

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO CAMPUS BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

Gabriele Justino Sommer

O LEGADO DE WILLIAM MORRIS: A Interseção entre Design, Arte e Artesanato

Bauru, 2026

GABRIELE JUSTINO SOMMER

O LEGADO DE WILLIAM MORRIS: A Interseção entre Design, Arte e Artesanato

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign), da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Bauru, como requisito à obtenção do Título de Mestre em Design

Área de Concentração: Desenho do Produto

Orientadora: Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Bauru, 2026

Sommer, Gabriele Justino.

O Legado de William Morris: A interseção entre Design, Arte e Artesanato / Gabriele Justino Sommer. – Bauru, 2025
204 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientadora: Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

1. William Morris. 2. Movimento *Arts and Crafts*. 3. Design.
4. Arte Têxtil. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design. II. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GABRIELE JUSTINO SOMMER, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CAMPUS DE BAURU.

Aos 17 de março de 2026, às 9h, por meio de apresentação presencial, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de GABRIELE JUSTINO SOMMER, intitulada "O LEGADO DE WILLIAM MORRIS: A Interseção entre Arte, Design e Artesanato". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Doutora JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE (Orientadora - Participação Presencial) do Departamento de Artes e Representação Gráfica / UNESP / Campus de Bauru - FAAC, Professora Associada CÁSSIA LETÍCIA CARRARA DOMICIANO (Participação Presencial) do Departamento de Design / UNESP / Campus de Bauru - FAAC, Professora Doutora FLÁVIA SANTOS ARIELO (Participação Presencial) do Curso de Artes Visuais/ Departamento de Teoria e Prática da Educação / Universidade Estadual de Maringá – UEM. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pela Presidente da Comissão Examinadora.

Documento assinado digitalmente
 JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE
Data: 15/03/2026 11:02:19 -0300
Verifique em <https://verificador.gov.br>

Profª Drª JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação representa a conclusão de uma importante etapa acadêmica e pessoal, que somente foi possível graças ao apoio, incentivo e colaboração de diversas pessoas e instituições.

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, por sua dedicação, generosidade intelectual e valiosas contribuições ao longo de toda a pesquisa. Sua orientação, confiança e comprometimento foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho e para meu crescimento acadêmico.

Aos meus pais, expresso minha mais profunda gratidão pelo amor incondicional, pelo apoio constante e pelos ensinamentos que me acompanharam ao longo da vida. Sem sua presença, incentivo e confiança, esta conquista não teria sido possível.

Aos meus amigos, agradeço pela amizade, pela compreensão nos momentos de ausência, pelas palavras de encorajamento e por compartilharem comigo os desafios e as alegrias desta trajetória.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro concedido por meio da bolsa de estudos, fundamental para a realização desta pesquisa e para a dedicação necessária ao desenvolvimento do trabalho. Por fim, agradeço a todos aqueles que, de diferentes formas, contribuíram para a concretização desta dissertação e para a minha formação acadêmica e pessoal.

Resumo

Esta dissertação investiga a interseção entre design, arte e artesanato na obra de William Morris, figura central do movimento *Arts and Crafts*, a partir de uma abordagem teórica, histórica e prática. O estudo fundamenta-se em uma pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico e analítico, articulada a um estudo de caso sobre a trajetória biográfica, ideológica e produtiva de Morris. Como desdobramento da investigação teórica, foi desenvolvida a série autoral “*Ornamento Naturalista*”. Essas obras resultam de um processo investigativo no qual o fazer artístico é compreendido como forma de reflexão crítica e produção de conhecimento. A série propõe uma reinterpretação contemporânea dos princípios morrisianos a partir da observação da flora e da fauna do cotidiano brasileiro, estabelecendo um diálogo entre tradição ornamental histórica e contexto cultural local.

Palavras-chave: William Morris; Movimento *Arts and Crafts*; Design; Arte têxtil.

Abstract

This dissertation investigates the intersection between art, design, and craftsmanship in the work of William Morris, a central figure of the Arts and Crafts movement, through a theoretical, historical, and practice-based approach. The study is grounded in qualitative research of a bibliographic and analytical nature, articulated through a case study of Morris's biographical, ideological, and productive trajectory. As an outcome of the theoretical investigation, the authorial series "Naturalistic Ornament" was developed. These works emerge from an investigative process in which artistic practice is understood as a form of critical reflection and knowledge production. The series proposes a contemporary reinterpretation of Morrisian principles through the observation of Brazilian everyday flora and fauna, establishing a dialogue between historical ornamental tradition and the local cultural context.

Keywords: William Morris; Arts and Crafts Movement; Design; Textile Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Floresta de Epping, no Grande Bosque de Sale, em Parque Highams.....	22
Figura 2: Árvores na Floresta de Walthamstow.....	23
Figura 3: Bosque Piece, Travessa Single's Cross, Lago Knockholt, 2025.....	23
Figura 4: Rio Tâmis (Trewsbury Mead).....	24
Figura 5: Tapeçaria <i>Royal Aubusson</i> , 1580. 225 x 276 cm.....	25
Figura 6: Parque Nacional Thingvellir.....	26
Figura 7: Stykkisholmur.....	26
Figura 8: Reykholt em Borgarfjörður.....	27
Figura 9: Regina Hronn, Skálholt.....	27
Figura 10: Fljótsdalur HI Hostel.....	28
Figura 11: Ian Holt. Bluebells em Lesnes Abbey Woods.....	29
Figura 12: Upton Heath.....	29
Figura 13: Abadia de Minster na ilha de Thanet, 1851.....	30
Figura 14: Biblioteca da faculdade Marlborough.....	31
Figura 15: Igreja de Santa Maria, Woodford — século XII.....	32
Figura 16: Igreja de São Gil, em Great Coxwell — século XII.....	33
Figura 17: Museu de Cluny. 2015.....	33
Figura 18: Rouen, França.....	34
Figura 19: Igreja de Abbeville, 2022.....	35
Figura 20: Benjamin Woodward, Interior mostrando murais (1857–58) de D. G. Rossetti, Val Prinsep e J. H. Pollen, e as decorações posteriores do teto por W. Morris (1875).....	36
Figura 21: Mil e uma noites, 1839-40.	38
Figura 22: John Gerard. Alecrim de jardim, da obra <i>O Herbário ou História Geral das Plantas</i> , 1597.....	39
Figura 23: John Ruskin, <i>A Natureza do Gótico: um capítulo de As Pedras de Veneza</i> . Editora Kelmscott Press, 1891.....	41
Figura 24: Mitologia Nórdica, Benjamin Thorpe. 1851.....	42
Figura 25: Manuscritos Medievais Ocidentais.....	43
Figura 26: Capa de livro dourada. Capa de livro com montagem espanhola em prata dourada de um crucifixo bizantino em marfim, prata dourada com pseudo-filigrana,	

vidro, cristal e cabochões de safira, marfim sobre suporte de madeira, anterior a 1085; no Museu Metropolitano de Arte, em Nova York. 26.4 × 21.9 × 2.5 cm.....	44
Figura 27: Rossetti, Dante Gabriel. Sons do dia e noite; e a Música Mestre, 1860.....	45
Figura 28: John Everett Millais. Ophelia. 1851-1852.....	46
Figura 29: Dante Gabriel Rossetti, A Noiva, (1865–66). Tate Britain, Londres.....	47
Figura 30: William Morris e Dante Gabriel Rossetti. Os gloriosos cabelos dourados de Guendolen. 1856-1857.....	52
Figura 31: William Morris e Dante Gabriel Rossetti. O Armamento de um Cavaleiro. 1856-1857.....	53
Figura 32: William Morris, O Salgueiro e o Penhasco Vermelho. 1853.....	54
Figura 33: Dante Gabriel Rossetti, O Encontro de Dante e Beatriz no Paraíso (1853).....	57
Figura 34: William Morris e Philip Webb, <i>Courtesy</i> , 1968.....	58
Figura 35: A página de rosto ilustrada de A defesa de Guinevere e outros poemas de William Morris; ilustração de Jessie M. King. 1904.....	59
Figura 36: Desenho da <i>Red House</i> , por Philip Webb, 1859, Inglaterra.....	61
Figura 37: William Morris e Philip Webb, <i>Red House</i>	62
Figura 38: Fotografia de Nadia Mackenzie, O Salão de Entrada da <i>Red House</i>	63
Figura 39: Burne-Jones, Janelas de vitral. Fotografia de Nigel Andrew.....	64
Figura 40: Fotografia de Nigel Andrew, topo da escada.....	65
Figura 41: Fotografia de Andrew Butler, A porta de entrada da <i>Red House</i>	66
Figura 42: Philip Webb, William Morris's estúdio. 1865.....	67
Figura 43: Fotografia de Andreas von Einsiedel, O estúdio.	68
Figura 44: William Morris e Philip Webb, <i>Red House</i> , 1865.....	69
Figura 45: Fotografia de Nadia Mackenzie, O banco no salão de estar.....	70
Figura 46: Fotografia de Andrew Redmond Barr, A Sala de Jantar.....	71
Figura 47: Fotografia de Nadia Mackenzie, Janela olho-de-boi com vidro original no corredor do primeiro andar.....	72
Figura 48: Fotografia de Andrew Redmond Barr, O banco no salão de estar.....	73
Figura 49: William Morris, porta da <i>Red House</i> , 1865.....	74
Figura 50: William Morris e Philip Webb. Detalhe do <i>Courtesy</i> , 1865.....	75
Figura 51: William Morris. A passagem do peregrino, 1865.....	76

Figura 52: William Morris, Primavera, 1873. Um dos quatro painéis de vitral na lareira com recanto (<i>inglenook fireplace</i>) da sala de jantar de <i>Cragside House, Garden e Estate</i> , em Rothbury.....	78
Figura 53: Morris, Marshall, Faulkner & Co., Anjos Musicais (detalhe da metade superior da janela dos Anjos), 1869. Vitral. <i>St. Michael's Church</i>	79
Figura 54: William Morris, Armário São Jorge, em carvalho com painéis pintados, 1861.....	81
Figura 55: Azulejo, projetado por William Morris, decorado por Morris, Marshall, Faulkner & Co., 1862, Inglaterra.....	82
Figura 56: William Morris. <i>Trellis</i> , 1862.....	83
Figura 57: <i>Fruit</i> , Wallpaper. 1865-66 (<i>designed</i>), 1866 (<i>produced</i>).....	84
Figura 58: William Morris. Sala de Jantar Verde, 1866.....	85
Figura 59: William Morris. As Obras de Geoffrey Chaucer, 1896.....	87
Figura 60: Walter Crane, Catálogo da Primeira Exposição, 1888.....	92
Figura 61: William Morris, 1856. Mobiliário em madeira pintada. 62.9 x 74.9 x 51.5 cm.....	94
Figura 62: Gustav Stickley. Mesa de biblioteca, 1906.....	95
Figura 63: William Morris, Bloco de impressão com desenho de tulipa, 1875.....	99
Figura 64: William Morris. “ <i>Tulip and Willow</i> ” em índigo, tecido estampado por bloco de madeira, 1873.....	100
Figura 65: William Morris, registro do design em 1873.....	101
Figura 66: William Morris. Tapete “ <i>Hammersmith</i> ”, 1883. Com franjas originais de macramê atadas à mão, lã atada à mão, aproximadamente 35,6 × 27,9 × 2,5 cm.....	104
Figura 67: William Morris, <i>Strawberry Thief</i> . Tecido de mobiliário. 1883.....	105
Figura 68: William Morris, A sala de bilhar. Cortina em tapeçaria “ <i>Strawberry Thief</i> ”, papel de parede “ <i>Pimpernel</i> ” e tapete “ <i>Lily Kidderminster</i> ”. Na Red House, em Bexleyheath, Londres.....	106
Figura 69: Tapeçaria flamenga. Século XVI.....	108
Figura 70: William Morris, A Floresta. Tapeçaria. Aproximadamente 61 × 15,2 cm.....	109
Figura 71: William Morris, detalhe da obra A Floresta. Tapeçaria. Aproximadamente 61 × 15,2 cm.....	110

Figura 72: William Morris. Tapeçaria O Pica-pau, 1885.....	111
Figura 73: As tapeçarias de Bayeux.....	112
Figura 74: May Morris, Maids of Honour, década de 1890. Sedas coloridas sobre rede de seda. 60 x 60 cm.....	114
Figura 75: William Morris, Painel Sunflower hanging. Bordado em sedas sobre fundo de linho. 1876.....	115
Figura 76: William Morris, Painel de bordado floral. Britânico.1875–1880. Seda sobre seda; forro de linho. 198.1 x 118.7 cm.....	116
Figura 77: William Morris, detalhe da obra Painel de bordado floral. 1875–80.....	117
Figura 78: William e Jane Morris. Bordado Honeysuckle (projetado em 1876, produzido na década de 1880). Aproximadamente 678,2 × 381 cm.....	119
Figura 79: William e Jane Morris. Detalhe da obra Bordado Honeysuckle (projetado em 1876, produzido na década de 1880). Aproximadamente 678,2 × 381 cm.....	120
Figura 80: William Morris. Marigold. Designer William Morris. Fabricante: Morris & Company. Impressor: Jeffrey & Co., britânico.1875.....	123
Figura 81: William Morris British. <i>Daisy</i> , 1864. Fabricante: Morris & Company. Impressor: Jeffrey & Co., britânico.....	123
Figura 82: William Morris, Tapeçaria ‘Acanthus and Vine’. Lã tecida, com alguns detalhes em seda, sobre urdidura de algodão.....	125
Figura 83: William Morris. Detalhe da obra tapeçaria The ‘Acanthus and Vine’, 1879. Lã tecida, com alguns detalhes em seda, sobre urdidura de algodão.....	126
Figura 84: William Morris. Detalhe da obra tapeçaria The ‘Acanthus and Vine’, 1879. Lã tecida, com alguns detalhes em seda, sobre urdidura de algodão.	126
Figura 85: Paleta de cores da obra tapeçaria The ‘Acanthus and Vine’, 1879.....	127
Figura 86: William Morris. Detalhes da obra tapeçaria The ‘Acanthus and Vine’, 1879. Lã tecida, com alguns detalhes em seda, sobre urdidura de algodão.	128
Figura 87: William Morris, <i>Willow Bough</i> , 1887.....	129
Figura 88: Salgueiro chorão, 2025.....	129
Figura 89: William Morris. Detalhe da obra <i>Willow Bough</i> , 1887.....	130
Figura 90: Paleta da obra William Morris. Detalhe da obra <i>Willow Bough</i> , 1887.....	131
Figura 91: William Morris. <i>Strawberry Thief</i> , 1883.....	131
Figura 92: Detalhe da obra William Morris. <i>Strawberry Thief</i> , 1883.....	132
Figura 93: Detalhe da obra William Morris. <i>Strawberry Thief</i> , 1883.....	133

Figura 94: Paleta da obra William Morris. <i>Strawberry Thief</i> , 1883.....	133
Figura 95: William Morris. <i>Wreath</i> , 1876.....	134
Figura 96: Detalhe da obra William Morris. <i>Wreath</i> , 1876.....	135
Figura 97: Anêmona, 2025.....	136
Figura 98: Paleta da obra William Morris. <i>Wreath</i> , 1876.....	137
Figura 99: William Morris. <i>Marigold</i> , 1875.....	138
Figura 100: Calêndula, 2025.....	139
Figura 101: Detalhe da obra William Morris. <i>Marigold</i> , 1875.....	140
Figura 102: Paleta da obra William Morris. <i>Marigold</i> , 1875.....	140
Figura 103: William Morris, detalhe da obra <i>Pimpernel</i> , 1876.....	141
Figura 104: <i>Anagallis arvensis</i> , 2025.....	142
Figura 105: Detalhe da obra William Morris, detalhe da obra <i>Pimpernel</i> , 1876.....	143
Figura 106: Paleta da obra William Morris, detalhe da obra <i>Pimpernel</i> , 1876.....	144
Figura 107: William Morris. <i>Anemone</i> , final do século XIX.....	145
Figura 108: Paleta da obra <i>Anemone</i> , final do século XIX.....	146
Figura 109: William Morris, Papel de parede Trellis. 11/1862 projetado (padrão)), 1864 (design registrado), 1864 (fabricado).....	147
Figura 110: Detalhe da obra William Morris. <i>Trellis</i> , 1864.....	148
Figura 111: Atribuída a um seguidor do Mestre Boucicaut (<i>Follower of the Maréchal de Boucicaut Master</i>), <i>Book of Hours</i> , por volta de 1425. Página de livro com ornamentação floral na borda e iluminura referente à comemoração do Pentecostes, século XIV.....	149
Figura 112: <i>Rosa canina</i> , 2025.....	150
Figura 113: Tordo, 2020.....	151
Figura 114: Detalhe da obra William Morris. <i>Trellis</i> , 1864.....	152
Figura 115: Paleta da obra William Morris. <i>Trellis</i> , 1864.....	153
Figura 116: William Morris, detalhe da obra <i>Anemone</i> , final do século XIX.....	156
Figura 117: William Morris, <i>Acanthus</i> , 1875.....	157
Figura 118: Acanto, 2025.....	158
Figura 119: Ruína de Athena.....	159
Figura 120: Paleta da obra William Morris, <i>Acanthus</i> , 1875.....	159
Figura 121: Gabriele Justino Sommer, Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.....	161
Figura 122: Gabriele Justino Sommer, detalhe da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.....	162

Figura 123: Íris azul, 2025.....	162
Figura 124: Gabriele Justino Sommer, detalhe da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.....	164
Figura 125: Amor-perfeito, 2025.....	165
Figura 126: Gabriele Justino Sommer, detalhe da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.....	166
Figura 127: Paleta da obra Gabriele Justino Sommer, detalhe da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.....	167
Figura 128: Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.....	168
Figura 129: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.....	169
Figura 130: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.....	170
Figura 131: Peônia, 2025.....	171
Figura 132: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.....	172
Figura 133: Crisântemo, 2025.....	172
Figura 134: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.....	173
Figura 135: Garça-real-europeia, 2025.....	174
Figura 136: Paleta da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.....	175
Figura 137: Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.....	178
Figura 138: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.....	179
Figura 139: Hera, 2025.....	180
Figura 140: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.....	181
Figura 141: Vitória-régia, 2025.....	181
Figura 142: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.....	182
Figura 143: Bananeira-do-brejo, 2025.....	183
Figura 144: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.....	184

Figura 145: Araracanga, 2025.....	185
Figura 146: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da Série Ornamento Naturalista, 2025.....	187
Figura 147: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.....	188
Figura 148: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ecos da Natureza Ornamental, 2024.....	189
Figura 149: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Asas da Natureza Ornamental, 2025.....	189
Figura 150: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ecos da Natureza Ornamental, 2025.....	190
Figura 151: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.....	191
Figura 152: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Asas da Natureza Ornamental, 2025.....	191
Figura 153: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ecos da Natureza Ornamental, 2025.....	192

Sumário

1 Introdução	13
1.1 Percurso metodológico	16
2 Compreendendo William Morris a partir de sua história	19
2.1 Primeiras influências	19
2.1.1 Paisagens	19
2.1.3 Autores e artistas	37
2.1.4 Produções iniciais	51
2.2 <i>Red House</i>	59
2.3 O surgimento da firma	77
3 Movimento <i>Arts and Crafts</i>	89
3.1 A produção têxtil no movimento <i>Arts and Crafts</i>	96
3.1.1 Estamparia e investigações	97
3.1.2 Tapeçarias	106
3.1.3 Bordados	113
4 Mapeamento de referências artísticas	124
4.1 Estudo de obra	146
5 Experimentações	155
5.1 Primeira experimentação: “Ritmos da Natureza Ornamental”	160
5.2 Segunda experimentação: “Ecos da Natureza Ornamental”	167
5.3 Terceira experimentação: “Asas da Natureza Ornamental”	177
5.4 Aplicação das obras	186
6 Considerações Finais	193
7 Referências	195

"A arte é a expressão da alegria do homem em seu trabalho.
Quando o trabalho deixa de ser prazeroso e criativo,
tanto o trabalhador quanto a obra produzida
sofrem as consequências."

— William Morris

1 Introdução

As chamadas “belas-artes” tradicionalmente compreendem manifestações como a pintura, a escultura e a arquitetura. Em contraposição a essa categoria, as denominadas “artes menores” — também referidas como artes decorativas ou artes aplicadas — abrangem um amplo conjunto de produções artísticas voltadas à criação de objetos utilitários e decorativos, nos quais se articulam valores estéticos, funcionais e técnicos. Ao enfatizarem o fazer artesanal e a adequação ao uso cotidiano, as artes decorativas desempenham papel fundamental na preservação do patrimônio cultural, bem como na salvaguarda e na transmissão de técnicas artesanais tradicionais ao longo do tempo.

Com o passar dos séculos, o artesanato passou a ser progressivamente associado a noções de exclusividade, autenticidade e excelência material, sendo frequentemente percebido como um símbolo de luxo e distinção. Objetos produzidos manualmente passaram a ser valorizados por sua durabilidade, singularidade e qualidade superior, fatores que contribuíram para o aumento de sua demanda e de seu valor simbólico e econômico. Nesse contexto, a valorização do trabalho manual também impulsionou o surgimento e a difusão do movimento *Do It Yourself* (DIY), que incentiva a aprendizagem autodidata de habilidades artesanais, promovendo a apreciação dos processos criativos e a satisfação decorrente da produção autoral.

No contexto contemporâneo, observa-se um fortalecimento significativo das discussões em torno do consumo consciente e da sustentabilidade, o que tem contribuído para a crescente valorização dos produtos artesanais. Frequentemente concebidos a partir do uso de materiais locais e de métodos produtivos menos agressivos ao meio ambiente, esses objetos são reconhecidos como alternativas éticas e ecológicas frente à produção industrial em larga escala. O aumento de feiras e mercados de artesanato em diferentes regiões do mundo evidencia a permanência e a relevância do fazer artesanal na atualidade, ao mesmo tempo em que promove uma relação mais direta e significativa entre artesãos e consumidores, reforçando vínculos culturais, sociais e econômicos.

Essa valorização contemporânea do trabalho manual dialoga diretamente com princípios formulados no século XIX pelo movimento *Arts and Crafts*, que emergiu na Inglaterra como uma reação crítica aos efeitos da Revolução Industrial. Diante da intensificação da produção em massa, da padronização excessiva e da consequente perda de qualidade estética e simbólica dos objetos de uso cotidiano, artistas, arquitetos e designers passaram a defender o resgate das técnicas artesanais, do domínio do fazer manual e do uso de materiais naturais. Assim, o movimento buscou restabelecer a integridade ética e estética da produção artística, princípios que permanecem atuais e encontram ressonância nas práticas sustentáveis e conscientes do design contemporâneo, perspectiva sintetizada por Morris em sua obra *Artes Menores*, na qual o autor explicita esse pensamento:

(...) as artes menores tornam-se triviais, mecânicas, acéfalas, incapazes de resistir à pressão para a mudança fomentada pela moda e pela desonestidade; quanto às artes maiores, ainda que por algum tempo possam ser praticadas por homens de mentes brilhantes e mãos miraculosas, acabam forçosamente, uma vez desfeita a ligação com as artes menores, essa colaboração mútua, por perder a sua dignidade de artes populares, tornando-se meros e enfadonhos acessórios de um fausto desprovido de significado, ou engenhosos brinquedos de um punhado de homens ricos e ociosos. (Morris, 2003, p. 24)

William Morris (1834–1896) destaca-se como o principal expoente, cuja atuação foi central para a consolidação dos ideais do movimento. A vertente teve um impacto significativo na educação artística, promovendo a inclusão de técnicas artesanais no currículo de escolas de arte e design. O que promoveu a fundação de escolas e workshops, como a Guilda e Escola de Artesanato, que foi fundada por Charles Robert Ashbee em 1888, e considerada uma instituição revolucionária que buscou combater a degradação do trabalho artesanal diante do avanço da industrialização. Essa guilda transformou o panorama do artesanato britânico e ofereceu uma alternativa poderosa para as organizações artísticas e sociais de seu tempo.

Inspirada no modelo das guildas medievais, a Guilda do Artesanato pretendia criar um novo paradigma para o ofício manual. Influenciada pelos pensamentos de John Ruskin e William Morris, a associação funcionava de forma cooperativa, com o

objetivo de elevar os padrões do artesanato e proteger o status dos artesãos. Ashbee via a Guilda como um equilíbrio entre o individualismo dos artistas e o comercialismo restritivo das lojas tradicionais. A mudança da Guilda para Chipping Campden representou tanto uma decisão geográfica quanto ideológica. Ao deixar o ambiente industrial e agitado de Londres, Ashbee buscava um espaço mais comunitário e sereno, onde pudesse aplicar plenamente os princípios do movimento.

A influência de William Morris se estendeu de maneira significativa aos campos da arquitetura e do design de interiores, promovendo a concepção de ambientes que articulavam, de forma integrada, beleza estética, funcionalidade e elevado nível de execução artesanal. No âmbito da arquitetura doméstica, essa influência manifestou-se especialmente na valorização de residências concebidas como espaços simples, acolhedores e em harmonia com o entorno natural, nas quais a ornamentação, os materiais e os elementos construtivos eram pensados de maneira coerente e unificada. A casa, nesse contexto, deixava de ser apenas um abrigo funcional para tornar-se uma extensão dos princípios éticos e estéticos defendidos pelo movimento. Para Morris:

(...) uma das principais funções da decoração, o principal aspecto de sua aliança com a natureza, é justamente o apuramento dos nossos sentidos anestesiados. É para isto que se entrelaçam maravilhosos padrões de grande complexidade, que estranhas formas são criadas, nas quais a humanidade se tem deleitado ao longo dos tempos; formas e complexidades que não imitam necessariamente a natureza, mas quais a mão do artesão é guiada para trabalhar como a natureza, até que a teia, a chávena, ou a faca pareçam tão naturais e tão belas como os campos verdes, a margem do rio, ou as rochas da montanha. (Morris, 2003, p. 25)

O compromisso do artista com a excelência artesanal e sua concepção de que o design possuía potencial transformador sobre a vida cotidiana contribuíram de maneira decisiva para a formulação de princípios que viriam a fundamentar o modernismo no século XX. Embora os métodos de produção artesanal por ele defendidos implicassem custos elevados e limitassem a ampla difusão de seus produtos, sua reflexão crítica acerca da ética no design, da sustentabilidade dos processos produtivos e da valorização do trabalho humano mantém-se profundamente pertinente no contexto contemporâneo.

Foi realizado um estudo aprofundado da produção artística de William Morris, com o objetivo de oferecer uma compreensão consistente da interseção entre arte, design e artesanato presente em sua obra. A leitura iconográfica e estética de seus trabalhos possibilitou uma interpretação crítica das relações estabelecidas entre essas áreas, evidenciando como seus princípios estéticos, éticos e produtivos contribuíram para a construção de uma abordagem integrada do design. Ao destacar a relevância das práticas de Morris no contexto contemporâneo, este projeto busca uma reflexão sobre modelos de produção mais humanizados, éticos e sustentáveis no design do século XXI.

Com base nesses pressupostos teóricos e conceituais, foi desenvolvida uma série autoral que retoma o olhar morrisiano sobre o mundo natural, reinterpretando sua estética a partir da flora e da fauna presentes no cotidiano brasileiro. A proposta consiste em articular o pensamento de Morris — fundamentado na integração entre arte, natureza e sociedade — com a realidade contemporânea, valorizando o fazer manual, a observação sensível do ambiente e o uso de elementos visuais locais como formas de expressão identitária, continuidade histórica e ressignificação estética no campo do design de superfície.

1.1 Percurso metodológico

No que se refere ao percurso metodológico, a presente pesquisa adota uma abordagem de natureza qualitativa, uma vez que se dedica à interpretação de fenômenos culturais, artísticos e históricos, priorizando a compreensão aprofundada de significados, processos e relações simbólicas, em detrimento de procedimentos de mensuração quantitativa. Trata-se de uma investigação de caráter bibliográfico e exploratório, articulada a um estudo de caso e ao desenvolvimento de experimentações gráficas autorais, compreendidas como parte constitutiva do processo investigativo.

A abordagem qualitativa adotada orienta-se por uma análise descritiva e interpretativa de fontes visuais e textuais, compreendendo a obra de Morris como um fenômeno complexo, situado em um campo transdisciplinar no qual se articulam arte, design e artesanato. Nesse sentido, a produção morrisiana é analisada não apenas

como resultado estético, mas como expressão de uma postura crítica frente à industrialização, profundamente vinculada às vivências do autor, aos ideais do movimento *Arts and Crafts* e às transformações socioculturais do século XIX.

A análise iconográfica foi empregada, em um primeiro momento, para a identificação e descrição de motivos recorrentes nas obras selecionadas — tais como flores, folhagens, animais e estruturas ornamentais — observando-se aspectos formais como padrões de repetição, organização espacial, cromia e técnicas de execução. Em um segundo momento, a análise iconológica permitiu a interpretação desses elementos à luz de referenciais históricos, simbólicos e biográficos, considerando o pensamento estético, político e social de Morris, bem como suas influências literárias, filosóficas e medievais.

Os procedimentos metodológicos foram organizados em quatro eixos principais. O primeiro eixo correspondeu ao levantamento bibliográfico, realizado de forma sistemática, abrangendo livros, artigos acadêmicos, catálogos de exposições, dissertações, teses e fontes históricas e biográficas relacionadas a William Morris, ao movimento *Arts and Crafts*, ao design têxtil e ao design de superfície. Autores como E. P. Thompson, Fiona MacCarthy, J. W. Mackail e John Ruskin constituem referências centrais para a fundamentação teórica, histórica e crítica da pesquisa.

O segundo eixo consistiu na análise de obras visuais, a partir da seleção de exemplares representativos da produção de William Morris, com ênfase em padrões têxteis e papéis de parede, como *Marigold*, *Pimpernel*, entre outros. A análise baseou-se na observação sistemática de imagens, registros museológicos e acervos digitais, considerando aspectos formais, técnicos, simbólicos e contextuais. Esse procedimento permitiu identificar princípios recorrentes da linguagem ornamental morrisiana, tais como a ausência de hierarquia focal, a repetição rítmica, a integração entre figura e fundo e a inspiração direta na natureza.

O terceiro eixo metodológico consistiu no estudo de caso, no qual a obra e o pensamento de William Morris foram abordados como objeto central de investigação. Essa estratégia possibilitou uma análise aprofundada de sua trajetória biográfica, de seus posicionamentos ideológicos e de sua produção artística, evidenciando como sua formação intelectual, suas experiências pessoais e suas práticas artesanais

influenciaram diretamente sua concepção de arte, design e trabalho, estabelecendo diálogos com questões contemporâneas.

Por fim, o quarto eixo correspondeu ao desenvolvimento de experimentações gráficas autorais, concebidas como desdobramento prático da pesquisa teórica e analítica. Essas experimentações resultaram na elaboração de uma série autoral, na qual se buscou reinterpretar os princípios estéticos e conceituais de William Morris a partir da observação da flora e da fauna presentes no cotidiano brasileiro. Conduzidas como um processo investigativo, tais experimentações compreendem o fazer artístico como forma de reflexão crítica e produção de conhecimento.

As séries desenvolvidas exploram padrões ornamentais, ritmos visuais, repetição modular e observação da natureza, estabelecendo um diálogo com o legado morrisiano sem caráter mimético, mas como reinterpretação contemporânea situada no campo do design de superfície. O processo envolveu estudos de padronagem, desenho manual, organização compositiva e reflexão simbólica sobre os elementos selecionados.

A análise dos dados coletados — tanto teóricos quanto visuais — foi realizada de forma descritiva e interpretativa, articulando leitura formal, contextualização histórica e reflexão crítica. No caso das experimentações autorais, a análise considerou o processo criativo como parte constitutiva da pesquisa, valorizando o percurso, as escolhas estéticas e as relações estabelecidas entre teoria e prática.

Dessa forma, a metodologia adotada possibilitou a integração entre investigação histórica, análise visual e prática artística, em consonância com a própria concepção de William Morris, que defendia a indissociabilidade entre pensamento, fazer e experiência estética. A abordagem metodológica, portanto, não apenas sustenta os objetivos da pesquisa, como também reflete, em sua própria estrutura, os princípios éticos e conceituais que fundamentam o objeto de estudo.

2 Compreendendo William Morris a partir de sua história

Neste capítulo, serão analisadas as principais influências que marcaram a trajetória de William Morris, desde sua formação inicial e experiências na infância até o processo de consolidação de sua atuação profissional, culminando na criação de sua firma.

2.1 Primeiras influências

As primeiras influências na trajetória Morris serão organizadas e analisadas em três etapas distintas, com o objetivo de proporcionar uma compreensão mais clara e sistemática de sua formação intelectual, artística e ideológica. Essa divisão metodológica permite identificar, de maneira progressiva, os fatores que contribuíram para a construção de seu pensamento estético e social, considerando desde suas vivências iniciais e referências culturais precoces, passando por sua formação acadêmica, até os contatos e experiências que antecederam a criação de sua firma e a consolidação de sua atuação no campo das artes e do design.

William Morris, que recebeu o nome do pai, foi o terceiro de nove filhos de um bem-sucedido corretor da *Lombard Street* e de sua esposa, Emma. Nasceu em 24 de março de 1834, na *Elm House*, em Clay Hill, Walthamstow. Os registros sobre seus antepassados são escassos e não remontam a muitas gerações, refletindo a origem modesta tanto no meio comercial quanto no profissional. Os Morris tinham origem galesa e eram nativos do vale do alto Severn e de seus afluentes, uma região de paisagens naturais.

2.1.1 Paisagens

A paisagem desempenhou papel central na formação estética, intelectual e ideológica de William Morris, constituindo-se como um dos principais eixos estruturantes de seu pensamento artístico e social. Mais do que um simples cenário visual, a paisagem foi compreendida por ele como um espaço simbólico no qual natureza, trabalho humano e cultura material deveriam coexistir de forma harmônica. Essa concepção refletiu-se de maneira consistente tanto em sua produção visual —

especialmente nos padrões ornamentais para papéis de parede, tecidos e tapeçarias — quanto em seus escritos literários, críticos e políticos. A valorização da natureza presente em sua obra não pode ser dissociada do contexto cultural inglês, marcado por uma profunda identificação com a paisagem rural e com os jardins, elementos que ocupam posição central na construção da identidade nacional britânica.

Nesse sentido, os jardins ingleses constituem-se não apenas como espaços ornamentais, mas como expressões históricas, sociais e estéticas profundamente associadas à ideia de “inglesidade”. Desde o século XVIII, com o desenvolvimento do jardim paisagístico inglês, a valorização da natureza passou a representar uma reação ao rigor geométrico dos jardins franceses, privilegiando composições mais orgânicas, bucólicas e integradas à paisagem natural. O jardim tornou-se, assim, uma manifestação da relação singular que os ingleses estabeleceram com o campo e com a contemplação da natureza.

De acordo com Peter Burke em seu livro *Os Ingleses* (2016), o campo inglês ultrapassa sua dimensão territorial, configurando-se como um importante elemento do imaginário nacional. Segundo o autor, “o campo inglês é também um território da imaginação, um símbolo da inglesidade representado na poesia, pintura, música etc.”. Essa percepção evidencia como a paisagem rural inglesa foi amplamente idealizada nas artes e incorporada à memória coletiva e ao patrimônio cultural do país. Os jardins, inseridos nesse universo simbólico, podem ser compreendidos como extensões dessa paisagem idealizada, articulando natureza, história e identidade nacional.

Foi justamente nesse contexto cultural que Morris desenvolveu sua sensibilidade estética e sua defesa da integração entre arte e natureza. Durante a Era Vitoriana, período marcado pela intensa industrialização e pelo crescimento acelerado dos centros urbanos, os jardins e o campo passaram a assumir também um significado de resistência estética e social diante da degradação das cidades industriais. Morris defendia um retorno à valorização da natureza e do trabalho artesanal, criticando os efeitos da industrialização sobre a vida cotidiana e sobre a produção artística. Conforme citado por Burke, o autor conclamava: “Esqueça o alastramento das cidades horrendas. Pense, ao contrário, no cavalo de carga nas colinas.” A passagem evidencia o ideal associado ao campo inglês como espaço de harmonia, beleza e preservação de valores considerados fundamentais para a vida social e cultural.

A importância simbólica da paisagem rural inglesa permaneceu significativa mesmo em momentos de crise nacional. Durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, a canção *There'll Always Be an England*¹ reforçava a ideia de que a preservação do campo representava a própria sobrevivência da nação. Assim, a valorização dos jardins e da paisagem natural transcende questões estritamente estéticas, relacionando-se diretamente à memória cultural, ao sentimento de pertencimento e à construção da identidade nacional.

Burke observa ainda que muitos ingleses continuam percebendo o campo “com os olhos de escritores e pintores”, revelando a permanência de uma visão idealizada da natureza associada à nostalgia de um passado aristocrático e elegante anterior à Primeira Guerra Mundial. Nesse contexto, a paisagem natural inglesa é frequentemente compreendida como parte do patrimônio nacional, sendo descrita como *unspoiled*, isto é, relativamente intocada e preservada. Os jardins ingleses refletem essa concepção de natureza cultivada e protegida, funcionando simultaneamente como espaços de contemplação estética, memória histórica e afirmação cultural. Essa tradição ajuda a compreender por que a paisagem e os elementos botânicos ocuparam posição tão relevante na obra de Morris, tornando-se não apenas fontes de inspiração visual, mas também veículos de expressão de seus ideais estéticos, sociais e políticos.

Aos seis anos de idade, William Morris mudou-se com sua família de *Elm House* para *Woodford Hall*, situado do outro lado da Floresta Epping (figura 1), episódio que se revelou fundamental para a formação de sua sensibilidade estética e de sua relação com o mundo natural (MacCarthy, 1994; Thompson, 1976). Ao explorar a região a pé ou montado em pôneis, frequentemente acompanhado de seus irmãos, Morris desenvolveu não apenas um profundo apego à paisagem natural, mas também uma percepção atenta e duradoura da flora e da fauna locais. Conforme observam seus biógrafos, essa convivência com a floresta exerceu influência decisiva sobre sua imaginação visual e sobre sua concepção da natureza como fonte essencial de beleza e valor cultural. A Floresta Epping permaneceu ao longo de toda a sua vida como um

¹ Composta em 1939 por Ross Parker e Hughie Charles. Lançada nos primeiros meses da guerra e posteriormente popularizada pela cantora Vera Lynn, a música tornou-se um símbolo do patriotismo britânico ao celebrar elementos considerados essenciais da identidade inglesa, entre eles a paisagem rural, as tradições nacionais e o modo de vida associado ao campo.

espaço de forte ressonância afetiva e simbólica, sendo reiteradamente evocada por Morris como um exemplo autêntico e notável da paisagem inglesa. Mackail descreve:

Os densos matagais de carpes, que mesmo em dias ensolarados possuem uma aura de solenidade e mistério em sua sombra profunda e são raramente encontrados em outras partes da Inglaterra, reaparecem repetidamente em sua poesia e em seus romances em prosa. (Mackail, 1968, p. 7)

Figura 1: Floresta de Epping, no Grande Bosque de Sale, em Parque Highams.



Fonte: Highams Park, 2025.

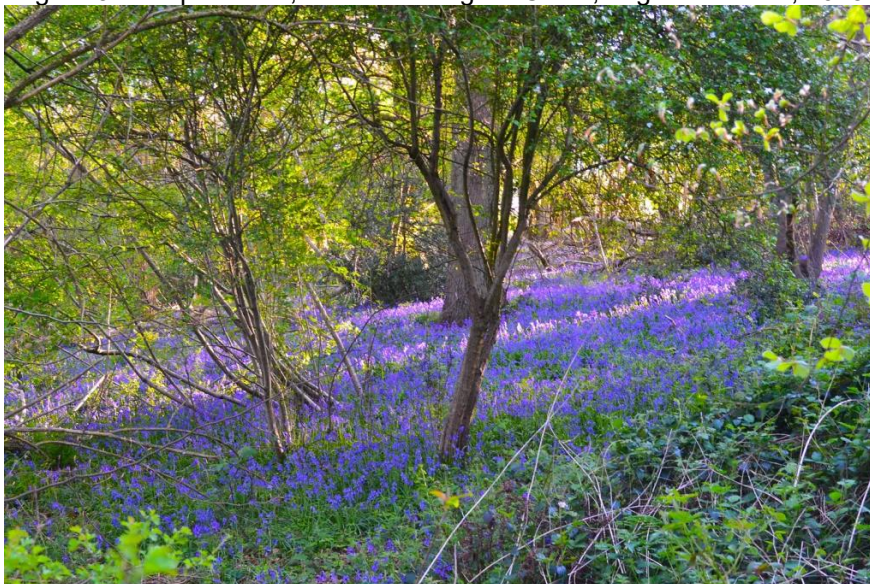
A paisagem rural inglesa exerceu profunda influência sobre William Morris, particularmente os ambientes campestres do sudeste e do centro da Inglaterra, onde o artista viveu e circulou ao longo de sua vida. Regiões como Walthamstow (figura 2), onde nasceu e passou a infância, e posteriormente áreas como Oxfordshire e Kent (figura 3), configuraram-se como referências constantes em sua formação estética. Esses espaços, marcados por prados, jardins, pomares, cursos d'água e vilarejos históricos, representavam para Morris um ideal de equilíbrio entre o ser humano e a natureza, bem como a continuidade de uma tradição cultural ameaçada pelos efeitos da industrialização.

Figura 2: Árvores na Floresta de Walthamstow.



Fonte: Wikipedia, 2026.

Figura 3: Bosque Piece, Travessa Single's Cross, Lago Knockholt, 2025.



Fonte: Kent walks near London, 2026.

