

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 exibia 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 afluxo 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 florescimento 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.

Nascido em 1851, Walker gozou de uma infância com relativo conforto até os doze anos, quando seu pai ficou cego e ele precisou deixar a escola para auxiliar nas despesas de casa. Começou trabalhando com tapeçaria, mas logo migrou para o universo em torno do qual orbitaria por toda a vida, o gráfico. A segunda metade do século XIX surgia como uma época bastante curiosa para o setor, pois a velocidade dos avanços tecnológicos anunciava a iminência do fim — ou da transformação profunda — de processos que havia quatrocentos anos reinavam inalterados em sua essência, como a impressão de textos com tipos móveis e de imagens com matrizes de madeira ou cobre entalhadas manualmente. Contudo, se a mudança era certa, ninguém cravava o destino final, quais os sistemas que de fato substituiriam os antigos. O período, portanto, presenciou uma verdadeira febre de companhias que inventavam e alardeavam seus processos “revolucionários” (e muitas vezes “secretos”) para a reprodução de texto e imagem. Como ocorre em semelhantes surtos de uma mesma atividade, tinha de tudo: de delirantes falcatruas a empresas de alta competência e reputação, como a Typographic Etching Company — especializada em fotogravura, a transposição de um original fotográfico para uma matriz de cobre por processos mecânicos —, local onde o ainda menino Walker se especializou no ofício que, anos depois, o levaria a cofundar a bem-sucedida Walker and Boutall, Automatic and Photographic Engravers. Em paralelo ao exercício profissional, ele ampliou consideravelmente seu conhecimento sobre a história de sua grande paixão, os livros. E, dessa combinação de antigo e contemporâneo, história e tecnologia, surgiu um legado que, se na aparência reluz discreto como seu criador, foi de influência capital não apenas no surgimento do movimento de *private press*, mas também na própria direção tomada pelo desenho tipográfico desde então.

Como um dos executores da Kelmscott Press após a morte de Morris em 1896, Walker encerrou as atividades da gráfica-editora em 1898, entregando os tipos de metal, bem como suas matrizes e punções, ao British Museum, conforme desejo póstumo de seu criador. À mesma época, o outro executor designado por Morris, seu ex-secretário Sidney Cockerell, escreveu ser “estranho que ninguém ainda teve o bom senso de reproduzir os tipos de Nicolas Jenson”. Morris, no entanto, afirmava que o fizera: seu tipo Golden, a primeira das três fontes tipográficas que criou para os livros da Kelmscott, era oficialmente baseado no exemplar que possuía em sua biblioteca particular da *História Natural* de Plínio, impresso em Veneza, 1476, com as fontes de Jenson. A personalidade de Morris, porém, termi-

nou por sobrepujar a reverência histórica, e a Golden não pode ser considerada uma reprodução das letras romanas desenhadas por Jenson, mas sim a reinterpretação particular destas pelas mãos de William Morris.

Não se sabe se Walker, que em tese possuía certa ascendência sobre Morris quando o assunto era tipografia, frustrou-se com interpretação tão pouco fidedigna das letras de Jenson. Nem se ele chegou a discutir o assunto com o vizinho de Hammersmith, o encadernador e também amigo de Morris, Thomas James Cobden-Sanderson, que já manifestara abertamente considerar os livros da Kelmscott Press bem distantes de seu próprio ideal do belo livro. A realidade é que, quatro anos após a morte de Morris, Cobden-Sanderson e Walker se associaram para fundar aquela que viria a se tornar uma das mais idiossincráticas empreitadas da história da gráfica editorial, a Doves Press.



O trecho acima é uma transcrição literal de algumas páginas de meu livro *Nove Meses* (Lote 42, 2018), no qual, em paralelo a uma narrativa ficcional, conto a história da folclórica briga entre Thomas Cobden-Sanderson e Emery Walker na disputa pelos tipos da Doves Press. A opção por reproduzi-lo aqui nesta introdução não se resume a um atestado de preguiça, mas se justifica também por dois outros motivos, ambos relacionados ao conteúdo que o leitor encontrará a seguir.

