



**WILLIAM
MORRIS**
*sobre
as artes
do livro*

EDIÇÃO E
INTRODUÇÃO
*gustavo
piqueira*


Ateliê Editorial



**WILLIAM
MORRIS**
*sobre
as artes
do livro*

ARTES DO LIVRO 13

Dirigida por Plínio Martins Filho


Ateliê Editorial

CONSELHO EDITORIAL

Beatriz Mugayar Kühl

Gustavo Piqueira

João Angelo Oliva Neto,

José de Paula Ramos Jr.

Lincoln Secco

Luiz Tatit

Marcelino Freire

Marcus Vinicius Mazzari

Marisa Midori Deaecto

Paulo Franchetti

Solange Fiúza

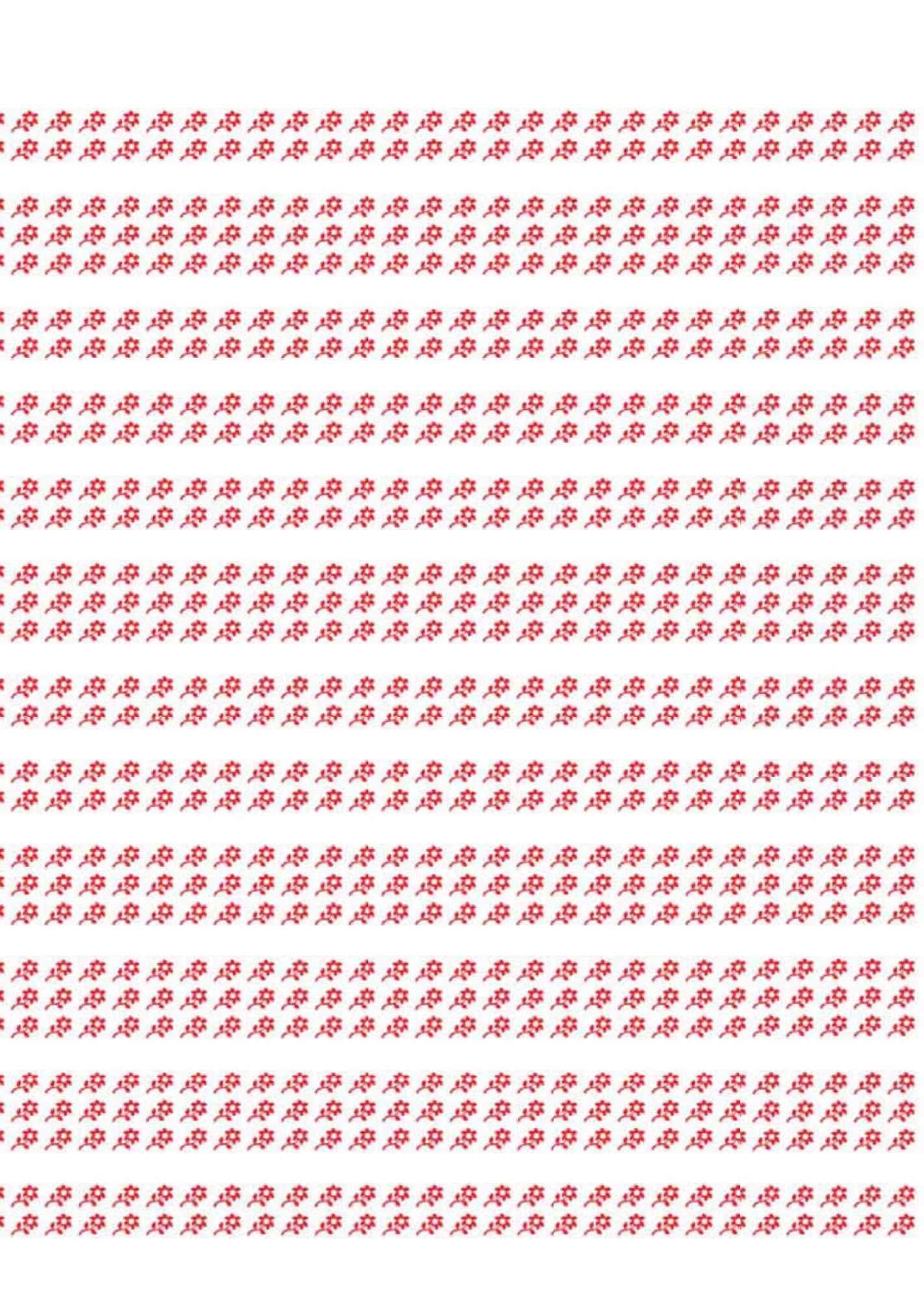
Vagner Camilo

**WILLIAM
MORRIS**
*sobre
as artes
do livro*

EDIÇÃO,
INTRODUÇÃO
E REVISÃO TÉCNICA
*gustavo
piqueira*

TRADUÇÃO
adriano de paula rabelo


Ateliê Editorial



10	INTRODUÇÃO Gustavo Piqueira		
28	ALGUMAS IDEIAS SOBRE OS MANUSCRITOS ORNAMENTADOS DA IDADE MÉDIA		
36	ALGUMAS NOTAS SOBRE OS LIVROS ILUMINADOS DA IDADE MÉDIA		
56	AS PRIMEIRAS ILUSTRAÇÕES DE LIVROS IMPRESSOS		
66	AS XILOGRAVURAS DOS LIVROS GÓTICOS		
118	SOBRE AS QUALIDADES ARTÍSTICAS DOS LIVROS COM XILOGRAVURAS DE ULM E AUGSBURG NO SÉCULO XV		
144	DA IMPRESSÃO		
154	O LIVRO IDEAL		
162	UMA NOTA DE WILLIAM MORRIS SOBRE SEUS OBJETIVOS AO FUNDAR A KELMSCOTT PRESS		
186	APÊNDICE A BREVE HISTÓRIA E DESCRIÇÃO DA KELMSCOTT PRESS		
224	APÊNDICE B QUATRO ENTREVISTAS COM WILLIAM MORRIS		