De acordo com Thompson (1976), Morris compreendia o ambiente rural pré-industrial como um modelo de vida no qual o trabalho artesanal, a produção comunitária e o cuidado estético com os objetos cotidianos encontravam-se intrinsecamente articulados. Tal concepção manifesta-se de maneira recorrente em seus padrões ornamentais, nos quais predominam motivos botânicos derivados da observação direta da flora local, incluindo flores silvestres, folhagens entrelaçadas, trepadeiras e árvores frutíferas, frequentemente associadas às paisagens que

cercavam suas residências e locais de trabalho. Esses elementos não apenas evocam a natureza inglesa, mas também traduzem visualmente a filosofia morrisiana de integração entre arte, ambiente e vida cotidiana.

Outro elemento paisagístico de grande relevância foi o rio Tâmis (figura 4) e seus arredores. As viagens fluviais realizadas por Morris ao longo do rio contribuíram para o desenvolvimento de uma percepção sensível da relação entre paisagem natural, arquitetura vernacular e história. O Tâmis aparece em seus escritos como símbolo de permanência e memória cultural, ao mesmo tempo em que evidencia as transformações impostas pela industrialização. Essa fluidez e continuidade também podem ser associadas ao ritmo visual de seus padrões ornamentais, organizados por meio de repetições orgânicas e composições equilibradas.

Figura 4: Rio Tâmis (Trewsbury Mead).



Fonte: *Britain Express*, 2026.

Além das paisagens reais, Morris foi profundamente influenciado por uma paisagem medieval idealizada (figura 5), construída a partir de seu interesse por manuscritos iluminados, tapeçarias, arquitetura gótica e jardins monásticos. Segundo Gombrich em *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (1999), essa idealização do período medieval não se restringia a uma nostalgia estética, mas representava uma crítica à fragmentação entre arte, trabalho e vida cotidiana promovida pela sociedade industrial. Para Morris, o mundo medieval simbolizava um

tempo em que o fazer artesanal possuía dignidade cultural e o artista-artesão mantinha controle integral sobre sua produção.

Figura 5: Tapeçaria *Royal Aubusson*, 1580. 225 x 276 cm.



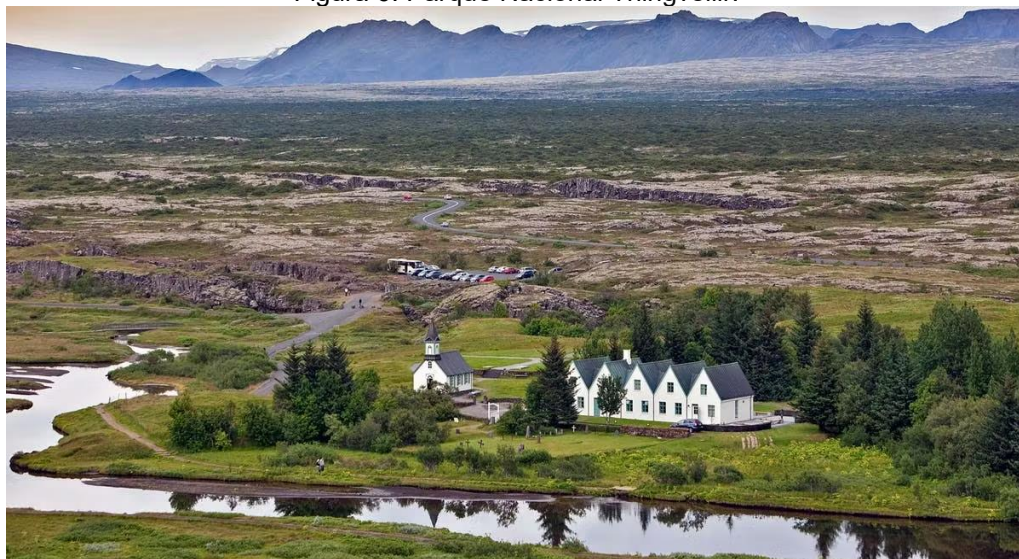
Fonte: Alphaville Arte em Leilão, 2026.

Realizou duas jornadas significativas pela Islândia, em 1871 e 1873, motivado por seu interesse nas Sagas Nórdicas e na cultura medieval nórdica, as quais influenciaram diretamente sua produção literária e visual. A partir das descrições de seus diários de viagem, publicados no *Collected Works*, podem-se identificar diversas localidades específicas visitadas por ele durante essas expedições. As extensas e pouco industrializadas paisagens nórdicas reforçaram seu apreço por ambientes naturais preservados e intensificaram seu interesse pela literatura medieval escandinava. Conforme destaca MacCarthy (1994), essas experiências fortaleceram a dimensão ética e política de seu pensamento, ampliando sua crítica à modernidade industrial e sua defesa de modos de vida mais integrados à natureza.

Na primeira viagem (1871) Morris e seu grupo desembarcaram em Reykjavík, capital da Islândia, ponto de partida para uma extensa viagem a cavalo pelo sul e oeste da ilha. Ao longo dessa jornada, passaram por lugares como Þórsmörk, um vale

dramaticamente configurado entre glaciares, e Thingvellir (figura 6), sítio histórico associado ao parlamento islandês e central nas sagas nórdicas. Outras localidades registradas em seu diário incluem acampamentos e estadias em sítios rurais como Hnautar, Víðidalstunga e Stykkishólmur (figura 7), além de trechos próximos a Borg e Reykholt (figura 8), demonstrando que sua rota cobriu tanto áreas habitadas quanto regiões remotas do interior islandês.

Figura 6: Parque Nacional Thingvellir.



Fonte: *Visit Iceland*, 2026

Figura 7: Stykkisholmur.



Fonte: *Guide to Iceland*, 2026.

Figura 8: *Reykholt* em Borgarfjörður.Fonte: *West Iceland*, 2026.

Na segunda viagem (1873), novamente partindo de Reykjavík, o itinerário incluiu deslocamentos pelo interior e norte da ilha, com paradas em lugares como Skálholt (figura 9), uma antiga sede episcopal de importância histórica, e Akureyri, uma das principais cidades do norte. Também passaram por áreas como Thórsmörk, Eyvindarmúli, Galtalækur e acampamentos em regiões naturais mais isoladas, como Fljótsdalur (figura 10) e Miofidal, evidenciando a diversidade geográfica percorrida.

Figura 9: *Regina Hronn*, Skálholt.Fonte: *Fun Iceland*, 2026

Figura 10: Fljótisdalur HI Hostel.

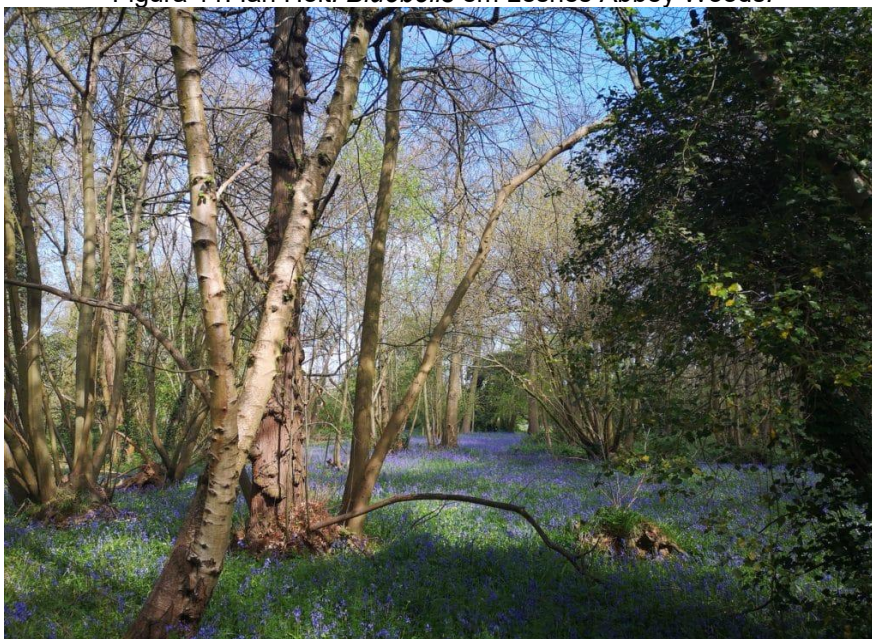


Fonte: *Hi Iceland*, 2026

O vínculo profundo entre paisagem e projeto de vida manifesta-se de maneira exemplar na decisão de William Morris de construir sua própria residência no campo. Após retornar de uma de suas viagens, o artista iniciou os preparativos para estabelecer uma casa que correspondesse plenamente a seus ideais estéticos, sociais e morais. Mais do que uma simples moradia, a futura Red House representaria a concretização de um modo de vida baseado na integração entre arte, natureza e trabalho. Morris aspirava criar um ambiente em que os objetos cotidianos fossem produzidos com qualidade artística e em harmonia com a arquitetura e a paisagem circundante, contrapondo-se à produção industrial padronizada que criticava. Seu projeto de vida estava fundamentado na valorização do artesanato, na preservação da beleza no cotidiano e na crença de que a arte deveria estar presente em todos os aspectos da existência humana.

Conforme observam seus biógrafos MacCarthy (1994) e Thompson (1976), Morris desejava uma residência situada em ambiente rural, ainda que relativamente próxima de Londres — embora a proximidade urbana fosse, para ele, uma consideração secundária. No contexto da expansão da rede ferroviária suburbana, o local escolhido situava-se a pouco mais de dezesseis quilômetros da capital por estrada, porém a cerca de cinco quilômetros da estação mais próxima, Abbey Wood (figura 11), na linha North Kent.

Figura 11: Ian Holt. *Bluebells* em Lesnes Abbey Woods.



Fonte: *Lesnes Abbey Woods*, 2026

Segundo MacCarthy (1994) e Thompson (1976), Morris adquiriu um pomar e um terreno em Bexleyheath (figura 12), nas proximidades da pequena vila de Upton, decidindo implantar a casa junto ao pomar, de modo que fosse, desde o início, envolvida por macieiras e cerejeiras. Esse gesto sintetiza sua aspiração de integrar arquitetura, paisagem e vida cotidiana em uma unidade orgânica, na qual o ambiente construído não se impõe à natureza, mas dialoga com ela de forma respeitosa e contínua. A *Red House*, tornou-se assim uma materialização concreta dos princípios que viriam a fundamentar o movimento *Arts and Crafts*.

Figura 12: Upton Heath.



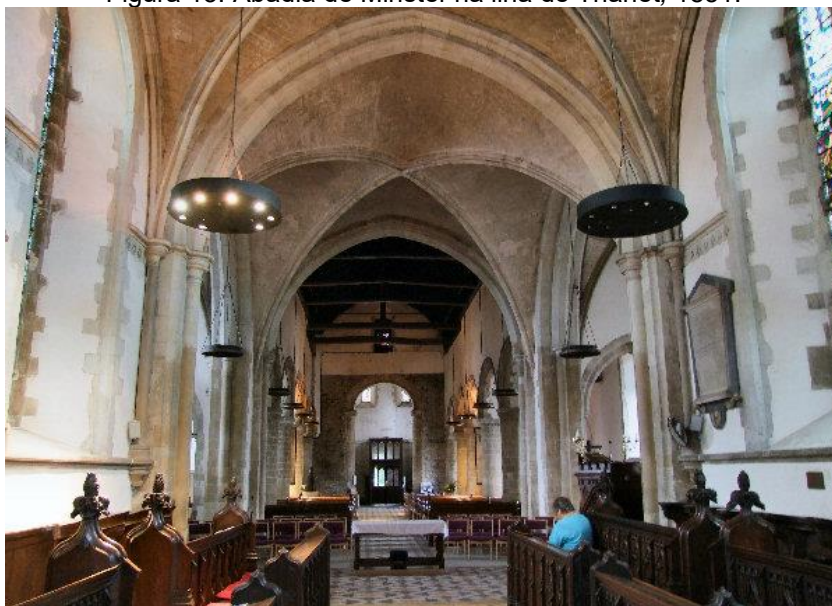
Fonte: *Dorset Wildlife Trust*, 2026.

Dessa forma, as paisagens que influenciaram William Morris — sejam elas reais, idealizadas ou simbólicas — constituem um elemento essencial para a compreensão de sua obra e de seu pensamento. Elas fundamentam uma visão de

mundo que valoriza a beleza do cotidiano, a integridade do trabalho manual e a necessidade de reconectar arte, natureza e sociedade, princípios que permanecem relevantes e inspiradores no contexto contemporâneo do design e das artes visuais.

Durante a viagem a Canterbury, visitaram a igreja da Abadia de Minster, em Thanet (figura 13) e observaram a arquitetura gótica. A extraordinária capacidade mnemônica² de Morris, aliada a uma percepção visual aguda, é amplamente reconhecida por seus biógrafos: décadas mais tarde, mesmo sem ter retornado àquele edifício, ele era capaz de descrevê-lo com notável precisão. De modo mais amplo, nenhuma paisagem ou construção que tivesse observado atentamente lhe escapava à memória, tampouco se confundia com outras, evidenciando uma faculdade de observação visual que desempenharia papel central em sua formação estética e em sua produção artística posterior.

Figura 13: Abadia de Minster na ilha de Thanet, 1851.



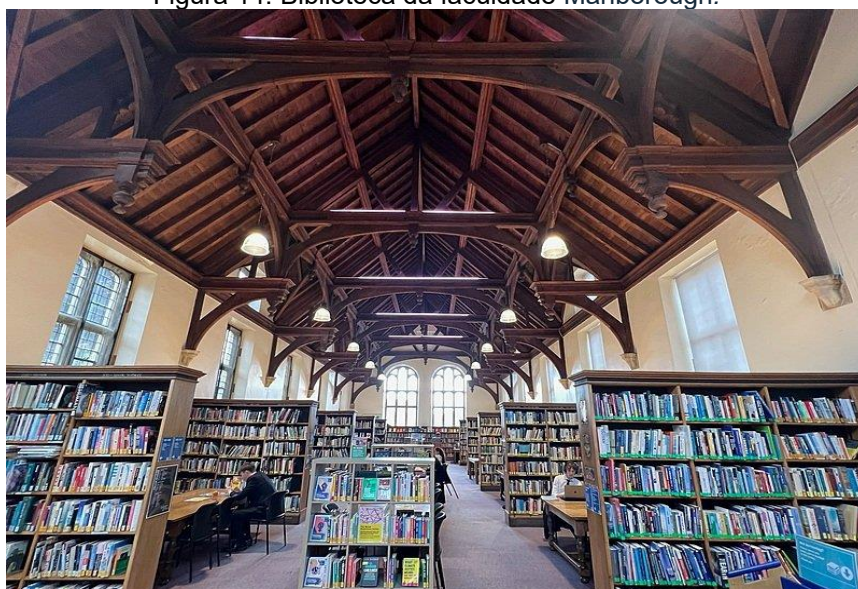
Fonte: Kent Churches, 2025.

Em fevereiro de 1848, Morris ingressou no *Marlborough College*, instituição que desempenhou papel significativo em sua formação intelectual inicial (MacCarthy, 1994; Thompson, 1976). A biblioteca do colégio (figura 14), reconhecida por seu acervo consistente de obras voltadas à arqueologia e à arquitetura eclesiástica, encontrava-se amplamente acessível aos estudantes, possibilitando a Morris uma

² Termo que designa técnicas, estratégias ou recursos que facilitam a retenção e a recuperação de informações, geralmente por meio de associações simbólicas, visuais, sonoras ou conceituais.

exploração autônoma e sistemática desses campos do conhecimento. Sua notável capacidade de assimilação manifestou-se cedo, levando-o a afirmar, retrospectivamente, que ao deixar a escola já se considerava um conhecedor competente de arqueologia, com um entendimento substancial da tradição do gótico inglês — percepção reiterada por seus biógrafos, que ressaltam a intensidade e a precocidade de seus interesses históricos.

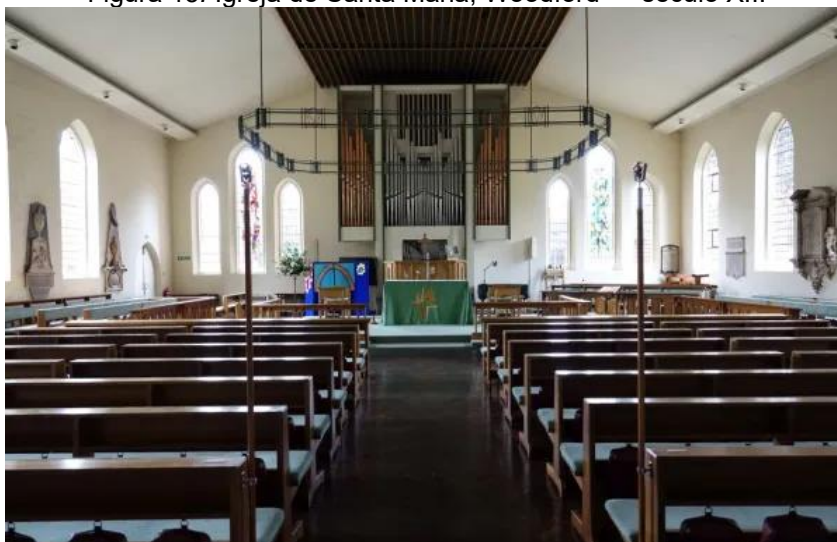
Figura 14: Biblioteca da faculdade Marlborough.



Fonte: Von Bulow Education, 2026.

Morris teve, desde muito cedo, contato direto com o patrimônio eclesiástico da região de Essex, especialmente com as antigas igrejas situadas nas proximidades de Woodford (figura 15). Os monumentos funerários, as placas de latão e a materialidade dessas construções exerceram forte impacto visual e simbólico sobre sua imaginação, contribuindo para a consolidação de seu interesse pela arte medieval e pela dimensão estética e histórica da arquitetura religiosa.

Figura 15: Igreja de Santa Maria, Woodford — século XII.



Fonte: *London Churches in photographs*, 2026.

Outro momento singular na vida de Morris ocorreu quando ele descobriu antigas construções que o levaram a uma profunda reflexão sobre sua própria identidade e ancestralidade. Na igreja de Great Coxwell, situada entre Kelmscott e White Horse, ele encontrou duas lápides de latão do século XV dedicadas a William Morys, "antigo arrendatário de Cokyswell", e sua esposa Johane (figura 16). A lápide de Morys retratava um homem usando uma túnica curta, com uma bolsa pendurada no cinto, uma imagem que despertou em Morris um forte senso de conexão com o passado.

Figura 16: Igreja de São Gil, em Great Coxwell — século XII.



Fonte: *Britain Express*, 2025.

Durante sua permanência em Paris, Morris teve contato direto com as coleções do Museu de Cluny (figura 17) e das galerias do Louvre, as quais contribuíram de maneira decisiva para o aprofundamento de sua compreensão da arte medieval, especialmente em suas manifestações monumentais e decorativas de maior complexidade formal.

Figura 17: Museu de Cluny, 2015.



Fonte: *Pariste.Net*, 2026.

Posteriormente, em Rouen (figura 18), o encontro com o tecido urbano e arquitetônico da cidade — ainda fortemente marcado por sua herança medieval — proporcionou-lhe a realização plena de suas aspirações estéticas. Essa experiência foi rememorada de forma retrospectiva em um de seus textos autobiográficos reunidos em *The Aims of Art* (1887), no qual Morris afirma que, ao visitar Ruão pela primeira vez, menos de quarenta anos antes, deparou-se com uma cidade que ainda conservava, em sua aparência exterior, a Idade Média. Segundo o autor, nenhuma palavra seria capaz de expressar o impacto exercido por sua beleza, sua história e seu caráter romanesco, reconhecendo nesse momento o maior prazer estético de sua vida — um prazer que, em sua avaliação melancólica, estaria perdido para sempre para o mundo moderno.

Figura 18: Rouen, França.



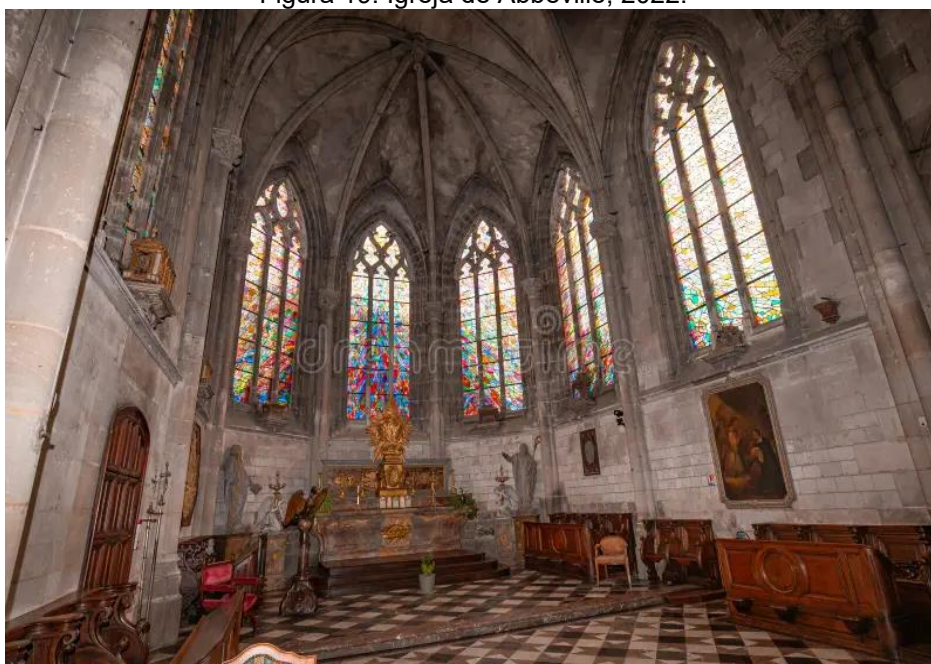
Fonte: Segredos de Viagem, 2026.

No verão de 1855, Morris, Edward Burne-Jones, Fulford e Cornell Price (1835–1902) — advogado de formação e colaborador político de Morris — consolidaram um círculo intelectual que passou a se autodenominar “a Irmandade”. Ao retornarem a Oxford, encontravam-se impulsionados por um intenso intercâmbio de ideias e por aspirações estéticas convergentes, orientadas pela busca de formas renovadas de expressão intelectual e artística. Nesse momento, a definição de uma trajetória profissional ainda se apresentava como uma perspectiva distante e incerta, enquanto a literatura exercia forte poder de atração, característico de uma etapa formativa marcada pela experimentação criativa e pela construção da identidade intelectual.

Com base em MacCarthy (1994) e Thompson (1976), em julho daquele mesmo ano, Morris, Burne-Jones e Fulford empreenderam uma viagem à França, atravessando de Folkestone para Abbeville (figura 19), com o objetivo explícito de visitar as grandes catedrais góticas — experiência que desempenhou papel formativo

decisivo em suas trajetórias intelectuais e artísticas. MacCarthy (1994) completa que ao longo desse verão, profundamente impactados pela qualidade estética das paisagens francesas, pela atmosfera rural e pelo contato direto com a arquitetura medieval, suas hesitações quanto às escolhas vocacionais foram progressivamente dissipadas. Conforme registrado nas biografias de Morris, foi durante uma caminhada noturna pelos cais de *Le Havre*, em agosto, que Morris e Burne-Jones chegaram a uma decisão fundamental: dedicar suas vidas à arte.

Figura 19: Igreja de Abbeville, 2022.



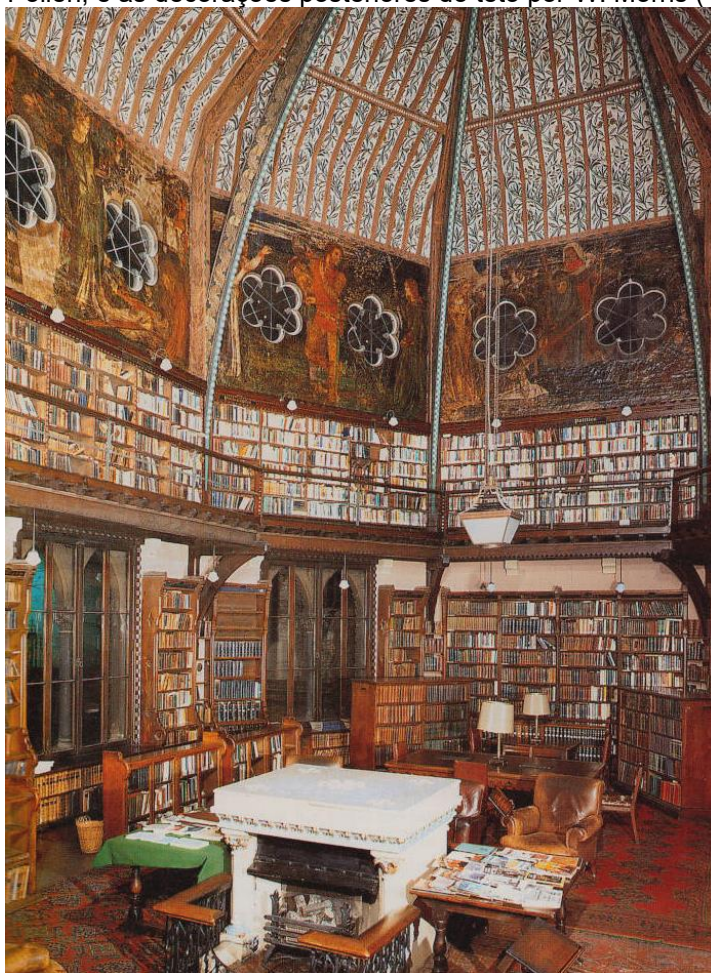
Fonte: *Dreams Time*, 2026

Nesse contexto, ambos decidiram abandonar a perspectiva de uma carreira religiosa, afastar-se de Oxford e redefinir seus projetos profissionais. Estabeleceu-se, então, que Edward Burne-Jones se dedicaria à pintura — escolha que manteve de maneira coerente e contínua ao longo de toda a sua trajetória artística —, enquanto William Morris orientaria inicialmente seus interesses para a arquitetura. Conforme observa Thompson (1976), essa opção, no caso de Morris, não se concretizou na forma de uma formação arquitetônica convencional nem na execução de projetos construtivos propriamente ditos, mas manifestou-se sobretudo como um engajamento intelectual e estético com os princípios da arquitetura medieval e com uma crítica cultural mais ampla do ambiente construído moderno. Tal percurso evidencia o caráter fluido, experimental e interdisciplinar de sua atuação artística inicial, marcada por

constantemente deslocamentos entre literatura, artes visuais, artes aplicadas e reflexão social.

Durante sua permanência na *Red Lion Square*, William Morris costumava dedicar seus dias de descanso a visitas ao Zoológico de Londres, onde demonstrava particular interesse por aves de grande porte, cuja observação atenta alimentava tanto sua sensibilidade visual quanto sua imaginação formal. Em 1857, a convite de Dante Gabriel Rossetti, participou do projeto de decoração mural da Biblioteca da *Oxford Union* (figura 20), uma experiência coletiva que reuniu jovens artistas associados ao círculo pré-raphaelita e que teve importância formativa decisiva em suas trajetórias iniciais.

Figura 20: Benjamin Woodward, Interior mostrando murais (1857–58) de D. G. Rossetti, Val Prinsep e J. H. Pollen, e as decorações posteriores do teto por W. Morris (1875).



Fonte: *The Victorian Web*, 2026.

Segundo MacCarthy (1994), após o falecimento de seu pai, a manutenção de *Woodford Hall* tornou-se financeiramente inviável para a família, em razão das

dimensões da propriedade e dos elevados custos associados à sua conservação. Em consequência, no outono de 1848 — coincidindo com o segundo semestre de William Morris no *Marlborough College* — a família transferiu-se para uma residência mais modesta, localizada na estrada entre Woodford e Tottenham, a curta distância de Clay Hill, onde haviam residido anteriormente. Morris permaneceu no *Marlborough College* até o Natal de 1851, período durante o qual consolidou interesses intelectuais e estéticos que, conforme observa Thompson (1976), seriam fundamentais para a formação de sua consciência histórica, de seu medievalismo e de sua crítica subsequente à modernidade industrial.

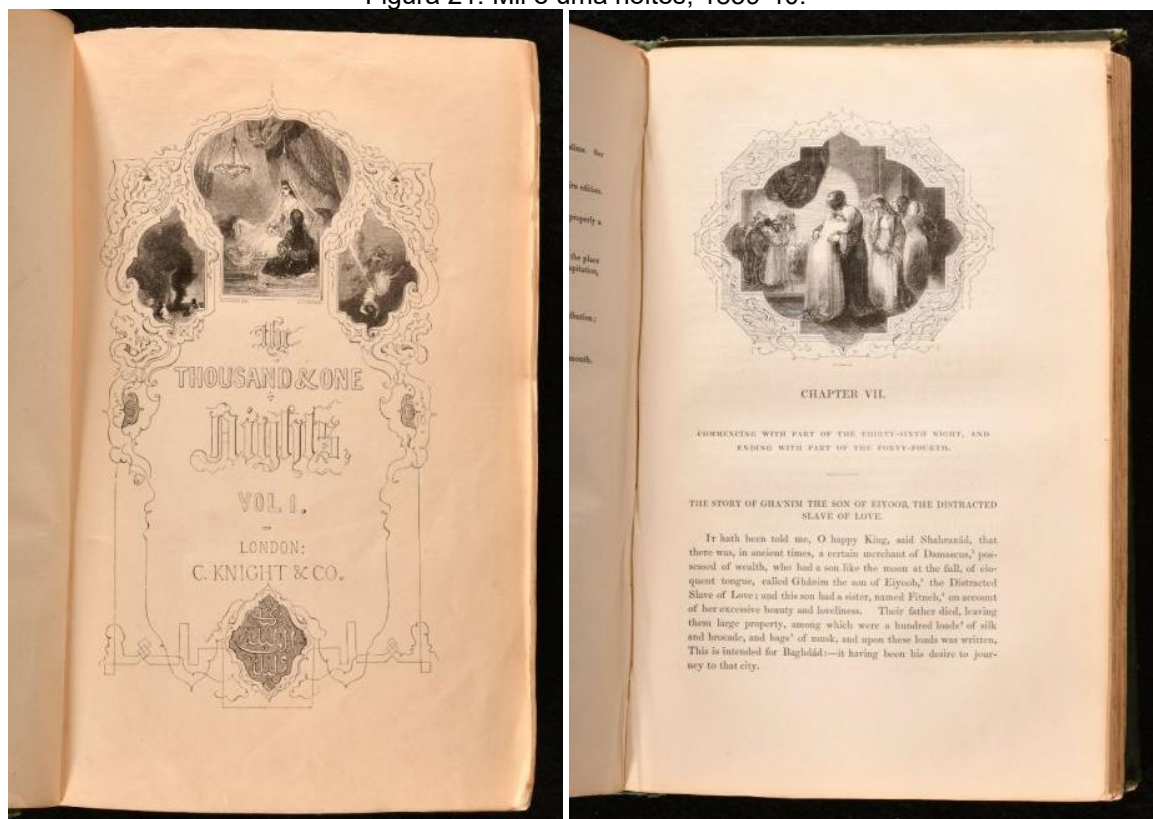
2.1.3 Autores e artistas

Aos quatro anos, já estava imerso nos romances de *Waverley*³ de Sir Walter Scott (1771-1832), desde cedo, não apenas desenvolveu um profundo amor pela leitura, mas também adquiriu o hábito de ler com uma rapidez impressionante, equiparada apenas por sua memória prodigiosa. (Mackail, 1968)

Paralelamente, narrativas de fantasmas — ora de caráter simples, ora grotesco — lidas em publicações populares de baixo custo, frequentemente ilustradas, exerceram influência duradoura sobre sua imaginação infantil, permanecendo como substrato simbólico ao longo de sua vida criativa. À medida que amadurecia, Morris passou a demonstrar especial apreço pelas *Mil e Uma Noites*, em tradução de Edward William Lane (1801–1876), obra (figura 21) que ampliou seu interesse por narrativas fabulosas, atmosferas exóticas e estruturas narrativas épicas (MacCarthy, 1994).

³ Escrita por Sir Walter Scott, *Waverley* é uma obra clássica que transporta os leitores para a Escócia do século XVIII, mergulhando na intriga política, romance e conflitos de uma tumultuada época. Publicado em 1814, o romance segue as façanhas de Edward Waverley, um jovem nobre inglês, enquanto ele se envolve nos eventos da Rebelião Jacobita de 1745. À medida que a trama se desenrola, *Waverley* é confrontado com dilemas morais, lealdades divididas e paixões intensas. Com uma narrativa envolvente, Scott tece um panorama vívido da Escócia da época, explorando temas de identidade, honra e lealdade. *Waverley* não apenas oferece uma visão cativante da história escocesa, mas também presenteia os leitores com uma análise profunda dos personagens e de suas complexidades emocionais, junto com a paisagem pitoresca das Terras Altas escocesas. Uma obra de destaque na literatura do século XIX, *Waverley* abriu caminho para os romances históricos modernos que até hoje permeiam a cultura mundial. (SCOTT, 2023)

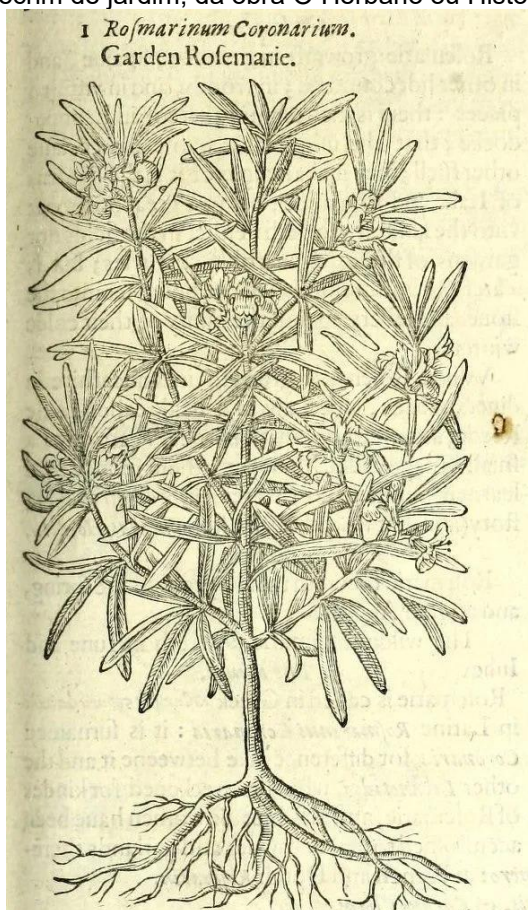
Figura 21: Mil e uma noites, 1839-40.



Fonte: Rooke Books, 2026.

Entre os livros disponíveis em sua casa, figurava ainda uma edição de *Herbário* (figura 22) de John Gerrard (1545–1612), cujo estudo revelou-se particularmente significativo. A atenção de Morris concentrou-se nos desenhos botânicos minuciosos, muitos dos quais viriam a inspirar diretamente sua produção posterior no campo do design ornamental. Tanto MacCarthy (1995) quanto Thompson (2003) ressaltam que esses motivos florais reaparecem de forma sistemática nos primeiros papéis de parede concebidos por Morris, bem como nos fundos decorativos de seus projetos para vitrais e tapeçarias, evidenciando a continuidade entre suas experiências formativas e sua linguagem visual madura.

Figura 22: John Gerard. Alecrim de jardim, da obra O Herbário ou História Geral das Plantas, 1597.



Fonte: *Planting Diaries*, 2025.

Morris adquiriu o hábito da leitura de forma precoce e autodidata, sem recorrer a um ensino formal sistemático; o mesmo, contudo, não ocorreu inicialmente com a escrita. Ainda assim, sua notável destreza manual contribuiu de maneira decisiva para a superação dessa dificuldade e, por meio de esforço continuado, Morris alcançou um domínio da escrita caracterizado por elevada competência técnica. Ao longo de toda a sua vida, sua caligrafia distinguiu-se pela elegância formal, pelo equilíbrio compositivo e pela clareza visual, tornando-se um traço distintivo de sua personalidade e de sua relação estética com a linguagem escrita. Em contraste, a ortografia permaneceu como um desafio recorrente, manifestando-se em erros idiossincráticos que, apesar de sua proficiência gráfica, constituíram uma característica persistente de sua expressão escrita.

Em 1853, Morris ingressou no *Exeter College*, em Oxford, onde conheceu Edward Burne-Jones (1833–1898), artista e designer britânico que se tornaria seu amigo mais íntimo e um colaborador intelectual decisivo. Burne-Jones posicionava-se

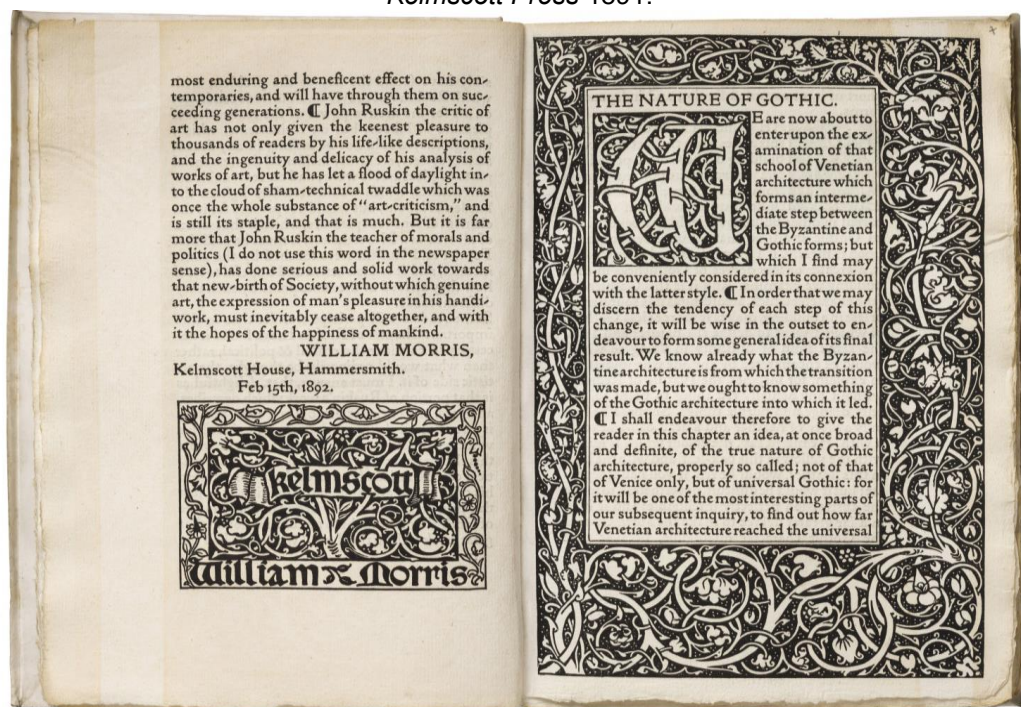
de modo crítico em relação ao mundo industrial da era vitoriana, orientando sua produção artística para fontes inspiradas na arte medieval, na religião, bem como nos mitos e nas tradições lendárias. Sua obra, caracterizada por elevada complexidade estética, abrangeu múltiplos campos — entre eles a pintura, o vitral, o bordado e a joalheria — e incluiu representações de cavaleiros do ciclo arturiano, heróis da Antiguidade clássica e figuras angélicas de caráter bíblico.

Segundo Triggs (2020), Morris e Burne-Jones compartilhavam, nesse período inicial, o projeto de seguir a vida clerical e integravam um pequeno grupo de estetas profundamente comprometidos com uma visão idealizada da Idade Média. Esse círculo, por vezes descrito por seus próprios integrantes como empenhado em “liderar uma cruzada e uma guerra sagrada contra a era contemporânea”, dedicava-se ao estudo da teologia, da história eclesiástica e da poesia medieval, bem como à leitura dos poemas de Alfred Tennyson (1809–1892) e dos escritos de John Ruskin (1819–1900), cuja influência sobre a formação estética e ética de Morris foi particularmente significativa.

John Ruskin destacou-se como artista, crítico, pensador e visionário, além de reformador social que confrontou de modo incisivo os fundamentos morais da Grã-Bretanha vitoriana. Manifestou oposição sistemática ao capitalismo industrial e à mentalidade utilitarista que, segundo sua crítica, reconhece apenas o preço das coisas, mas é incapaz de apreender seu valor intrínseco. Ruskin defendia a convicção de que a arte possui um papel transformador na vida dos indivíduos, sobretudo daqueles cuja opressão decorria menos da privação material do que de uma forma de analfabetismo visual. Sua aspiração central consistia em educar o olhar para a apreciação das belezas acessíveis do mundo natural e para a vitalidade expressiva da arquitetura e da ornamentação góticas.

A influência filosófica e estética de Ruskin sobre Morris e Burne-Jones foi profunda e duradoura. Como forma de preservar e difundir esse legado, Morris publicou o célebre capítulo “*A natureza do gótico*”, extraído de *As Pedras de Veneza*, texto que mais tarde reimprimiu com especial reverência como uma das primeiras publicações da *Kelmscott Press* (figura 23), reafirmando sua adesão aos princípios éticos, estéticos e sociais defendidos por Ruskin.

Figura 23: John Ruskin, *A Natureza do Gótico*: um capítulo de *As Pedras de Veneza*. Editora Kelmscott Press 1891.