O primeiro deles consiste no fato de a grande maioria dos textos que compõem este volume se originar de pequenos ensaios ou conferências acerca de tópicos muito específicos — “Sobre as Qualidades Artísticas dos Livros com Xilogravuras de Ulm e Augsburg no século XV”, por exemplo — que, por terem sido dirigidos a audiências familiarizadas com o conteúdo abordado, dispensavam Morris da elaboração de explicações introdutórias. Some-se a isso a constatação de que esses temas — quase sempre relativos à produção artística de fins da Idade Média — não despontam como *trending topics* do século XXI, e não é difícil concluir quanto algumas das passagens deste livro soarão um tanto árduas — às vezes desinteressantes — ao leitor sem nenhuma intimidade com os ânimos do período. Pareceu-me, portanto, indispensável a inserção de um texto que, mais do que empenhar-se na apresentação da biografia do inglês, rascunhasse um breve panorama do ambiente que o cercava.

Mesmo porque, boa parte da cronologia básica de sua vida pode ser encontrada distribuída pelos dois apêndices que encerram este volume, a “Breve História e Descrição da Kelmscott Press”, escrita por Sidney Cockerell com indisfarçável admiração pelo mentor havia pouco falecido, e as quatro entrevistas que a sucedem, todas transbordando uma afetada bajulação não raro irritante, mas que também têm lá sua graça¹.

Contudo, o mais importante motivo pelo qual uma ampla contextualização era, a meu ver, obrigatória, residia no próprio William Morris. Pois muito de suas grandes virtudes, muito daquilo responsável por ele ter atingido a estatura hoje reverenciada quase em uníssono, não está explícito em suas palavras, mas surge aqui e ali em disfarçadas entrelinhas que, ao leitor mais afoito, passarão despercebidas: uma leitura literal deste volume sem a devida contextualização pode levar à conclusão de que Morris se resumia ao epíteto redutor que o acompanha com frequência, o de “medievalista”. Um medievalista às vezes meio bufão e iludido, para piorar. Pois, se seu alvo eram os malefícios da sociedade industrial, ele buscará atingi-lo através de uma idealização da Idade Média que, num exame apressado, beira a cegueira.

[...] a decadência havia se estabelecido e a Idade Média estava chegando ao fim. Sempre citada como um símbolo de tudo isso, a invenção da arte de imprimir, em si, nem foi uma grande invenção – pelo contrário, nada além de um facilitador da escrita.

[...] nenhum papel de má qualidade foi produzido até meados do século XVI e os piores papéis feitos naquela época ainda eram bem melhores do que os que hoje consideramos bons.

[...] no final do século XVI, já não mais se faziam belas impressões na Europa.

1 Nos textos dos apêndices, aliás, o momento exato em que Morris decide fundar a Kelmscott Press, bem como sua relação com Emery Walker, apresenta algumas variações, diferindo um pouco, por sinal, da versão que conto no início deste texto introdutório. Nenhuma delas, contudo, altera o essencial: a importância do circunspecto Walker não só na concepção e implementação da empreitada de Morris, mas no movimento de *private presses* como um todo.

[...] durante a Idade Média, a coisa era diferente. Enquanto mergulhava nas ideias do autor, o amante do livro, o estudante, tinha diante de si um objeto de beleza que se oferecia à sua vista de maneira incontestável.

[...] de que o artesão medieval era um trabalhador livre e um artista, de que a beleza de suas obras era criada de modo quase involuntário.

O design emblemático da Kelmscott Press dificulta a tarefa, não apenas por suas páginas apresentarem indisfarçáveis semelhanças com, por exemplo, uma página da *Historiae* de Heródoto, editada em 1494, em Veneza (obra cuja primeira edição fac-símile chegou à Inglaterra, não por coincidência, durante a década de 1890). Pois, ainda que as prescrições de Morris fossem diretas...

Em primeiro lugar, as páginas devem ser claras e fáceis de serem lidas, como não poderia ser de outro modo. *Em segundo lugar*, os tipos têm de ser bem desenhados. E *em terceiro lugar*, sejam as margens pequenas ou grandes, elas devem apresentar uma proporção adequada em relação à mancha composta pelo agrupamento das letras [itálicos dele].

...e, por vezes, risivelmente arrogantes...

A feiura sufocante da fonte Bodoni, o tipo mais ilegível já criado, com seus ridículos alargamentos e afinamentos, vem sendo, em grande parte, relegada a trabalhos que não professam nada além do mais reles utilitarismo (embora eu não consiga enxergar o motivo pelo qual até mesmo o utilitarismo deva empregar tipos ilegíveis).

...o programa estético que ele desenvolveu para a Kelmscott Press não deixou quase nenhum fruto visível no design do livro moderno. Suas fontes Troy e Golden nunca exerceram a influência por ele imaginada. O inconfundível design de página, em seu gritante contraste das margens com a pesada mancha de texto, também não. Nem a igualmente densa moldura ornamentada. Até mesmo a Bodoni, a tal fonte de “feiura sufocante”, passou longe de se ver eternizada como o tipo mais ilegível já criado.

