como o socialismo e a recusa da feiúra gerada pela Revolução Industrial, que definiam a “ideologia” de Morris, façam sentido hoje. A mim, elas soam um tanto falsificadas, fantasias de um ativismo em um mundo que mudou muito.

Rômulo Moraes: Você concorda que a tendência atual é que as editoras se voltem cada vez mais para a materialidade, para o sensorial e o simbólico, como forma de superar os desafios impostos pelas novas mídias? Por quê?

Gustavo Piqueira: Sim. Penso que, uma vez que o digital tirou do impresso o “monopólio” da informação escrita, o livro físico cada vez mais busca realçar aquilo que tem de único: sua dimensão material. Nesse sentido, o que ocorre é uma reação natural e lógica, até.

Rômulo Moraes: A posição de William Morris é paradigmática para a história do livro, ou apenas anedótica?

Gustavo Piqueira: Anedótica nunca, não faria sentido ser anedótica — mesmo que os parâmetros formais que ele usou na Kelmscott Press não tenham se consolidado como os parâmetros do “belo livro” moderno, mesmo que Morris tenha sido criticado de tempos em tempos, não daria nunca para classificá-lo como “anedótico”.

É paradigmático sim, num certo sentido (não apenas na história do livro, mas na história do design. Lembremos que a Kelmscott Press era parte da obra de Morris como um todo, a multiplicidade dele era um de seus maiores pilares — não penso que seja possível uma análise de Morris por atividade isolada, seja ela qual for). Mas, retomando: é paradigmática porque Morris define o perfil do designer que atravessaria o século XX. A multidisciplinaridade, o casamento de subjetividade com objetividade, de ideais com prática... Tudo o que definiria a atividade durante seu período de consolidação, no século XX e quase sempre sob a bandeira do Modernismo, foi antecipado por Morris.

Rômulo Moraes: Você diria que o que distingue Morris dos outros editores que buscavam "o belo livro" é a percepção de que todas as etapas do processo produtivo devem ser profundamente pensadas e dominadas?

Gustavo Piqueira: Não, acho que Morris não foi o único a ter essa visão — ele era parte de um movimento que já acontecia sem ele, e que seguiu acontecendo depois. A diferença é que Morris, com sua grandeza, foi o grande catalisador desse movimento. Foi quem o catapultou. Mas haviam outros, movidos por preocupações semelhantes.