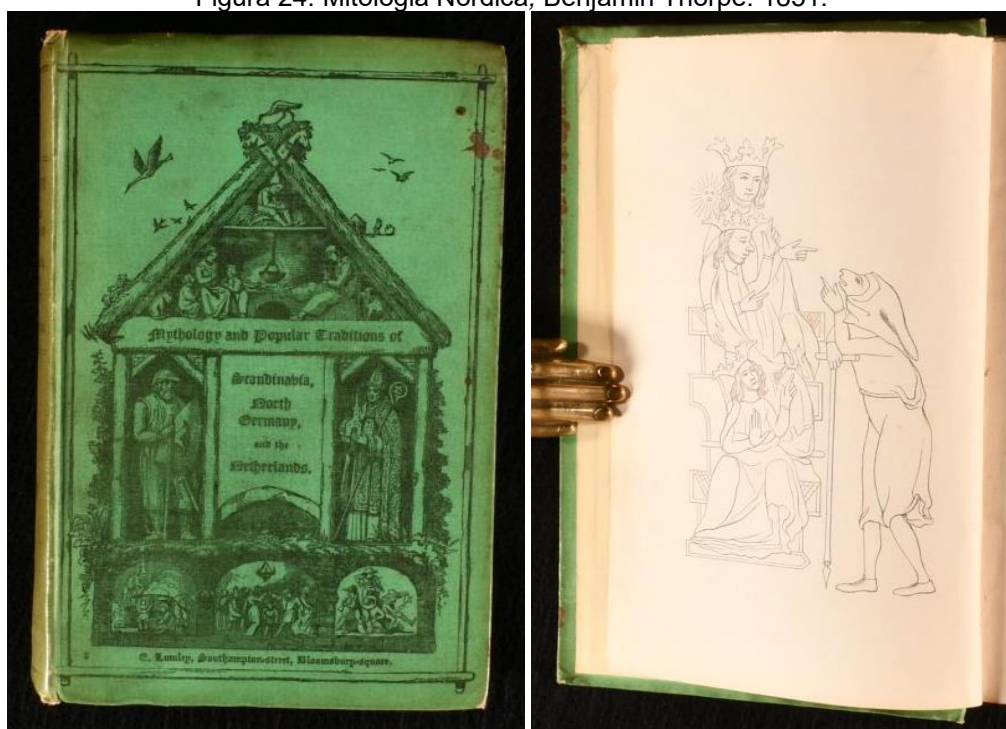
Fonte: William Morris Gallery, 2026.

No campo da poesia, as principais influências literárias de William Morris incluíram Percy Bysshe Shelley (1792–1822) e John Keats (1795–1821), expoentes do romantismo britânico, bem como Alfred Tennyson (1809–1892), cuja obra exerceu papel relevante na formação de sua sensibilidade poética. No âmbito da prosa, Morris demonstrou interesse por autores como Thomas Carlyle (1795–1881), historiador, filósofo e ensaísta cujas reflexões morais e históricas marcaram profundamente o pensamento vitoriano; Thomas De Quincey (1785–1859), notável ensaísta e crítico literário; William Makepeace Thackeray (1811–1863), romancista e ilustrador; e Charles Dickens (1812–1870), o mais popular romancista inglês da era vitoriana, cuja crítica social dialogava, ainda que indiretamente, com preocupações que mais tarde seriam centrais para Morris.

A leitura de *Mitologia Nórdica* (1851) (figura 24), de Benjamin Thorpe (1789–1870), apresentada a Morris por Edward Burne-Jones, revelou-lhe um novo horizonte intelectual e imaginativo, que viria a consolidar-se como uma de suas principais áreas de interesse: a tradição épica escandinava. Paralelamente, Morris desenvolveu ao longo de toda a vida uma profunda afinidade pelo século XIII e por seus múltiplos

desdobramentos culturais. Esse interesse foi progressivamente aprofundado não apenas por meio do estudo sistemático da arquitetura medieval, mas também pela leitura intensa de crônicas e romances medievais. Nesse estágio inicial, contudo, duas obras que mais tarde assumiriam papel central em sua formação intelectual — os textos de Geoffrey Chaucer (c. 1343–1400) e de Sir Thomas Malory (1405–1471) — ainda lhe eram desconhecidas.

Figura 24: Mitologia Nórdica, Benjamin Thorpe. 1851.



Fonte: Rooke Books, 2026.

Antes mesmo da consolidação dessas referências literárias, a arte já começava a ocupar um espaço cada vez mais significativo ao lado da literatura no cotidiano de Morris. Tal deslocamento foi impulsionado por seu fascínio crescente pela arquitetura, por sua habilidade manual e pelo estímulo intelectual decorrente de sua estreita amizade com Burne-Jones. A prática e a reflexão artísticas passaram, assim, a integrar de forma orgânica sua vida intelectual, contribuindo para a formação de uma sensibilidade estética orientada tanto pela erudição quanto pela experimentação prática.

Conforme Long (2002), Morris acompanhava de modo sistemático o debate arquitetônico contemporâneo por meio da leitura regular do periódico *The Builder*, uma das publicações mais relevantes nos campos da arquitetura, da engenharia e das

artes da construção na Grã-Bretanha vitoriana. Fundado em 1843 por Joseph Aloysius Hansom — arquiteto e inventor —, o jornal surgiu em resposta à crescente demanda por um meio especializado voltado à discussão das práticas construtivas e dos debates profissionais associados à arquitetura. Sua proposta editorial articulava a divulgação de notícias, análises técnicas, desenhos arquitetônicos e comentários críticos sobre obras contemporâneas e formulações teóricas, desempenhando papel central na circulação e consolidação do conhecimento arquitetônico ao longo do século XIX.

Paralelamente, Morris dedicava-se ao estudo atento dos manuscritos medievais ricamente iluminados preservados na Biblioteca Bodleiana, em Oxford (figura 25). A observação minuciosa desses códices — particularmente no que se refere à ornamentação marginal, à tipografia manuscrita e à integração orgânica entre texto e imagem — contribuiu de maneira decisiva para o desenvolvimento de sua sensibilidade visual e para a formulação de uma estética que privilegiava o ritmo, a repetição ornamental e a clareza estrutural. Tais princípios reapareceriam de forma consistente em sua produção posterior como designer, tipógrafo e ilustrador.

Figura 25: Manuscritos Medievais Ocidentais.



Fonte: Digital Bodleian, 2025.

Essa imersão teórica e visual era complementada por uma prática artesanal ativa. Morris produzia objetos inspirados no *metalwork medieval* (figura 26), especialmente peças em latão, com as quais decorava seus espaços de convivência.

Tal atividade não apenas evidencia sua rejeição à separação moderna entre arte e ofício, característica da produção industrial, mas também antecipa princípios fundamentais que mais tarde estruturaram sua atuação no movimento *Arts and Crafts*, notadamente a valorização do trabalho manual, da materialidade e da continuidade entre a vida cotidiana e a criação artística.

Figura 26: Capa de livro dourada. Capa de livro com montagem espanhola em prata dourada de um crucifixo bizantino em marfim, prata dourada com pseudo-filigrana, vidro, cristal e cabochões de safira, marfim sobre suporte de madeira, anterior a 1085; no Museu Metropolitano de Arte, em Nova York. 26.4 × 21.9 × 2.5 cm.



Fonte: *Britannica*, 2026.

Paralelamente, foi publicado o volume de poemas *Sons do dia e noite*, de William Allingham, que incluía uma xilogravura (figura 27) baseada em um desenho de Dante Gabriel Rossetti (1828–1882). Morris passou imediatamente a praticar o desenho aplicado à madeira e a experimentar o entalhe de seus próprios projetos gráficos. Esse momento assinala o surgimento de uma nova orientação prática para sua energia criativa, oferecendo uma forma concreta de canalizar sua inclinação manual e antecipando sua posterior dedicação às artes aplicadas e ao trabalho artesanal.

Figura 27: Rossetti, Dante Gabriel. Sons do dia e noite; e a Música Mestre, 1860.



Fonte: Nudelman Rare Books, 2025.

No início de 1856, Morris iniciou formalmente seu período de aprendizagem no escritório de George Edmund Street (1824–1881), arquiteto destacado do Revivalismo Gótico inglês. Essa experiência profissional proporcionou-lhe um contato direto com os princípios da arquitetura medieval reinterpretada no século XIX, ao mesmo tempo em que o inseriu em um ambiente intelectual propício ao debate estético. Foi nesse contexto que Morris conheceu Philip Webb, arquiteto que se tornaria um de seus colaboradores mais próximos e fundamentais ao longo de sua trajetória. Paralelamente à formação arquitetônica, Morris participou da fundação da *The Oxford and Cambridge Magazine*, veículo que funcionou como importante espaço de expressão literária e crítica para jovens intelectuais. Nesse período, passou também a integrar o círculo artístico e intelectual de Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), pintor e ilustrador inglês associado ao movimento pré-rafaelita, cuja influência foi decisiva ao estimular Morris a reconsiderar sua orientação profissional e a afastar-se progressivamente da arquitetura em direção à pintura e às artes visuais.

De acordo com Prettejohn (2000), a aproximação com Rossetti inseriu Morris de modo mais profundo no universo da irmandade pré-rafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), fundado em 1848 por William Holman Hunt (1827–1910), John Everett

Millais (1829–1896) e o próprio Rossetti. O grupo surgiu como uma reação crítica à arte acadêmica dominante na Inglaterra, percebida como excessivamente convencional, artificial e distanciada da observação direta da natureza. Em oposição ao modelo pós-renascentista associado a Rafael e à *Royal Academy*, os pré-raphaelitas defendiam um retorno a ideais artísticos anteriores ao Alto Renascimento, valorizando o detalhamento minucioso, a intensidade cromática, o rigor na observação do mundo natural e uma dimensão simbólica e espiritual mais acentuada (figura 28). Esses princípios exerceram influência significativa sobre a formação estética de Morris, reforçando seu interesse pelo medievalismo, pela integração entre arte e vida cotidiana e pela recuperação de valores artesanais e narrativos na produção artística.

Figura 28: John Everett Millais. *Ophelia*. 1851-1852.



Fonte: Culturalizando, 2026.

Conforme afirmam Barringer, Rosenfeld & Smith (2012), os pré-raphaelitas defendiam uma arte pautada pela sinceridade visual e moral, pela verdade ao motivo natural e pelo engajamento com temas literários, históricos e religiosos, frequentemente inspirados na Idade Média, na Bíblia, na poesia romântica e na literatura medieval (figura 29). O grupo rejeitava as convenções compositivas academicistas e buscava uma linguagem estética que integrasse rigor técnico, imaginação poética e densidade simbólica. Nesse sentido, o movimento estabeleceu um diálogo profundo com a literatura, particularmente com Dante Alighieri (1265-

1321), Shakespeare (1564-1616), John Keats (1795-1821) e Alfred Tennyson (1809-1892), o que reforça seu caráter interdisciplinar.

Figura 29: Dante Gabriel Rossetti, *A Noiva*, (1865–66). *Tate Britain*, Londres



Fonte: Wikipedia, 2025.

De acordo com MacCarthy (1994) e Thompson (1976), embora o núcleo inicial do movimento tenha se dissolvido formalmente na década de 1850, seus princípios estéticos exerceram influência duradoura sobre a cultura visual vitoriana. A obra de Rossetti, em especial, deslocou progressivamente o foco do naturalismo rigoroso para uma estética mais subjetiva e simbólica, antecipando tendências do simbolismo europeu. Ademais, o legado pré-raphaelita estendeu-se para além da pintura, impactando o design, a ilustração, a poesia e as artes decorativas, constituindo um antecedente fundamental para o desenvolvimento do movimento *Arts and Crafts*, sobretudo no que diz respeito à valorização da imaginação medieval, à recusa da hierarquia rígida entre as artes e à concepção da arte como prática integrada à vida cotidiana.

Thompson (1976) complementa que quando foi apresentado a Dante Gabriel Rossetti, já era reconhecido em seu círculo de amigos — e possivelmente por si próprio — como poeta. No entanto, segundo a concepção estética defendida por Rossetti, mesmo a poesia, da qual ele próprio era um praticante eminente, deveria ocupar uma posição subordinada em relação à pintura sempre que possível. Essa hierarquização das artes visuais em detrimento da produção literária não apenas refletia a visão pré-rafaelita de Rossetti, como também reforçou — ou renovou — a convicção amplamente compartilhada por Morris e seus contemporâneos em Oxford de que Alfred Tennyson⁴ (1809-1892) representava o ápice da poesia inglesa. É plausível supor que a persistência dessa influência tenha contribuído para que Morris passasse a conceber a poesia não como uma vocação exclusiva, mas como uma prática paralela, a ser cultivada nos intervalos do trabalho manual e da criação material.

MacCarthy (1994) acrescenta que após a mudança de Burne-Jones para Londres, ocorrida por ocasião da Páscoa, passou a estudar pintura sob a orientação direta de Rossetti, Morris passou a visitá-lo com regularidade, geralmente aos domingos, em seu alojamento em Chelsea. Nesse contexto, a influência exercida por Rossetti sobre Morris intensificou-se progressivamente. A convicção de Rossetti de que a pintura deveria constituir o eixo central da prática artística — frequentemente condensada em sua afirmação de que “todos deveriam ser pintores” —, aliada à força de sua personalidade e à sua eloquência persuasiva, exerceu impacto profundo sobre Morris, contribuindo de maneira decisiva para o deslocamento de seus interesses em direção às artes visuais e para o questionamento de sua inserção inicial no campo da arquitetura.

Mackail (1968) descreve essa tensão interna e encontra expressão particularmente clara em uma carta do próprio Morris, na qual ele relata a influência exercida por Rossetti e explicita suas hesitações quanto à pintura como possível vocação. Nela, Morris afirma que Rossetti o instigou a pintar, assegurando-lhe que possuía capacidade para tal e falando “com autoridade”, o que o levou a sentir-se compelido a tentar, ainda que com expectativas modestas quanto ao sucesso. Morris

⁴ Foi um dos mais importantes poetas da Inglaterra vitoriana e ocupou o cargo de *Poet Laureate* do Reino Unido entre 1850 e 1892, período no qual sua obra exerceu profunda influência sobre a literatura e o imaginário cultural do século XIX.

descreve sua intenção de conciliar o trabalho no escritório com longas horas diárias dedicadas ao desenho, reconhecendo que tal regime implicaria sacrifícios pessoais, mas justificando-os em nome de um ideal ético fundado na articulação do “amor e trabalho”. Ao mesmo tempo, manifesta o temor do fracasso e a consciência de suas limitações, ainda que considere preferível ser forçado a tentar do que permanecer em uma espécie de estagnação estética e espiritual — por ele ironicamente descrita como um “pequeno palácio da arte”.

Thompson (1976) à luz das leituras biográficas posteriores, descreve que esse testemunho revela não apenas a força da influência de Rossetti, mas também o conflito profundo vivido por Morris nesse período formativo: dividido entre a disciplina de uma carreira profissional definida e o impulso em direção a uma prática artística total, ainda incerta, mas percebida como eticamente mais autêntica. Como observa Thompson, essa fase de hesitação e experimentação foi crucial para a configuração posterior de sua trajetória, marcada pela recusa de especializações rígidas e pela busca de uma síntese entre arte, trabalho manual e vida cotidiana.

(...) Rossetti diz que eu deveria pintar, que serei capaz; e, como ele é um grande homem e fala com autoridade, e não como os escribas, devo tentar. Não tenho muitas esperanças, devo dizer, mas farei o meu melhor — ele me deu conselhos práticos sobre o assunto... Então, vou tentar, sem abandonar a arquitetura, mas buscando reservar seis horas diárias para o desenho, além do trabalho no escritório. Sei bem que, desse jeito, não terei muito prazer na vida, mas isso não importa: não tenho o direito de pedir isso, de qualquer forma — amor e trabalho, apenas essas duas coisas (...). Ainda assim, terei muito o que fazer se realmente conseguir dominar essa arte da pintura. Às vezes, mal ousa pensar na possibilidade de fracasso, e, no entanto, sei que minhas chances são pequenas. Mas fico feliz por ser forçado a tentar de qualquer maneira; eu estava escorregando para uma espécie de pequeno (muito pequeno) *Palace of Art*. (...) (Mackail, 1968, p. 109)

Segundo MacCarthy (1994) e Thompson (1976), a chamada “vida dupla” que Morris delineou nessa correspondência — conciliando o trabalho diurno no escritório de George Edmund Street com a frequência, ao lado de Burne-Jones, a uma escola de modelo vivo na *Newman Street* durante a noite — foi efetivamente mantida por um curto período. Contudo, como observam seus biógrafos, tal arranjo revelou-se rapidamente insustentável, tanto do ponto de vista físico quanto psicológico. Uma viagem aos Países Baixos, realizada no outono daquele ano em companhia de Burne-Jones, desempenhou papel decisivo ao reacender seu entusiasmo pela pintura. Pouco antes do término de 1856, Morris abandonou definitivamente o escritório de Street, rompendo de modo formal com a arquitetura como carreira profissional.

Do ponto de vista subjetivo, a decisão teve efeitos profundamente desestabilizadores sobre Morris. Thompson (1976) observa que, durante os cerca de dois anos em que se dedicou intensamente à pintura, Morris atravessou um período de inquietação emocional e de retraimento interior. Tornou-se mais taciturno e irritadiço, passava longos intervalos imerso em reflexões solitárias e, por algum tempo, pareceu perder parte da afabilidade e da vivacidade afetiva que haviam marcado sua personalidade até então. Esse momento de crise revela-se, retrospectivamente, fundamental para compreender o caráter experimental, não linear e por vezes conflituoso de sua formação artística, bem como os deslocamentos sucessivos que viriam a definir sua atuação posterior entre arte, artesanato, literatura e crítica social.

Conforme descrevem MacCarthy (1994) e Thompson (1976), quando deixou de dedicar-se integralmente ao trabalho no escritório de George Edmund Street, os aposentos que ocupava em *Upper Gordon Street* passaram a revelar-se inadequados tanto para suas atividades quanto para as de Edward Burne-Jones. Nesse contexto, encontravam-se disponíveis os quartos situados no número 17 da *Red Lion Square*, anteriormente ocupados por Rossetti e Walter Howell Deverell⁵ (1827–1854) nos primeiros anos da Irmandade pré-raphaelita. Por sugestão de Rossetti, Morris e Burne-Jones transferiram-se para esse endereço, que permaneceu como seu principal local de residência e trabalho em Londres até a primavera de 1859. Como observam seus biógrafos, é em torno desse espaço que se articulam muitos dos episódios mais significativos associados à juventude de Morris e à consolidação de sua identidade artística.

Foi também nesse período que Morris conheceu Jane Burden, figura que se tornaria central tanto em sua vida pessoal quanto em sua trajetória artística. Jane era uma das modelos prediletas de Rossetti, que reconhecia nela uma beleza singular e uma presença marcante, posteriormente celebradas em diversas obras pré-raphaelitas. Após uma viagem de aproximadamente seis semanas por Paris, Bélgica e ao longo do vale do Reno até Basileia, o casal retornou a Londres e instalou-se provisoriamente em quartos mobiliados no número 41 da *Great Ormond Street*, onde permaneceu

⁵ Foi um pintor e ilustrador inglês associado ao movimento pré-raphaelita, embora sua carreira tenha sido breve devido à sua morte prematura aos 27 anos. Apesar de relativamente menos conhecido do que outros membros do grupo, Deverell desempenhou um papel significativo no contexto artístico e cultural da Inglaterra vitoriana de meados do século XIX.

enquanto sua residência definitiva era planejada e construída. Nesse momento, o alojamento em *Red Lion Square* foi finalmente desfeito, e Burne-Jones passou a ocupar um espaço próprio em *Charlotte Street*.

Philip Webb (1831–1915), arquiteto formado no contexto do Revivalismo Gótico e antigo colaborador de George Edmund Street, havia recentemente deixado o escritório deste último para estabelecer sua própria prática profissional quando assumiu a responsabilidade pelo projeto e pela construção da nova residência de Morris. De acordo com MacCarthy (1994) e Thompson (1976), Webb viria a tornar-se uma das figuras centrais da arquitetura britânica do século XIX e um dos principais formuladores dos princípios que mais tarde seriam associados ao movimento, caracterizando-se por uma abordagem que privilegiava a honestidade construtiva, o uso expressivo dos materiais e a integração orgânica entre arquitetura, mobiliário e vida cotidiana.

2.1.4 Produções iniciais

As primeiras produções de Morris, anteriores à criação de sua firma, configuram um período formativo marcado por intensa experimentação estética, interdisciplinaridade e pela busca de uma unidade entre arte, literatura, artesanato e vida cotidiana. Desde os anos iniciais de sua juventude, desenvolveu uma prática criativa que articulava simultaneamente a produção escrita, o desenho, a pintura e as artes manuais, antecipando os princípios que mais tarde estruturariam sua atuação no movimento *Arts and Crafts*.

Conforme MacCarthy (1994) e Mackail (1968), ainda no início da década de 1850, Morris já demonstrava um interesse profundo pela integração entre narrativa poética e objeto material. Nos móveis concebidos para os aposentos da *Red Lion Square*, realizou intervenções pictóricas diretamente relacionadas à sua produção literária inicial. Nos encostos de duas cadeiras monumentais, pintou cenas inspiradas em poemas de sua autoria: em um dos painéis, representou Gwendolen na torre da feiticeira, enquanto o príncipe beija seus longos cabelos dourados (figura 30); no outro, figurou um cavaleiro preparando-se para a batalha (figura 31), associado ao poema *O Mistério de Natal de Sir Galahad* (1858). Essas composições evidenciam uma tentativa precoce de síntese entre literatura, imaginário medievalizante e objeto

utilitário, configurando uma concepção integrada de arte que viria a se tornar estrutural em sua obra.

Figura 30: William Morris e Dante Gabriel Rossetti. Os gloriosos cabelos dourados de Guendolen. 1856-1857.



Fonte: *Delaware Art Museum*, 2026.

Figura 31: William Morris e Dante Gabriel Rossetti. O Armamento de um Cavaleiro. 1856-1857.



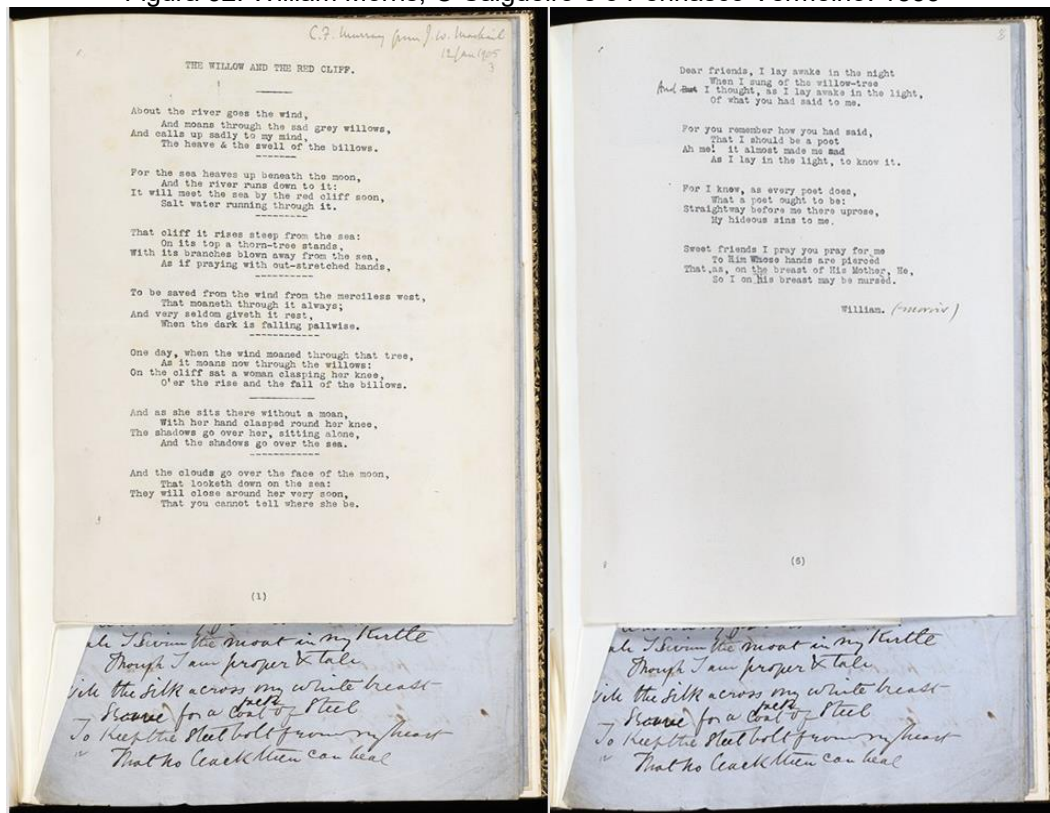
Fonte: Delaware Art Museum, 2026.

MacCarthy (1994) e Thompson (1976) descrevem que durante a primavera subsequente, Morris dedicou-se intensamente ao desenho e à pintura. Seu talento para o design ornamental e para a composição de padrões já se encontrava significativamente desenvolvido, associado a um refinado senso cromático, resultante do estudo atento das artes medievais, especialmente das iluminuras manuscritas. Rossetti chegou a reconhecer essa excelência, afirmando que, no campo da iluminura e de trabalhos correlatos, Morris não possuía rivais entre seus contemporâneos. Ainda assim, como observam seus biógrafos, ele jamais alcançou pleno domínio da representação figurativa: a modelagem da figura humana, assim como de animais e aves, permaneceu um desafio recorrente em sua produção visual.

Paralelamente à produção visual, Morris iniciou sua trajetória literária com a composição do poema *O Salgueiro e o Penhasco Vermelho* (1853) (figura 32), reconhecido por seus contemporâneos como uma obra de caráter singular, desprovida de influências literárias imediatamente identificáveis e marcada por maturidade expressiva precoce. Apesar da recepção positiva, o poema foi posteriormente destruído pelo próprio autor, juntamente com outras composições iniciais, quando decidiu não incluí-las na coletânea *A Defesa de Guenevere* (1858).

Essa prática revela um traço recorrente de sua metodologia criativa: a impaciência com processos extensivos de revisão e a tendência a abandonar textos insatisfatórios, preferindo reescrevê-los integralmente ou substituí-los por novas criações.

Figura 32: William Morris, O Salgueiro e o Penhasco Vermelho. 1853



Fonte: William Morris Archive, 2026.

De acordo com Thompson (1976), em meados da década de 1850, paralelamente às atividades desempenhadas no campo da arquitetura, Morris manteve uma produção intelectual e artística contínua, dedicando-se não apenas à escrita, mas também ao aprendizado sistemático de diversas artes manuais. Entre essas práticas destacam-se a modelagem em argila, o entalhe em madeira e pedra e o exercício da iluminura, áreas nas quais buscava ampliar sua compreensão dos processos materiais e técnicos da criação artística. Conforme assinalam seus contemporâneos e biógrafos, já nesse período seu senso cromático revelava-se notavelmente desenvolvido, sustentado por um conhecimento técnico das cores que indicava uma aptidão natural para esse domínio. Em contrapartida, seu desenho figurativo ainda apresentava certa insegurança formal, e sua caligrafia não havia alcançado o refinamento que caracterizaria sua produção nos anos subsequentes, evidenciando o caráter formativo e experimental dessa fase inicial.

Esse processo de aprendizado prático encontrou um campo fértil de aplicação nos aposentos da *Red Lion Square*, que se encontravam quase completamente desprovidos de mobiliário. Tal circunstância, aparentemente casual, revelou-se decisiva para o desenvolvimento da trajetória de Morris como designer e fabricante. Na Inglaterra vitoriana de meados do século XIX, as artes da marcenaria e da estofaria eram amplamente dominadas pela produção industrial, resultando, segundo a avaliação crítica de Morris e de seus pares, em objetos marcados pela pobreza formal, pela padronização excessiva e pela ausência de princípios estéticos consistentes.

MacCarthy (1994) acrescenta que enquanto viveu em ambientes já mobiliados, Morris pôde tolerar essa realidade; contudo, diante da necessidade concreta de equipar um espaço vazio, tornou-se plenamente consciente da impossibilidade de encontrar no mercado móveis que considerasse esteticamente satisfatórios. Como observa MacCarthy, não havia sequer mesas ou cadeiras simples que correspondessem a um desenho minimamente adequado, muito menos peças mais elaboradas que atendessem às exigências estéticas e éticas que começavam a orientar sua visão de arte e design.

Diante desse contexto, Morris e Philip Webb (1831–1915) — arquiteto e designer britânico amplamente reconhecido como uma das figuras centrais do movimento *Arts and Crafts* e principal colaborador arquitetônico de Morris — decidiram conceber e produzir seus próprios móveis. Webb exerceu papel fundamental na redefinição da arquitetura doméstica moderna, defendendo princípios como a honestidade construtiva, a valorização do artesanato e a integração entre arquitetura, design e vida cotidiana. Essa iniciativa, ainda em caráter embrionário, antecipa de maneira clara os fundamentos que, anos mais tarde, sustentariam a criação da *Morris & Company*.

Nesse primeiro momento, Morris limitou-se à elaboração de esboços dos móveis considerados essenciais, contratando um carpinteiro local para executá-los em madeira bruta, de acordo com suas indicações. Progressivamente, os aposentos da *Red Lion Square* passaram a ser ocupados por peças de mobiliário de caráter deliberadamente arcaizante, cuja estética foi descrita por Rossetti como “intensamente medieval”. Conforme observa Thompson (1976), esse episódio constitui um exemplo paradigmático da transição de Morris da contemplação estética

para a prática efetiva do fazer artesanal, além de evidenciar sua rejeição precoce à separação moderna entre concepção artística e execução material — princípio que se tornaria central tanto em sua trajetória pessoal quanto nos ideais defendidos pelo movimento.

Um dos móveis concebidos nesse período foi um banco cujas dimensões, ampliadas por um erro de cálculo, provocaram uma situação tão inesperada quanto memorável no momento de sua entrega: os corredores e a escada do edifício ficaram obstruídos por volumosos blocos de madeira, evidenciando as dificuldades práticas inerentes a essa fase inicial de experimentação artesanal. Diante desse episódio, ele prontamente elaborou estudos para pinturas a óleo destinadas a ornamentar os painéis das portas de um armário e as laterais do banco, integrando estrutura e decoração segundo um princípio de unidade artística.

O painel central, intitulado *O amor entre o sol e a lua* - a peça original foi posteriormente desmontada e distribuída, e muitas partes estão expostas como obra única em museus - seria executado apenas posteriormente; os outros dois, contudo, foram concluídos ainda durante aquele inverno. Posteriormente destacados de sua função original, esses painéis passaram a ser conhecidos como *O Encontro de Dante e Beatriz em Florença*⁶ e *O Encontro de Dante e Beatriz no Paraíso* (figura 33) - esta é uma obra de Rossetti (1853–54), que representa um encontro literário entre Dante e Beatriz — comparável ao tema usado nos painéis retirados mais tarde dos móveis - , constituindo hoje obras autônomas no conjunto inicial da produção pictórica de Morris.

⁶ Esse painel foi projetado por Rossetti para o móvel de Morris e Burne-Jones em *Red Lion Square* e citado em documentos como parte do conjunto de decoração dos móveis, mas não há uma imagem digital amplamente publicada em acervos online.

Figura 33: Dante Gabriel Rossetti, O Encontro de Dante e Beatriz no Paraíso (1853).



Fonte: *Wikipedia Commons*, 2025.

Um grande banco (figura 34) foi projetado por Morris para os aposentos da *Red Lion Square*. Para permitir o acesso ao depósito de maçãs localizado no nível superior, foi acrescentada uma escada ao conjunto. Acima do mural, observa-se o primeiro padrão floral repetitivo concebido por Morris, composto por flores rosadas, motivo que reaparece posteriormente em *Trellis* (1862), seu primeiro projeto de papel de parede. Nesse mesmo período, Morris ampliou de modo significativo o escopo de suas experimentações artísticas, envolvendo-se em diversas práticas artesanais e plásticas. Esculpiu, por exemplo, um bloco de calcário transformado em capitel ornamentado com folhagens e pássaros. Paralelamente, produziu estudos desenhados e coloridos para vitrais e dedicou-se à modelagem de figuras em argila a partir da observação direta.

Figura 34: William Morris e Philip Webb, *Courtesy*, 1968.



Fonte: *Londontopia*, 2025.

MacCarthy (1994) e Mackail (1968) especificam que foi nesse contexto que iniciou seus primeiros experimentos sistemáticos voltados à revitalização da arte do bordado, então amplamente negligenciada no âmbito das belas-artes e relegada à categoria de ofício menor. Conforme registram seus biógrafos, ele encomendou um bastidor inspirado em modelos históricos e obteve fios de lã especialmente tingidos para ele por um tintureiro francês experiente, demonstrando desde o início uma preocupação rigorosa com a autenticidade material e cromática do processo. Dedicou-se intensamente ao aprendizado técnico, alcançando domínio na disposição e na irradiação dos pontos, de modo a obter uma superfície têxtil visualmente contínua, suave e harmoniosa. Thompson (1976) acrescenta que esses experimentos antecipam princípios fundamentais de sua prática posterior no campo das artes decorativas e do movimento *Arts and Crafts*, sobretudo a valorização do trabalho manual qualificado e da unidade entre concepção e execução.

MacCarthy (1994) completa descrevendo que paralelamente a essas investigações artesanais, Morris produziu, ao longo desses meses, um conjunto

significativo de poemas que viriam a ser publicados no início de 1858 em seu primeiro livro, *A defesa de Guinevere e outros poemas* (figura 35). Embora a obra não tenha alcançado ampla circulação nem grande sucesso comercial, a crítica posterior reconhece nela uma das realizações poéticas mais refinadas do período vitoriano. MacCarthy finaliza que se trata de um livro cuja influência foi profunda, ainda que restrita a um círculo relativamente reduzido de leitores, para os quais introduziu uma nova tonalidade imaginativa e uma sensibilidade poética marcada pela intensidade emocional, pela ambiguidade moral e pelo medievalismo reinterpretado.

Figura 35: A página de rosto ilustrada de *A defesa de Guinevere e outros poemas* de William Morris; ilustração de Jessie M. King. 1904.



Fonte: University Collections Blog, 2026.

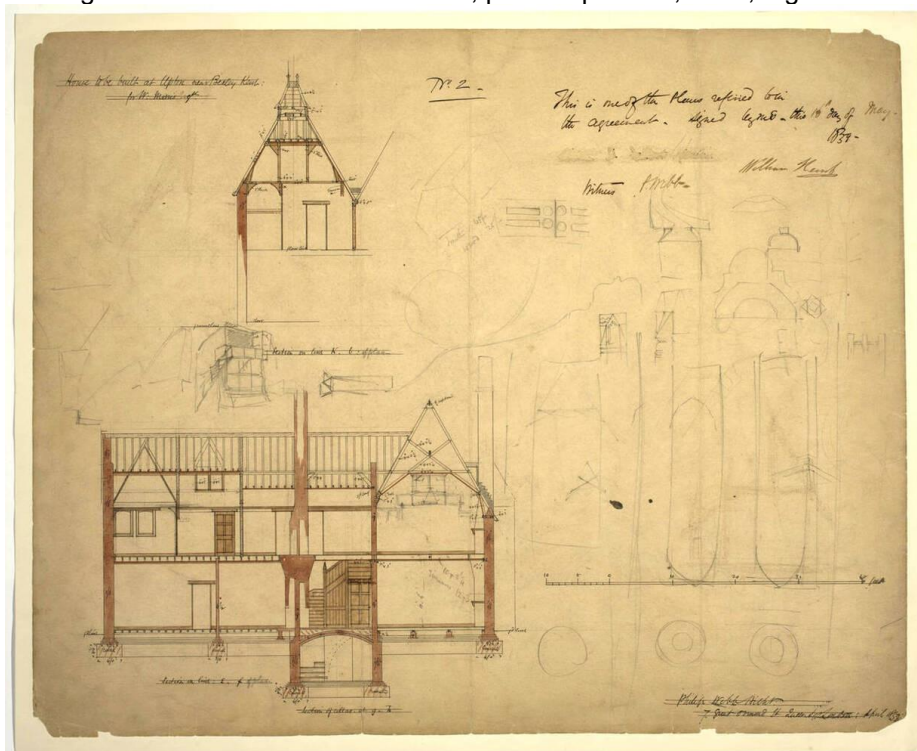
2.2 Red House

A *Red House* (figura 36) constitui um marco fundamental na trajetória de William Morris e na consolidação dos princípios que viriam a fundamentar o movimento. Concebida a partir de uma colaboração estreita entre Morris e o arquiteto Philip Webb, a residência materializa, de forma exemplar, uma concepção integrada de arquitetura, design, artesanato e vida cotidiana. O projeto arquitetônico e seus elementos decorativos não foram pensados de maneira hierárquica ou fragmentada, mas

desenvolvidos por meio de um diálogo contínuo entre os dois criadores, no qual decisões formais, funcionais e estéticas se entrelaçavam de modo orgânico.

Thompson (1976) relata que para Morris, a ideia de construir uma casa “à sua maneira” não representava apenas a realização de um projeto residencial, mas a concretização de um ideal de vida. A casa foi concebida como uma extensão direta de seu pensamento artístico e ético, funcionando simultaneamente como espaço de habitação, laboratório experimental e manifesto visual de seus valores. Conforme destacam seus biógrafos MacCarthy (1994) e Mackail (1968), Morris rejeitava a concepção de projetos abstratos dissociados de um contexto material específico ou de uma finalidade concreta, defendendo a inseparabilidade entre forma, função e processo artesanal como princípios fundamentais do fazer artístico. Nesse sentido, a *Red House* (figura 36) não deve ser compreendida apenas como um objeto arquitetônico isolado, mas como um ambiente total, no qual arquitetura, mobiliário, decoração, paisagem e práticas cotidianas se articulam em uma unidade coerente. Ao longo deste capítulo, a casa será analisada como um espaço emblemático de experimentação estética e ideológica, no qual se delineiam as bases de uma nova concepção de habitar, profundamente vinculada à valorização do trabalho manual, à honestidade construtiva e à integração harmoniosa entre arte e vida.

Figura 36: Desenho da *Red House*, por Philip Webb, 1859, Inglaterra.



Fonte: *Arch Daily*, 2025.

MacCarthy (1994) e Mackail (1968) detalham que em 1859, William e Jane Morris mudaram-se para a *Red House* (figura 37), em Kent, residência projetada especialmente para eles por Webb. A casa tornou-se não apenas o lar do casal, mas também um laboratório experimental no qual se ensaiaram soluções arquitetônicas, decorativas e artesanais que exerceriam influência duradoura sobre a produção posterior de Morris e sobre o desenvolvimento do *Arts and Crafts*. Foi na casa que nasceram as duas filhas do casal. A primogênita, Jane Alice, recebeu um nome que homenageava tanto a mãe quanto a irmã mais nova de Morris. Em 25 de março do ano seguinte, nasceu a segunda filha, May Morris, cujo nome remete à santa comemorada naquele dia — figura que, mais tarde, desempenharia papel relevante na preservação e difusão do legado artístico e intelectual do pai.

Figura 37: William Morris e Philip Webb, *Red House*.



Fonte: *Let Scotland Flourish*, 2026.

A *Red House* não foi concebida apenas como uma residência, mas como um espaço de experimentação artística e de convivência intelectual, no qual artistas associados ao círculo pré-raphaelita e aos futuros fundadores do *Arts and Crafts* estabeleceram um refúgio de caráter rural. Nesse ambiente colaborativo, foram projetadas e executadas obras de notável qualidade estética (figura 38), resultantes de um esforço coletivo que integrava concepção e execução. A casa funcionava também como um núcleo social de intensa atividade criativa, articulando os círculos artísticos dinâmicos dos quais Morris e Philip Webb faziam parte.

Figura 38: Fotografia de Nadia Mackenzie, O Salão de Entrada da *Red House*.



Fonte: Pooky, 2026.

Poucos elementos decorativos foram adquiridos como objetos prontos, entre eles alguns tapetes persas. No interior da residência, coube a Philip Webb o desenho da maior parte do mobiliário, enquanto Morris, Jane Morris e Burne-Jones foram responsáveis pela concepção de diversos elementos decorativos, como janelas (figura 39), papéis de parede e azulejos. Foi nesse contexto que Morris iniciou seus primeiros experimentos no design de papéis de parede, marco fundamental de sua trajetória como designer.

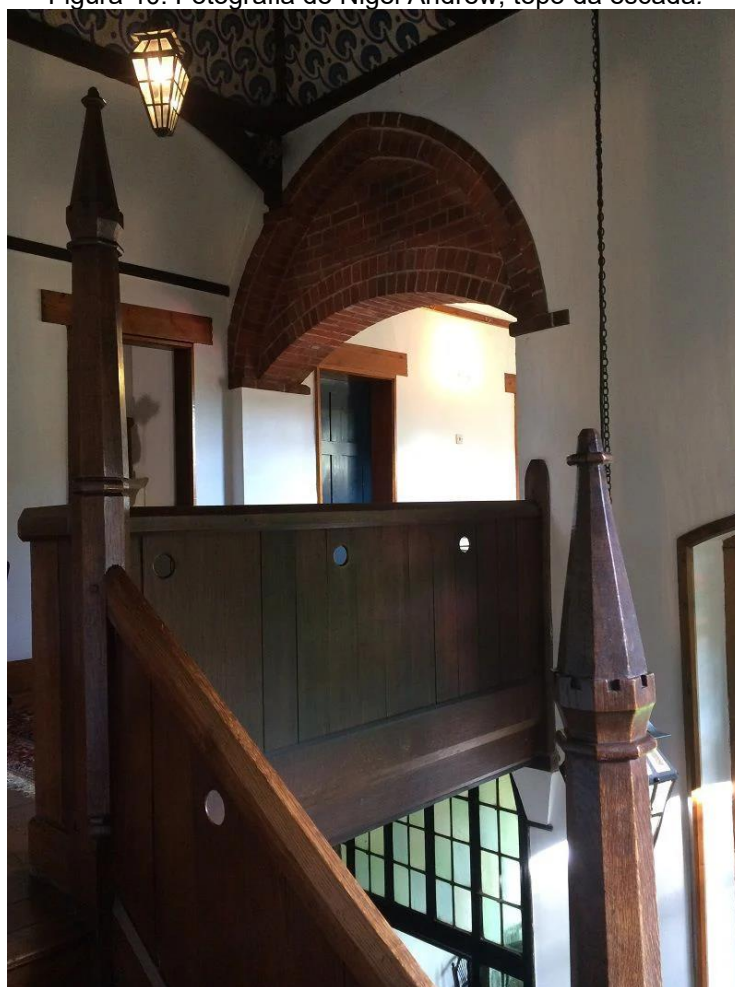
Figura 39: Burne-Jones, Janelas de vitral. Fotografia de Nigel Andrew.