Mas que o leitor não se deixe enganar: em meio ao teatral exagero de sua idealização medieval havia doses consideráveis de provocação e algumas sentenças surgiam esquemáticas e histriônicas de propósito, para se



HERODOTI HISTORICI INCIPIT.
 Laurentii Vallæ conuersio de Græco in Latinum.

hERODOTI Halicarnasei historiae explicatio hæc est: ut neque ea quæ gesta sunt: ex rebus humanis obliterentur ex æuo: neque ingentia & admiranda opera: uel a Græcis edita: uel a Barbaris gloria fraudetur: cum alia: tum uero: quæ de re isti inter se belligerauerunt. Persarum eximii memorat dissensionum auctores extitisse Phœnices qui a mari quod Rubrum uocatur: in hoc nostrum proficiscentes: & hanc incolentes regionem: quam nunc quoque incolunt: longinquis continuo navigationibus incubuerunt: faciendisque Aegyptiarum & Assyriarum mercium uecturis in alias plagas: præcipueque Argos traiecerunt. Argos & enim ea tempestate omni-



contraporem ao horror da modernidade vitoriana que tanto o incomodava — e que desfrutava, naquele período, do auge de sua autoestima, alimentada pela fé inexorável nos benefícios do progresso industrial. Assim, mesmo devotados quase sempre à Idade Média, os textos aqui presentes — todos posteriores à criação da Kelmscott Press, em 1891 — revelam um homem reagindo a seu tempo, a seu mundo. E produzindo furiosamente para transformá-lo. Um artista bebendo das mais diversas fontes para combiná-las numa síntese original e intransferível.

Contudo, numa época como a atual, em que parecemos forçados a eliminar qualquer tipo de nuance ou contrassenso, tomar contato com sua obra pode significar uma traiçoeira armadilha: qualquer faceta de Morris, quando analisada isoladamente, resvala em simplificações quase caricatas, como as impetuosas odes ao período medieval transcritas acima, ou a impressão de que a Kelmscott Press não passou de uma aventura levada a cabo por um romântico apaixonado por tipografia, como ele mesmo dá a entender numa das entrevistas do apêndice. Até mesmo frases tão bonitas como “Eu queria imprimir belos livros. Também queria me divertir” podem, se lidas com lentes pouco ajustadas, transformar-se num chamado ao raso, ao simplório.

Ao lado

Historiae de Heródoto,
Veneza, 1494.

Deparei-me com outra amostra disso na primeira vez em que vasculhei as prateleiras de uma livraria inglesa atrás de um livro sobre William Morris e tudo que encontrei foi um catálogo de estampas. Pois, como já mencionado, Morris fundou e tocou a Morris & Co., que produzia padrões para tecidos e papéis de parede de enorme sucesso, vendidos em sua loja na já borbulhante Oxford Street. O William Morris que emergia do tal catálogo era um fútil “mestre cheio de estilo”, um “ícone do bom gosto”. Alguém a ser reverenciado como “um clássico”. Essa readequação para consumo contemporâneo prossegue no site da Morris & Co. (www.william-morris.co.uk), que existe até hoje – ao menos até o momento em que escrevo este texto. Lá, sob o slogan “*the luxury of taste*”, é possível encontrarmos citações de Morris descontextualizadas para melhor adequação aos nossos tempos. “Não tenha nada em sua casa que você não saiba ser útil ou não acredite ser belo”, por exemplo, esvazia a beleza de qualquer conteúdo menos fá-tuo e torna a produção do inglês um chamado às compras. A nós, resta a possibilidade de nos esbaldarmos com todo esse *luxury of taste*. Pagando o preço devido, claro.

A produção de Morris foi tão prolífica que seria possível desdobrar este texto em outros parágrafos, nos quais, aparentemente, trataríamos de pessoas diferentes, como parecem ser o velho senhor idealista que imprimia seus próprios livros em casa e o designer que ditava a moda nos *living rooms* londrinos abastados. Ainda haveria espaço para William Morris, radical líder socialista. William Morris, bem-sucedido homem de negócios (“empreendedor”, caso prefira o jargão atual). William Morris, protetor do patrimônio histórico. William Morris, autor de literatura hoje classificada como fantástica. E mais alguns outros.