265	SOBRE ESTA EDIÇÃO	NOTAS	ÍNDICE
	267	277	



INTRODUÇÃO

Gustavo Piqueira



“Nada poderia ter sido melhor do que a conferência do Sr. Emery Walker sobre Letterpress, Gráfica e Ilustração, proferida ontem. Uma série dos mais interessantes exemplares de livros antigos, impressos e manuscritos, foi mostrada pela lanterna mágica, e as explicações do Sr. Walker foram tão claras e simples quanto suas ideias se mostraram admiráveis. Ele começou por explicar os diferentes tipos de desenho de fontes e seu modo de produção. Também mostrou exemplares de antigos blocos de impressão que precederam os tipos móveis e que ainda são usados na China. Apontou para a conexão íntima entre impressão e escrita manual — enquanto esta última exibía qualidade, os impressores possuíam um modelo vivo para seguir; porém, com seu declínio, a impressão também decaiu. Walker mostrou, lado a lado, uma página da Bíblia de Gutenberg (o primeiro livro impresso — datado próximo de 1450-1455) e um manuscrito de Columella; um impresso de Tito Lívio, de 1469, com as iniciais manuscritas, e um alfarrábio das Histórias de Pompeu, por Justino, de 1451, destacado por ele como um exemplo das origens do tipo romano. A semelhança entre os manuscritos e os livros impressos era muito curiosa e sugestiva.”