Fonte: Pooky, 2026.

Para Mackail (1968) e Thompson (1976), os anos vividos por Morris na residência constituíram, segundo o consenso da historiografia, um dos períodos de maior satisfação pessoal e criativa de sua vida. Foi a partir dessa experiência que se pode situar, com relativa precisão, o nascimento efetivo de sua atuação como designer e produtor de artes decorativas, uma vez que o projeto, a construção e o mobiliário da casa funcionaram como um campo experimental decisivo para a articulação de seus princípios estéticos e éticos (figura 40). Ao mesmo tempo, a própria concepção da residência respondia à necessidade de Morris de se dedicar mais profundamente à arte decorativa, oferecendo-lhe uma espécie de “superfície total” sobre a qual pudesse inscrever seu trabalho criativo, em consonância com sua rejeição à separação entre arte, ofício e vida cotidiana.

Figura 40: Fotografia de Nigel Andrew, topo da escada.



Fonte: Pooky, 2026.

MacCarthy (1994) destaca que do ponto de vista histórico, a *Red House* surgiu em um momento em que a reação crítica ao uso disseminado do estuque e de soluções construtivas artificiais características do início da era vitoriana ainda se encontrava em estágio incipiente e com reduzido impacto prático. Em grande parte da Inglaterra, sobretudo nas regiões onde a pedra não constituía o material de construção local, o estuque e a ardósia permaneciam dominantes. Nesse contexto, a escolha deliberada do tijolo aparente conferiu à residência um caráter imediatamente distintivo (figura 41), a ponto de o próprio nome — *Red House* — bastar para identificá-la de maneira inequívoca no entorno, sinalizando uma postura consciente de oposição às convenções arquitetônicas vigentes.

Figura 41: Fotografia de Andrew Butler, A porta de entrada da *Red House*.



Fonte: Pooky, 2026.

O estúdio (figura 42) é o ambiente mais luminoso da residência e constituiu um dos principais espaços de criação de Morris, embora seja razoável afirmar que sua prática artística não se restringia a um único cômodo. Dotado de oito janelas distribuídas em três orientações distintas, o espaço permanece continuamente banhado por luz natural, condição fundamental para o desenvolvimento de seu trabalho.

Figura 42: Philip Webb, William Morris's estúdio. 1865.



Fonte: *Londontopia*, 2025.

Foi nesse estúdio que concebeu muitos dos padrões decorativos que se tornariam centrais em sua produção. Os três primeiros — *Trellis*, *Fruit* e *Daisy* — foram projetados nesse ambiente e revelam uma inspiração direta na natureza, derivada tanto da observação do jardim quanto da paisagem campestre visível a partir das janelas. As paredes do estúdio são revestidas com o papel de parede *Marigold* (figura 43), concebido pelo próprio Morris, e no espaço encontram-se expostos alguns blocos de impressão utilizados no processo de produção dos padrões, evidenciando a estreita articulação entre concepção artística e prática artesanal que caracterizava seu método de trabalho.

Figura 43: Fotografia de Andreas von Einsiedel, O estúdio.



Fonte: Pooky, 2026.

Mackail (1968) articula que o planejamento arquitetônico da casa revelou-se tão inovador quanto os materiais empregados. O modelo doméstico que Morris depreciativamente descrevia como uma “caixa quadrada com tampa” foi conscientemente abandonado em favor de uma planta em forma de L (figura 44), distribuída em dois pavimentos e coberta por um telhado íngreme de telhas vermelhas. Uma escada de carvalho, de notável presença escultórica, ocupava uma projeção angular ousada, enquanto corredores dispostos ao longo das paredes internas permitiam que os cômodos de ambos os lados se abrissem diretamente para o jardim. Os dois lados restantes desse quadrilátero incompleto eram delimitados por treliças cobertas de roseiras, formando um pátio interno de planta aproximadamente quadrada, cujo elemento central e mais expressivo era uma casa de poço construída em alvenaria e madeira de carvalho, coroada por um telhado cônico acentuadamente inclinado.

Figura 44: William Morris e Philip Webb, *Red House*, 1865.



Fonte: Wikipedia, 2025.

Mackail (1968) complementa que externamente, a casa apresentava uma aparência deliberadamente simples, quase austera, dependendo sua força visual não de ornamentos aplicados, mas da solidez construtiva e da precisão das proporções. Os poucos elementos decorativos possuíam função estrutural clara, como os arcos de alívio destacados sobre as janelas, a cornija profundamente moldurada, a abertura envidraçada no alto do telhado sobre a escada e as duas amplas varandas embutidas.

No interior, o espaço mais notável era a grande sala de estar situada no ângulo externo do L, no pavimento superior, mais conhecida como *drawing room* ou *main living room* (figura 45). Sua janela principal voltava-se para o norte, em direção à estrada e ao campo aberto, enquanto um oriel projetado na face oeste oferecia vista para um longo gramado de boliche, ladeado por macieiras e estendendo-se ao longo dessa ala da casa. A decoração dessa sala e da escada que a ela conduzia constituiria um trabalho prolongado, desenvolvido ao longo de vários anos por Morris e por seus amigos. Como registrou com ousadia, Morris pretendia torná-la “o cômodo mais bonito da Inglaterra”, mantendo, tanto no interior quanto no exterior da casa, um mesmo padrão idealista sempre que as circunstâncias o permitissem.

Figura 45: Fotografia de Nadia Mackenzie, O banco no salão de estar.



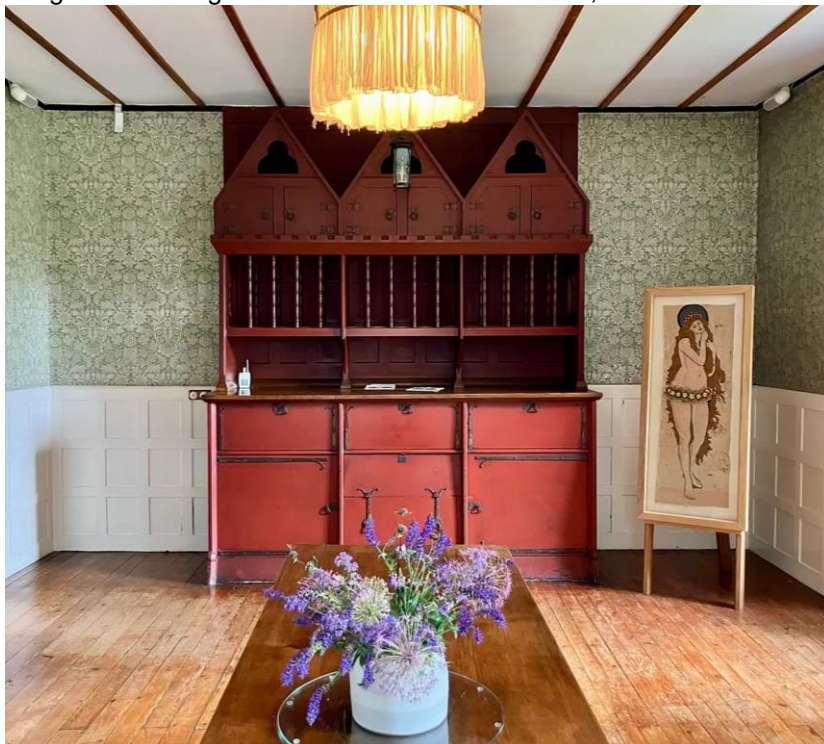
Fonte: Pooky, 2026.

MacCarthy (1994), Thompson (1976) e Mackail (1968), descrevem que no final do verão de 1860, a moradia encontrava-se suficientemente concluída para ser habitada. Foi precisamente nesse ponto que emergiu o maior desafio: a decoração. Morris encontrava no mercado contemporâneo muito pouco que julgasse digno de sua residência, com raras exceções, como tapetes persas, porcelanas azuis ou algumas peças de *delft*⁷ destinadas ao uso doméstico. Embora a alvenaria e a carpintaria pudessem ser executadas diretamente a partir dos desenhos de Webb, uma vez concluída a estrutura da casa — erguida, limpa e vazia, entre as macieiras —, praticamente todos os elementos destinados a mobiliá-la e ornamentá-la precisavam ser concebidos e produzidos do zero (figura 46). Embora concebida por Morris e Philip Webb como residência permanente, circunstâncias práticas e profissionais acabaram por obrigá-lo a deixá-la após apenas cinco anos, quando o processo de mobiliário e decoração ainda estava em andamento. Ainda assim, esse intervalo é unanimemente

⁷ A cerâmica de *Delft*, também conhecida como *Delftware*, desenvolveu-se na cidade de *Delft*, nos Países Baixos, a partir do século XVII, alcançando grande prestígio durante o período do chamado Século de Ouro Holandês. Produzida em faiança, essa cerâmica caracteriza-se pelo revestimento com esmalte branco opaco à base de estanho, que servia de fundo para decorações pintadas, predominantemente em azul, embora também existam exemplares policromos (Raven, 1999; Caiger-Smith, 1973).

reconhecido pela historiografia como um dos períodos mais felizes, férteis e formativos de sua vida, tanto no plano pessoal quanto no desenvolvimento de sua atuação artística e intelectual.

Figura 46: Fotografia de Andrew Redmond Barr, A Sala de Jantar.



Fonte: *Let Scotland Flourish*, 2026.

Thompson (1976) descreve as dificuldades enfrentadas na tarefa de mobiliar a casa após a conclusão da estrutura arquitetônica evidenciaram a insuficiência das soluções disponíveis no mercado contemporâneo e tornaram cada vez menos viável a produção isolada e artesanal de cada objeto, mesmo com a existência de alguns fabricantes dispostos a executar encomendas especiais. Essa situação revelou a necessidade de uma resposta mais sistemática e organizada, antecipando, em termos práticos, a transição de Morris de um trabalho experimental e doméstico (figura 47) para formas coletivas de produção artística e decorativa, que mais tarde se consolidariam na fundação de sua firma.

Figura 47: Fotografia de Nadia Mackenzie, Janela olho-de-boi com vidro original no corredor do primeiro andar.



Fonte: Pooky, 2026.

MacCarthy (1994) e Thompson (1976) comentam que não havia cadeiras, mesas ou camas adequadas; tampouco tecidos, papéis de parede, azulejos para lareiras e corredores, cortinas, castiçais, jarros ou taças que correspondessem a seus ideais estéticos. Tudo precisava ser reinventado. Nesse contexto, o grande banco (figura 48) pintado anteriormente para os aposentos de *Red Lion Square* foi transferido para a sala de estar da Red House, onde sua parte superior foi cercada para formar uma pequena galeria destinada à música, exemplificando a continuidade entre as experiências artesanais iniciais de Morris e o novo ambiente doméstico que passava a moldar sua prática criativa.

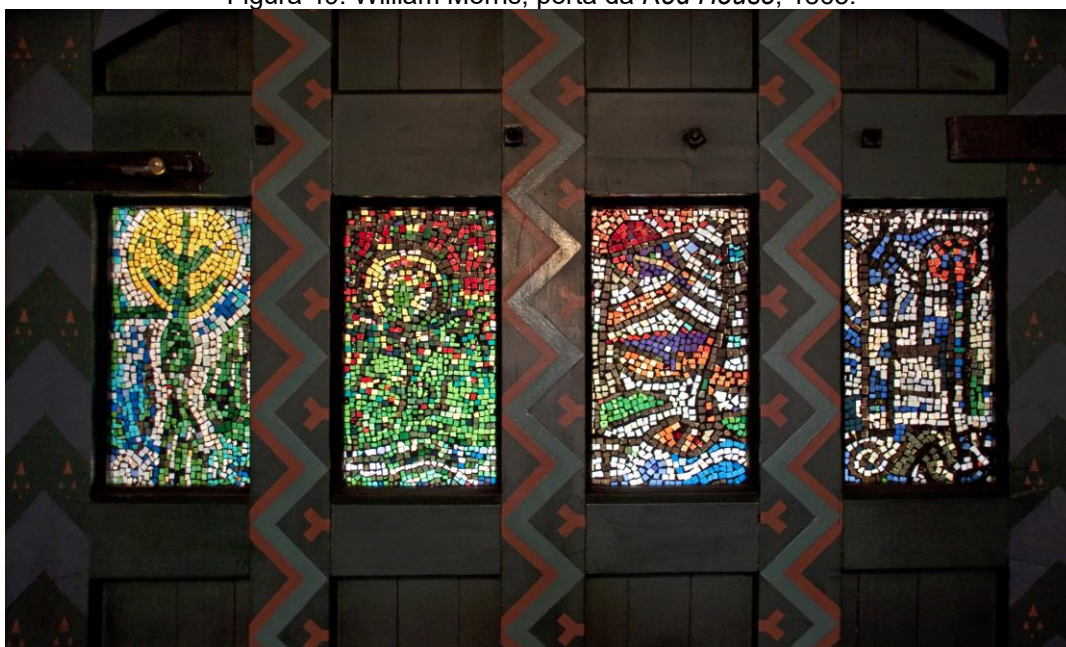
Figura 48: Fotografia de Andrew Redmond Barr, O banco no salão de estar.



Fonte: *Let Scotland Flourish*, 2026.

Grande parte do mobiliário foi desenhada especialmente por Webb e fabricada sob sua supervisão, incluindo a imponente mesa de jantar de carvalho, outras mesas, cadeiras, armários, pesados castiçais de cobre e cristais de mesa de rara beleza. As paredes e os tetos rebocados receberam padrões simples em têmpera, enquanto um esquema de decoração mais elaborado foi concebido para o hall e as principais salas de estar, sendo gradualmente implementado. O jardim foi planejado com o mesmo cuidado e originalidade da casa, sempre evitando o mero antiquarianismo ou a imitação de estilos obsoletos. A porta principal (figura 49) foi ornamentada com quatro janelas em mosaico que representam as quatro estações do ano, cuja apreciação se mostra mais adequada a partir do interior da residência, onde a disposição da luz e a proximidade permitem uma observação mais detalhada de seus motivos e cores.

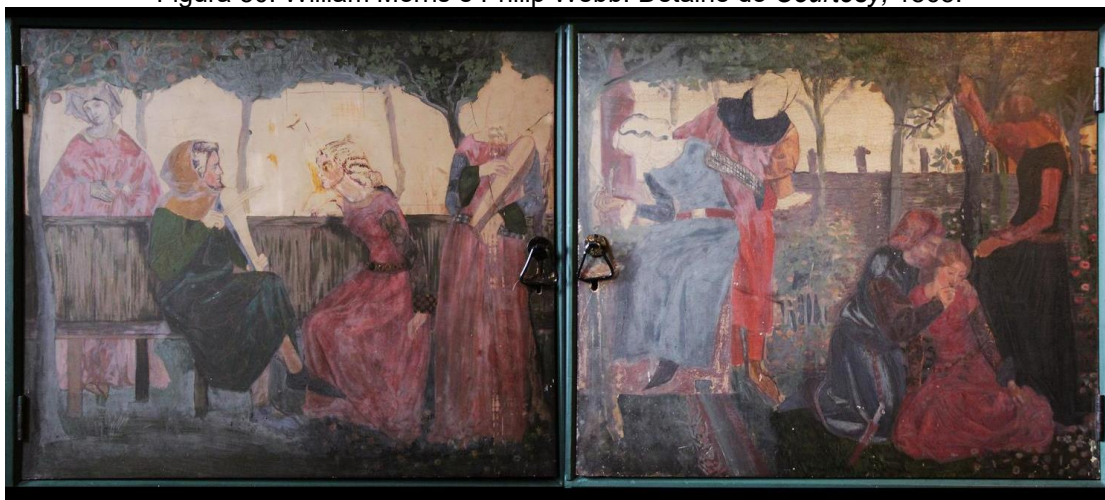
Figura 49: William Morris, porta da *Red House*, 1865.



Fonte: Wikimedia Commons, 2025.

Existem atualmente três peças originais de mobiliário preservadas na *Red House*, sendo uma delas o grande banco que foi trazido da *Red Lion Square* localizado no vestíbulo de entrada. Esse móvel (figura 50) apresenta uma pintura inacabada realizada por William Morris e seus amigos, na qual as figuras aparecem sentadas em um cenário de jardim medieval, trajadas com vestimentas de época. A cena é inspirada em *A Morte de Arthur*, de Thomas Malory, representando o episódio em que “Sir Lancelot conduz Sir Tristram e a Bela Isolda a Joyous Gard”. A composição remete diretamente à tradição das pinturas e dos manuscritos medievais que exerceram profunda influência sobre a estética do movimento pré-raphaelita. A execução da pintura foi iniciada por Morris e posteriormente continuada por Rossetti; contudo, a obra permaneceu inacabada. É provável que Morris tenha sido responsável por grande parte da pintura, embora sua conhecida insegurança na representação de rostos, mãos e pés o tenha levado a deixar esses elementos para serem concluídos por outro artista.

Figura 50: William Morris e Philip Webb. Detalhe do *Courtesy*, 1865.



Fonte: *Arch Daily*, 2025.

Em alusão ao percurso tradicionalmente seguido pelos peregrinos medievais com destino a Canterbury, Morris denominou o corredor que conecta o vestíbulo de entrada à saída posterior da casa de *The Pilgrim's Passage* (Passagem do Peregrino) (figura 51). Os painéis de vidro pintado ali instalados evocam a juventude de Morris e de seus companheiros no período em que passaram a habitar a *Red House*. Na casa dos vinte anos, sua produção artística e projetual era frequentemente marcada por um espírito lúdico e experimental. O próprio artista concebeu e pintou os motivos florais desses painéis, voltados para o pátio do poço; contudo, por não se considerar suficientemente seguro em relação às suas habilidades na representação de figuras animadas, especialmente aves, solicitou ao amigo e arquiteto Philip Webb que executasse esses elementos.

Figura 51: William Morris. A passagem do peregrino, 1865.



Fonte: *Londontopia*, 2025.

MacCarthy (1994), Thompson (1976) e Mackail (1968) articulam que embora concebida por Morris e Philip Webb como residência permanente, circunstâncias práticas e profissionais acabaram por obrigá-lo a deixá-la após apenas cinco anos, quando o processo de mobiliário e decoração ainda estava em andamento. Ainda assim, esse intervalo é unanimemente reconhecido pela historiografia como um dos períodos mais felizes, férteis e formativos de sua vida, tanto no plano pessoal quanto no desenvolvimento de sua atuação artística e intelectual.

Paralelamente, o aprendizado adquirido por Morris nas artes da construção, da pintura e nos ofícios associados — carpintaria, estofaria, vidraria e decoração mural — contribuiu para reavivar aquilo que seus biógrafos descrevem como um instinto profundamente enraizado para o trabalho manual. Após um breve período de hesitação e relativa estagnação criativa, Morris reencontrou uma energia produtiva intensa, caracterizada por um entusiasmo renovado pelo fazer e por uma compreensão cada vez mais clara do valor ético e estético do ofício. Como observam Mackail (1968) e MacCarthy (1994), foi nesse momento que a alegria do trabalho artesanal se afirmou de maneira definitiva em sua vida, tornando-se um princípio orientador que jamais o abandonaria e que passaria a fundamentar sua crítica à produção industrial moderna e sua concepção integrada de arte, trabalho e existência cotidiana.

2.3 O surgimento da firma

MacCarthy (1994), Thompson (1976) e Mackail (1968) elaboram que o primeiro esboço da firma que viria a adquirir ampla notoriedade no campo das artes decorativas começou a delinear-se entre 1859 e 1860, a partir de conversas informais entre amigos e colaboradores próximos, não podendo ser atribuído a um único idealizador. Conforme observam seus biógrafos, a iniciativa emergiu de modo gradual, como resultado de afinidades estéticas e de uma prática coletiva já em curso, sendo formalmente constituída apenas em 1861.

Para Morris — que àquela altura ainda não possuía experiência direta com a lógica comercial —, a empresa representava sobretudo um acordo formal de cooperação artística, orientado menos por objetivos mercantis do que pelo ideal de trabalho coletivo entre artistas e artesãos. Entre os associados iniciais, Burne-Jones e Ford Madox Brown (1821–1893) – foi um pintor britânico de origem franco-alemã, associado ao movimento pré-rafaelita e uma figura central na transição entre o romantismo histórico e o realismo social na arte vitoriana. Embora nunca tenha sido membro formal da Irmandade pré-rafaelita, sua obra e sua atuação intelectual exerceram profunda influência sobre seus integrantes, em especial Dante Gabriel Rossetti, William Morris e Edward Burne-Jones – já se dedicavam com regularidade à produção de desenhos para vitrais, especialmente destinados a igrejas. Philip Webb, além de sua atuação como arquiteto, contribuía com o projeto de mobiliário e de objetos decorativos de menor escala.

A formação original da firma reuniu William Morris, Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Philip Webb, Peter Paul Marshall⁸ (1819–1877) e Charles Faulkner⁹ (1833–1892), todos vinculados pelo propósito comum de reintegrar arte e ofício em um mesmo ideal estético e ético. A empresa adotou

⁸ Foi um engenheiro, fabricante e mecenas britânico, conhecido principalmente por sua participação como sócio fundador da firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., estabelecida em 1861. Diferentemente de outros integrantes do grupo — como William Morris, Dante Gabriel Rossetti ou Edward Burne-Jones —, Marshall não atuava diretamente como artista ou designer, mas desempenhou um papel fundamental na estrutura técnica e administrativa da empresa.

⁹ Foi um matemático, acadêmico e artesão britânico, conhecido principalmente por sua participação como sócio fundador da firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., criada em 1861. Educado em Oxford, Faulkner integrava o mesmo círculo intelectual de William Morris, Edward Burne-Jones e outros membros do grupo pré-rafaelita associado ao movimento Arts and Crafts.

oficialmente o nome “*Morris, Marshall, Faulkner & Co., Fine Art Workmen in Painting, Sculpture, Furniture and Metals*¹⁰”, expressão que explicitava sua ambição de abarcar múltiplas disciplinas sob uma concepção unificada do fazer artístico.

Nos primeiros anos de atividade, a decoração de igrejas (figura 52) constituiu o principal campo de atuação da firma, que se inseria em um contexto de expansão desse setor, impulsionado tanto pela construção de novos templos quanto pela restauração de edifícios religiosos medievais. Esse cenário gerava uma demanda constante por vitrais, azulejos, paramentos litúrgicos e mobiliário eclesiástico, frequentemente atendida de forma insatisfatória pelos fabricantes convencionais de tapeçaria e ornamentação neogótica.

Figura 52: William Morris, Primavera, 1873. Um dos quatro painéis de vitral na lareira com recanto (*inglenook fireplace*) da sala de jantar de *Cragside House, Garden e Estate*, em Rothbury.



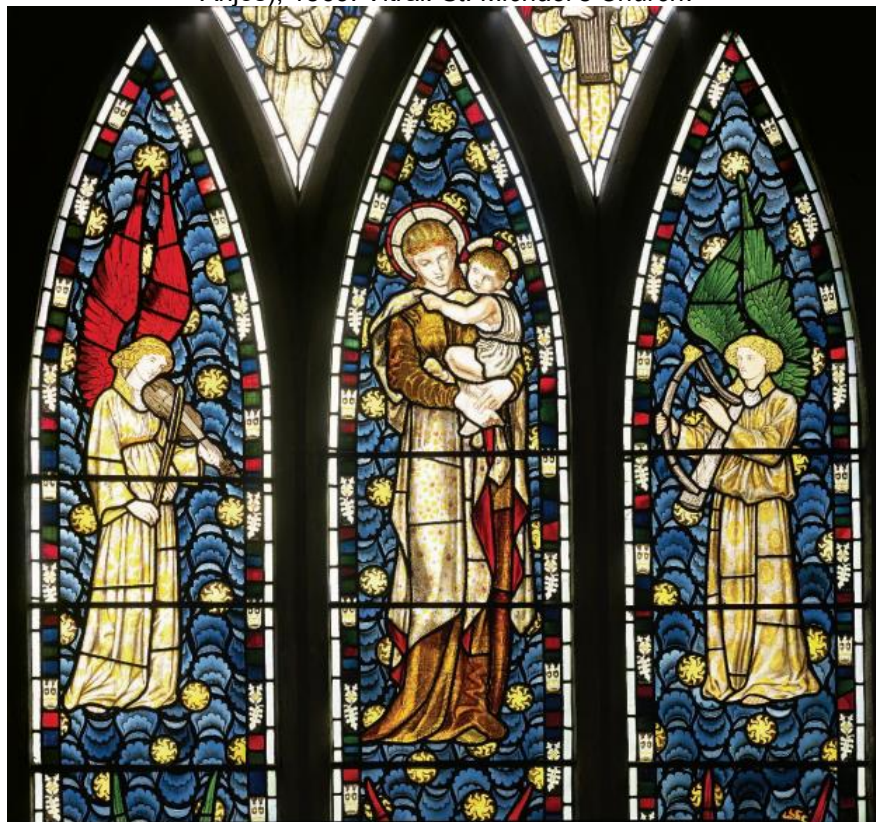
Fonte: Livro “*Arts and Crafts Movement*” de Oscar Lovell Triggs.

Entre as primeiras encomendas e os projetos mais significativos do ano inaugural da empresa destacam-se os trabalhos para duas igrejas projetadas por George Frederick Bodley: São Martin, em Scarborough, e São Michael (figura 53), em *Brighton*. Nesta última, o teto do presbitério foi executado manualmente por Morris,

¹⁰ Morris, Marshall, Faulkner & Co., artífices de belas-artes em pintura, escultura, mobiliário e metais.

Webb e Faulkner, enquanto as janelas em vitral foram produzidas a partir de desenhos de Ford Madox Brown e Burne-Jones, exemplificando desde o início o caráter colaborativo e interdisciplinar que definiria a identidade da firma.

Figura 53: *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, Anjos Musicais (detalhe da metade superior da janela dos Anjos), 1869. Vitral. *St. Michael's Church*.



Fonte: Livro “*Arts and Crafts Movement*” de Oscar Lovell Triggs.

Paralelamente às encomendas de caráter eclesiástico, a produção de mobiliário e objetos destinados ao uso doméstico começou a adquirir importância crescente no âmbito das atividades da firma. Entre as primeiras vendas registradas destacam-se peças de cristal para mesa, projetadas por Philip Webb e executadas pela empresa *Powell*, bem como móveis e joias desenvolvidos a partir de desenhos elaborados pelo próprio Webb. Esses trabalhos iniciais evidenciam a ampliação gradual do escopo da empresa para além da ornamentação religiosa, antecipando seu engajamento mais sistemático com o ambiente doméstico e com os princípios do design integrado. Nesse contexto, Mackail (1968), oferece uma interpretação elucidativa acerca da concepção que Morris nutria a respeito da firma, enfatizando seu caráter menos comercial e mais idealista, ancorado na colaboração artística e na dignificação do trabalho manual:

Esses artistas, tendo sido por muitos anos profundamente ligados ao estudo das artes decorativas de todas as épocas e países, sentiram, mais do que a maioria das pessoas, a falta de algum lugar onde pudessem obter ou fazer produzir trabalhos de caráter genuíno e belo. Portanto, estabeleceram-se agora como uma firma, para a produção, por eles mesmos e sob sua supervisão, de —

- I. Decoração mural, seja em pinturas ou em trabalhos de padrão, ou meramente à disposição das Cores, aplicadas a casas, igrejas ou edifícios públicos.
- II. Escultura em geral, aplicada à arquitetura.
- III. Vidro pintado, especialmente com referência à sua harmonia com a decoração mural.
- IV. Trabalhos em metal em todas as suas vertentes, incluindo joalheria.
- V. Móveis, dependendo de sua beleza no próprio design, na aplicação de materiais até então negligenciados, ou em sua conjunção com pintura de figuras e padrões. Sob este item, inclui-se bordado de todos os tipos, couro carimbado e trabalho ornamental em outros materiais semelhantes, além de todos os artigos necessários para o uso doméstico. (Mackail, 1968, p. 156)

O envolvimento manual do artista foi contínuo e abrangente em praticamente todas as frentes de atuação assumidas pela firma. Entre as modalidades de decoração mural inicialmente desenvolvidas destacam-se os tecidos de *serge*, nos quais figuras e motivos florais eram bordados com lã colorida. O suporte têxtil — um *serge* espesso, de tonalidades suaves e ligeiramente apagadas, fornecido por fabricantes de Yorkshire — revelou-se particularmente adequado para a aplicação de bordados cromaticamente intensos, potencializando o contraste entre base e ornamentação.

Na Exposição Internacional de 1862, a firma apresentou-se com dois estandes distintos: um dedicado aos vitrais e outro descrito no catálogo oficial como “móveis decorados, tapeçarias, etc.”. Este último incluía exemplares significativos do nascente repertório decorativo da empresa, como o *Armário de São George* (figura 54) — um gabinete com portas pintadas com cenas da lenda de São Jorge, projetado por Webb e executado pictoricamente por William Morris por volta de 1861–1862. A participação na exposição marcou, assim, os primeiros passos públicos da firma em múltiplas vertentes do design decorativo.

Figura 54: William Morris, Armário São Jorge, em carvalho com painéis pintados, 1861.



Fonte: *Meisterdrucke*, 2025.

Entre esse período e o ano subsequente, Webb concebeu um conjunto significativo de móveis destinados ao uso doméstico cotidiano. Embora alguns exemplares fossem de grandes dimensões e apresentassem elaborada ornamentação, a maioria caracterizava-se por uma notável economia formal, pautada pela valorização da simplicidade construtiva, da funcionalidade e da proporção equilibrada. Esse repertório incluía peças como baús, estantes, guarda-roupas, aparadores, pias, penteadeiras, espelhos, mesas de diferentes formatos — tanto longas quanto circulares —, uma cama de ferro, além de cristais de mesa e castiçais em metal.

Paralelamente à produção mobiliária, a firma desenvolveu azulejos pintados concebidos por Rossetti, Burne-Jones, Webb e pelo próprio Morris, bem como uma quantidade limitada de joias. Alguns desses azulejos apresentavam motivos figurativos (figura 55) ou ornamentais acompanhados de versos poéticos, frequentemente de autoria de Morris, que costumava referir-se a si mesmo, de maneira significativa, como “o poeta da firma”. Essa integração entre texto, imagem e objeto utilitário exemplifica o ideal coletivo do grupo de suprimir a separação entre as artes maiores e menores, articulando função, beleza e expressão literária em um mesmo suporte material.

Figura 55: Azulejo, projetado por William Morris, decorado por *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, 1862, Inglaterra.



Fonte: *Victoria and Albert Museum*, 2025.

As chamadas “tapeçarias” exibidas nesse contexto consistiam, na realidade, em trabalhos bordados, de acordo com a prática corrente do período. Pouco tempo depois, contudo, Morris ampliaria esse campo de atuação ao dedicar-se também à tecelagem propriamente dita, aprofundando sua investigação técnica e conceitual sobre os processos têxteis e consolidando um dos eixos centrais de sua produção artística e artesanal.

Os tecidos estampados, os papéis de parede e os tapetes — que posteriormente se consolidaram como os principais produtos comerciais da firma — constituem desdobramentos que se afirmaram apenas nos anos seguintes. Entre esses gêneros, os papéis de parede foram os primeiros a serem desenvolvidos. Foi justamente a introdução desse tipo de produção, em razão das exigências técnicas e espaciais envolvidas, que levou a empresa a se afastar de sua intenção inicial de fabricar integralmente todos os artigos em suas próprias instalações.

MacCarthy (1994), Thompson (1976) e Mackail (1968) descrevem que o célebre papel de parede *Trellis* (figura 56) foi o primeiro a ser concebido nesse contexto. O desenho da treliça com rosas foi elaborado por Morris, enquanto as figuras dos pássaros ficaram a cargo de Webb. O projeto data de novembro de 1862. Inicialmente, tentou-se imprimir o padrão utilizando tintas a óleo a partir de chapas de zinco gravadas; contudo, esse procedimento revelou-se excessivamente lento e insatisfatório do ponto de vista técnico e estético. Em consequência, foi rapidamente

abandonado. O desenho passou então a ser recortado em blocos de madeira de pereira, a partir dos quais o papel foi impresso com tintas convencionais pelos impressores Jeffreys, de Islington. Esse processo não apenas assegurou maior qualidade ao resultado final, como também estabeleceu princípios técnicos que se tornaram fundamentais para a produção posterior de papéis de parede associados ao nome de Morris.

Figura 56: William Morris. *Trellis*, 1862.



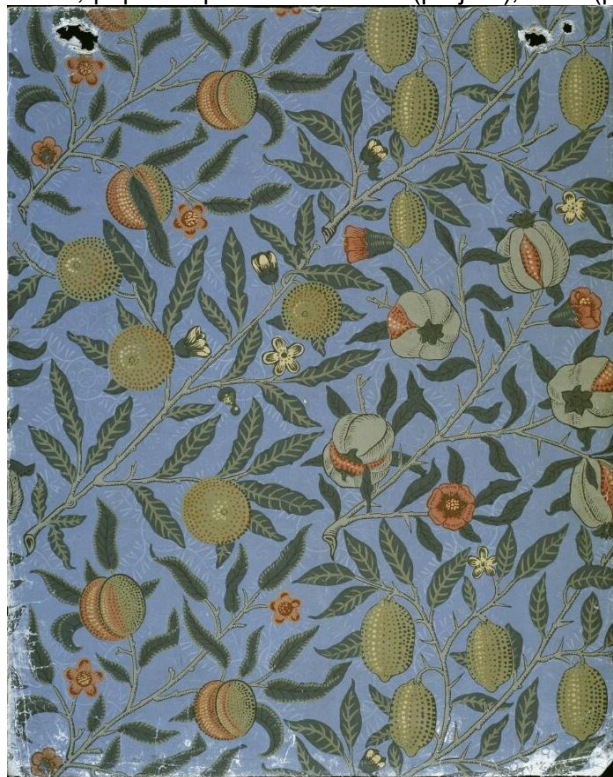
Fonte: Wikipedia, 2025.

MacCarthy (1994) relata que paralelamente, outros padrões foram concebidos e transpostos para blocos de madeira, ampliando gradualmente o repertório gráfico da firma. Nesse contexto, o papel de parede *Daisy* destacou-se como um dos modelos mais amplamente utilizados. Uma vez concluído o entalhe dos blocos, a qualidade final da impressão passava a depender, em grande medida, da perícia técnica do responsável pela preparação e pela mistura das cores, fator decisivo para a nitidez do desenho e a harmonia cromática do conjunto (MacCarthy, 1994).

Thompson (1976) acrescenta que essa primeira fase da produção de papéis de parede de William Morris — cujos desenhos permaneceram em fabricação por décadas — atingiu um ponto de culminância com o padrão *Fruit* (figura 57), também conhecido como *Pomegranate*, considerado por diversos biógrafos como a realização

mais refinada deste ciclo inicial. Nesse estágio, o método de ornamentação de superfícies alcançou um grau elevado de complexidade formal e de maturidade estética.

Figura 57: *Fruit*, papel de parede. 1865–66 (projeto), 1866 (produção).



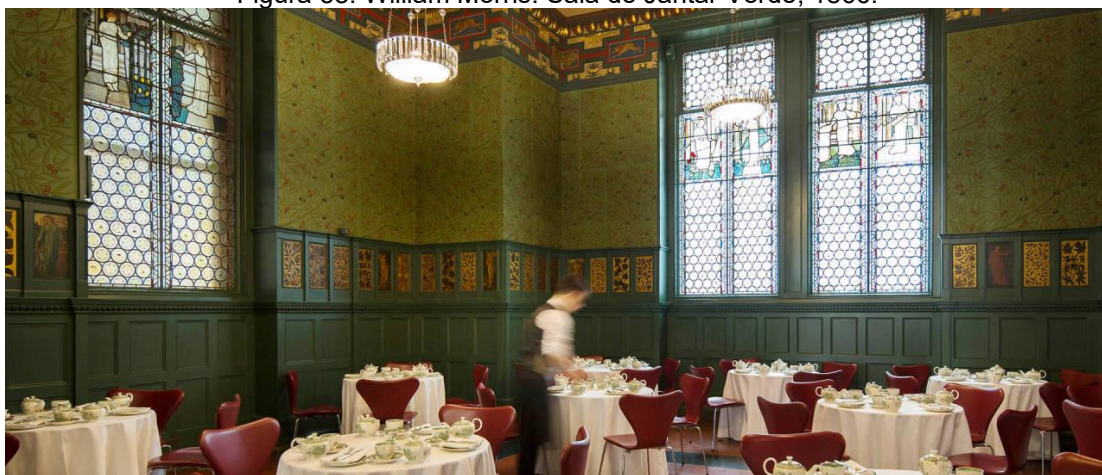
Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

De acordo com Thompson (1976) ao retomar e aprofundar o trabalho com o design de papéis de parede, Morris afastou-se progressivamente da simplicidade estrutural dos primeiros padrões, adotando uma concepção mais ampla e articulada da composição ornamental. Os modelos posteriores, caracterizados por formas de maior escala e por uma organização espacial rigorosamente controlada, tendem a ser particularmente valorizados por artistas e historiadores do design. Contudo, os padrões iniciais — mais contidos e formalmente diretos — conservam um apelo singular, marcado por uma clareza expressiva e por uma espontaneidade que evocam uma relação quase instintiva com a beleza. Como observa Thompson, esse senso de forma e cor, ainda em processo de consolidação, apresenta-se de modo plenamente autêntico e revela as bases sobre as quais se estruturaria a linguagem decorativa madura de Morris.

Segundo MacCarthy (1994) e Mackail (1968) no outono de 1865, a firma *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* transferiu suas instalações, movimento que coincidiu com a mudança da família Morris de Upton, concretizada em novembro do mesmo ano. A nova sede foi estabelecida na *Queen Square*, em Bloomsbury, área então relativamente tranquila que ainda preservava traços de sua antiga respeitabilidade como subúrbio londrino do início do século XVIII, associado ao período da Rainha Anne. A instalação conjunta da residência de Morris e do ateliê da firma nesse local favoreceu uma integração ainda mais estreita entre vida doméstica, prática artística e organização do trabalho coletivo, aspecto recorrente na trajetória do designer.

Em 1867, a firma recebeu aquela que é amplamente considerada sua primeira encomenda de grande relevância no campo da decoração não eclesiástica: o projeto da Sala de Jantar Verde (figura 58) do Museu de *South Kensington* (atual *Victoria and Albert Museum*). Diferentemente das comissões anteriores, majoritariamente ligadas à ornamentação de igrejas, esse trabalho colocou a empresa diante de um público amplo e diversificado. Conforme observa Thompson (1976), a visibilidade proporcionada por essa intervenção teve papel decisivo na consolidação do nome da firma e na afirmação pública de seu vocabulário estético, baseado na integração entre arquitetura, pintura decorativa e artes aplicadas.

Figura 58: William Morris. Sala de Jantar Verde, 1866.



Fonte: Regina Sturrock Design, 2025.

MacCarthy (1994) complementa que a Sala de Jantar Verde funcionou, desde sua inauguração, como uma espécie de manifesto material dos princípios defendidos por Morris e seus colaboradores. Notavelmente, o conjunto decorativo permanece

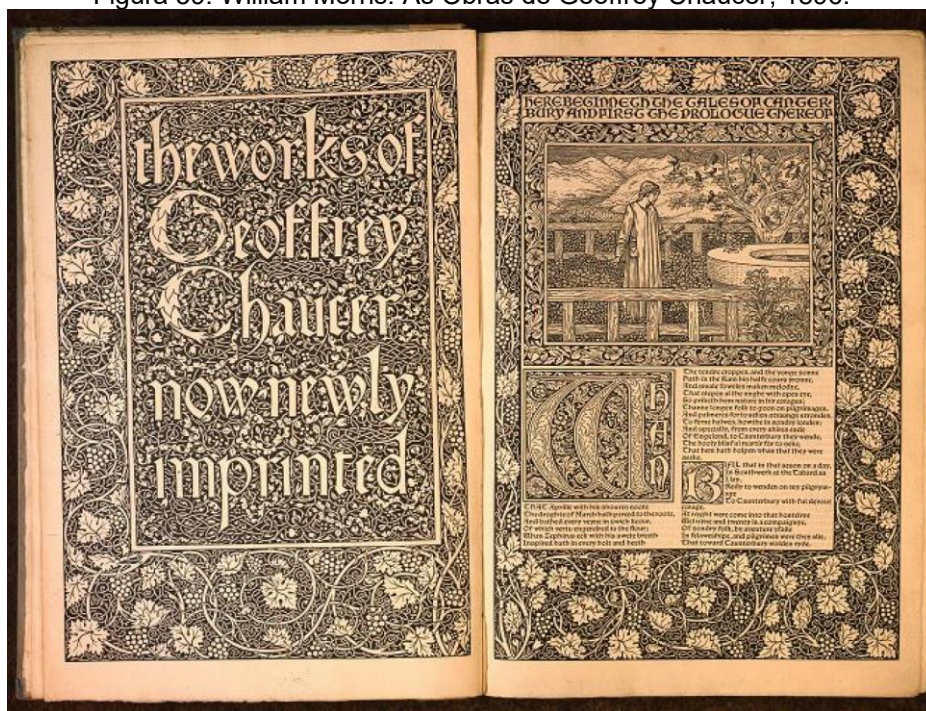
preservado até a atualidade, constituindo um testemunho duradouro da ambição artística e da coerência formal que caracterizaram essa fase madura da produção da firma.