O tal catálogo de estampas que menciono acima, por exemplo, não trazia uma única linha sobre a Kelmscott Press. Mas, se a compreensão total da miríade de atividades exercidas por William Morris ao longo de seus sessenta e dois anos de vida parece cada vez mais difícil de se explicar e assimilar, isso nunca se apresentou como um problema a ele. Ao ser questionado sobre como era possível a um único homem o trânsito por tantas áreas distintas, ele respondeu com desconcertante simplicidade: não havia “áreas distintas”, toda a sua produção era uma só. Ela apenas “escolhia sair por meios diferentes”. Mas, em essência, era uma só.

Por isso, nenhum dos personagens esquemáticos nos quais se costuma encaixá-lo de fato existiu. A despeito da romantização utópica que a circunda, não haveria Kelmscott Press caso Morris não possuísse tino para

os negócios. Mesmo não tendo almejado lucros colossais, houve um árduo esforço voltado para o retorno financeiro da empreitada a fim de evitar o prejuízo, com discussões sobre a venda e a distribuição de seus livros passando bem longe de posturas ditas idealistas. Assim como quem louva a pureza dos processos manuais de impressão muitas vezes “se esquece” de mencionar que Morris encontrou a tinta que buscava numa grande fábrica em Hanover. Uma daquelas pútridas e horríveis representantes da sociedade industrial que ele tanto combatia. Mas que produziam a melhor tinta. Até mesmo toda emoção que nos enleva ao lermos, no colofão de uma das publicações da Kelmscott Press, “este livro foi impresso por William Morris em...” não corresponde à realidade de nossos devaneios, pois quem imprimia de fato não era Morris, mas sua equipe de impressores.

A riqueza da Kelmscott Press não está na interpretação literal do discurso manifesto de Morris. Esse discurso não apenas tende a reduzir sua produção editorial a uma excentricidade, a uma brincadeira despreocupada (a uma “pequena aventura tipográfica”, na definição cunhada por ele), como diminui a correta envergadura de seu criador. Esta revela sua grandeza precisamente quando inflama suas disparidades, seus paradoxos. Paradoxos que o próprio Morris parecia fabricar de propósito, para ensaiar resolvê-los tais quais lúdicos quebra-cabeças. Como quando, numa das entrevistas aqui reproduzidas, busca conciliar o alto custo de impressão dos livros com sua luta por justiça social, afirmando que se deveria produzir poucos livros, todos belos (e caros), os quais ficariam disponíveis em bibliotecas públicas. O modelo, desnecessário frisar, soa completamente utópico. Mas quem disse ser necessário eliminarmos as contradições e as utopias? Pelo contrário, aliás. “Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição em vez de acolhê-la na consciência de sua própria produção”².

Com todas as suas idiossincrasias, Morris sempre se mostrou muito coerente e devotado a um único deus — ao único deus possível: a sua, perdoe-me o termo um tanto desgastado, arte. Numa carta, Gustave Flaubert censurou sua amante Louise Colet por ela possuir apenas o “amor à arte”, mas não a “religião da arte”. O autor francês, como é sabido, seguia tal religião com devotado fervor. Assim como William Morris. Foi por ela que

2 Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro, Zahar, 2017, p. 130.

ele solidificou suas pesquisas, sua erudição. E que também seguiu muitas vezes pela contramão, sem se incomodar se algo seria bem aceito ou não, sem ser interrompido por aparentes contradições — fossem estas internas ou externas —, sem tentar se camuflar sob disfarces. E, em seu credo, misturou o coletivo ao individual, o passado ao presente, o racional ao subjetivo, sempre com articulações extremamente pessoais. Sua obra, reunida, é o legado de um artista maior, cujo impacto reverberou estrondosamente em seu tempo e, nos seus pontos fulcrais, como a ideia de que um livro é seu todo, ainda reverbera.

Você pode dizer que não se importa com esse resultado, que deseja apenas ler literatura e olhar para as ilustrações, que se o livro moderno lhe proporcionar esses prazeres, não espera mais nada dele. Muito bem, posso compreender isso, mas queira me perdoar se eu lhe disser que, se o seu interesse pelos livros for apenas um interesse literário e não artístico, isso implica, a meu ver, numa deformação parcial de suas faculdades, infortúnio do qual ninguém deveria se orgulhar.

Gustavo Piqueira é um dos mais reconhecidos designers gráficos do país, com mais de quinhentos prêmios recebidos à frente de sua Casa Rex. Também já publicou mais de vinte livros de sua autoria, nos quais articula livremente texto e imagem, ficção e não ficção, design, história e tudo mais que encontrar pela frente. www.casarex.com. www.gustavopiqueira.com.br. www.graficaparticular.com.br