Assim começa a resenha escrita por Oscar Wilde e publicada na *Pall Mall Gazette*, em 16 de novembro de 1888, sobre a palestra dada por Emery Walker na Exposição da Sociedade de Arts and Crafts. A Sociedade fora fundada um ano antes para divulgar as ideias do movimento homônimo — movimento cujo batismo, aliás, deu-se de modo tardio: inicialmente, o grupo se reunira sob a genérica alcunha de “artes combinadas” até que, numa de suas reuniões, um de seus membros — Thomas James Cobden-Sanderson —, sugeriu adotarem Arts and Crafts. Com isso, um movimento que já vinha em constante marcha havia alguns anos ganhou o nome pelo qual até hoje é conhecido.

O fato de seu berço ter sido a Inglaterra passa longe do acaso. Muito mais do que um movimento calcado em pilares estéticos, o Arts and Crafts se apresentava como um arcabouço de princípios ideológicos em contraposição aos devastadores efeitos colaterais da industrialização que transformava o país durante o século XIX. Para se apreender a gravidade do quadro completo, dois exemplos não de bastar: apenas em 1833 estabeleceu-se o limite de oito horas diárias de trabalho — limite válido para as crianças entre nove e treze anos — e, em 1851, a expectativa média de vida para a classe operária de Manchester era de dezessete anos. Nada surpreendente, portanto, que, em paralelo aos propalados

benefícios do dito progresso, a produção em massa também começasse a ser associada à desumanização, bem como o produto que ela cuspiu das fábricas à materialização dessa degradação em forma de feiura. Bebendo num passado idealizado do folclore inglês e da Idade Média, com suas guildas e artesãos, os partidários das “Artes e Ofícios” pregavam um retorno à valorização da manufatura, ao homem por trás do objeto — inclusive em suas condições de trabalho. Enalteciam o processo de produção, defendiam a beleza não como ornamento fátuo ou vazio, mas como expressão da verdade. A verdade de seus materiais e execução. A verdade de sua identidade cultural particular.

Se não é difícil imaginar o quanto a crítica aos malefícios da sociedade industrial aproximava o Arts and Crafts de outro movimento que efervescia no mesmo período por razões similares, o socialismo, é curioso notar que um segundo — e não menos importante — impulso para seu êxito veio da ponta oposta. No mesmo 1851 em que os pobres de Manchester não passavam da adolescência, era erguido no Hyde Park, em Londres, o suntuoso Palácio de Cristal, para sediar a Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, ou apenas Great Exhibition, como ficou conhecido o evento organizado, entre outros, pelo príncipe Albert em pessoa. O objetivo manifesto da mostra era o de reunir a mais avançada produção industrial do mundo e louvar aqueles tempos tão auspiciosos para a humanidade, mas não há como negar que ela também intencionava deixar bem claro quem estava no comando da locomotiva. Porém, se o evento em si foi um estrondoso sucesso, o mesmo não se pode dizer do produto inglês. Mesmo com condições tão favoráveis para seu desenvolvimento, ele se mostrava inferior, em aspectos tangíveis e intangíveis, a itens provenientes de outras nações; e, no fim, todos — inclusive os organizadores — terminaram por partilhar da opinião do arquiteto e crítico Owen Jones: o design britânico oferecia apenas “novidade sem beleza, ou beleza sem inteligência”. Tama- nha frustração gerou um af uxo de investimentos na reversão desse quadro a médio prazo, como a abertura de escolas e museus (inclusive o que hoje se chama Victoria & Albert). E, ironicamente, tais iniciativas prepararam o ambiente necessário para o f orecimento do Arts and Crafts.

Do Reino Unido, o movimento se espalhou por outros países da Europa e pelos Estados Unidos, com diversos graus de intensidade e originalidade local. No entanto, a insustentabilidade de sua base fundamental — a negação da indústria — logo tornou-o obsoleto, com seu idílio medieval esmagado pelo horror da Primeira Guerra e sua frágil teoria solapada

pelo modernismo, que, ao seguir na direção contrária e abraçar as máquinas, definiu o caminho a ser percorrido pelo século XX. A ruptura, contudo, não é tão profunda quanto se costuma avaliar: alguns membros fundadores da Deutscher Werkbund são oriundos do Arts and Crafts alemão. E, com Mies van der Rohe, Peter Behrens e Walter Gropius entre seus integrantes, a associação foi uma espécie de gênese da escola mãe do modernismo, a Bauhaus.