Conforme MacCarthy (1994) e Mackail (1968) descrevem em 1871, Morris e Rossetti tornaram-se coproprietários de *Kelmscott Manor*, em Oxfordshire, residência rural que desempenharia papel central tanto em sua vida pessoal quanto em sua imaginação estética. Nos três ou quatro anos subsequentes, Morris investiu de forma crescente recursos financeiros e energia no empreendimento, sem que isso se traduzisse, inicialmente, em retornos econômicos significativos. Esse período constituiu uma fase particularmente angustiante, sendo talvez o único momento de sua vida em que enfrentou dificuldades financeiras concretas, com balanços anuais que chegaram a registrar prejuízos efetivos.

MacCarthy (1994) e Thompson (1976) acrescentam que apesar dessas dificuldades iniciais, os recursos pessoais de Morris permitiram-lhe atravessar essa fase crítica. Gradualmente, o negócio começou a gerar lucros acumulados, ainda que, conforme estabelecido legalmente, esses rendimentos deveriam ser divididos igualmente entre os sócios. A fragilidade financeira do empreendimento nos primeiros anos quase resultou em consequências graves no momento de sua dissolução. Em 1874, a sociedade foi formalmente encerrada: Morris assumiu a posse exclusiva de *Kelmscott Manor*, sem a participação de Rossetti, e, por razões tanto práticas quanto comerciais, tornou-se o único proprietário da firma, que passou a operar sob o nome *Morris & Co.*

Thompson (1976) descreve que na última década de sua vida, Morris deu forma a um dos projetos mais ambiciosos e duradouros de sua carreira ao fundar a *Kelmscott Press*, iniciativa voltada à revitalização das tradições da impressão artesanal e à produção de livros de excelência material, inspirados nos modelos tipográficos e decorativos do século XV. O ápice dessa empreitada foi a publicação, em 1896, da célebre *Kelmscott Chaucer* (figura 59), obra composta tipograficamente pelo próprio Morris e ilustrada por Burne-Jones. Este volume é amplamente reconhecido como a expressão mais completa de suas concepções estéticas e éticas aplicadas ao livro como objeto cultural.

Figura 59: William Morris. As Obras de Geoffrey Chaucer, 1896.



Fonte: William Morris Gallery, 2025.

MacCarthy (1994) e Thompson (1976) especificam que todos os aspectos da produção da *Kelmscott Press* foram cuidadosamente concebidos por Morris: desde o desenho tipográfico e as iniciais ornamentadas até o arranjo das páginas, o formato dos volumes e as encadernações. Os livros eram impressos em papel artesanal, por meio de prensas manuais, reafirmando sua convicção de que beleza e utilidade deveriam coexistir nos objetos do cotidiano. Por meio dessa prática, Morris não apenas deu continuidade aos ideais estéticos associados ao medievalismo e ao legado pré-rafaelita, mas também consolidou uma crítica profunda aos métodos industriais modernos, propondo uma alternativa fundada na dignidade do trabalho manual e na integridade formal do objeto artístico.

Conforme Mackail (1968) e Thompson (1976) embora Morris, como poeta, designer e impressor, e Burne-Jones, como ilustrador, estivessem plenamente preparados para assumir suas respectivas funções, os demais agentes indispensáveis ao processo — fundidores de tipos, compositores, impressores e gravadores em madeira — ainda precisavam ser formados ou reeducados segundo padrões artesanais rigorosos. Muitos desses desenhos foram posteriormente entalhados em madeira pelo artista e pelos artesãos associados à firma, tanto profissionais quanto amadores, que, caracteristicamente, abordavam o trabalho com uma combinação de

ousadia e simplicidade, frequentemente sem treinamento formal prévio. O próprio envolveu-se de modo direto no aprendizado da gravura em madeira e, segundo relatos contemporâneos e avaliações posteriores, demonstrou notável rapidez em dominar a técnica, alcançando um elevado nível de competência. Tal engajamento prático reforça um dos princípios fundamentais de sua trajetória intelectual e artística: a recusa da separação entre concepção e execução, e a defesa da aprendizagem pelo fazer como fundamento ético e estético da produção artística.

MacCarthy (1994) e Mackail (1968) relatam que a *Kelmscott Press* manteve suas atividades entre 1891 e 1898, período no qual publicou 53 títulos reunidos em 66 volumes, todos concebidos de forma integral por Morris, desde o desenho tipográfico e a ornamentação até a organização das páginas e a escolha dos materiais. As edições eram impressas manualmente em prensas artesanais e distribuídas em tiragens limitadas, geralmente em torno de 300 exemplares, o que reforçava o caráter deliberadamente exclusivo e anticomercial do empreendimento.

Thompson (1976) acrescenta que uma parcela significativa dessas publicações contou com ilustrações de Burne-Jones, cuja colaboração foi fundamental para a articulação entre texto e imagem, elemento central na concepção morrisiana do livro como obra de arte total. Conforme observa E. P. Thompson, a *Kelmscott Press* representou não apenas um projeto editorial, mas também uma crítica prática à padronização e à perda de qualidade impostas pela industrialização da produção gráfica no final do século XIX.

MacCarthy (1994) e Mackail (1968) finalizam que a firma foi reconhecida como um marco fundador do movimento moderno de impressão artística (*fine printing*), a *Kelmscott Press* exerceu influência duradoura sobre tipógrafos, editores e designers gráficos do século XX, ao reafirmar a primazia do trabalho artesanal, da legibilidade e da harmonia visual no design do livro.

3 Movimento *Arts and Crafts*

O movimento *Arts and Crafts* emergiu na Grã-Bretanha nas últimas décadas do século XIX como uma resposta crítica à industrialização acelerada e ao consequente declínio da qualidade estética, material e ética dos bens produzidos em série. Embora sua consolidação institucional tenha ocorrido a partir da década de 1880, diversos estudiosos identificam c. 1860 como um marco simbólico de sua gênese, coincidindo com a construção da *Red House*, projetada por Webb para Morris. Conforme observa Elizabeth Cumming (1991), essa residência constituiu não apenas o lar de Morris, mas também um verdadeiro “laboratório experimental” no qual se articularam, pela primeira vez de modo coerente, princípios que viriam a fundamentar o *Arts and Crafts*: a valorização do trabalho manual, a integração entre arquitetura, mobiliário e decoração, e a recusa da ornamentação industrializada.

Na residência, Morris concebeu e executou, em colaboração com Webb e com amigos ligados ao círculo pré-rafaelita, móveis, pinturas murais, vitrais e objetos decorativos, adquirindo uma compreensão prática e aprofundada das necessidades reais da habitação doméstica. Como assinala Wendy Kaplan (1983), essa experiência foi decisiva para o amadurecimento de sua concepção de arte aplicada, pois lhe revelou tanto as limitações da produção artesanal individual quanto o potencial social e estético do trabalho coletivo orientado por princípios éticos. Ao mesmo tempo, esse processo proporcionou a Morris uma experiência formativa fundamental: a redescoberta do prazer intrínseco do fazer manual, elemento que se tornaria central em sua crítica à alienação do trabalho industrial.

Do ponto de vista teórico, os fundamentos do movimento antecederam a década de 1860 e encontram-se estreitamente ligados aos escritos de John Ruskin, cuja influência sobre Morris foi profunda e duradoura. A leitura de *As Pedras de Veneza* (1851–53), em especial do capítulo *Sobre a Natureza do Gótico*, levou Morris a compreender a arte como expressão direta da liberdade criativa e da satisfação do trabalhador em seu ofício. Segundo Cumming (1991), Morris via nesse texto “a primeira formulação clara da ideia de que a arte nasce do prazer no trabalho, e não da obediência mecânica a regras formais”. A importância dessa obra para sua trajetória é atestada pelo fato de Morris ter decidido, cerca de quarenta anos após sua

publicação, ele o reimprimiu como um dos primeiros títulos da *Kelmscott Press*, reafirmando seu valor programático.

Kaplan (1983) descreve que embora Ruskin tenha fornecido as bases morais e históricas do movimento, foi Morris quem transformou essas ideias em prática concreta. Em 1861, ao invés de fundar uma nova irmandade artística nos moldes da Irmandade pré-rafaelita, Morris optou por criar uma empresa — *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* — dedicada às artes aplicadas. Como argumenta Kaplan, essa decisão marcou uma inflexão decisiva: a arte deixou de ser concebida como atividade isolada do artista e passou a ser entendida como prática social, inserida nas condições reais de produção e consumo.

Conforme Pevsner (2019) a crítica de Morris partia da constatação de que, desde o Renascimento — e de modo mais agudo após a Revolução Industrial —, os fundamentos sociais da arte haviam se deteriorado. Para ele, a arte havia perdido suas “raízes”, isto é, sua ligação orgânica com a vida cotidiana e com o trabalho significativo. Inspirado pelo artesanato gótico e pela leitura de Ruskin, desenvolveu uma visão deliberadamente voltada ao passado, não como nostalgia estilística, mas como estratégia crítica: buscava nas tradições medievais um modelo no qual arte, trabalho e vida social formavam uma unidade coerente. Nesse contexto, sua definição de arte como “a expressão do prazer do homem em seu trabalho” sintetiza de modo exemplar a dimensão estética, ética e social que orienta o pensamento e a prática do *Arts and Crafts*.

Em seu ensaio *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1849), John Ruskin ampliou e sistematizou pressupostos já esboçados no pensamento pré-rafaelita, formulando uma doutrina central segundo a qual a arte autêntica somente poderia ser produzida por artistas. Contudo, ao invés de restringir essa condição a uma elite criativa, Ruskin projetou o pleno florescimento da arte para um futuro em que os trabalhadores se tornassem artistas e os artistas, trabalhadores. Para que tal transformação se concretizasse, o operário deveria não apenas adquirir destreza técnica, mas também desenvolver sensibilidade estética e experiência intelectual próprias da prática artística — algo que, segundo Ruskin, dependia diretamente do acesso à educação, de condições dignas de trabalho e de um bem-estar social efetivo. Essa concepção extrapolava o campo estritamente artístico e se articulava com reflexões mais amplas

sobre as bases morais das relações humanas e os fundamentos da economia social. Após um longo período de observação e elaboração teórica, Ruskin passou a situar o núcleo de seu pensamento nas estruturas mais profundas da sociedade, inaugurando uma abordagem crítica que vinculava arte, trabalho e organização social.

Segundo Moura (2022) no âmbito do movimento *Arts and Crafts*, difundiu-se a convicção de que o artesanato poderia não apenas resultar em objetos mais duráveis e esteticamente qualificados, mas também contribuir para a melhoria da vida daqueles que os produziam, promovendo o ideal do *pleasure in work* (prazer no trabalho). Seus integrantes defenderam o estreitamento da relação entre concepção e execução, buscando restabelecer uma dinâmica produtiva mais equilibrada e, em certa medida, mais democrática entre os diversos agentes envolvidos no processo criativo. Esses princípios encontram síntese no conceito inglês de *craftsmanship*, entendido simultaneamente como excelência técnica, domínio do ofício e envolvimento consciente do trabalhador com sua prática.

Entretanto, como observa Pevsner (2019), reside aí a contradição fundamental da vida e da doutrina de William Morris. Embora sua atuação tenha sido construtiva ao revitalizar o artesanato e reafirmar o valor ético do trabalho manual, o cerne de sua proposta apresenta um aspecto paradoxal: os objetos produzidos pelo artista-artesão, em razão do elevado custo dos materiais e da mão de obra qualificada, tornaram-se acessíveis apenas a um público restrito, majoritariamente composto por indivíduos de alto poder aquisitivo. Essa tensão entre ideal social e realidade econômica constitui um dos pontos centrais para a compreensão crítica do legado do *Arts and Crafts*.

Embora suas origens remontem a 1864, a denominação pela qual o movimento passou a ser amplamente reconhecido foi adotada apenas em 1888, por ocasião da criação da *Arts & Crafts Exhibition Society* (figura 60). A fundação da sociedade e a realização de sua primeira exposição ocorreram em um momento particularmente propício, marcado por um interesse crescente em todos os aspectos do design e da manufatura decorativa britânica, independentemente de sua produção ocorrer em ambientes domésticos, oficinas artesanais ou contextos industriais.

Figura 60: Walter Crane, Catálogo da Primeira Exposição, 1888.



Fonte: *William Morris Gallery*, 2025.

Formalmente estabelecida em 1887, a *Arts & Crafts Exhibition Society* teve como primeiro presidente o artista e designer Walter Crane (1845–1915) foi uma das figuras centrais do movimento *Arts and Crafts* na Grã-Bretanha, destacando-se como artista, designer, ilustrador e teórico. Formado no ambiente intelectual influenciado por Morris e John Ruskin, Crane tornou-se um defensor ativo da integração entre arte, artesanato e vida cotidiana, princípios fundamentais do movimento. Sua atuação abrangeu diversas áreas, incluindo ilustração de livros, design de papéis de parede, têxteis, azulejos e mobiliário, sempre pautada pela valorização do trabalho manual e pela clareza estrutural da forma. Seu principal objetivo era oferecer representatividade institucional e promover espaços expositivos para uma comunidade em expansão de designers, artesãos e teóricos comprometidos com a valorização do trabalho manual e da qualidade estética dos objetos utilitários. A primeira exposição organizada pela sociedade foi inaugurada em outubro de 1888, na *The New Gallery*, localizada na *Regent Street*, em Londres, consolidando-se como um marco fundamental para a legitimação pública e crítica do movimento.

O site da *Society of Designer Craftsmen* foi concebido e estruturado a partir desse acontecimento histórico, com o propósito de preservar e celebrar a memória

dos artistas e artesãos associados ao movimento. Nesse contexto, o movimento é apresentado pela instituição como:

O movimento *Arts and Crafts* foi um dos movimentos de design mais influentes, profundos e abrangentes dos tempos modernos. Surgiu na Grã-Bretanha por volta de 1880 e rapidamente se espalhou pelos Estados Unidos e Europa, chegando, por fim, ao Japão, onde deu origem ao movimento *Mingei* (Artesanato Popular). Foi um movimento nascido de ideais, motivado pela preocupação com os efeitos da industrialização no design, na preservação das habilidades artesanais tradicionais e na qualidade de vida das pessoas comuns. Em resposta, estabeleceu um novo conjunto de princípios para a vida e o trabalho, defendendo a reforma da arte em todos os níveis e dentro de um amplo espectro social. (Society of Designer Craftsmen, 2025)

Embora tenha sido denominado a partir da *Arts and Crafts Exhibition Society*, o movimento ultrapassou amplamente os limites dessa instituição específica, englobando um conjunto diverso de sociedades, oficinas cooperativas, estúdios independentes e fabricantes que compartilhavam princípios estéticos, éticos e sociais comuns. Conforme observam Cumming e Kaplan (1991), tratou-se de uma iniciativa singular no panorama cultural do século XIX, pois articulava uma reforma simultânea do design, da produção material e das condições de vida cotidiana, exercendo influência duradoura sobre a sociedade moderna. Em 1891, Morris assumiu a presidência da *Arts and Crafts Exhibition Society*, sucedendo Walter Crane, consolidando institucionalmente os ideais que ele próprio vinha defendendo desde a década de 1860. Em 1960, a entidade passou a adotar o nome *Society of Designer Craftsmen*, mantendo como princípios fundamentais a inovação, a originalidade, a excelência no design e o elevado padrão artesanal — valores que permanecem centrais em sua atuação contemporânea.

Assim, uma das características centrais do *Arts and Crafts* foi a valorização da habilidade individual do artesão e do caráter expressivo do trabalho manual. Cada objeto deveria refletir a criatividade, a sensibilidade e o domínio técnico de seu criador, sendo compreendido não apenas como mercadoria, mas como manifestação artística dotada de integridade formal e material. Esse princípio sustentava a crença de que os objetos feitos à mão possuíam uma qualidade estética e ética irredutível à lógica da produção em série.

Do ponto de vista formal, o design associado ao movimento caracterizou-se pela simplicidade, funcionalidade e clareza estrutural (figura 61). Ornamentações excessivas foram rejeitadas em favor de formas honestas, capazes de evidenciar a

beleza intrínseca dos materiais e a perícia do artesão. Materiais naturais e locais — como madeira, pedra e fibras têxteis — eram amplamente utilizados, tanto por sua durabilidade quanto por sua afinidade com o ideal de autenticidade defendido pelo movimento. A convicção de que a arte deveria integrar a vida cotidiana levou os adeptos do movimento a dedicar aos objetos utilitários — móveis, utensílios domésticos e têxteis — o mesmo cuidado estético e técnico tradicionalmente reservado às belas-artes, privilegiando a qualidade em detrimento da quantidade.

Figura 61: William Morris, 1856. Mobiliário em madeira pintada. 62.9 x 74.9 x 51.5 cm.



Fonte: *The Met Museum*, 2025.

Cumming e Kaplan (1991) descrevem que o impacto do movimento se estendeu de maneira significativa à arquitetura e ao design de interiores. As residências passaram a ser concebidas como espaços funcionais, confortáveis e visualmente coerentes, pautados pela honestidade construtiva e pela integração com o ambiente natural. Móveis e elementos decorativos eram produzidos artesanalmente, com atenção rigorosa aos detalhes, como exemplificam as peças robustas (figura 62) e de linhas simples de Gustav Stickley (1858–1942) – foi um dos principais responsáveis pela difusão e adaptação do movimento nos Estados Unidos. Designer de móveis, editor e empresário, Stickley tornou-se conhecido por promover uma estética baseada na simplicidade formal – bem como os complexos têxteis e vitrais projetados por Morris.

Figura 62: Gustav Stickley. Mesa de biblioteca, 1906.



Fonte: *The Met Museum*, 2025.

Além de sua dimensão estética, o movimento assumiu um caráter educativo e social relevante. Incentivou a criação de escolas, guildas e comunidades voltadas ao ensino de técnicas artesanais, contribuindo para a preservação e revitalização de tradições em risco de desaparecimento. Instituições como a *Guild of Handicraft* – foi uma das iniciativas mais emblemáticas do movimento na Grã-Bretanha, constituindo-se como uma tentativa concreta de articular ideais estéticos, sociais e éticos em torno do trabalho artesanal. Fundada em 1888 por Charles Robert Ashbee (1863–1942), arquiteto, designer e reformador social, a guilda surgiu inicialmente em Londres, no bairro de *Whitechapel*, com o objetivo de oferecer formação artesanal qualificada e condições de trabalho dignas a jovens artesãos, muitos deles oriundos das classes trabalhadoras urbanas. Seus membros produziam objetos em metal, mobiliário, joalheria e encadernação, enfatizando a honestidade dos materiais, a clareza estrutural e a qualidade do acabamento manual. A organização funcionava simultaneamente como oficina, escola e comunidade, promovendo uma ética do trabalho baseada no prazer criativo, na cooperação e na responsabilidade social do designer-artesão.

E a *Central School of Arts and Crafts* desempenhou um papel fundamental na consolidação institucional e pedagógica dos ideais do movimento na Grã-Bretanha, ao articular a formação artística com o ensino sistemático do artesanato e do design.

Fundada em 1896, em Londres, por iniciativa do *London County Council*, a escola foi concebida como uma resposta direta às deficiências do ensino artístico tradicional, excessivamente teórico e dissociado das práticas materiais e produtivas. Desde sua origem, a instituição buscou integrar arte, ofício e indústria, mantendo-se fiel aos princípios defendidos pelo movimento. Ao mesmo tempo, diferentemente das posições mais radicalmente anti industriais de Morris, a escola adotou uma postura mais pragmática, reconhecendo a necessidade de dialogar com os processos industriais modernos sem abdicar da qualidade estética e ética do design. As escolas desempenharam papel fundamental na formação de novas gerações de artesãos e designers, reforçando a busca por qualidade, autenticidade e responsabilidade social no trabalho criativo.

Conforme Thompson (2003) por fim, o legado do *Arts and Crafts* estendeu-se aos movimentos de design do século XX, preparando o terreno para correntes como o *Art Nouveau* e a Bauhaus. A influência de William Morris é particularmente perceptível na ornamentação orgânica e no uso de motivos florais em artistas como Alphonse Mucha (1860–1939). Ao mesmo tempo, princípios como funcionalidade, simplicidade formal e integração entre arte e vida cotidiana foram assimilados pela Bauhaus, ainda que reinterpretados à luz da indústria moderna. Dessa forma, o movimento não apenas reagiu ao seu tempo, mas contribuiu decisivamente para a configuração do pensamento moderno em design e arquitetura.

3.1 A produção têxtil no movimento *Arts and Crafts*

A indústria têxtil ocupou um lugar central nas reflexões e práticas dos principais formuladores do movimento, em grande medida por seu protagonismo no processo de industrialização britânica e pelos problemas estéticos, sociais e éticos associados à produção mecanizada em larga escala. A introdução das máquinas de fiar e tecer e a consolidação do sistema fabril transformaram os tecidos em bens de consumo baratos e padronizados, frequentemente marcados pela perda de qualidade material e expressiva. Paralelamente, as condições de trabalho nas fábricas têxteis tornaram-se emblemáticas do caráter alienante e desumanizador da Revolução Industrial, tema amplamente denunciado por críticos sociais do período, como John Ruskin.

Nesse contexto, William Morris identificou no têxtil um campo privilegiado para a recuperação da dignidade do trabalho artesanal e da unidade entre concepção e execução. Influenciado pelas análises de Ruskin sobre a relação entre trabalho, Morris passou a defender a produção têxtil como uma prática capaz de restituir tanto a integridade formal dos objetos quanto o sentido humano do fazer. Como observam Cumming e Kaplan (1991), o têxtil oferecia a Morris um meio particularmente eficaz de articular seus ideais estéticos e sociais, pois reunia tradição histórica, complexidade técnica e ampla presença na vida cotidiana.

Ao retomar técnicas como a tecelagem manual, o bordado e a estamparia por blocos de madeira, Morris e seus colaboradores buscaram restabelecer a individualidade do objeto têxtil, valorizando a irregularidade, a riqueza cromática e a expressividade do desenho. Essa postura não se limitava a uma rejeição da indústria, mas constituía uma crítica sistemática à dissociação entre trabalhador e produto, característica da produção mecanizada. Assim, a prática têxtil no *Arts and Crafts* tornou-se um eixo fundamental de sua proposta reformadora, articulando estética, ética do trabalho e crítica social de maneira exemplar.

3.1.1 Estamparia e investigações

Segundo Parry (1989) os primeiros projetos comerciais de Morris voltados ao bordado e aos papéis de parede datam da década de 1860, portanto mais de vinte anos anteriores à primeira exposição formal da *Arts and Crafts Exhibition Society*. Contudo o impulso decorativo que viria a caracterizar sua produção madura já se manifestava de forma clara em suas experiências iniciais. Trabalhos narrativos e murais, como as pinturas realizadas para a *Oxford Union* em 1857, bem como os móveis pintados para os aposentos que dividiu com Burne-Jones em *Red Lion Square*, Londres, entre 1856 e 1859, revelam, por meio de uma ornamentação densa e expressiva, uma inclinação precoce e quase instintiva para a criação de padrões decorativos.

Parry (1989) acrescenta que em 1856, Morris e Burne-Jones instalaram-se em um apartamento em *Red Lion Square* e, confrontados com a ausência de mobiliário e com o que Morris considerava a pobreza estética dos produtos disponíveis no

mercado, optaram por projetar e encomendar suas próprias peças. Tais experiências domésticas, frequentemente destacadas pela historiografia, constituíram um momento formativo decisivo para a consolidação da Morris & Co., empresa que viria a exercer influência duradoura sobre o artesanato e o design de interiores. Com o tempo, reconheceu plenamente esse talento inato e passou a dedicar o restante de sua vida à concepção e produção dos objetos que desejava ver integrados à vida cotidiana.

Fundada em 1861 sob o nome *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, a *Morris & Company* oferecia uma gama excepcionalmente ampla de produtos, incluindo tapeçarias e tapetes tecidos à mão, bordados, tecidos estampados, tapetes produzidos mecanicamente e cerca de vinte tipos distintos de tecidos decorativos. Nenhum outro fabricante britânico do período combinava, de modo tão sistemático, técnicas diversas e uma carga de trabalho tão complexa, o que tornava a firma singular no contexto da produção decorativa vitoriana. Embora Morris possuísse tanto o conhecimento técnico quanto os recursos necessários para produzir integralmente todos os itens comercializados, parte da manufatura era realizada por empresas contratadas, sobretudo nas fases iniciais da firma.

Parry (1989) descreve que no campo da estamperia, Morris recuperou o uso de blocos de madeira (figura 63) esculpidos manualmente para a criação de padrões (*block printing*), reativando uma tradição que se encontrava em declínio diante dos métodos industriais. Sua insistência nesse processo refletia o compromisso com a excelência artesanal e com a expressividade do desenho têxtil. Após tentativas frustradas de imprimir seus próprios papéis de parede, decidiu confiar essa etapa à firma londrina *Jeffrey & Company*. O gerente Metford Warner¹¹ (1832–1908) conquistou a confiança de Morris por sua competência técnica, sensibilidade estética e paciência, passando a supervisionar a produção dos papéis de parede da empresa.

¹¹ Metford Warner (1832–1908) foi um designer e ilustrador britânico associado ao movimento Arts and Crafts e atuante no contexto do design decorativo do final do século XIX. Seu trabalho destacou-se principalmente no campo dos padrões ornamentais aplicados a papéis de parede, tecidos e artes gráficas, caracterizando-se pelo uso de motivos naturais estilizados, composições rítmicas e uma atenção rigorosa à repetição e à organização formal da superfície.

Figura 63: William Morris, Bloco de impressão com desenho de tulipa, 1875.



Fonte: Meisterdrucke, 2025.

Ainda que a fábrica utiliza-se, à época, tinturas artificiais à base de *distemper*¹², cujos resultados Morris considerava frequentemente insatisfatórios, a colaboração foi mantida enquanto ele buscava alternativas mais alinhadas a seus ideais. Esse objetivo foi finalmente alcançado em 1881, quando a transferência da fábrica para Merton Abbey, próximo a Wandsworth, em Surrey, permitiu a Morris assumir controle direto sobre os processos de tingimento e estamparia, consolidando uma prática têxtil plenamente integrada aos seus princípios estéticos e sociais.

O livro *William Morris Textiles*, de Parry (2013), constitui uma referência fundamental para a compreensão da produção têxtil de Morris. Publicada originalmente em 1983, a obra é amplamente reconhecida como uma das fontes mais consistentes e abrangentes sobre os têxteis concebidos por Morris e por sua equipe no âmbito da *Morris & Co*. Parry analisa de maneira minuciosa tanto os processos criativos quanto os métodos de fabricação adotados pelo designer, evidenciando sua

¹² Distemper é uma técnica tradicional de pintura amplamente utilizada na Europa, especialmente entre os séculos XVIII e XIX, muito comum na decoração de interiores, em particular em papéis de parede, murais e superfícies arquitetônicas.

preocupação constante com a qualidade dos materiais e com a valorização do trabalho artesanal.

A autora demonstra como Morris rejeitou deliberadamente os procedimentos industriais predominantes em seu tempo, optando por técnicas manuais capazes de preservar a riqueza material e a integridade estética dos tecidos (figura 64). Entre essas práticas, destaca-se a reintrodução do uso de corantes naturais, como o índigo e a garança, pigmentos vegetais empregados há séculos na tradição têxtil europeia. O recurso a esses corantes permitia obter tonalidades intensas e duráveis, em consonância com o ideal morrisiano de unir beleza, permanência e honestidade material na produção decorativa.

Figura 64: William Morris. “*Tulip and Willow*” em índigo, tecido estampado por bloco de madeira, 1873.



Fonte: Wikiart, 2025.

Conforme MacCarthy (1995), em sua residência em Leek, pequena cidade industrial de Staffordshire então reconhecida como um importante centro do comércio de seda, Morris participou de um curso intensivo dedicado às técnicas de tingimento têxtil (figura 65). Nesse contexto, teve contato direto tanto com métodos experimentais quanto com práticas tradicionais, trabalhando pessoalmente nos tonéis de tingimento e, como ele próprio descreveu, “absorvendo o processo em cada poro”. Essa

experiência aprofundou um interesse que Morris já vinha desenvolvendo de forma autônoma: desde o período em que residiu na *Queen Square*, entre 1865 e 1869, ele realizava experimentos no porão de sua casa com tingimentos vegetais e com o tingimento à tina, técnica particularmente adequada para fibras como algodão e viscose e valorizada por sua capacidade de produzir cores profundas e duráveis.

Figura 65: William Morris, registro do design em 1873.



Fonte: *William Morris Gallery*, 2025.

MacCarthy (1995) acrescenta que posteriormente, Morris conseguiu estabelecer uma colaboração decisiva com Thomas Wardle, fabricante têxtil de Leek e cunhado de George Wardle¹³ (1856–1935), então gerente da Morris & Co. Essa parceria permitiu a realização de experimentos em escala industrial nos tonéis da *Hencroft Works*, propriedade de Wardle. Entre 1875 e 1878, Morris visitou Leek ao menos cinco vezes, sendo que duas dessas estadias se estenderam por períodos de duas a três semanas. Foi nesse ambiente produtivo que ele enfrentou, de modo concreto, problemas técnicos que até então havia concebido sobretudo de forma teórica, encontrando, ao mesmo tempo, grande satisfação intelectual e sensorial no trabalho direto com os materiais e os processos.

Ao contrário de uma leitura simplificada de sua posição, Morris não se opunha ao uso de máquinas em si, desde que estas fossem capazes de atingir o padrão de qualidade que ele considerava aceitável. O que mais o inquietava era o nível inferior do tingimento praticado no comércio contemporâneo, marcado por resultados instáveis e cromaticamente pobres. Para superar esse problema, acreditava ser

¹³ George Wardle (1856–1935) foi um importante arquiteto e designer inglês, estreitamente associado ao movimento *Arts and Crafts* e ao círculo intelectual e artístico de William Morris. Atuou principalmente nas áreas de arquitetura, design de interiores, vitrais e têxteis, sendo reconhecido por sua contribuição à preservação do artesanato e das técnicas decorativas tradicionais.

indispensável exercer controle direto sobre todas as etapas do processo de tingimento. Suas expectativas em relação à cor eram excepcionalmente elevadas, e seu domínio do tema era amplamente reconhecido por seus contemporâneos. Thomas Wardle chegou a afirmar: “Nunca conheci um homem que entendesse tanto de cores” (apud MacCarthy, 1995).

Segundo MacCarthy (1995) esse conhecimento resultava de anos de estudo sistemático da cor, tanto na pintura quanto em têxteis históricos e em padrões decorativos planos oriundos de diversas tradições, orientais e ocidentais, com especial atenção aos exemplos italianos. A centralidade da cor em sua concepção estética manifesta-se também em sua produção literária. No poema *Love Is Enough*, a figura alegórica do Amor é descrita como “vestida como um criador de tecidos pictóricos”, metáfora que não é casual. Para Morris, a cor simbolizava o desejo, a sensualidade e a plenitude da experiência humana; em última instância, a cor era, para ele, uma expressão do próprio amor.

Dotado de uma relação profundamente afetiva e intelectual com a cor, Morris reagiu com veemente hostilidade às transformações relativamente recentes da indústria têxtil, especialmente à substituição progressiva dos métodos tradicionais de tingimento orgânico pelos corantes químicos sintéticos. Esse processo teve início ainda no início do século XIX, com a introdução do azul da Prússia, por volta de 1810, e intensificou-se ao longo das décadas seguintes. Já na década de 1870, a maior parte das fábricas têxteis britânicas empregava amplamente os corantes de anilina, derivados do alcatrão de carvão — uma origem que, para Morris, tornava o problema ainda mais grave.

Considerava esses novos corantes uma verdadeira aberração estética e moral. Em sua avaliação, as cores produzidas por anilinas eram visualmente agressivas, destituídas de profundidade histórica e incapazes de estabelecer continuidade com as tradições cromáticas do passado. Além disso, observava que, sob a iluminação artificial — particularmente à luz de velas, ainda comum nos interiores domésticos do período —, esses pigmentos revelavam tonalidades ainda mais desagradáveis. Do ponto de vista técnico, ele também criticava sua instabilidade, argumentando que eram frágeis e excessivamente suscetíveis ao desbotamento quando comparados aos corantes naturais:

Sobre esses corantes, basta dizer que sua descoberta, embora conferindo a maior honra à ciência abstrata da química, e embora prestando grande serviço aos capitalistas em sua busca por lucros, prejudicou terrivelmente a arte do tingimento e, para o público em geral, quase a destruiu como uma arte. (MacCarthy, 1995, p. 351)

Essa posição crítica foi articulada de maneira sistemática em seu ensaio *On Dyeing as an Art* (1893), no qual Morris condena o predomínio dos corantes sintéticos e defende o retorno a práticas tradicionais de tingimento, fundamentadas no conhecimento empírico, na observação da natureza e no respeito à história material do ofício. Nesse texto, a crítica ao tingimento químico ultrapassa o âmbito estritamente técnico e se insere em uma reflexão mais ampla sobre a perda de sensibilidade estética e de integridade cultural provocada pela industrialização moderna.

O grande erro do tingimento moderno consiste no desprezo pelo conhecimento empírico acumulado ao longo dos séculos e na substituição desse saber por processos rápidos e artificiais, cujo único mérito é a economia de tempo e de custo. As cores assim obtidas carecem de profundidade, de permanência e, sobretudo, de beleza; não envelhecem com dignidade, mas desvanecem de modo vulgar e sem caráter. O verdadeiro tingimento é uma arte, e como toda arte, exige paciência, observação e respeito pelos métodos que a experiência humana demonstrou serem os mais nobres. (MORRIS, 1893, s.p)

De acordo com MacCarthy (1995) durante sua permanência em Leek, iniciou uma reversão consciente e sistemática das práticas predominantes nas quatro décadas anteriores, caracterizadas pela substituição dos métodos tradicionais de tingimento orgânico por processos químicos industriais. Seu objetivo era restituir às casas de tingimento um repertório cromático fundamentado nos corantes naturais históricos, buscando alcançar formulações adequadas das quatro cores consideradas essenciais ao ofício do tintureiro: vermelho, amarelo, azul e marrom. Para o azul, recorreu ao índigo; para o marrom, utilizou cascas e raízes de nogueira; para o amarelo, a reseda (*Reseda luteola*); e, para o vermelho, explorou tanto corantes de origem animal — como a cochonilha e o quermes — quanto a ruiva-dos-tintureiros (garança), amplamente empregada na tradição europeia do tingimento. Essa retomada não se limitava a um exercício técnico, mas refletia o compromisso de Morris com a continuidade histórica do ofício e com a recuperação de uma sensibilidade cromática que ele considerava inseparável da integridade estética e moral do trabalho artesanal.

Triggs (2020) descreve que a mudança para Hammersmith, em 1878, marcou uma nova fase em sua prática criativa. Em sua residência, instalou um tear de tapeçaria em seu próprio quarto, o que lhe permitia trabalhar desde as primeiras horas do dia, integrando o fazer artesanal à rotina doméstica. A casa foi progressivamente decorada com tapeçarias (figura 66) de sua autoria, evidenciando a fusão entre vida cotidiana, trabalho manual e criação artística — princípio central de sua visão estética e social. Até 1880, a produção de tapetes e carpetes havia atingido um grau de desenvolvimento técnico e expressivo que possibilitou a organização de uma exposição pública na sala de vendas da *Oxford Street*. O evento foi anunciado como “uma tentativa de tornar a Inglaterra independente do Oriente no que diz respeito aos carpetes que possam ser considerados obras de arte”, revelando tanto a ambição artística quanto o posicionamento cultural e econômico do empreendimento.

Figura 66: William Morris. Tapete “*Hammersmith*”, 1883. Com franjas originais de macramê atadas à mão, lã atada à mão, aproximadamente 35,6 × 27,9 × 2,5 cm.

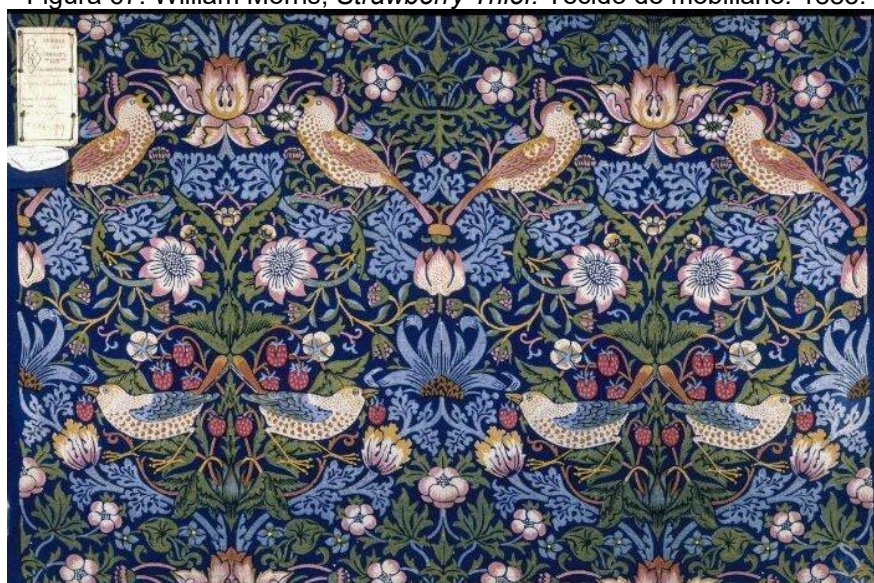


Fonte: Lyon & Turnbull, 2025

Entre os designs mais emblemáticos desse período destaca-se *Strawberry Thief* (1883), uma das estampas têxteis mais célebres de Morris (figura 67). Inspirado nos tordos que roubavam os morangos de seu jardim em *Kelmscott Manor*, o padrão

articula de maneira exemplar a observação da natureza com uma estrutura compositiva rigorosamente planejada. A estampa equilibra formas orgânicas exuberantes com uma organização geométrica subjacente, característica recorrente da abordagem morrisiana ao design têxtil. O fundo denso de folhagens e flores estilizadas serve de cenário para os pássaros dispostos em pares, capturados no instante em que bicam os frutos maduros. O arranjo simétrico e o entrelaçamento contínuo de folhas e ramos criam uma sensação de ritmo, fluidez e harmonia visual, enquanto a presença dos pássaros introduz um elemento narrativo que reforça o vínculo entre ornamento, natureza e experiência cotidiana.

Figura 67: William Morris, *Strawberry Thief*. Tecido de mobiliário. 1883.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

A paleta cromática de *Strawberry Thief*, obtida por meio de um processo tecnicamente complexo de estamparia com corantes naturais aplicados sobre tecido de algodão, abrange tonalidades intensas de azul, vermelho, verde e dourado, conferindo profundidade visual e refinamento à composição. A justaposição entre as formas orgânicas da vegetação e a estrutura rigorosamente repetitiva do padrão evidencia influências tanto da arte medieval europeia quanto dos têxteis orientais, referências constantes no repertório visual do artista. Para além de seu impacto estético, a obra simboliza de maneira exemplar a interdependência entre arte e natureza, princípio central da concepção decorativa morrisiana. O padrão captura um episódio da vida rural cotidiana, observado e vivenciado pelo próprio artista, transpondo-o para uma linguagem ornamental que alia narrativa e ritmo visual. Dessa

forma, a obra materializa a busca por significado e beleza na arte decorativa, ao integrar valores estéticos e funcionais de modo coerente e atemporal.

Na imagem a seguir (figura 68), observa-se a aplicação da estampa na cortina do ambiente, bem como sua articulação com outros objetos decorativos que incorporam padrões igualmente concebidos por Morris, evidenciando a intenção de criar uma unidade visual integrada entre arquitetura, mobiliário e têxteis — um dos fundamentos do ideário do movimento.

Figura 68: William Morris, A sala de bilhar. Cortina em tapeçaria “*Strawberry Thief*”, papel de parede “*Pimpernel*” e tapete “*Lily Kidderminster*”. Na *Red House*, em Bexleyheath, Londres.



Fonte: Livro “*Arts and Crafts Movement*” de Oscar Lovell Triggs.

3.1.2 Tapeçarias

Segundo Smith (1990) a tecelagem figura entre as práticas mais antigas do artesanato, do design vernacular e da produção artística, constituindo uma técnica fundamental para a história das culturas humanas. Suas origens remontam a milênios, com evidências arqueológicas que situam o surgimento da tecelagem estruturada por volta de 6.000 a.C. no Oriente Médio; contudo, formas ainda mais primárias de produção têxtil provavelmente antecederam esse período, baseadas no trançado de fibras vegetais para a confecção de cestos e objetos utilitários. Essa longa trajetória histórica confere à tecelagem um papel central na compreensão das relações entre técnica, cultura e vida cotidiana.

Do ponto de vista técnico, a tecelagem baseia-se no entrecruzamento de dois sistemas de fios — a urdidura e a trama —, processo que pode ser realizado em diferentes tipos de teares, manuais ou mecânicos, permitindo variados graus de complexidade formal e produtiva. A escolha dos materiais, tradicionalmente composta por fibras naturais como lã, linho, cânhamo, algodão e seda, influencia de maneira decisiva tanto as qualidades funcionais quanto os valores estéticos dos tecidos produzidos. Essa relação indissociável entre material, técnica e forma foi particularmente significativa para Morris, cuja investigação sobre métodos históricos de tecelagem e tingimento se configurou como uma resposta crítica à padronização industrial do século XIX.

Com o objetivo de assegurar elevados padrões de autenticidade técnica e qualidade estética, Morris e sua equipe dedicaram-se ao estudo sistemático de técnicas tradicionais de tecelagem, especialmente aquelas associadas às tapeçarias flamengas dos séculos XV e XVI (figura 69). Conforme detalha Parry (1989), esse processo envolveu não apenas a análise de exemplares históricos, mas também a aprendizagem prática do ofício, realizada em colaboração com tecelões altamente qualificados. Tal empenho foi decisivo para o êxito da *Morris & Co.* na revitalização da tapeçaria como uma forma de arte sofisticada, capaz de dialogar com o passado e, simultaneamente, afirmar sua relevância no contexto moderno.

Figura 69: Tapeçaria flamenga. Século XVI.



Fonte: Meisterdrucke, 2025.

As tapeçarias produzidas pela firma transcendiam a função meramente decorativa, incorporando conteúdos simbólicos e ideológicos que expressavam a conexão entre arte, natureza e trabalho humano. Como observa Parry (1989), essas obras constituíam uma crítica implícita à produção industrial em massa, ao mesmo tempo em que promoviam a valorização do conhecimento tradicional e da integridade material dos objetos artísticos. O estudo da autora evidencia o papel central de Morris na restauração da tapeçaria como uma arte refinada e intelectualmente significativa, cujo legado continua a influenciar artistas e designers contemporâneos, reafirmando a atemporalidade de suas criações e seu compromisso com a beleza, a tradição e a excelência artesanal.

Para ele, a tapeçaria ocupava uma posição singular entre as artes têxteis, sendo por ele considerada uma de suas formas mais elevadas. As tapeçarias da *Morris & Co.* frequentemente representavam cenas mitológicas, alegorias morais e paisagens naturais, temas que refletiam tanto sua formação literária quanto seu profundo apreço pelo mundo natural. “*The Forest*” (1887) (figura 70) constitui um exemplo paradigmático dessa abordagem, sendo uma das obras têxteis mais emblemáticas de sua produção. Criada no auge de sua maturidade artística, a

tapeçaria sintetiza suas concepções sobre arte, natureza e o papel do artesão, além de exemplificar o estilo desenvolvido no âmbito da firma.

Figura 70: William Morris, A Floresta. Tapeçaria. Aproximadamente 61 × 15,2 cm.



Fonte: *William Morris Tile*, 2025.

A composição apresenta uma cena naturalista de floresta, concebida como um espaço quase encantado, na qual árvores, folhagens, flores e animais se entrelaçam em uma organização visual complexa e harmoniosa. Morris baseou-se em observações diretas da flora britânica para construir uma imagem que evoca simultaneamente a serenidade e o mistério de uma paisagem selvagem e intocada. A riqueza vegetal manifesta-se em elementos como samambaias, videiras e arbustos densamente trabalhados, enquanto figuras animais — como coelhos e aves — surgem integradas de forma orgânica ao ambiente. A paleta cromática, composta predominantemente por tons terrosos e verdes, é ao mesmo tempo suave e intensa, contribuindo para a criação de uma atmosfera envolvente e acolhedora. A escolha das cores, aliada à disposição rítmica dos elementos e à repetição de padrões, reforça o caráter orgânico do design e transmite uma sensação de continuidade e fluidez, aspectos fundamentais da estética de Morris.

Embora a tapeçaria (figura 71) não conte uma história linear ou explícita como uma obra literária, ela transmite uma narrativa visual que evoca uma sensação de encantamento e conexão com a natureza. O design não é estático; ele captura o dinamismo de uma floresta viva, onde cada folha, cada ramo e cada criatura têm sua própria presença e movimento. A obra parece convidar o espectador a entrar em um mundo intocado, um refúgio natural que se opõe à crescente industrialização da sociedade do século XIX. A narrativa, portanto, está mais relacionada ao sentimento de imersão e contemplação que a obra provoca. Ao olhá-la o espectador é transportado para um espaço de tranquilidade e beleza natural, um contraste direto com o ambiente urbano e mecanizado da época. Isso reflete as ideias de Morris sobre

o retorno às tradições artesanais e à vida simples e harmoniosa com a natureza, em dicotomia ao que estava vivendo na época. Em suma, “*The Forest*” é uma celebração da beleza natural e da arte manual. A obra não apenas apresenta uma representação da natureza, mas também serve como um lembrete do valor do trabalho artesanal e da busca pela harmonia entre homem e natureza.

Figura 71: William Morris, detalhe da obra A Floresta. Tapeçaria. Aproximadamente 61 × 15,2 cm.



Fonte: *Tapestry Art Design*, 2025.

A tapeçaria *O Pica-pau* (1885) (figura 72), constitui um exemplo paradigmático da maturidade estética, técnica e ideológica alcançada pelo artista no campo da tapeçaria durante a década de 1880. Produzida no contexto de seu envolvimento direto com a tecelagem manual — iniciado de forma sistemática após a instalação dos teares em sua residência em Hammersmith, em 1878 —, a obra reflete tanto a recuperação consciente de tradições medievais quanto a formulação de uma linguagem decorativa plenamente integrada aos ideais do movimento. Do ponto de vista compositivo, a tapeçaria apresenta uma estrutura vertical rigorosamente organizada, centrada na figura de uma árvore frutífera estilizada, em torno da qual se desenvolve um denso campo de folhagens. O tronco ascendente funciona como eixo estrutural da composição, enquanto os ramos superiores sustentam frutos arredondados, entre os quais se inserem duas aves — um pica-pau e um pequeno pássaro — representadas em interação silenciosa com o ambiente natural. A escolha do pica-pau, ave associada ao trabalho persistente e ao ritmo repetitivo do gesto, pode

ser lida simbolicamente como uma metáfora do próprio fazer artesanal, tema recorrente na obra e no pensamento de Morris.

Figura 72: William Morris. Tapeçaria O Pica-pau, 1885.



Fonte: Meisterdrucke, 2025.

A vegetação que ocupa a porção inferior da tapeçaria caracteriza-se por folhas largas e sinuosas, dispostas em padrões rítmicos que criam uma sensação de movimento contínuo. Essa estilização da natureza não busca a imitação naturalista, mas uma tradução ornamental baseada na observação atenta das formas vegetais, princípio central defendido por Morris desde seus primeiros escritos sobre arte decorativa. Tal abordagem revela sua dívida tanto com as tapeçarias flamengas dos séculos XV e XVI quanto com as iluminuras medievais, fontes que ele estudou extensivamente e procurou reinterpretar em chave moderna. A paleta cromática é dominada por tons profundos de azul, verde e ocre, pontuados por acentos mais quentes nos frutos e nos detalhes florais. Essas cores foram obtidas por meio de corantes naturais, resultado direto das pesquisas conduzidas por Morris a partir da década de 1870.

A presença de inscrições têxteis na parte superior e inferior da tapeçaria, em tipografia de inspiração medieval, reforça a dimensão narrativa e simbólica da obra. O texto não atua como legenda explicativa, mas como elemento visual integrado à composição, evocando a tradição dos têxteis narrativos medievais (figura 73), nos quais imagem e palavra coexistem de forma indissociável. Esse recurso evidencia a formação literária de Morris — poeta, tradutor e estudioso de textos medievais — e sua concepção ampliada da arte como síntese de diferentes linguagens.

Figura 73: As tapeçarias de Bayeux.



Fonte: *Tapisseries de Flandres*, 2025.

Do ponto de vista biográfico, *O Pica-pau* insere-se em um momento crucial da trajetória de Morris, quando ele já havia consolidado sua atuação como designer, artesão, teórico e empresário. Após assumir controle direto dos processos produtivos da *Morris & Co.*, especialmente com a transferência das oficinas para Merton Abbey, Morris passou a considerar a tapeçaria como a forma mais elevada da arte decorativa têxtil. Para ele, esse meio reunia desenho, cor, técnica manual e colaboração coletiva — valores que sintetizavam sua visão de uma arte socialmente significativa e eticamente comprometida.

Assim, a obra não deve ser compreendida apenas como um objeto decorativo, mas como a materialização de um projeto cultural mais amplo. A tapeçaria expressa a tentativa de Morris de reintegrar arte, trabalho e vida cotidiana, propondo uma alternativa à lógica da produção industrial em massa. Sua permanência como obra de referência na história do design têxtil evidencia a força de sua linguagem visual e a

atualidade de seus princípios, reafirmando o legado do artista como uma das figuras centrais da renovação das artes decorativas no final do século XIX.

A diversidade de possibilidades formais e técnicas inerentes à tecelagem revela essa prática como expressão da habilidade humana, da criatividade e da transmissão intergeracional do conhecimento. Nesse sentido, a tecelagem assume um papel essencial na preservação da memória cultural e da história material das sociedades. Atualmente, instituições acadêmicas, museus e escolas de artes e ofícios têm desempenhado um papel relevante na salvaguarda dessas tradições.

Assim, a tecelagem reafirma sua relevância não apenas como meio produtivo, mas como linguagem artística e campo de reflexão crítica sobre o fazer humano. Essa continuidade histórica evidencia a atualidade dos princípios defendidos por William Morris e pelo movimento, especialmente no que se refere à valorização do trabalho manual, à ética do ofício e à integração entre arte, vida cotidiana e sociedade.

3.1.3 Bordados

O bordado desenvolvido pela *Morris & Co.* desempenhou um papel central no âmbito do movimento *Arts and Crafts*, constituindo-se como uma das expressões mais significativas da valorização do trabalho manual e da recuperação dos ofícios tradicionais. Conforme analisa Parry (1989), Morris conferiu ao bordado um estatuto que ultrapassava sua função ornamental, compreendendo-o como uma forma artística autônoma capaz de materializar os princípios éticos e estéticos do movimento. Nesse contexto, o bordado articulava precisão técnica, qualidade dos materiais e respeito aos saberes históricos, posicionando-se em clara oposição às práticas industrializadas e à produção em série que se difundiam no final do século XIX.

Do ponto de vista biográfico, essa valorização do bordado relaciona-se diretamente à concepção de Morris sobre o trabalho artesanal como fundamento de uma sociedade mais justa e esteticamente integrada. Influenciado por seu estudo das artes medievais e pela crítica social ao sistema industrial, Morris defendia que o fazer manual deveria preservar a individualidade do artesão e a dignidade do trabalho. Na *Morris & Co.*, essa visão traduziu-se em uma produção que privilegiava o tempo, a

habilidade e a autoria coletiva, sendo o bordado frequentemente executado por mulheres artesãs, cuja atuação foi decisiva para a consolidação da identidade da empresa.

A colaboração feminina, em particular, revelou-se essencial para o desenvolvimento e a sofisticação dos bordados produzidos pela *Morris & Co.* Destaca-se, nesse cenário, May Morris (1862–1938), filha de William Morris, cuja formação artística e engajamento intelectual a tornaram uma das figuras mais relevantes do bordado no contexto do movimento. A partir de 1885, May assumiu a direção do departamento de bordados da empresa, coordenando um grupo de bordadeiras altamente qualificadas e estabelecendo padrões elevados de qualidade técnica e conceitual. Seu trabalho não se restringia à execução das peças, mas abrangia a elaboração de desenhos originais, caracterizados por uma abordagem naturalista refinada e por um profundo entendimento da relação entre forma, material e técnica (figura 74).

Figura 74: May Morris, *Maids of Honour*, década de 1890. Sedas coloridas sobre rede de seda. 60 x 60 cm.



Fonte: Wikimedia, 2025.

Parry (1989) ressalta que May Morris foi fundamental para a elevação do bordado ao status de arte maior dentro do movimento, desafiando hierarquias tradicionais que relegavam as artes têxteis — e, em especial, as práticas associadas ao trabalho feminino — a uma posição secundária. Além de sua atuação na *Morris & Co.*, May destacou-se como educadora, escritora e defensora da preservação do

artesanato, contribuindo para a transmissão desses conhecimentos às gerações seguintes. Juntamente com outras mulheres ligadas ao movimento, sua atuação foi decisiva para a consolidação de uma tradição têxtil que unia excelência técnica, sensibilidade estética e compromisso social, reafirmando o bordado como um campo legítimo e indispensável da produção artística moderna.

Como exemplo temos a obra *Sunflower hanging* (figura 75), bordado em seda sobre base de linho, criado por Morris por volta de 1876 e habilmente executado por Catherine Holiday. Reconhecida como uma das mais talentosas artesãs de sua época, ela trabalhou com designs tanto de Morris quanto de seu marido, o pintor Henry Holiday. (Parry, 1989)

Figura 75: William Morris, Painel *Sunflower hanging*. Bordado em sedas sobre fundo de linho. 1876.



Fonte: Foto do livro *“Arts and Crafts Movement”* de Oscar Lovell Triggs.

As técnicas e os materiais empregados nos bordados da firma constituíam elementos fundamentais para a afirmação do compromisso da empresa com a excelência estética e a integridade do trabalho artesanal. Conforme observa Parry (1989), essas peças recorriam de modo sistemático a pontos tradicionais — como o ponto de cetim e o ponto cruz —, escolhidos não apenas por sua historicidade, mas também por sua durabilidade e capacidade de produzir superfícies ricas e visualmente

refinadas. Os fios de seda (figura 76) utilizados eram, em grande parte, tingidos por meio de processos naturais, prática alinhada aos experimentos cromáticos conduzidos por Morris. O resultado era uma paleta cromática densa e harmoniosa, capaz de dialogar de forma orgânica com a complexidade dos desenhos e com a materialidade do suporte têxtil.

Figura 76: William Morris, Painel de bordado floral. Britânico. 1875–1880. Seda sobre seda; forro de linho. 198.1 x 118.7 cm.



Fonte: *The Met Museum*, 2025.

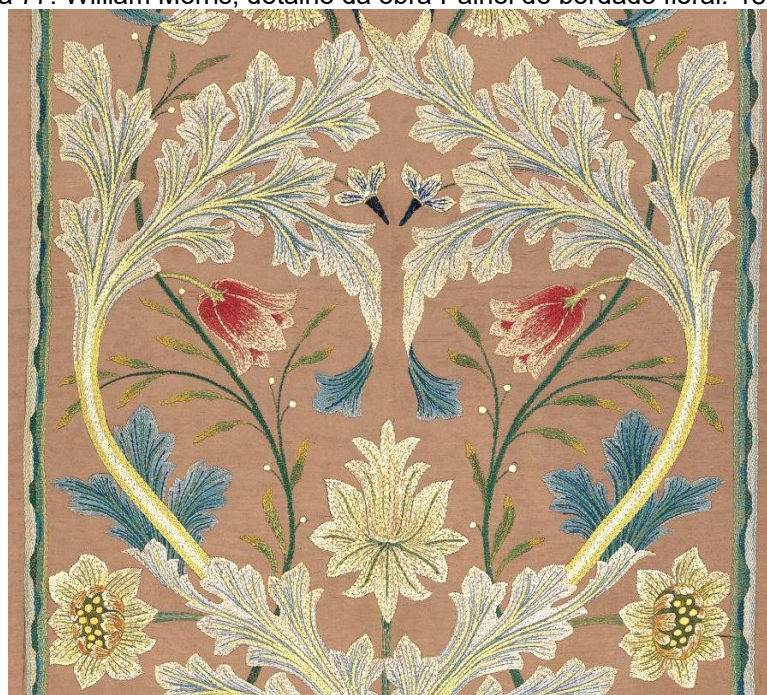
O *Painel de bordado floral*, confeccionado em seda sobre seda com base em linho, constitui um exemplo paradigmático da produção têxtil artesanal associada ao contexto do movimento e, mais especificamente, ao círculo criativo ligado a Morris e à *Morris & Co*. Suas dimensões monumentais e o refinamento técnico evidenciam a intenção de afirmar o bordado como uma forma de arte maior, apta a ocupar um papel central na decoração de interiores vitorianos.

Do ponto de vista compositivo, a obra apresenta uma organização rigorosamente simétrica, estruturada em torno de um eixo vertical central. A partir

desse eixo, desenvolve-se uma exuberante rede de motivos vegetais estilizados — folhas, ramos e flores — que se expandem de maneira fluida e contínua pela superfície do painel. Essa ordenação remete diretamente às influências das iluminuras medievais e dos têxteis históricos estudados por Morris, nos quais a repetição rítmica e o equilíbrio formal eram fundamentais para a harmonia visual do conjunto. A simetria, longe de gerar rigidez, é suavizada pelo tratamento orgânico das formas, que parecem crescer naturalmente a partir de um núcleo central, evocando a ideia de vitalidade e renovação da natureza.

Os elementos florais (figura 77) são representados com elevado grau de estilização, mas mantêm clara referência ao mundo natural. Flores abertas, botões e folhas alongadas articulam-se em um movimento ascendente e ondulante, sugerindo crescimento e continuidade. Esse vocabulário ornamental dialoga com padrões recorrentes na obra de Morris, como o uso de folhagens amplas e flores densamente agrupadas, ao mesmo tempo em que reforça o simbolismo naturalista tão caro ao artista, para quem a natureza constituía a principal fonte de inspiração estética e moral.

Figura 77: William Morris, detalhe da obra Painel de bordado floral. 1875–80.



Fonte: *The Met Museum*, 2025.

A paleta cromática, composta predominantemente por tons suaves e terrosos — beges, dourados, verdes, azuis e vermelhos atenuados —, revela o uso criterioso da seda tingida, provavelmente com corantes naturais. As cores não buscam contrastes abruptos, mas uma harmonia tonal que favorece a leitura contínua da superfície bordada. Esse efeito contribui para a sofisticação visual da obra e reforça seu caráter decorativo integrado ao espaço arquitetônico.

Tecnicamente, o painel demonstra domínio excepcional do bordado manual. A variedade de pontos empregados — como o ponto de cetim, utilizado para criar superfícies densas e luminosas, e pontos lineares que definem contornos e nervuras — confere profundidade, textura e riqueza tátil à composição. O uso da seda sobre seda intensifica o brilho e a delicadeza do acabamento, ao passo que o suporte em linho garante estabilidade estrutural à peça de grandes proporções. Essa combinação de materiais e técnicas exemplifica o ideal do *Arts and Crafts* de unir beleza, durabilidade e honestidade material.

Do ponto de vista histórico e biográfico, obras como esta estão intimamente relacionadas à atuação de May Morris. Embora a data aproximada do painel anteceda formalmente sua liderança, ele se insere no contexto mais amplo em que May Morris e outras bordadeiras associadas ao movimento contribuíram decisivamente para elevar o bordado ao status de arte autônoma. A valorização do trabalho feminino, da autoria coletiva e da transmissão de saberes artesanais é um aspecto central desse tipo de produção, alinhando-se às convicções sociais e estéticas de William Morris. Assim, o *Painel de bordado floral* pode ser compreendido não apenas como um objeto decorativo de grande requinte, mas como a materialização de um projeto ideológico mais amplo.

A obra *Bordado de Honeysuckle* constitui um exemplo notável da produção têxtil associada ao círculo íntimo e criativo do movimento, evidenciando de forma exemplar a colaboração entre concepção intelectual e execução artesanal. A obra (figura 78) sintetiza princípios estéticos, técnicos e ideológicos que orientaram a trajetória de Morris e de seus colaboradores mais próximos, entre os quais Jane Morris ocupou posição central.

Figura 78: William e Jane Morris. Bordado *Honeysuckle* (projetado em 1876, produzido na década de 1880). Aproximadamente 678,2 × 381 cm.



Fonte: *The Met Museum*, 2025.

Do ponto de vista compositivo, o bordado apresenta uma estrutura baseada na repetição modular e na simetria rigorosa, organizada em um padrão contínuo que cobre toda a superfície do tecido. O motivo principal — a madressilva (*Honeysuckle*) — é disposto de forma entrelaçada com outras flores, folhas e hastes sinuosas, criando uma rede vegetal densa e ritmada. Essa organização remete diretamente à tradição dos têxteis históricos estudados por Morris, especialmente os tecidos medievais e renascentistas, nos quais a ornamentação se desenvolve como um campo contínuo, sem hierarquia entre figura e fundo. A ausência de espaços vazios reforça a ideia de abundância natural e de unidade visual, características recorrentes no vocabulário decorativo do artista (figura 79).

Figura 79: William e Jane Morris. Detalhe da obra Bordado *Honeysuckle* (projetado em 1876, produzido na década de 1880). Aproximadamente 678,2 × 381 cm.



Fonte: *The Met Museum*, 2025.

A estilização das formas naturais revela o método característico de Morris: a observação atenta da botânica aliada a uma transformação ornamental que privilegia clareza estrutural e equilíbrio formal. As flores não são representadas de maneira naturalista estrita, mas reinterpretadas em formas planas e ritmadas, adequadas à lógica do bordado. As hastes e folhas criam um movimento ondulante que conduz o olhar do espectador de maneira contínua pela superfície, estabelecendo um ritmo visual que remete ao crescimento orgânico das plantas. Esse dinamismo controlado é um dos aspectos centrais da estética morrisiana, na qual ordem e vitalidade coexistem harmonicamente.

A paleta cromática é composta por tons profundos e terrosos — vermelhos intensos, verdes suavizados, azuis acinzentados e beges quentes — que dialogam de maneira equilibrada com o fundo neutro do tecido. Essas cores, provavelmente obtidas por meio de fios tingidos com corantes naturais, refletem a preocupação de Morris com a durabilidade, a harmonia tonal e a adequação das cores à luz ambiente, especialmente à iluminação artificial. A escolha cromática reforça o caráter decorativo da peça e sua integração ao espaço doméstico.

Tecnicamente, o bordado demonstra elevado grau de habilidade manual, com o uso consistente de pontos tradicionais — como o ponto de cetim e pontos lineares para contornos e detalhes — que conferem textura, profundidade e definição às formas. A execução cuidadosa evidencia o papel central de Jane Morris, cuja destreza como bordadeira é amplamente reconhecida pela historiografia do movimento. Mais do que uma simples executora, Jane foi uma intérprete sensível dos desenhos de Morris, traduzindo-os em superfícies têxteis de grande complexidade técnica e expressiva. Sua participação reforça a dimensão colaborativa do *Arts and Crafts* e destaca a importância do trabalho feminino na consolidação do bordado como arte.

Do ponto de vista biográfico e ideológico, a obra reflete a crença de Morris de que o bordado deveria unir beleza, utilidade e prazer no fazer. Para ele, o valor da obra não residia apenas no resultado final, mas também no processo de criação, entendido como uma atividade significativa e dignificante para o artesão. Nesse sentido, a colaboração com Jane Morris exemplifica o ideal de integração entre arte e vida cotidiana, no qual o trabalho manual é simultaneamente expressão estética, prática doméstica e afirmação ética.

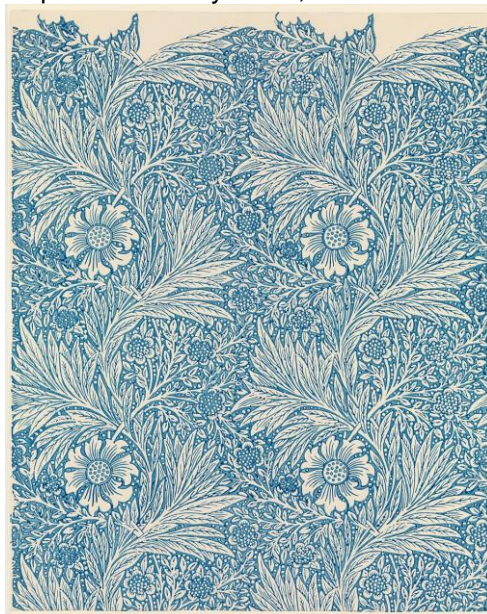
Parry (1989) destaca que essa abordagem conferiu aos bordados da empresa um alto grau de reconhecimento e valorização, levando à sua aplicação em uma ampla variedade de contextos — desde cortinas, almofadas e painéis decorativos até vestimentas — sempre com atenção à tradição artesanal e ao refinamento formal. Importa ressaltar que esse campo de produção não se limitou a uma extensão do design têxtil de Morris, mas constituiu um espaço autônomo de inovação, no qual mulheres artesãs desempenharam papel central. Sob a liderança de May Morris, o bordado consolidou-se como uma área de excelência dentro da *Morris & Co.*, contribuindo para a preservação, atualização e transmissão das técnicas tradicionais.

Assim, o legado dos bordados da firma permanece como um testemunho eloquente da habilidade técnica, da sensibilidade estética e do compromisso ideológico que caracterizaram a atuação do artista e de seus colaboradores. Essas obras reafirmam o bordado como uma linguagem artística plena, capaz de articular tradição e modernidade, autoria coletiva e expressão individual, valores que continuam a reverberar no campo do design e do artesanato contemporâneo.

Na obra *Têxteis de William Morris* (1989), Parry amplia sua análise ao examinar a estreita relação entre os têxteis e os papéis de parede concebidos por ele, evidenciando a intencionalidade com que o artista desenvolveu padrões passíveis de aplicação em diferentes suportes. Essa estratégia projetual visava promover uma unidade visual nos interiores, princípio central da estética da empresa, na qual tecidos, papéis de parede e demais elementos decorativos eram pensados de forma integrada. Tal coerência formal possibilitava a criação de ambientes marcados por continuidade estética, nos quais os diferentes materiais dialogavam entre si por meio de motivos, ritmos e esquemas cromáticos compartilhados.

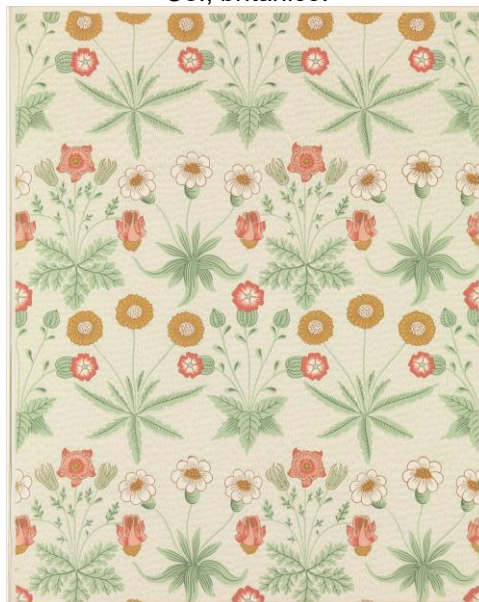
Parry (1989) destaca que padrões emblemáticos como *Marigold* (figura 80) e *Daisy* (figura 81) ilustram de modo exemplar essa abordagem transversal, uma vez que foram concebidos tanto para estampar tecidos quanto para revestir paredes. Essa versatilidade não implicava perda de qualidade estética, mas, ao contrário, reforçava o equilíbrio visual e a harmonia dos espaços decorados. Para Morris, o interior doméstico deveria ser concebido como uma totalidade orgânica, na qual cada componente contribuísse para um conjunto coeso e expressivo. Essa concepção reflete seu compromisso com a integração entre arte e funcionalidade, bem como sua preocupação com a experiência sensorial e cotidiana dos ambientes, reafirmando o ideal *Arts and Crafts* de uma arte plenamente inserida na vida diária.

Figura 80: William Morris. *Marigold*. Designer William Morris. Fabricante: Morris & Company. Impressor: Jeffrey & Co., britânico. 1875.



Fonte: *The Met Museum*, 2025.

Figura 81: William Morris British. *Daisy*, 1864. Fabricante: Morris & Company. Impressor: Jeffrey & Co., britânico.



Fonte: *The Met Museum*, 2025.

4 Mapeamento de referências artísticas

No contexto desta investigação, o levantamento de obras tem como objetivo reunir e sistematizar produções que exemplificam os princípios estéticos, técnicos e ideológicos discutidos ao longo do trabalho. A seleção foi orientada por critérios como relevância histórica, representatividade no movimento *Arts and Crafts*, qualidade técnica, inovação no uso de materiais e coerência com os valores defendidos por seus idealizadores. Dessa forma, as obras analisadas não são compreendidas apenas como objetos isolados, mas como manifestações de um pensamento mais amplo sobre o fazer artesanal, a relação entre arte e vida cotidiana e a crítica aos modelos industriais de produção.

Além de subsidiar a análise formal e iconográfica, o levantamento de obras contribui para a compreensão dos processos criativos e produtivos envolvidos em sua concepção, evidenciando a colaboração entre artistas, artesãos e oficinas. Esse aspecto é particularmente relevante no caso das produções associadas à *Morris & Co.*, nas quais o trabalho coletivo e a valorização do ofício desempenham papel central. Assim, o presente capítulo busca estabelecer uma base referencial sólida, a partir da qual será possível aprofundar a análise das obras selecionadas, articulando aspectos históricos, estéticos e técnicos de maneira integrada.

Entre as obras selecionadas para este levantamento, destaca-se a tapeçaria *Acanthus and Vine* (figura 82), considerada uma das produções mais emblemáticas de William Morris no âmbito do design têxtil. A obra é amplamente reconhecida pelo uso sofisticado de padrões vegetais, nos quais a repetição rítmica das formas foliares cria uma sensação de movimento contínuo e de densidade visual. Tal característica evidencia o domínio técnico e compositivo de Morris, bem como sua capacidade de transformar motivos naturais em estruturas ornamentais de grande complexidade formal.

Figura 82: William Morris, Tapeçaria '*Acanthus and Vine*'. Lã tecida, com alguns detalhes em seda, sobre urdidura de algodão.



Fonte: *Society of Antiquaries of London*, 2025.

A tapeçaria reflete o profundo apreço do artista pela natureza, concebida não como mera referência figurativa, mas como princípio organizador do design. Nesse sentido, Morris articula observação botânica, estilização e repetição ornamental, resultando em um padrão que equilibra organicidade e ordem estrutural. A obra exemplifica, de maneira clara, a integração entre sua admiração pelo artesanato medieval — especialmente pelas tradições decorativas góticas — e um vocabulário visual próprio, desenvolvido no contexto do movimento.

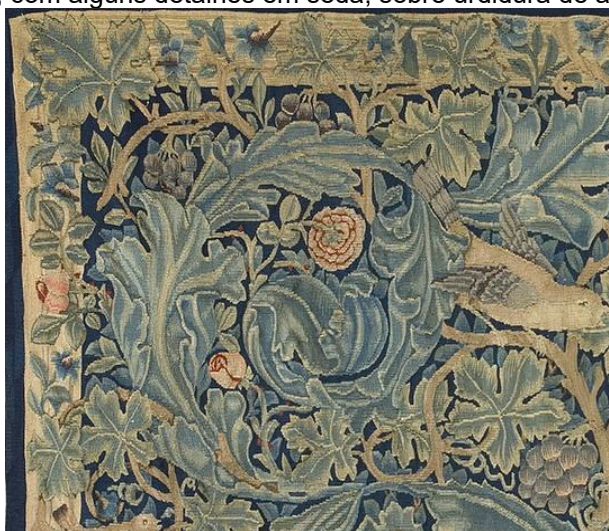
O elemento central da composição é o acanto, planta historicamente associada à ornamentação clássica, sobretudo na arquitetura e nas artes decorativas desde a Antiguidade. Em *Acanthus and Vine*, o acanto (figura 83) é reinterpretado de forma estilizada, com folhas amplas e sinuosas que se entrelaçam às videiras, criando uma malha visual fluida e contínua. As videiras (figura 84), por sua vez, serpenteiam ao longo da superfície têxtil, reforçando a sensação de crescimento orgânico e de vitalidade natural. A riqueza de detalhes e a precisão no tratamento das formas transformam um motivo botânico recorrente em uma composição visual densa e altamente elaborada, reafirmando o compromisso de Morris com a excelência artesanal e com a valorização do trabalho manual como expressão artística plena.

Figura 83: William Morris. Detalhe da obra tapeçaria *The 'Acanthus and Vine'*, 1879. Lã tecida, com alguns detalhes em seda, sobre urdidura de algodão.



Fonte: *Society of Antiquaries of London*, 2025.

Figura 84: William Morris. Detalhe da obra tapeçaria *The 'Acanthus and Vine'*, 1879. Lã tecida, com alguns detalhes em seda, sobre urdidura de algodão.



Fonte: *Society of Antiquaries of London*, 2025.

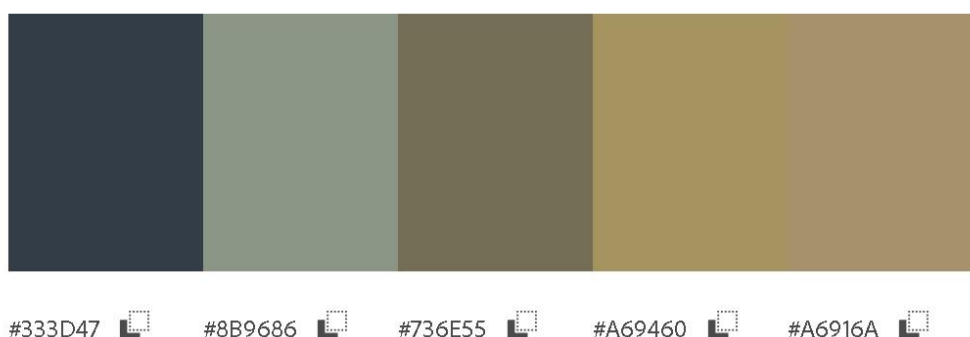
Ao reinterpretar formas naturais por meio de uma linguagem estilizada, Morris criou composições têxteis marcadas por uma organização fluida e contínua de elementos vegetais, nas quais a observação direta da natureza se combina a um rigoroso controle formal. Na obra em questão, as folhas de acanto assumem papel central na composição, configurando um motivo recorrente em grande parte de sua produção. Tradicionalmente associadas à arquitetura clássica e à ornamentação da Antiguidade, essas formas são ressignificadas por Morris de maneira estilizada, sem perder a precisão do desenho e a riqueza dos detalhes. As curvas amplas e ritmadas das folhas, bem como seu entrelaçamento cuidadoso, conferem dinamismo à

superfície têxtil, criando uma sensação de movimento contínuo mesmo dentro de uma estrutura predominantemente simétrica.

As videiras, que se entrelaçam organicamente às folhas de acanto, desempenham um papel simbólico fundamental, funcionando como metáforas visuais de crescimento, continuidade e renovação. Esses elementos reforçam o caráter orgânico da tapeçaria e aprofundam sua dimensão poética, refletindo a concepção de Morris acerca da natureza como fonte inesgotável de inspiração estética e moral. A repetição meticulosa dos motivos e a simetria controlada da composição são traços recorrentes em sua obra e evidenciam sua busca por um equilíbrio entre liberdade orgânica e disciplina formal. Tal abordagem gera um ritmo visual contínuo, que conduz o olhar do observador de maneira fluida, instaurando uma sensação de ordem e harmonia que não anula, mas antes organiza, a vitalidade da natureza representada.

A paleta cromática (figura 85) sóbria, dominada por tonalidades de verde, azul e marrom, pontuada por discretos acentos de vermelho e amarelo, reforça a associação com o mundo natural, ao mesmo tempo em que preserva a elegância e a sofisticação do conjunto. O uso da técnica de impressão em blocos — método que Morris resgatou e aperfeiçoou como parte de seu compromisso com os processos artesanais — confere à superfície têxtil uma textura rica e quase tátil, intensificando a experiência sensorial do observador e evidenciando a materialidade do objeto.

Figura 85: Paleta de cores da obra tapeçaria *The 'Acanthus and Vine'*, 1879.



Fonte: Elaborado pela autora.

Embora a tapeçaria não apresente uma narrativa figurativa explícita, ela evoca um sentido de fluidez e vitalidade próprio das paisagens naturais, ao sugerir a atmosfera de um jardim ou de uma floresta em que a vida vegetal se desenvolve de modo contínuo e interdependente. Esse olhar atento ao cotidiano manifesta-se na

incorporação de aves comuns (figura 86) e facilmente reconhecíveis — como pardais e tordos — espécies recorrentes no ambiente observado por Morris, que reforçam a dimensão vivencial e naturalista da composição. Ao empregar o motivo do acanto — historicamente vinculado à tradição clássica — Morris estabelece um diálogo consciente entre o design moderno e o legado histórico da ornamentação ocidental. Essa articulação entre passado e presente reflete sua convicção de que a verdadeira inovação artística emerge da compreensão profunda das tradições do ofício, e não de sua simples rejeição.

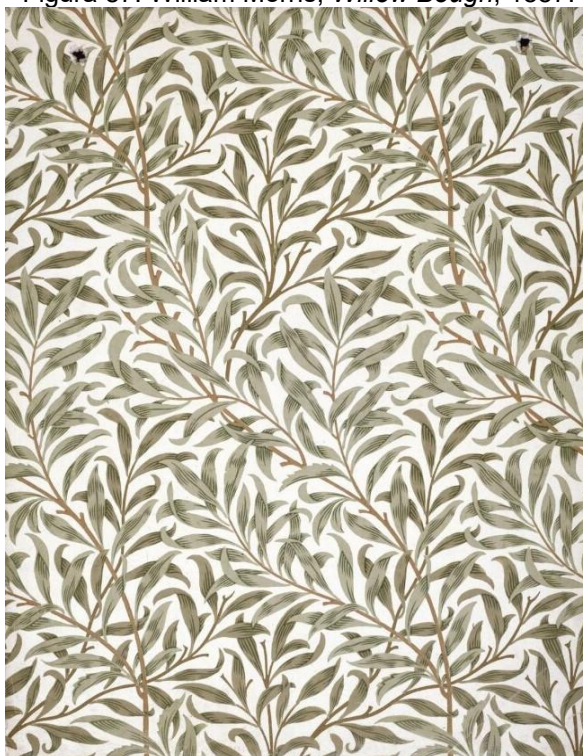
Figura 86: William Morris. Detalhes da obra tapeçaria *The 'Acanthus and Vine'*, 1879. Lã tecida, com alguns detalhes em seda, sobre urdidura de algodão.



Fonte: *Society of Antiquaries of London*, 2025.

Dessa forma, *Acanthus and Vine* materializa os ideais centrais do artista ao introduzir a natureza e o artesanato no espaço doméstico de maneira digna e atemporal, a obra convida à contemplação e ao apreço pelo mundo natural, ao mesmo tempo em que afirma o papel da arte como elemento fundamental no enriquecimento da experiência humana.

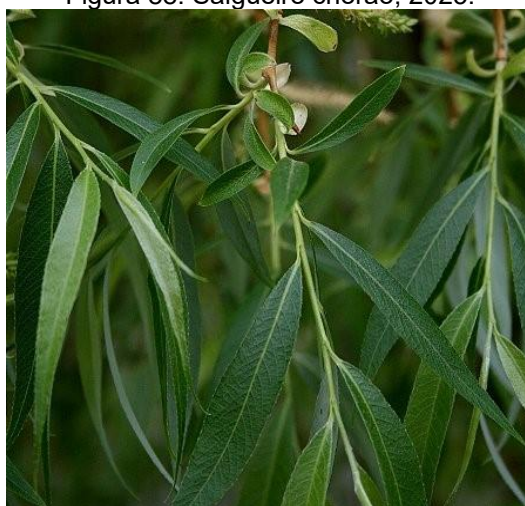
Figura 87: William Morris, *Willow Bough*, 1887.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

A estampa *Willow Bough* (figura 87 acima), constitui um dos exemplos mais representativos de sua produção madura no campo do design de papéis de parede e sintetiza princípios centrais de sua concepção estética e ideológica. Inspirado na observação direta da natureza, Morris elege o salgueiro (figura 88) como motivo principal, explorando seus ramos flexíveis e folhas alongadas para criar uma composição orgânica, rítmica e visualmente contínua.

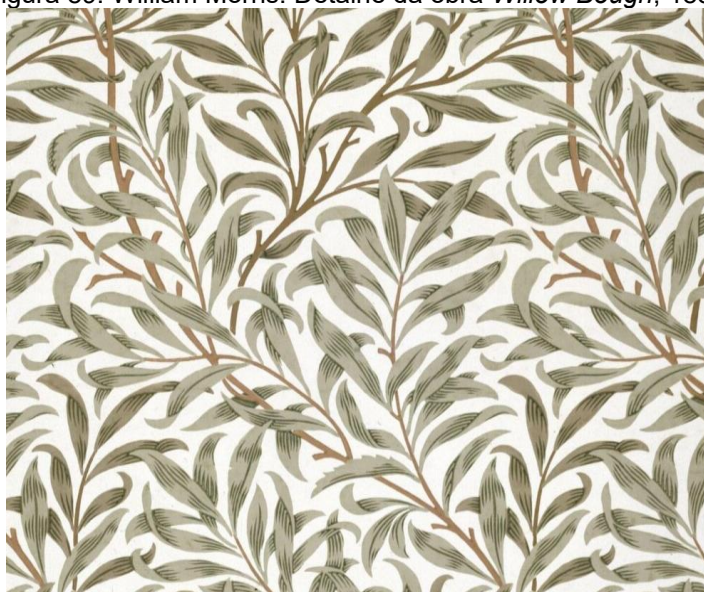
Figura 88: Salgueiro chorão, 2025.



Fonte: Semente Orgânica.com, 2025.

O desenho é estruturado a partir de um padrão repetitivo no qual os galhos se entrelaçam suavemente (figura 89), ocupando toda a superfície de maneira homogênea, sem hierarquias centrais evidentes. Essa distribuição uniforme reflete a rejeição de Morris a composições excessivamente centradas ou narrativas, privilegiando, em vez disso, uma ornamentação que se integra ao espaço arquitetônico e dialoga com a função do papel de parede como revestimento. As linhas curvas e fluidas dos ramos conferem movimento à composição, enquanto a repetição controlada estabelece um equilíbrio entre dinamismo e ordem formal.