O crítico John Ruskin e o pintor Walter Crane são, com frequência, apontados como nomes fundamentais para o estabelecimento das bases do Arts and Crafts, mas é consenso que seu mais emblemático representante foi William Morris. Nascido em 1834, Morris elevou o termo “multiartista” a um inatingível patamar. Poeta, tradutor e autor de romances, em 1861, ao lado de alguns de seus colegas pré-rafaelitas de Oxford, como o inseparável Edward Burne-Jones, o exímio desenhista de ornamentos e padrões gráficos fundou uma empresa de artes decorativas — mosaicos de vidro, móveis, papéis de parede, tapeçarias e tecidos estampados —, que, anos depois, assumiria sozinho. A Morris & Co. não apenas foi um grande sucesso comercial, mas, ao reunir atribuições artísticas e operacionais na mesma pessoa, a de seu proprietário, fez com que Morris antecipasse, em décadas, a figura do designer que a segunda metade do século XX reconheceria (e admiraria). Como se não bastasse, em 1877, Morris também fundou uma das primeiras sociedades destinadas à proteção do patrimônio arquitetônico, a Society for the Protection of Ancient Buildings e, ferrenho socialista, teve destacada atuação em movimentos coletivos. De temperamento explosivo, era famoso por seus rompantes de raiva, despejando frases e atitudes à primeira vista incoerentes, mas que, no fundo, revelavam alguém cujo gosto pela polêmica fazia parte do processo de manutenção das ideias em movimento. A poucas pessoas o epíteto de “força da natureza” poderia ser tão bem aplicado quanto àquele gordinho barbudo que, apesar da índole pouco dócil, parecia emanar um irresistível poder catalisador. E, mesmo arriscado, não seria um completo disparate afirmar que, no fim, Morris foi maior do que o movimento Arts and Crafts em si.

Naquela noite de 1888, enquanto um nervoso Emery Walker tentava superar a timidez para discorrer sobre a beleza dos primeiros livros impressos, Oscar Wilde não era a única personalidade na plateia: William Morris também estava lá e, profundamente impressionado com o que ouviu, logo decidiu que todo o currículo do parágrafo acima não era suficiente. Chegara a hora de editar livros e viver o que chamou de “sua aventura

tipográfica”. Criou, então, aquela que é considerada a pedra fundamental do movimento de *private presses* britânicas, a Kelmscott Press.

Traduzido, o título perde um pouco de sua completude — *press*, por exemplo, é tanto “gráfica” quanto “editora”. Porém, mesmo se mantido grafado no idioma nativo, a delimitação precisa do que constitui uma *private press* nunca atingiu consenso. No máximo, concorda-se que ela define alguém que imprime, por conta própria, aquilo que quer — pouco importando os resultados de venda, a recepção do público ou qualquer outro parâmetro normalmente vinculado à produção dita comercial de livros. Há quem acrescente a necessidade de a produção ser artesanal, ou de que o editor seja também o impressor, mas outros consideram esses e demais pré-requisitos um purismo exagerado. Ao criar a Kelmscott Press, contudo, Morris não “inventou” o conceito de *private press*. Quase cinco décadas antes, por exemplo, Charles Henry Olive Daniel fundou, ainda garoto, sua Daniel Press e por anos imprimiu seus livros, resgatando inclusive os célebres tipos Fell, criados em Oxford no século XVII pelo bispo de mesmo nome.