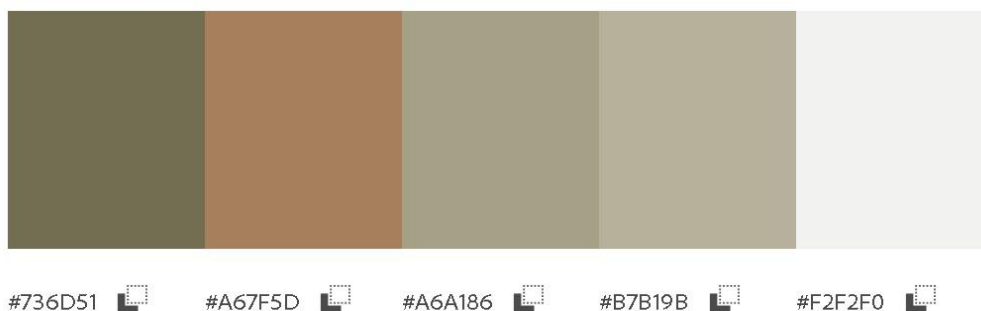
Figura 89: William Morris. Detalhe da obra *Willow Bough*, 1887.



Fonte: *Victoria and Albert Museum*, 2025.

A paleta cromática (figura 90) é contida e naturalista, dominada por tons de verde acinzentado, bege e marrom, o que reforça a sensação de harmonia e tranquilidade associada ao ambiente doméstico. Esse uso moderado da cor está em consonância com a filosofia de Morris, segundo a qual os interiores deveriam ser visualmente agradáveis sem se tornarem excessivamente chamativos ou cansativos. Além disso, a estilização das folhas, embora baseada na observação botânica, afasta-se do naturalismo estrito, evidenciando um processo consciente de abstração decorativa.

Figura 90: Paleta da obra William Morris. Detalhe da obra *Willow Bough*, 1887.



Fonte: Elaborado pela autora.

Do ponto de vista conceitual, *Willow Bough* expressa de forma clara os ideais do movimento, especialmente a valorização do trabalho artesanal e da qualidade do design. Produzido pela Morris & Co. por meio de técnicas tradicionais de impressão, o padrão reafirma os conceitos defendido por ele. Assim, a obra não se limita a um exercício ornamental, mas constitui um manifesto visual de sua crença na possibilidade de transformar os espaços domésticos por meio de uma estética fundamentada na natureza, na tradição e na integridade artística.

A obra *Strawberry Thief* (figura 91), constitui uma das realizações mais sofisticadas e representativas de sua produção artística, sintetizando de modo exemplar seus princípios estéticos, técnicos e ideológicos. A estampa revela o domínio de Morris na articulação entre ornamentação, narrativa e rigor compositivo, características centrais do movimento.

Figura 91: William Morris. *Strawberry Thief*, 1883.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

Do ponto de vista formal, a composição organiza-se a partir de um padrão repetitivo cuidadosamente estruturado, no qual novamente há pássaros, flores, folhas e frutos são integrados em uma malha ornamental densa e equilibrada. Os pássaros, dispostos de forma simétrica e espelhada, funcionam como pontos focais que orientam o olhar do observador ao longo da superfície (figura 92). Embora figurativos, esses elementos não rompem a lógica decorativa do conjunto; ao contrário, são estilizados e incorporados ao ritmo contínuo da composição, reforçando a unidade visual do padrão.

Figura 92: Detalhe da obra William Morris. *Strawberry Thief*, 1883.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

A vegetação desempenha um papel fundamental na construção do espaço pictórico. Ramos sinuosos, folhas recortadas de acanto e flores estilizadas entrelaçam-se de maneira fluida, criando uma sensação de movimento orgânico que percorre toda a superfície do tecido. Essa rede vegetal (figura 93) atua como elemento estruturante, conectando as diferentes unidades do padrão e evitando a fragmentação visual. A repetição não se apresenta de forma mecânica, mas sim como um fluxo contínuo, no qual pequenas variações reforçam a vitalidade da composição.

Figura 93: Detalhe da obra William Morris. *Strawberry Thief*, 1883.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

A paleta cromática (figura 94) é outro aspecto central da obra. O fundo em azul profundo — obtido por meio do complexo processo de tingimento com índigo — confere profundidade e intensidade visual, funcionando como base para o contraste com os tons quentes dos morangos e dos corpos dos pássaros, bem como com os verdes e ocre da folhagem. As cores são aplicadas de maneira plana e controlada, sem modelagem volumétrica, o que reforça o caráter bidimensional e decorativo da estampa, aproximando-a de tradições medievais e orientais que influenciaram Morris.

Figura 94: Paleta da obra William Morris. *Strawberry Thief*, 1883.



#294273  #2F4C73  #7B92A6  #BFA473  #A66556 

Fonte: Elaborado pela autora.

No plano simbólico e expressivo, *Strawberry Thief* apresenta uma relação direta com a observação da natureza, mas não busca uma representação naturalista. Morris transforma uma cena cotidiana — pássaros roubando frutos — em um motivo ornamental carregado de lirismo e equilíbrio formal. A presença dos animais introduz

uma dimensão narrativa sutil, sugerida mais pelo ritmo visual do que por uma ação explícita, o que mantém a obra firmemente ancorada no campo do design decorativo.

Artisticamente, a obra evidencia a concepção de Morris de que o ornamento deveria surgir de uma compreensão profunda da natureza e de seus ritmos, aliada a um controle rigoroso da composição. A obra não é apenas um padrão decorativo, mas uma afirmação estética que une beleza, técnica e sentido, demonstrando como a arte aplicada pode alcançar um alto grau de complexidade visual e expressiva sem abdicar de sua função utilitária.

A obra *Wreath* (figura 95), constitui um exemplo representativo de sua maturidade no desenvolvimento de padrões ornamentais e de sua capacidade de articular tradição histórica, observação da natureza e rigor compositivo. Concebido como padrão para papel de parede, o desenho reafirma os princípios do movimento, ao valorizar o ornamento como elemento estruturador do espaço e como extensão da experiência cotidiana.

Figura 95: William Morris. *Wreath*, 1876.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

Do ponto de vista formal, *Wreath* é organizado a partir de um sistema de repetição contínua, no qual ramos, folhas e flores se entrelaçam de maneira densa e ritmada. O motivo vegetal não se apresenta de forma isolada, mas integrado em uma malha orgânica que cobre toda a superfície, eliminando hierarquias visuais e criando uma sensação de unidade. As folhas de acanto e as flores estilizadas, dispostas em movimentos circulares e diagonais, sugerem a ideia de guirlanda implícita no título da obra, reforçando a noção de continuidade e ciclo natural (figura 96).

Figura 96: Detalhe da obra William Morris. *Wreath*, 1876.



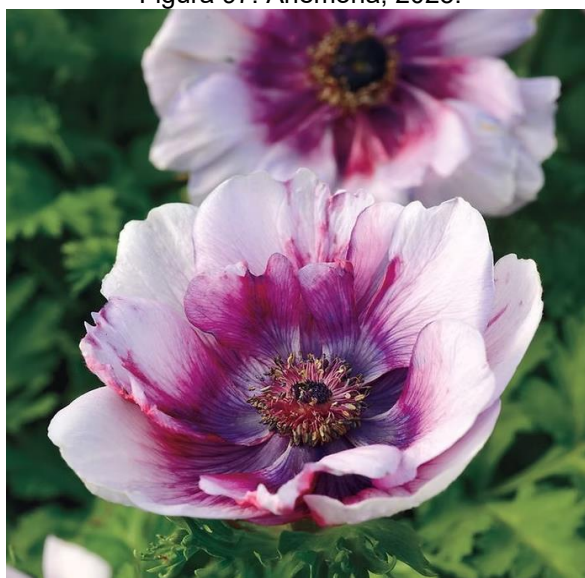
Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

A composição da obra articula de maneira equilibrada dinamismo e ordem formal. Embora os elementos vegetais sugiram um crescimento espontâneo e orgânico, o desenho revela um rigoroso controle da repetição, da simetria e do ritmo visual, assegurando estabilidade compositiva e coesão estrutural. As linhas curvas e entrelaçadas conduzem o olhar de forma contínua ao longo da superfície, promovendo uma leitura fluida do padrão, enquanto a distribuição criteriosa dos motivos evita a saturação do campo visual. Essa tensão produtiva entre naturalismo e formalização constitui uma das marcas centrais da linguagem ornamental desenvolvida por William Morris, refletindo sua concepção de que a ornamentação deve conciliar vitalidade natural e disciplina construtiva.

Entre os motivos florais representados na obra, destacam-se as anêmonas (*Anemone*) (figura 97), flores associadas à primavera e recorrentes no repertório botânico de Morris. Além de sua relevância formal — caracterizada por pétalas abertas

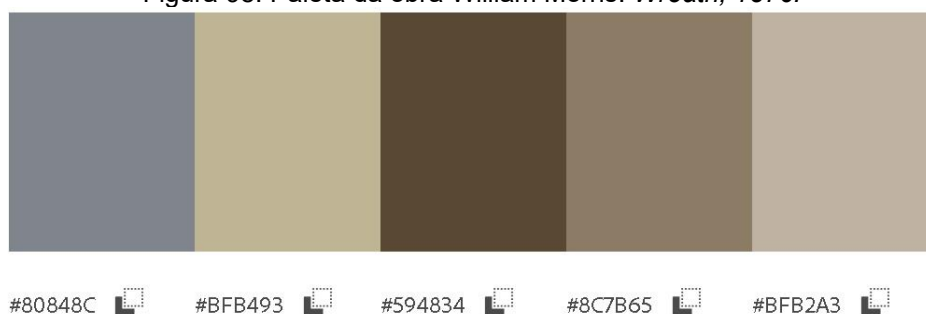
e centros marcados, que favorecem a organização rítmica do padrão —, a anêmona carrega um significativo valor simbólico. Seu nome tem origem na mitologia grega, derivando de Ánemos, o deus dos ventos, associado ao sufixo *one*, que remete à descendência, razão pela qual a flor é conhecida como “flor do vento”. Essa dimensão simbólica, vinculada à efemeridade, ao movimento e às forças naturais, dialoga com o interesse de Morris por elementos que expressassem a vitalidade cíclica da natureza.

Figura 97: Anêmona, 2025.



Fonte: Jornal A Folha do Vale, 2025.

Ao integrar flores como a anêmona em suas composições, Morris não apenas reafirma seu compromisso com a observação direta da flora, mas também insere camadas históricas e simbólicas no design ornamental. Dessa forma, a obra transcende a função decorativa imediata, configurando-se como um espaço de convergência entre natureza, mito, tradição artística e pensamento crítico sobre o papel da ornamentação na vida cotidiana. A paleta cromática (figura 98) é sóbria e harmoniosa, dominada por tons terrosos, verdes acinzentados e azuis suaves, que dialogam entre si sem contrastes abruptos. O uso contido da cor reforça o caráter decorativo do padrão, permitindo que ele se integre ao ambiente arquitetônico sem se impor de forma excessiva. Ao mesmo tempo, as variações tonais sutis contribuem para a percepção de profundidade e textura, enriquecendo visualmente a superfície.

Figura 98: Paleta da obra William Morris. *Wreath*, 1876.

Fonte: Elaborado pela autora.

No plano conceitual, *Wreath* exemplifica a concepção de Morris de que o ornamento deveria derivar da natureza, mas ser transformado por meio da estilização consciente e do domínio técnico. Ao recorrer a motivos vegetais historicamente associados à tradição decorativa europeia, Morris estabelece um diálogo entre passado e presente, reafirmando sua crítica à produção industrial. Assim, a obra ultrapassa sua função utilitária e se afirma como expressão de uma visão estética que integra arte, natureza e vida cotidiana de maneira orgânica e duradoura.

A obra *Marigold* (figura 99), exemplifica de maneira clara a consolidação de sua linguagem ornamental e sua abordagem madura ao design de superfícies decorativas. Concebido como padrão para papel de parede, o desenho reflete os princípios estéticos do movimento, sobretudo no que se refere à valorização da natureza, à integridade do trabalho artesanal e à integração entre arte e vida cotidiana.

Figura 99: William Morris. *Marigold*, 1875.



Fonte: *Victoria and Albert Museum*, 2025.

Formalmente, *Marigold* organiza-se a partir de um padrão contínuo e repetitivo, no qual flores de calêndula (*Calendula officinalis*) e folhagens densamente entrelaçadas estruturam um campo visual homogêneo e ritmado. A calêndula (figura 100), além de amplamente utilizada como planta ornamental, é historicamente reconhecida por suas propriedades medicinais — anti-inflamatórias, cicatrizantes e antimicrobianas —, aspecto que reforça o interesse de Morris por espécies vegetais ligadas tanto à tradição doméstica quanto ao conhecimento popular. A escolha dessa flor não se limita, portanto, a critérios formais, mas reflete a valorização morrisiana da natureza como fonte de saber prático, simbólico e estético.

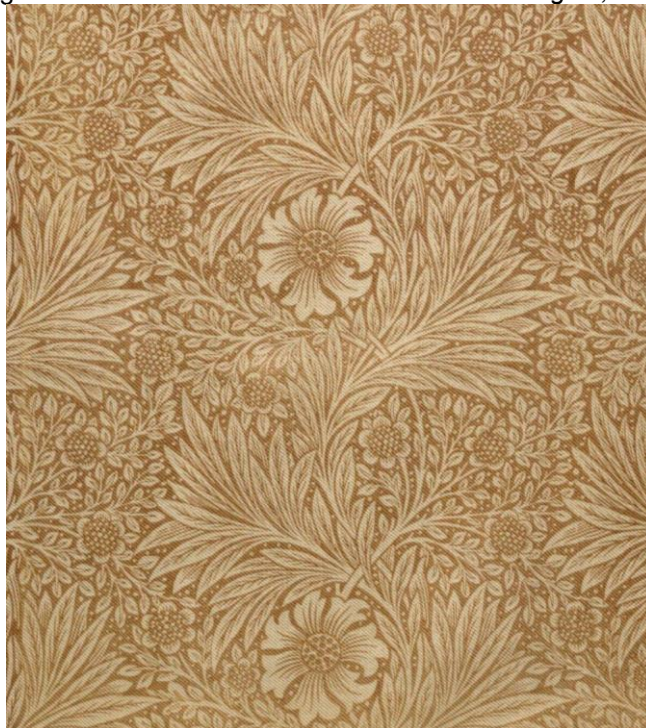
Figura 100: Calêndula, 2025.



Fonte: Revista casa e jardim, 2025.

A composição evita deliberadamente a criação de pontos focais hierárquicos, promovendo uma leitura uniforme da superfície, princípio central na concepção de Morris para o design de papéis de parede. O desenho evidencia um tratamento altamente estilizado da flora, embora mantenha uma observação atenta das formas naturais. As folhas alongadas e curvilíneas irradiam a partir de eixos invisíveis, criando um movimento rítmico e envolvente que percorre toda a superfície. Esse dinamismo, contudo, é contido por uma organização geométrica subjacente, que assegura a coerência do motivo e sua adequada repetição modular. Morris defendia que os padrões decorativos deveriam funcionar como um todo integrado ao espaço arquitetônico, sem impor narrativas ou centralidades que competissem com a vivência cotidiana do ambiente. Assim, as flores de calêndula (figura 101) surgem plenamente integradas à malha vegetal, sem se destacar de modo excessivo do conjunto, contribuindo para uma sensação de continuidade, equilíbrio e regularidade visual.

Figura 101: Detalhe da obra William Morris. *Marigold*, 1875.



Fonte: *Victoria and Albert Museum*, 2025.

A paleta cromática (figura 102) é deliberadamente restrita, composta majoritariamente por tons quentes e terrosos, que reforçam o caráter orgânico e discreto da composição. A escolha cromática reflete a preferência de Morris por cores inspiradas em pigmentos naturais, evitando contrastes agressivos e favorecendo uma integração harmoniosa com o espaço arquitetônico. A sutileza tonal também contribui para a percepção de textura, aproximando visualmente o papel de parede das qualidades táteis dos têxteis artesanais.

Figura 102: Paleta da obra William Morris. *Marigold*, 1875



Fonte: Elaborado pela autora.

Do ponto de vista conceitual, *Marigold* manifesta a convicção de Morris de que o ornamento deveria ser simultaneamente belo, funcional e moralmente significativo. Assim, a obra transcende sua função decorativa, tornando-se um exemplo emblemático da tentativa de Morris de reformular o ambiente doméstico por meio de padrões que promovem harmonia visual, continuidade e uma relação mais sensível entre o indivíduo e o espaço que habita. O caráter envolvente e contínuo do padrão reflete a concepção de Morris de que o papel de parede deveria atuar como um “tecido visual” do espaço doméstico, criando uma atmosfera acolhedora e harmoniosa. Em *Marigold*, a integração entre forma, botânica e superfície evidencia a busca por uma estética que celebrasse a natureza

A obra *Pimpernel* (figura 103), constitui um exemplo particularmente refinado de sua abordagem madura ao design ornamental para papel de parede, revelando o equilíbrio entre complexidade visual, rigor estrutural e inspiração natural. O padrão sintetiza preocupações estéticas, técnicas e ideológicas centrais ao pensamento de Morris, evidenciando sua concepção do ornamento como elemento fundamental na construção de ambientes harmoniosos.

Figura 103: William Morris, detalhe da obra *Pimpernel*, 1876.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

Do ponto de vista formal, *Pimpernel* organiza-se a partir de uma composição densamente entrelaçada, estruturada por um eixo simétrico que regula a repetição do motivo. Grandes flores estilizadas — a flor silvestre europeia "*pimpernel*" é conhecida cientificamente como *Anagallis arvensis* e identificáveis em português como pimpinelas (figura 104) — alternam-se com pequenos elementos florais e folhagens sinuosas, criando uma malha contínua que cobre integralmente a superfície. A ausência de áreas vazias reforça a ideia de totalidade visual, um princípio recorrente nos desenhos de Morris, no qual o padrão deve envolver o observador de maneira uniforme e contínua.

Figura 104: *Anagallis arvensis*, 2025.



Fonte: Wikitrop, 2025.

A estilização das formas naturais demonstra uma observação cuidadosa da botânica, aliada a um processo consciente de abstração. As folhas e hastes apresentam curvas amplas e ritmadas (figura 105), que se cruzam e se entrelaçam com precisão quase arquitetônica. Esse movimento orgânico é contido por uma estrutura geométrica subjacente, responsável por garantir a legibilidade do padrão e sua repetição modular, sem comprometer a sensação de vitalidade vegetal.

Figura 105: Detalhe da obra William Morris, detalhe da obra *Pimpernel*, 1876.

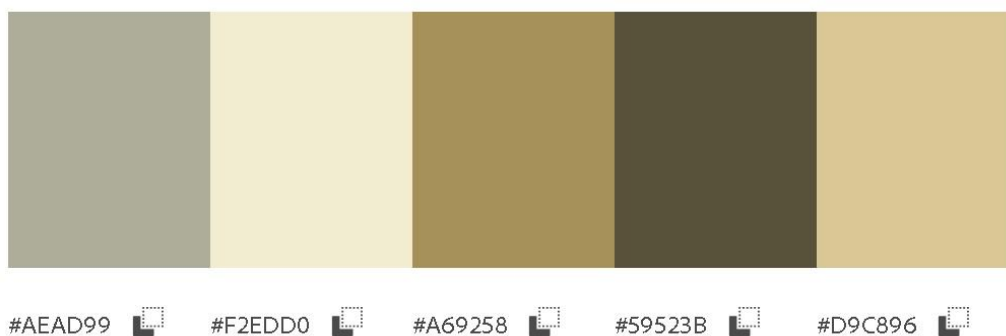


Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

Do ponto de vista botânico e simbólico, a escolha da *Anagallis arvensis* dialoga com o interesse de Morris por espécies vegetais comuns do ambiente rural britânico, frequentemente observadas em campos e jardins silvestres. Ao incorporar essa flor modesta e cotidiana ao repertório ornamental, o artista reafirma sua valorização da natureza próxima e acessível, em oposição à idealização exótica ou grandiosa. Esse gesto está em consonância com sua visão ética e social, segundo a qual a beleza deveria emergir da observação atenta do mundo cotidiano e ser integrada à vida doméstica por meio do design.

A paleta cromática (figura 106) é composta por tons suaves e terrosos, predominantemente verdes, cinzas esverdeados e amarelos pálidos, que contribuem para uma atmosfera visual equilibrada e discreta. As grandes flores claras funcionam como pontos de repouso visual dentro da composição densa, criando contrastes sutis que orientam o olhar sem romper a unidade do conjunto. Essa escolha cromática reflete a preferência de Morris por cores inspiradas em pigmentos naturais, em oposição às tonalidades artificiais associadas à produção industrial de sua época.

Figura 106: Paleta da obra William Morris, detalhe da obra *Pimpernel*, 1876.



Fonte: Elaborado pela autora.

Conceitualmente, *Pimpernel* reafirma a crença de Morris de que o ornamento deve emergir da observação da natureza e do respeito às tradições artesanais. O padrão não busca imitar a natureza de forma literal, mas traduzir seus princípios estruturais — crescimento, repetição e interdependência — em uma linguagem decorativa coerente. Assim, a obra exemplifica a tentativa de Morris de reconciliar beleza, funcionalidade e ética do fazer, transformando o papel de parede em um meio legítimo de expressão artística e em um componente ativo da experiência estética do espaço doméstico.

A obra *Anemone* (figura 107), exemplifica de maneira clara a maturidade de sua linguagem ornamental e sua adesão aos seus princípios. O padrão reafirma a centralidade da natureza como fonte primária de inspiração, aliada a um rigor compositivo que transforma a observação botânica em um sistema decorativo coerente e funcional.

Figura 107: William Morris. *Anemone*, final do século XIX.



Fonte: *Victoria and Albert Museum*, 2025.

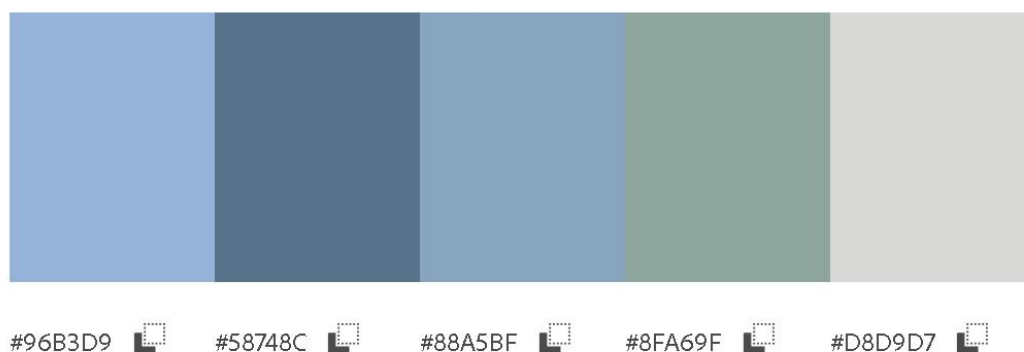
Formalmente, o desenho é estruturado a partir de uma repetição contínua de grandes flores de anêmona, interligadas por hastes sinuosas e uma profusão de folhas recortadas. As formas vegetais se expandem de maneira orgânica pela superfície, criando uma sensação de crescimento natural e fluxo contínuo. Apesar dessa aparência espontânea, a composição revela uma organização cuidadosamente planejada, baseada em eixos de repetição que garantem equilíbrio visual e legibilidade do padrão quando aplicado em grandes superfícies.

As folhas amplas e profundamente recortadas desempenham papel fundamental na dinâmica do desenho. Elas preenchem os espaços entre as flores, evitando vazios e contribuindo para a densidade ornamental característica de Morris. Esse preenchimento integral da superfície reflete sua rejeição à hierarquia entre figura e fundo: ambos se entrelaçam de forma indissociável, formando uma unidade visual coesa.

A paleta cromática (figura 108), composta por tons suaves de azul, verde e bege, reforça o caráter sereno e harmonioso da composição. As flores azuis destacam-se sutilmente sobre o fundo claro, sem criar contrastes abruptos, enquanto os verdes das folhas estabelecem continuidade visual e equilíbrio cromático. Essa

escolha evidencia a preferência de Morris por cores inspiradas em pigmentos naturais, em oposição às cores sintéticas da produção industrial da época.

Figura 108: Paleta da obra *Anemone*, final do século XIX.



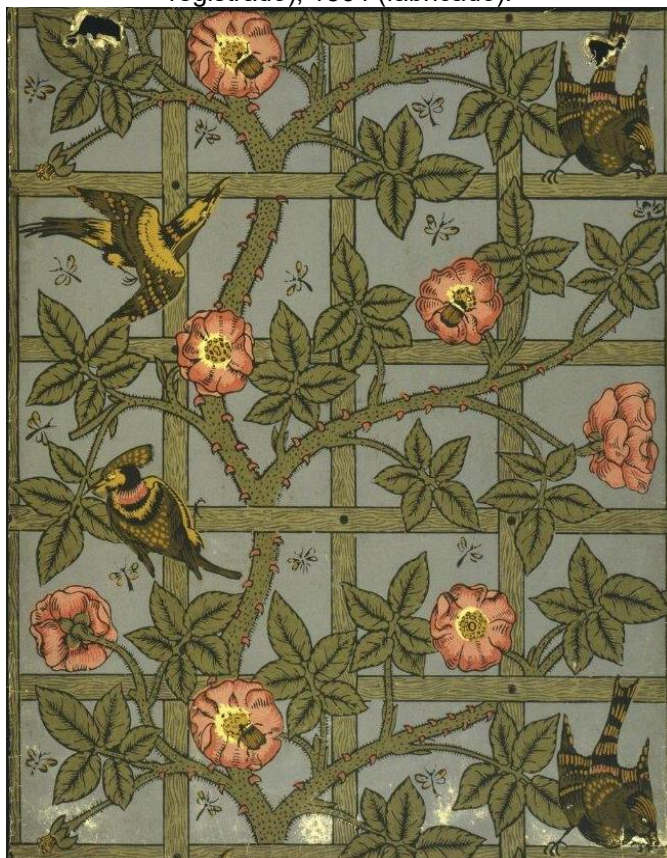
Fonte: Elaborado pela autora.

Do ponto de vista conceitual, *Anemone* expressa a concepção de Morris de que o ornamento deve ser simultaneamente belo, funcional e significativo. O padrão não busca a representação naturalista da flor, mas sua estilização, preservando características essenciais — como a estrutura das pétalas e o ritmo das folhas — para integrá-las a um sistema decorativo repetível. Assim, a obra traduz a crença de que o design aplicado, quando fundamentado no artesanato e na observação da natureza, pode enriquecer a experiência estética do espaço cotidiano, reafirmando a união entre arte, trabalho manual e vida doméstica.

4.1 Estudo de obra

Trellis (figura 109) está entre os primeiros padrões concebidos por Morris e constitui um exemplo paradigmático de sua orientação estética inicial, fortemente alinhada aos princípios críticos defendidos por John Ruskin, sobretudo no que diz respeito à valorização da natureza, do trabalho artesanal e da integração entre forma, função e verdade estrutural. Desenvolvido em 1862, em um momento decisivo de sua trajetória criativa — imediatamente após a construção da *Red House* e no contexto da consolidação de suas reflexões sobre a arte decorativa —, o desenho revela uma abordagem que privilegia a observação direta do mundo natural, em especial dos jardins tradicionais ingleses, entendidos por Morris, à maneira ruskiniana, como espaços de equilíbrio moral e estético.

Figura 109: William Morris, Papel de parede *Trellis*. 11/1862 projetado (padrão)), 1864 (design registrado), 1864 (fabricado).



Fonte: *Victoria and Albert Museum*, 2025.

A composição apresenta trepadeiras (figura 110) e motivos florais dispostos segundo uma estrutura geométrica de treliça, cuja presença não se oculta, mas se afirmar como elemento organizador do padrão. Essa escolha dialoga diretamente com a defesa ruskiniana da honestidade construtiva, na medida em que a estrutura que sustenta o crescimento vegetal é visualmente explicitada, evitando a ilusão ou o disfarce decorativo. Assim, o padrão articula de forma consciente o crescimento orgânico das plantas e a ordem racional da arquitetura, estabelecendo uma síntese entre natureza e estrutura que reflete a crença compartilhada por Ruskin e Morris de que a beleza emerge da harmonia entre leis naturais e princípios construtivos claros.

Figura 110: Detalhe da obra William Morris. *Trellis*, 1864.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

A composição revela, por um lado, a influência das experiências pessoais de Morris, especialmente as memórias dos jardins de sua infância, que alimentaram seu interesse duradouro pela botânica e pela observação direta da natureza. Por outro, evidencia sua familiaridade com as iluminuras medievais (figura 111), cujos padrões entrelaçados e equilíbrio ornamental ofereceram um modelo histórico para a integração entre forma, ritmo e superfície. Assim, a obra antecipa características centrais da produção madura de Morris, ao combinar estrutura e fluidez, tradição e invenção, estabelecendo as bases para sua posterior contribuição ao design têxtil no âmbito do movimento.

Figura 111: Atribuída a um seguidor do Mestre Boucicaut (*Follower of the Maréchal de Boucicaut Master*), Book of Hours, por volta de 1425. Página de livro com ornamentação floral na borda e iluminura referente à comemoração do Pentecostes, século XIV.



Fonte: Ensinar História, 2025.

A obra apresenta um repertório vegetal cuidadosamente selecionado, no qual se destacam a roseira selvagem (*rosa canina*) e motivos de hera e videira, elementos recorrentes na iconografia naturalista associada à tradição ornamental britânica. A roseira selvagem (figura 112), espécie nativa amplamente difundida na paisagem rural da Inglaterra, é representada como símbolo da beleza espontânea e não domesticada da natureza, evocando um ideal estético caro a William Morris: a valorização do crescimento livre e orgânico em oposição à artificialidade imposta pela produção industrial. A presença dessa flor remete tanto à observação direta do ambiente natural quanto à memória afetiva dos campos que marcaram a infância do artista, vivida em estreito contato com a paisagem rural.

Figura 112: *Rosa canina*, 2025

Fonte: *Eat the Weeds*, 2025.

Ao integrar essa espécie vegetal, Morris constrói uma composição que ultrapassa a simples representação botânica, articulando referências biográficas, históricas e simbólicas. As plantas tornam-se, assim, portadoras de significados que expressam sua concepção de ornamento como extensão da natureza e como expressão ética do fazer artístico, em consonância com seus ideais estéticos e sociais.

A presença de tordos e pardais (figura 113) na composição revela uma escolha iconográfica coerente com a concepção estética e ética do artista, para quem a natureza deveria ser observada em sua totalidade, incluindo não apenas a flora, mas também a vida animal que habita os espaços cotidianos. Essas aves, comuns nos jardins vitorianos e amplamente presentes no ambiente urbano e rural da Inglaterra do século XIX, são representadas de forma integrada ao padrão ornamental, participando ativamente do ritmo visual da obra e evitando qualquer hierarquia entre figura animal e elementos vegetais.

Figura 113: Tordo, 2020.



Fonte: *Birds of the world*, 2025.

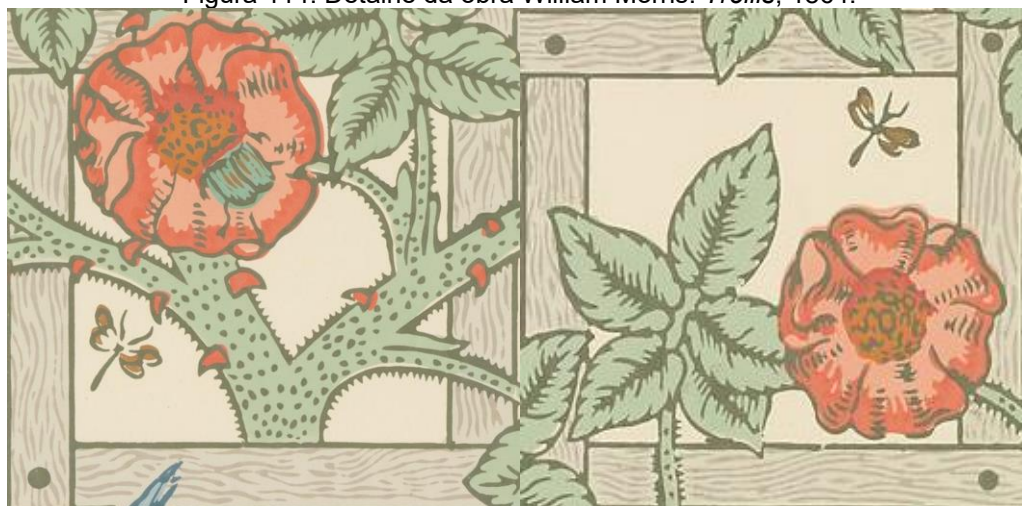
Do ponto de vista simbólico, tordos e pardais evocam ideias de vitalidade, continuidade e equilíbrio ecológico, uma vez que são espécies associadas à convivência harmoniosa entre o ser humano e o meio natural. Sua inclusão reflete o apreço de Morris pelos ciclos naturais e pelos ecossistemas simples e autossustentáveis, frequentemente ameaçados pelo avanço da industrialização — tema recorrente em seus escritos e posicionamentos políticos. Biograficamente, essa sensibilidade pode ser relacionada às experiências do artista, bem como à sua prática constante de observação direta da natureza como base para o desenho.

Formalmente, as aves são estilizadas de modo a se adequarem à lógica bidimensional do padrão, sem perder, contudo, sua identidade reconhecível. Essa abordagem demonstra o equilíbrio buscado por Morris entre naturalismo e abstração decorativa, princípio aprendido e reforçado por sua proximidade intelectual com os escritos de John Ruskin, que defendia a fidelidade à natureza aliada à expressão do trabalho humano. Assim, tordos e pardais não são meros elementos ilustrativos, mas componentes estruturais da composição, contribuindo para uma visão integrada da natureza como fundamento moral, estético e social da arte decorativa.

A inclusão de insetos (figura 114) na composição reforça de modo significativo o caráter cotidiano e a perspectiva intimista que orientam o olhar do artista sobre a natureza. Diferentemente de uma abordagem idealizada ou monumental do mundo natural, a presença desses pequenos organismos — discretos, porém essenciais — evidencia a atenção do artista aos aspectos mais simples e frequentemente

negligenciados da vida nos jardins e campos. Insetos como borboletas ou pequenos besouros, ainda que estilizados, participam da lógica visual do padrão de forma orgânica, integrando-se ao entrelaçamento de flores, folhas e ramos sem se destacarem hierarquicamente.

Figura 114: Detalhe da obra William Morris. *Trellis*, 1864.



Fonte: *The met museum*, 2025.

Do ponto de vista conceitual, esses elementos ampliam a noção de equilíbrio ecológico presente na obra, sugerindo uma compreensão da natureza como um sistema interdependente, no qual cada forma de vida possui valor intrínseco. Tal concepção está diretamente ligada à vivência pessoal de Morris, marcada pelo contato contínuo com jardins, paisagens rurais e ambientes domésticos onde a observação atenta do cotidiano constituía uma prática constante. Esse olhar sensível para o banal e o familiar aproxima o espectador contemporâneo da obra, convidando-o a reconhecer nesses insetos uma dimensão de experiência compartilhada, baseada na memória sensorial e na convivência diária com o mundo natural.

Formalmente, os insetos são tratados com o mesmo rigor decorativo aplicado aos demais motivos: linhas claras, contornos definidos e adaptação à bidimensionalidade do suporte. Essa estilização não elimina sua referência natural, mas a subordina ao ritmo ornamental do conjunto, reforçando a ideia de que o valor estético emerge da harmonia entre observação direta e ordenação artística. Nesse sentido, a presença dos insetos contribui para acentuar o caráter humanizado da obra, alinhando-se às ideias defendidas por ele — e anteriormente por John Ruskin — de

que a arte deve nascer da experiência vivida e da relação ética e sensível com a natureza, transformando o cotidiano em fonte legítima de beleza e significado.

A paleta cromática (figura 115) adotada em *Trellis* é composta predominantemente por tonalidades suaves e terrosas — com destaque para os verdes profundos, pontuados por discretos acentos de vermelho e azul — que reforçam a atmosfera de intimidade e proximidade com o ambiente natural. Essa escolha cromática, longe de ser meramente decorativa, contribui para a construção de um espaço visual sereno, evocativo da experiência cotidiana das paisagens.

Figura 115: Paleta da obra William Morris. *Trellis*, 1864.



Fonte: Elaborado pela autora.

O trabalho de Morris foi profundamente moldado por múltiplas tradições artísticas, conforme discutido anteriormente. Para o designer, a verdadeira maestria não residia na mera reprodução de modelos históricos ou estrangeiros, mas na compreensão aprofundada dos princípios estruturais e simbólicos que sustentavam cada ofício. Seu objetivo consistia em assimilar esse conhecimento e reinterpretá-lo de maneira criativa, conciliando tradição e inovação. Dessa forma, sua produção não se limitou ao resgate de técnicas históricas, mas promoveu sua revitalização, assegurando-lhes pertinência no contexto moderno. Como observa Parry (2013), o legado de Morris foi construído de forma colaborativa, em diálogo com outros artistas e artesãos da Morris & Co., entre os quais se destaca John Henry Dearle¹⁴ (1860–1932), que posteriormente assumiu a direção artística da empresa. Essas parcerias foram fundamentais para a continuidade da produção têxtil de elevada qualidade e para a ampliação do impacto do movimento.

¹⁴ John Henry Dearle (1860–1932) foi um designer britânico e uma das figuras centrais na continuidade do legado de William Morris no movimento *Arts and Crafts*. Iniciou sua carreira ainda jovem como aprendiz na empresa Morris & Co., onde inicialmente trabalhou como balconista, mas rapidamente demonstrou talento para o desenho ornamental e o design têxtil.

Para além de considerações estéticas, Morris incorporava uma dimensão ideológica consistente em seus trabalhos. Tal perspectiva propunha uma abordagem ética e sustentável, em contraste direto com os excessos e a exploração associados à época. Parry (2013) destaca como essa filosofia se mostrou notavelmente avançada para seu tempo e permanece relevante nos debates contemporâneos sobre design sustentável. Seu estudo sobre os têxteis de William Morris reafirma, assim, sua posição como uma figura central na história do design, cuja busca por autenticidade, qualidade e beleza continua a inspirar designers e artesãos na atualidade.

5 Experimentações

Meu processo criativo tem início no estudo sistemático das obras de William e May Morris, a partir de uma investigação analítica das padronagens presentes em suas diversas produções. Nesse percurso, destaca-se a observação atenta das folhagens e das soluções cromáticas que caracterizam o trabalho desses artistas, elementos recorrentes e estruturantes de sua linguagem visual. William Morris, em particular, é amplamente reconhecido por sua capacidade de elaborar paletas cromáticas ricas, equilibradas e coerentes, que se tornaram marcas distintivas de sua atuação no design de tecidos, papéis de parede e objetos decorativos no contexto do movimento.

Influenciado diretamente pela observação da natureza e pelo emprego de materiais e técnicas tradicionais de tingimento, Morris desenvolveu combinações cromáticas que refletem a diversidade e a complexidade dos tons encontrados no ambiente natural, como verdes, azuis, vermelhos, amarelos e marrons. Essa escolha não se limitava a um critério estético, mas estava ancorada na convicção de que as cores de origem natural promovem sensações de harmonia e equilíbrio visual. Tal perspectiva incentivava um estudo aprofundado da flora, tanto em suas formas quanto em suas variações cromáticas, fazendo do conhecimento empírico um fundamento essencial para a criação de padrões que capturam a essência da natureza de maneira estilizada, porém imediatamente reconhecível.

No que se refere à composição cromática, outra característica central da obra de Morris reside no domínio da alternância de intensidades. O artista demonstrava notável habilidade em equilibrar cores vivas e saturadas com tonalidades mais neutras e suaves, evitando excessos visuais. Com frequência, estruturava suas paletas a partir de bases em verdes e azuis, complementadas por vermelhos, dourados e marrons, resultando em composições simultaneamente vibrantes e serenas. Os contrastes cromáticos eram empregados de forma controlada, com o objetivo de enfatizar elementos específicos dos padrões sem que estes se tornassem dominantes ou dissonantes. Dessa forma, as cores eram cuidadosamente articuladas para assegurar que cada obra funcionasse como um conjunto visual coeso e harmonioso.

Com base nesse referencial teórico e visual, foram selecionados dois exemplos que ilustram o desdobramento do estudo das paletas cromáticas. A partir da análise de obras de Morris, recorreu-se ao aplicativo *Adobe Color* — uma ferramenta digital gratuita voltada à criação e organização de esquemas cromáticos — com o objetivo de sistematizar e ordenar as tonalidades identificadas. Esse procedimento permitiu estabelecer conjuntos de cores predominantes, posteriormente adotados como base cromática para a composição da obra, garantindo maior coerência entre a pesquisa de referências e o desenvolvimento prático do projeto. Abaixo duas obras usadas como exemplo: *Anemone* (figura 116).

Figura 116: William Morris, detalhe da obra *Anemone*, final do século XIX.



Fonte: *Victoria and Albert Museum*, 2025.

Na elaboração dos desenhos de folhagens que fundamentam as obras, foram tomadas como referências diretas algumas criações emblemáticas de Morris, em especial *Anemone*, *Wreath* e, sobretudo, *Acanthus* (figura 117). Essas obras exemplificam de maneira particularmente eloquente o vocabulário formal desenvolvido pelo artista ao longo de sua trajetória, no qual a observação minuciosa da natureza é

transposta para composições ornamentais marcadas pelo equilíbrio entre organicidade e ordem estrutural.