A impressão caseira, por mais esquisito que pareça, chegou a ser considerada um hobby familiar na Inglaterra da segunda metade do século XIX, com seu auge entre 1875 e 1885 (quando decaiu, afirmam alguns, por culpa da popularização da fotografia); e não é difícil encontrar ilustrações nas quais uma feliz família de classe média inglesa (“feliz” para os padrões vitorianos da época) reúne-se ao redor da máquina de *letterpress* que tem no meio da sala para produzir impressos: o pai examina um maço de páginas soltas, a mãe compõe os tipos de metal na rama e a garotinha leva o papel a seu irmão mais velho, que, sorrindo, prepara-se para puxar a alavanca da prensa.

Mesmo com esses e outros tantos antecedentes, não escapamos de William Morris: sempre que se faz necessário apontar um marco inicial do movimento de *private press*, escolhe-se a publicação, em 1891, de *The Story of the Glittering Plain*, escrito pelo próprio e primeiro título editado pela Kelmscott Press com o objetivo de recuperar a beleza do livro, perdida em meio às tiragens cada vez mais apressadas e descuidadas da imprensa regular. Todos os componentes de uma obra — desde a escolha do texto e da fonte tipográfica até a composição dos tipos, papel, tinta, “decoreção” e encadernação — deveriam ser planejados e executados manualmente com o máximo de cuidado e excelência para, juntos, produzirem o “livro ideal”. Os mais de cinquenta livros que Morris editaria nos anos seguintes

obedeceram, todos, à busca por esse padrão ideal de qualidade. Se a inspiração declarava beber nos manuscritos medievais e nos primeiros livros impressos — que Morris não apenas vira na apresentação de Walker, mas também possuía em sua biblioteca —, basta folhear qualquer livro da Kelmscott Press para perceber como as inconfundíveis manchas pesadas de texto espremidas entre exuberantes vinhetas ornamentais eram, na verdade, interpretações bastante pessoais daquilo que seu criador via como a beleza da gráfica medieval, não a gráfica medieval em si.

O cume dessa produção foi *The Works of Geoffrey Chaucer*, hoje conhecido apenas por *Kelmscott Chaucer*, de 1896, que consumiu quantias enormes de tempo, dinheiro e energia para ser produzido. Com ilustrações de Burne-Jones emolduradas por intrincadíssimos ornamentos de Morris, o imponente volume é presença obrigatória em qualquer lista dos mais belos impressos já produzidos e, apesar de a tiragem ter sido toda vendida antes mesmo de o livro ficar pronto, causou considerável prejuízo financeiro a seu editor, que morreria pouco depois. (Hoje, o livro pode ser facilmente adquirido em sebos virtuais, desde que o comprador se disponha a desembolsar quantias próximas a meio milhão de reais.)

Dentro dos preceitos do Arts and Crafts, a concepção visual de Morris não se estabeleceu como base formal para as demais *private presses* do período. Pelo contrário, cada uma apresentou sua interpretação particular do que imaginara como ideal estético, com resultados, desnecessário dizer, bastante variáveis. Em comum, os princípios de composição e produção elevados aos mais altos padrões; princípios esses cuja influência se mostrou não apenas potente em sua época como também duradoura, muitos deles até hoje reverberando como paradigmas do “livro ideal”. Visualmente, porém, os livros do período não parecem ter deixado herdeiros. Não há como passar incólume por um *Kelmscott Chaucer*, mas ele é admirado em sua opulenta excentricidade, não como algo que lançou as bases para o que hoje associamos ao “belo livro”. E, em diferentes escalas, o mesmo ocorreu com a produção das outras Private Presses da época, talvez com a única exceção da Doves Press, de Thomas James Cobden-Sanderson e Emery Walker.

Reza a lenda que, ao conceber a Kelmscott Press, William Morris convidara Emery Walker para juntar-se a ele como sócio na empreitada. O notório introvertido, porém, julgou absurdo emparelhar-se a alguém da grandeza de Morris (mesmo por sugestão do próprio) e refugou, alegando a suposta disparidade de estatura entre ambos como impeditivo.