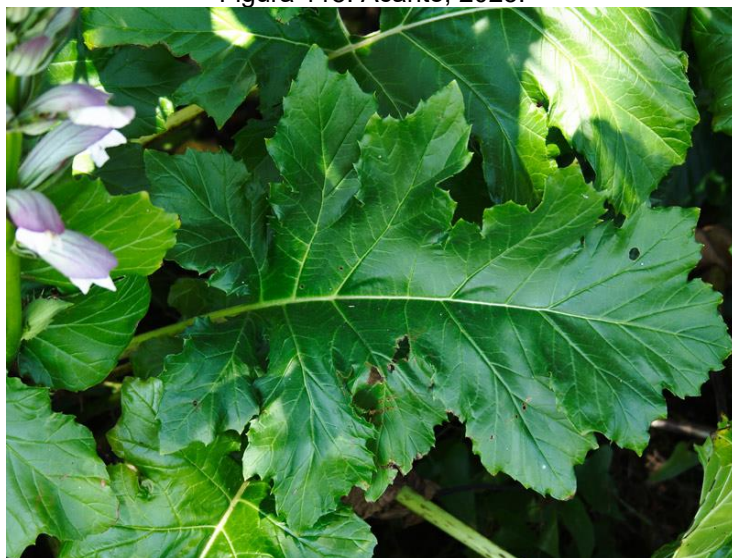
Figura 117: William Morris, *Acanthus*, 1875.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2025.

Na obra *Acanthus*, a padronagem do acanto (*Acanthus mollis*) ocupa papel central no repertório visual desenvolvido por Morris. Trata-se de uma planta reconhecida por suas folhas amplas (figura 118), recortadas e de grande potencial ornamental, cuja presença na arte e na arquitetura ocidental remonta à Antiguidade clássica, em especial aos capitéis coríntios da tradição greco-romana. Essa herança histórica do acanto como motivo decorativo foi amplamente sistematizada por Owen Jones em *A gramática do ornamento* (1856), obra fundamental para o pensamento ornamental do século XIX, na qual o autor identifica o acanto como um dos elementos estruturantes da linguagem decorativa clássica, destacando sua capacidade de adaptação estilística sem perder sua essência formal.

Figura 118: Acanto, 2025.



Fonte: Minhas plantas, 2025.

Morris, profundo conhecedor da história da ornamentação e leitor atento de tratados como o de Owen Jones, apropriou-se desse motivo não como mera citação arqueológica, mas como forma viva e passível de reinvenção. Em consonância com os princípios expostos em *A gramática do ornamento* — especialmente a defesa da abstração da natureza em vez de sua imitação literal —, Morris ressignifica o acanto por meio de um desenho estilizado, rítmico e repetitivo, no qual a observação direta da planta é mediada por uma rigorosa ordem compositiva. Essa abordagem reflete sua adesão à ideia de que o ornamento deve derivar da natureza, mas ser subordinado às leis do padrão, da superfície e da clareza estrutural.

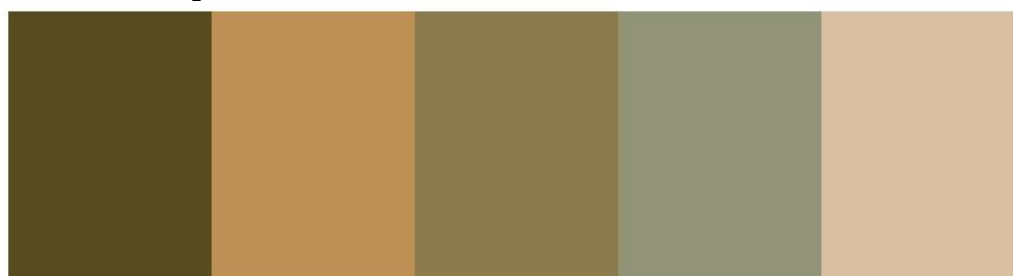
Sua formação intelectual, profundamente influenciada pelos escritos de Ruskin, bem como pelo estudo da arte medieval e renascentista (figura 119), reforçou essa compreensão do ornamento como expressão ética e estética do fazer artesanal. Para Morris, assim como para Jones, o valor do motivo decorativo residia menos em sua fidelidade naturalista e mais em sua capacidade de articular beleza formal, continuidade histórica e integridade material. Desse modo, o acanto na obra sintetiza uma convergência entre tradição clássica, teoria ornamental oitocentista e os ideais do *Arts and Crafts*, afirmando-se como um símbolo da busca de Morris por um design que unisse passado e presente, natureza e artifício, arte e trabalho.

Figura 119: Ruína de Athena.



Fonte: Wandertoos, 2025.

Na obra em desenvolvimento, essa herança é retomada por meio de uma paleta cromática (figura 120) predominantemente composta por verdes em múltiplas variações tonais, acrescidos de sutis matizes de azul e marrom. As folhas de acanto são modeladas com gradações de verde que conferem profundidade e sensação tátil à superfície, enquanto detalhes secundários recorrem a cores complementares, introduzindo contrastes discretos que enriquecem a composição sem romper sua unidade visual. Essa estratégia cromática dialoga diretamente com a prática de Morris, que, ao longo de sua carreira, dedicou-se intensamente ao estudo do tingimento natural e à construção de paletas harmoniosas inspiradas nos ritmos e nas cores do mundo natural.

Figura 120: Paleta da obra William Morris, *Acanthus*, 1875.

#594B20



#BF9056



#8C7C4D



#919477



#D9C0A3



Fonte: Elaborado pela autora.

Assim como em suas criações têxteis e gráficas, Morris entendia a cor como elemento estruturante do design, inseparável da forma e do material. A escolha

recorrente do acanto em sua obra deve-se, portanto, não apenas à sua tradição estética, mas também à sua capacidade de gerar composições densas, contínuas e visualmente dinâmicas. Ao adotar essa folhagem como motivo principal da presente proposta, estabelece-se um diálogo consciente com esse legado, reafirmando a relevância dos princípios morrisianos — a valorização da natureza, da história do ornamento e do fazer artesanal — como fundamentos conceituais e formais do processo criativo contemporâneo.

5.1 Primeira experimentação: “Ritmos da Natureza Ornamental”

Para a concepção da primeira obra *Ritmos da Natureza Ornamental* (figura 121), realizei inicialmente um estudo sistemático da padronagem, com especial atenção à organização formal e à hierarquia dos elementos ornamentais. As folhagens de acanto foram dispostas nas porções laterais da composição, desempenhando a função de emoldurar e valorizar as figuras centrais, à maneira de um enquadramento ornamental que remete à tradição do design decorativo histórico.

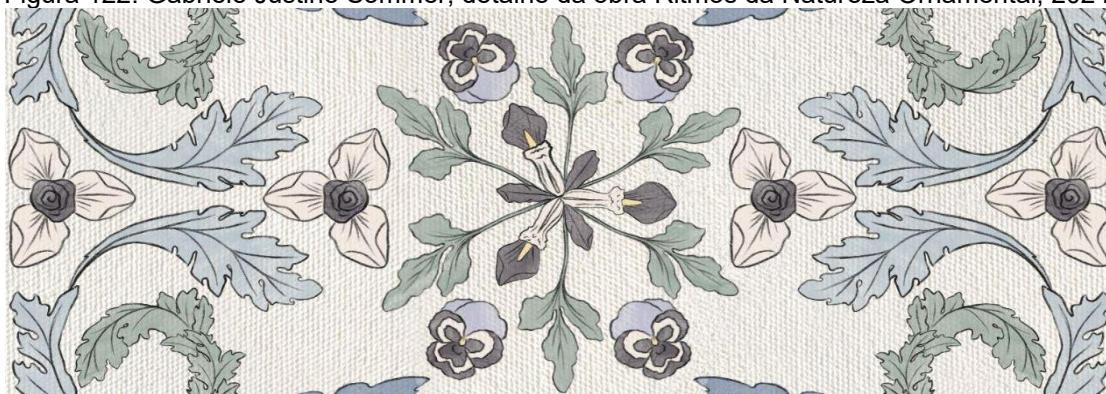
Figura 121: Gabriele Justino Sommer, Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.



Fonte: Elaborado pela artista.

No eixo central da peça (figura 122), destaca-se o botão da flor íris azul (*Neomarica caerulea*), eleita como motivo principal e representada de modo a sintetizar diferentes estudos e estágios de desenvolvimento da espécie em um único painel. Ao lado desse elemento central, observam-se quatro botões em fase inicial de desabrochar, enquanto a flor plenamente aberta, em seu momento de máximo florescimento, é posicionada de forma simétrica nas extremidades e no centro da composição. Essa organização espacial estabelece um equilíbrio visual rigoroso e uma leitura harmônica do conjunto, articulando continuidade, ritmo e ordem formal.

Figura 122: Gabriele Justino Sommer, detalhe da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.



Fonte: Elaborado pela artista.

A flor íris (figura 123) apresenta uma densa carga simbólica ao longo da história, sendo tradicionalmente associada a atributos como sabedoria, fé, esperança, coragem e pureza. A diversidade cromática da espécie amplia ainda mais esse repertório de significados, permitindo leituras múltiplas e contextualizadas em diferentes culturas, períodos históricos e produções artísticas. No campo das artes visuais e do design ornamental, a íris tem sido recorrente não apenas por sua complexidade formal, mas também por sua capacidade de condensar valores simbólicos que dialogam com ideias de transcendência, comunicação e espiritualidade.

Figura 123: Íris azul, 2025.



Fonte: Flores e folhagens, 2025.

Na presente obra, a íris é mobilizada sobretudo como símbolo de mensagem e mediação. Essa escolha encontra respaldo na mitologia grega, na qual Íris era concebida como a deusa do arco-íris e mensageira dos deuses do Olimpo,

responsável por estabelecer a comunicação entre o plano divino e o mundo dos mortais. A flor, que recebe seu nome em homenagem a essa figura mitológica, passa a representar, assim, a ligação entre diferentes esferas da existência, evocando a noção de passagem, trânsito e transmissão de sentidos.

Morris defendia que a ornamentação deveria ir além do aspecto decorativo, incorporando significados enraizados na história, na mitologia e na experiência cotidiana. Nesse sentido, a escolha da íris como motivo central não apenas dialoga com sua riqueza formal, mas também reafirma uma concepção de arte na qual natureza, simbolismo e narrativa visual se entrelaçam, conferindo à composição uma dimensão poética e reflexiva que ultrapassa a mera representação botânica.

Considerando que a primeira obra se configura, primordialmente, como uma investigação estética da flora recorrente na produção de Morris, optou-se pela utilização do acanto como elemento vegetal predominante, estruturando visualmente toda a composição e estabelecendo continuidade ao longo da padronagem. A escolha dessa folhagem dialoga diretamente com o repertório ornamental característico de Morris, no qual a natureza assume papel central como fonte formal e simbólica.

Entretanto, diferentemente da abordagem adotada por ele — marcada pelo preenchimento integral da superfície por motivos decorativos densamente distribuídos —, a presente obra opta por preservar áreas de respiro visual. A decisão de não ocupar completamente os espaços vazios da padronagem teve como objetivo evitar o excesso ornamental, que poderia comprometer a legibilidade do desenho e dificultar a percepção do conjunto pelo observador contemporâneo.

Ainda assim, busquei manter a essência dos princípios estéticos associados à obra de Morris, especialmente no que se refere à valorização da ornamentação botânica, ao ritmo visual estabelecido pela repetição e à harmonia entre forma e superfície. Desse modo, a obra propõe uma releitura contemporânea do legado do *Arts and Crafts*, conciliando fidelidade conceitual às referências históricas com adaptações formais orientadas pelas demandas do design atual.

Outra espécie botânica incorporada à composição foi o amor-perfeito (figura 124), flor que, assim como a íris, apresenta uma forte carga simbólica historicamente construída e amplamente difundida no imaginário cultural ocidental. Tradicionalmente,

o amor-perfeito está associado a significados como o amor romântico, a fidelidade, a lembrança e a reflexão, configurando-se como um emblema de sentimentos profundos e de natureza contemplativa. Ao longo dos séculos, essa planta manteve-se como um símbolo expressivo de emoções e estados mentais ligados à memória, ao afeto e à introspecção.

Figura 124: Gabriele Justino Sommer, detalhe da obra *Ritmos da Natureza Ornamental*, 2024.



Fonte: Elaborado pela autora.

A própria etimologia do nome reforça essa dimensão simbólica. Em língua inglesa, a flor é denominada *pansy*, termo derivado do francês *pensée*, que significa “pensamento”. Essa origem semântica contribuiu para a consolidação de sua associação com a ideia de reflexão e pensamento profundo, frequentemente evocando estados de contemplação silenciosa e sensibilidade emocional. No contexto da Era Vitoriana, período marcado por uma complexa linguagem simbólica das flores, o amor-perfeito ocupava posição de destaque como signo de lembrança afetiva. Era comum o envio dessa flor como gesto simbólico para expressar que alguém permanecia presente nos pensamentos e no afeto de quem a oferecia.

A inclusão do amor-perfeito (figura 125) na composição, portanto, não se restringe a uma escolha meramente ornamental, mas estabelece um diálogo conceitual com os valores simbólicos historicamente atribuídos à flora, em consonância com os princípios do movimento e, em particular, com a abordagem de Morris. Ao integrar essa flor ao padrão, a obra reforça a dimensão narrativa e poética do design de superfície, conferindo-lhe uma camada simbólica que transcende a

função decorativa e contribui para a construção de uma experiência visual carregada de significado cultural e emocional.

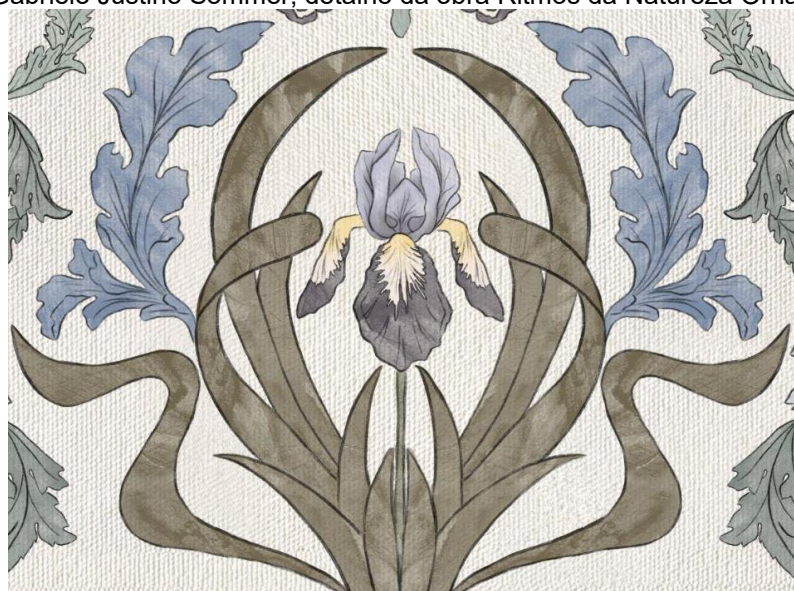
Figura 125: Amor-perfeito, 2025.



Fonte: Casa e Jardim, 2025.

Nas extremidades da composição, optei pela representação da flor íris em seu estágio de plena floração (figura 126), acompanhada por suas folhas características, de formas alongadas e verticais, que contribuem para a organização estrutural do padrão. As flores de íris são visualmente integradas à composição por meio da associação com folhas de acanto, elemento amplamente explorado por Morris e por outros designers do período, reconhecido por sua expressividade ornamental e por sua capacidade de estruturar superfícies decorativas de maneira rítmica e equilibrada. O acanto atua como um elemento de transição visual, suavizando a passagem entre as áreas centrais e as extremidades do padrão, além de reforçar a continuidade e a unidade da composição.

Figura 126: Gabriele Justino Sommer, detalhe da obra *Ritmos da Natureza Ornamental*, 2024.



Fonte: Elaborado pela autora.

A paleta cromática adotada nessas áreas, predominantemente composta por tonalidades azuladas e verdes dessaturadas, estabelece um contraste sutil e harmonioso entre os diferentes elementos vegetais, evitando rupturas visuais abruptas. Esse contraste controlado contribui para a legibilidade do desenho e para a criação de uma atmosfera serena e refinada, em consonância com os princípios cromáticos e compositivos associados à obra de Morris. Dessa forma, a articulação entre íris e acanto nas extremidades da obra não apenas enriquece o vocabulário ornamental da composição, mas também reforça o diálogo com a tradição histórica do design decorativo, reinterpretada sob uma abordagem contemporânea e consciente.

A paleta cromática (figura 127) adotada na composição em sua totalidade evidencia uma clara filiação aos princípios estéticos desenvolvidos por Morris, caracterizados pelo uso de cores inspiradas na natureza, de tonalidades suavizadas e baixo contraste saturado. Predominam tons terrosos, verdes acinzentados, azuis dessaturados e nuances amareladas discretas, que remetem diretamente às paletas extraídas de pigmentos naturais amplamente empregadas pelo designer. Essa escolha cromática reforça uma relação orgânica com o mundo natural, princípio central na obra de Morris, ao mesmo tempo em que evita o uso de cores excessivamente vibrantes ou artificiais, comuns à produção industrial de massa que o movimento criticava.

Figura 127: Paleta da obra Gabriele Justino Sommer, detalhe da obra *Ritmos da Natureza Ornamental*, 2024.



#8593A6  #F2F2F0  #C7CED4  #939995  #736853 

Fonte: Elaborado pela autora.

Os verdes, presentes nas folhagens de acanto, assumem variações sutis entre o verde-oliva, o verde-acinzentado e o azul-esverdeado, criando profundidade visual sem comprometer a harmonia geral da composição. Os azuis suaves, aplicados em algumas folhas e elementos florais, evocam a serenidade e a estabilidade visual recorrentes nas padronagens morrisianas, enquanto os tons amarelados e creme aparecem de forma pontual, atuando como elementos de equilíbrio e iluminação da superfície. A presença de matizes neutros e acinzentados contribui para uma leitura mais sofisticada e atemporal do padrão, além de facilitar sua aplicação em diferentes contextos espaciais.

De modo geral, a paleta foi criada para ter um cuidado no controle cromático, alinhado à concepção de Morris de que a cor deve servir à unidade do padrão e à legibilidade do desenho, e não à sua sobrecarga visual. Assim, a escolha das cores não apenas dialoga com a tradição do *Arts and Crafts*, mas também reafirma a relevância contemporânea dessa abordagem, ao propor uma estética equilibrada, sensível e coerente com valores de durabilidade visual e refinamento artesanal.

5.2 Segunda experimentação: “Ecos da Natureza Ornamental”

Para a concepção da segunda obra, intitulada *Ecos da Natureza Ornamental* (figura 128), foi desenvolvido, de modo análogo à primeira composição, um estudo sistemático da padronagem, fundamentado na organização modular, na simetria e no equilíbrio visual da superfície. As folhagens de acanto foram novamente incorporadas como elemento estrutural da composição, sendo dispostas ao longo das porções laterais do desenho. Sua função ultrapassa o caráter meramente decorativo, atuando

como um recurso de enquadramento ornamental que delimita e valoriza as figuras centrais, em consonância com os princípios formais do movimento.

Figura 128: Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



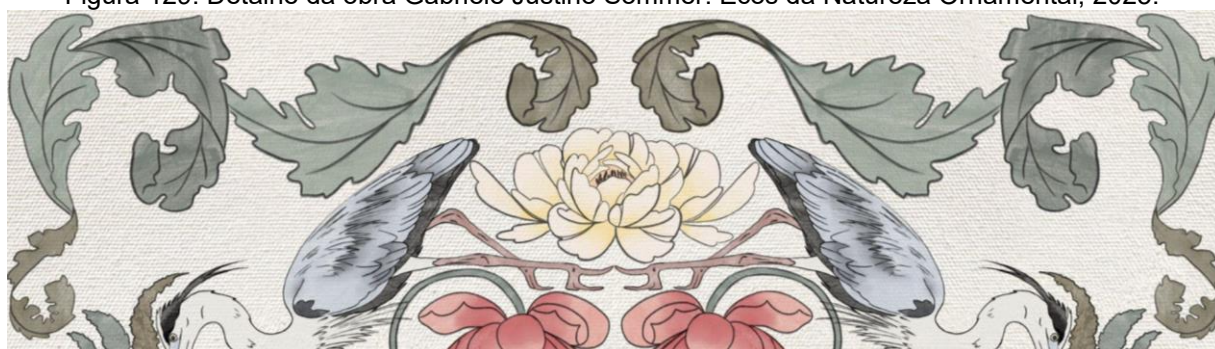
Fonte: Elaborado pela autora.

A escolha do acanto como motivo recorrente dialoga diretamente com a tradição ornamental histórica, especialmente com o repertório visual explorado pelo artista estudado, no qual essa folhagem assume papel simbólico e compositivo relevante. Na obra, as folhas apresentam linhas curvas e ritmadas, contribuindo para a fluidez visual da composição e estabelecendo uma transição harmoniosa entre o

fundo e os elementos centrais. Além disso, a repetição controlada e a organização simétrica das folhagens reforçam a sensação de ordem e continuidade, características fundamentais do design de superfície inspirado em matrizes históricas.

A utilização consciente desse elemento vegetal (figura 129) também favorece a leitura visual da obra, criando um eixo estrutural que orienta o olhar do observador e confere unidade ao conjunto. Dessa forma, a composição articula tradição e contemporaneidade ao reinterpretar um motivo clássico por meio de uma linguagem gráfica atual, preservando sua essência ornamental enquanto se adapta às exigências estéticas e funcionais do design de superfície contemporâneo.

Figura 129: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

Nesta obra, o eixo central da investigação projetual concentrou-se na estilização das flores (figura 130), buscando explorar diferentes abordagens formais para a representação botânica no design de superfície. Nesse processo, foram testadas duas estratégias distintas de desenho floral, com o objetivo de compreender como variações de síntese formal, volumetria e detalhamento podem influenciar a leitura visual e o impacto ornamental da composição. Essa experimentação dialoga diretamente com os princípios históricos do design ornamental, nos quais a estilização da natureza desempenha papel fundamental na construção de padrões rítmicos e simbólicos.

Figura 130: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

A primeira flor analisada corresponde ao elemento central da composição, concebido como ponto focal da obra. Para essa função, foi escolhida a peônia (*Paeonia* sp.), cuja seleção se fundamenta em referências às tapeçarias orientais, especialmente às tradições decorativas chinesas. Essa escolha estabelece uma conexão direta com os estudos realizados por Morris, que demonstrava profundo interesse pelas artes decorativas orientais e por seus sistemas de repetição, simbolismo e riqueza ornamental. A incorporação da peônia (figura 131), nesse contexto, reforça o diálogo intercultural entre o design ocidental do século XIX e as tradições artísticas asiáticas, frequentemente reinterpretadas no âmbito do movimento.

Figura 131: Peônia, 2025.

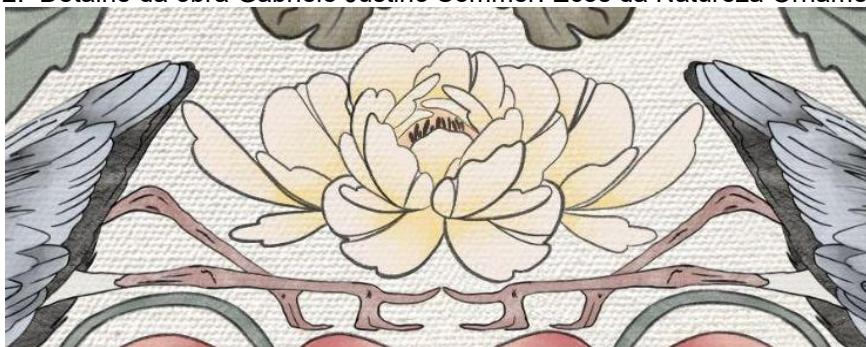


Fonte: Casa e Festa, 2025.

Historicamente reconhecida como a “Rainha das Flores”, a peônia ocupa posição de destaque na cultura chinesa, tendo sido amplamente venerada durante a Dinastia *Tang* (618–907), período considerado a era de ouro cultural da China. Associada a valores como prosperidade, nobreza, abundância e refinamento estético, a flor tornou-se um motivo recorrente em pinturas, bordados, cerâmicas e tapeçarias. Ao ser reinterpretada nesta obra, a peônia preserva seu caráter simbólico e ornamental, ao mesmo tempo em que é submetida a um processo de estilização contemporânea, que privilegia a clareza formal, o equilíbrio compositivo e a integração com a padronagem geral da superfície. Dessa forma, o elemento floral assume não apenas uma função decorativa, mas também conceitual, articulando referências históricas, culturais e estéticas no contexto do design de superfície contemporâneo.

A segunda flor selecionada para a composição foi o crisântemo (*Chrysanthemum* sp.), cuja representação passou por um processo de estilização mais elaborado, caracterizado pelo emprego de um maior número de linhas, camadas e detalhes ornamentais. Diferentemente da abordagem adotada para a peônia, o desenho do crisântemo (figura 132) buscou enfatizar a complexidade formal e a riqueza estrutural da flor, explorando a multiplicidade de pétalas e o ritmo visual gerado por sua organização radial. Esse procedimento reforça a diversidade de soluções gráficas investigadas ao longo do projeto e amplia o repertório visual da padronagem, contribuindo para uma leitura mais dinâmica e sofisticada da composição.

Figura 132: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

No Japão, o crisântemo (figura 133) assume um significado ainda mais solene, constituindo-se como emblema da família imperial e da imperatriz, símbolo de perfeição, harmonia e nobreza. Essa carga simbólica reforça o valor cultural da flor e justifica sua recorrência em diferentes manifestações artísticas, como pinturas, têxteis e ornamentos arquitetônicos. Ao incorporar o crisântemo à composição, a obra articula essas referências simbólicas orientais com os princípios estéticos do *Arts and Crafts*, nos quais a natureza é interpretada de forma estilizada, rítmica e integrada à estrutura do padrão.

Figura 133: Crisântemo, 2025.



Fonte: April, 2025.

A paleta cromática adotada para a representação do crisântemo — composta por tons de bege e amarelo suavizado — foi escolhida de modo a dialogar diretamente com as cores frequentemente utilizadas por William Morris em seus projetos têxteis e de papel de parede. Esses matizes discretos e terrosos contribuem para uma atmosfera visual equilibrada e atemporal, evitando contrastes excessivos e favorecendo a harmonia entre os diferentes elementos da composição. Dessa forma,

a estilização do crisântemo não apenas reforça o vínculo com o simbolismo oriental, mas também se integra coerentemente à paleta e à linguagem visual inspiradas na obra de Morris, consolidando a proposta de um design de superfície que articula tradição histórica, simbolismo cultural e sensibilidade contemporânea.

Figura 134: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

Outro elemento figurativo incorporado à composição foi a representação de aves (figura 134), especificamente a garça-real-europeia (*Ardea cinerea*) (figura 135). A escolha dessa espécie não se deu de forma aleatória, mas fundamentou-se tanto em critérios contextuais quanto simbólicos. Trata-se de uma ave amplamente encontrada nos territórios europeus associados à vivência de Morris, o que reforça a coerência histórica e geográfica da referência naturalista. Ao mesmo tempo, sua inclusão dialoga diretamente com a tradição ornamental do *Arts and Crafts*, na qual a fauna, assim como a flora, é frequentemente integrada às composições de maneira estilizada e simbólica, contribuindo para a construção de narrativas visuais complexas e harmoniosas.

Figura 135: Garça-real-europeia, 2025



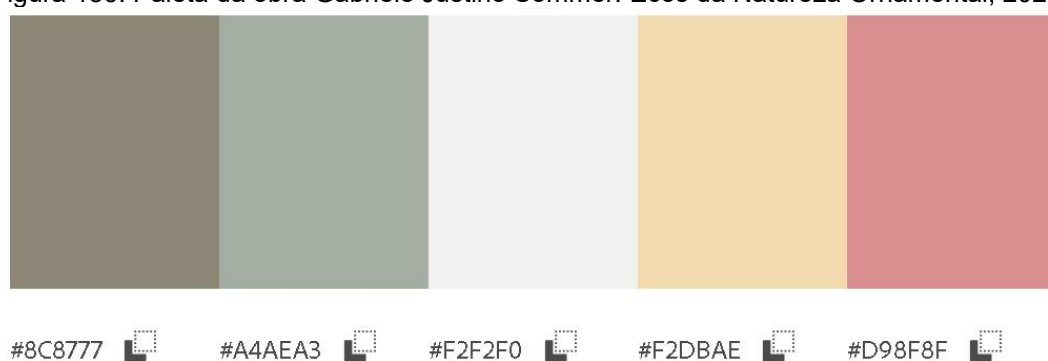
Fonte: *Nature photo*, 2025.

Na cultura japonesa, essas aves são frequentemente denominadas “pássaros da felicidade”, enquanto na tradição chinesa recebem a designação de “pássaros celestes”. Na China, acredita-se que tais aves sejam portadoras de sabedoria e transcendência espiritual, havendo inclusive lendas segundo as quais suas asas teriam o poder de conduzir as almas ao paraíso. Esse imaginário simbólico, profundamente enraizado nas culturas orientais, atribui às aves um caráter sagrado e metafísico, ampliando sua função para além do mero elemento decorativo.

Ao integrar a garça-real à composição, a obra estabelece um diálogo intercultural entre referências europeias e orientais, aproximando o repertório natural observado por Morris de um universo simbólico mais amplo. A estilização da ave busca preservar suas características formais essenciais — como a elegância da silhueta, o alongamento do pescoço e a leveza do movimento — ao mesmo tempo em que a insere em uma estrutura ornamental ritmada e simétrica. Dessa forma, a presença das aves contribui para enriquecer a narrativa visual da obra, reforçando temas como natureza, espiritualidade, equilíbrio e continuidade, em consonância com os princípios estéticos e filosóficos que orientam tanto o *Arts and Crafts* quanto as tradições decorativas orientais.

A paleta cromática (figura 136) adotada nesta obra evidencia uma clara referência às composições desenvolvidas por Morris, caracterizadas pelo uso de cores naturais, terrosas e levemente dessaturadas, extraídas de uma observação atenta da paisagem e dos pigmentos tradicionais. Predominam tons de verdes acinzentados, azulados suaves e variações de bege e off-white, que remetem diretamente às tinturas naturais utilizadas no século XIX, como índigo, óxidos minerais e corantes vegetais. Esses matizes conferem à composição uma atmosfera orgânica e atemporal, evitando contrastes excessivamente vibrantes e favorecendo uma leitura visual mais harmoniosa e contínua da padronagem.

Figura 136: Paleta da obra Gabriele Justino Sommer. Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

Os verdes das folhagens de acanto apresentam sutis variações tonais, reforçando a sensação de profundidade e movimento sem romper a unidade cromática do conjunto. Essa estratégia dialoga com a abordagem de Morris, que frequentemente explorava gradações próximas de uma mesma cor para criar riqueza visual a partir da repetição e da modulação, e não do contraste abrupto. Os azuis acinzentados aplicados às aves e a determinados elementos florais evocam a sobriedade e a elegância das tapeçarias e papéis de parede do movimento, ao mesmo tempo em que equilibram a composição com uma sensação de serenidade.

Os tons rosados e bege-amarelados presentes nas flores funcionam como pontos de destaque cuidadosamente controlados. Em consonância com as paletas de Morris, essas cores não assumem um caráter estridente, mas sim suavemente apagado, integrando-se ao conjunto de forma orgânica. Essa escolha cromática contribui para a construção de uma narrativa visual coesa, na qual nenhum elemento

se sobrepõe de maneira excessiva aos demais, preservando o equilíbrio entre figura e fundo.

Assim, a paleta de cores não apenas reforça a filiação estética ao legado de William Morris, como também evidencia uma interpretação contemporânea de seus princípios cromáticos, articulando tradição e atualidade. O uso consciente de cores dessaturadas e harmonizadas reafirma o compromisso da obra com uma estética que valoriza a natureza, a materialidade e a permanência dos valores visuais históricos no design de superfície contemporâneo.

Embora as aves e as espécies vegetais selecionadas possuam origens simbólicas fortemente associadas a contextos culturais estrangeiros — em especial às tradições europeias e orientais —, é importante destacar que esses três elementos também estão presentes no território brasileiro, seja de forma nativa, adaptada ou amplamente difundida. A partir dessa constatação, a segunda obra propõe um deslocamento conceitual, buscando ressignificar tais referências simbólicas e formais dentro de um contexto mais próximo do cotidiano brasileiro.

Essa aproximação ocorre por meio da adaptação visual e simbólica dos elementos naturais, de modo que eles deixem de operar exclusivamente como signos históricos ou exóticos e passem a dialogar com a experiência sensível local. A presença da ave, das folhagens e das flores, ainda que carregadas de significados oriundos de outras culturas, é reinterpretada a partir de uma leitura contemporânea, na qual a natureza é compreendida como um patrimônio compartilhado, capaz de transitar entre diferentes territórios e narrativas culturais.

Dessa forma, a obra estabelece um diálogo entre referências internacionais e o contexto brasileiro, promovendo uma síntese visual que valoriza tanto a herança simbólica dos elementos quanto sua familiaridade no imaginário cotidiano. Esse processo reforça o caráter híbrido da composição, alinhando-se a uma abordagem contemporânea do design de superfície que reconhece a circulação global de repertórios visuais, ao mesmo tempo em que busca ancorá-los em realidades locais, ampliando suas possibilidades interpretativas e culturais.

5.3 Terceira experimentação: “Asas da Natureza Ornamental”

Para a concepção da terceira obra, intitulada *Asas da Natureza Ornamental* (figura 137), optou-se por uma abordagem conceitual voltada à valorização da flora e da fauna brasileiras como matrizes visuais e simbólicas da composição. Diferentemente das obras anteriores, nas quais predominavam referências europeias e orientais, esta proposta busca estabelecer um diálogo mais direto com o contexto natural e cultural do Brasil, promovendo uma adaptação dos princípios ornamentais históricos a um repertório iconográfico local.

Figura 137: Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse sentido, as tradicionais folhagens de acanto — recorrentes no vocabulário ornamental clássico e amplamente exploradas por William Morris — foram substituídas por folhagens de hera (figura 138), planta que, embora de origem estrangeira, encontra-se amplamente difundida no território brasileiro e apresenta características formais adequadas à construção de padronagens ornamentais. Suas hastes flexíveis, formas orgânicas e capacidade de crescimento contínuo permitem a criação de linhas sinuosas e ritmadas, favorecendo a estruturação de composições

simétricas e a sensação de movimento, aspectos fundamentais para o equilíbrio visual da obra.

Figura 138: Gabriele Justino Sommer. Detalhe da obra Asas da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

A substituição do acanto pela hera não se configura apenas como uma escolha estética, mas também como uma estratégia conceitual de ressignificação do ornamento, reforçando a ideia de adaptação dos modelos históricos às realidades contemporâneas e regionais. Assim, a obra reafirma o potencial do design de superfície como campo de experimentação, no qual tradição e contexto local se articulam para gerar novas narrativas visuais, preservando os princípios do *Arts and Crafts* e do *Art Nouveau* enquanto os reinterpreta à luz da paisagem natural brasileira.

A hera (*Hedera helix*) (figura 139), embora não seja uma espécie nativa do território brasileiro, encontra-se amplamente integrada ao cotidiano paisagístico e decorativo do país, sendo comumente empregada em jardins, fachadas e ambientes internos. Trata-se de uma planta trepadeira de crescimento rasteiro e pendente, capaz de formar densas coberturas sobre árvores, muros e diferentes tipos de suportes arquitetônicos. Sua morfologia flexível e seu padrão de crescimento contínuo conferem-lhe grande adaptabilidade, permitindo sua utilização tanto em contextos naturais quanto construídos.

Figura 139: Hera, 2025.

Fonte: *Plantie*, 2025.

Do ponto de vista estético, a hera é frequentemente valorizada por sua capacidade de suavizar superfícies rígidas, estabelecendo uma relação visual harmoniosa entre a arquitetura e a natureza. Além de suas qualidades formais, a hera carrega um repertório simbólico expressivo, construído ao longo de diferentes tradições culturais e espirituais. Historicamente, a planta tem sido associada à proteção, à fidelidade e à conexão espiritual, sendo considerada, em diversas culturas antigas, um elemento capaz de afastar energias negativas e atrair prosperidade. Sua resistência, longevidade e crescimento contínuo também a consolidaram como símbolo de superação, renovação e transformação. No contexto do design, a incorporação da hera ultrapassa a dimensão ornamental, contribuindo para a construção de atmosferas que evocam equilíbrio, permanência e harmonia entre o ser humano e o ambiente natural.

O elemento central da obra é a vitória-régia (*Victoria amazonica*) (figura 140), uma planta aquática de grande relevância ecológica e simbólica, nativa da região amazônica. Essa espécie é predominantemente encontrada em ambientes de águas doces calmas, como lagos, igarapés e áreas alagadiças, onde se destaca por suas folhas circulares de grandes dimensões e por suas flores exuberantes, que se abrem ao entardecer e fecham ao amanhecer. Do ponto de vista botânico, a vitória-régia representa um exemplo notável de adaptação ao meio aquático, combinando imponência formal e delicadeza estrutural, características que a tornam um elemento visual de forte impacto no campo do design e da representação estética da natureza brasileira.

Figura 140: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

Além de sua importância natural, a vitória-régia (figura 141) ocupa um lugar central no imaginário simbólico e cultural da Amazônia, sendo protagonista de uma das lendas mais conhecidas do folclore indígena brasileiro. Segundo a narrativa tradicional, uma jovem indígena chamada Naiá nutria o desejo de se transformar em uma estrela do céu para acompanhar a deusa lunar Jaci. Encantada pelo reflexo da lua sobre as águas, Naiá passava longas noites contemplando o firmamento até que, em um gesto de devoção, lançou-se ao rio na tentativa de alcançar sua divindade, desaparecendo nas profundezas.

Figura 141: Vitória-régia, 2025.



Fonte: Westwing, 2025.

A outra espécie vegetal incorporada à composição (figura 142) foi a bananeira-do-brejo (*Heliconia rostrata*). Assim como a maioria das helicônias, essa variedade possui origem neotropical, sendo nativa principalmente da região noroeste da América do Sul, com ampla ocorrência em áreas tropicais úmidas, incluindo o território

brasileiro. A planta caracteriza-se por suas inflorescências pendentes de cores intensas, que combinam tonalidades de vermelho, amarelo e verde, além de uma estrutura formal marcante, que a torna amplamente reconhecida tanto no campo botânico quanto no design ornamental.

Figura 142: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

A escolha da *heliconia rostrata* (figura 143) para a construção da padronagem fundamentou-se, sobretudo, em seu forte potencial simbólico e cromático. As cores vibrantes da inflorescência evocam diretamente o imaginário tropical e a exuberância da flora brasileira, estabelecendo uma conexão visual imediata com paisagens naturais de clima quente e biodiversidade abundante. Além disso, a forma escultural da helicônia, composta por brácteas sobrepostas e linhas bem definidas, favorece a estilização gráfica e a organização rítmica do padrão, contribuindo para a criação de uma composição dinâmica e visualmente impactante.

Figura 143: Bananeira-do-brejo, 2025.



Fonte: Revista casa e jardim, 2025.

Do ponto de vista simbólico, as helicônias são frequentemente associadas à vitalidade, à energia e à diversidade da natureza tropical, reforçando a intenção da obra de valorizar elementos da flora brasileira como protagonistas visuais. Sua inserção na padronagem dialoga com os princípios do design de superfície contemporâneo, nos quais a natureza é reinterpretada de maneira estilizada e sistematizada, sem perder sua expressividade orgânica. Assim, a planta desempenha um papel fundamental na composição, atuando não apenas como elemento decorativo, mas também como signo cultural e identitário, que contribui para a construção de uma narrativa visual enraizada no contexto natural brasileiro.

O último elemento visual incorporado à composição foi a ave araracanga (*Arara macao*), cuja escolha se fundamenta em seu forte caráter simbólico e representativo do território brasileiro. As araras figuram entre as aves mais emblemáticas da fauna nacional, frequentemente associadas à biodiversidade, à exuberância cromática e à identidade natural do Brasil. A araracanga (figura 144), também conhecida como arara-vermelha-pequena, arara-macau ou, regionalmente, arara-boliviana (em áreas como Rondônia), possui ampla distribuição na América do Sul, sendo especialmente presente em florestas tropicais e áreas de mata densa.

Figura 144: Detalhe da obra Gabriele Justino Sommer. Asas da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

Do ponto de vista histórico e cultural, a araracanga (figura 145) ocupa um lugar significativo na construção do imaginário visual brasileiro desde o período colonial. Sua imagem foi registrada como elemento ornamental no primeiro mapa do Brasil, confeccionado em 1502, evidenciando a relevância simbólica da espécie como representação da fauna exótica e da riqueza natural do território recém-descoberto pelos europeus. Essa presença precoce em registros cartográficos e iconográficos reforça seu valor como signo identitário e cultural.

Figura 145: Araracanga, 2025.



Fonte: Wikipedia, 2026.

A etimologia de seu nome científico reflete essa herança cultural: *Ara* deriva do tupi “ara”, termo utilizado por povos indígenas para designar diferentes espécies de papagaios, enquanto *macao* corresponde à denominação portuguesa/brasileira para a araracanga, resultando no significado “papagaio araracanga”. Morfologicamente, a espécie distingue-se por sua plumagem de vermelho escarlate intenso, ligeiramente mais claro do que o da arara-vermelha-grande, além de asas tricolores, que combinam vermelho, amarelo na porção central e azul intenso nas extremidades. A rabadilha e a base da cauda apresentam coloração azulada, enquanto a face nua, de tom creme e desprovida de penas, constitui outra característica marcante.

Na obra, a araracanga foi estilizada de modo a preservar esses atributos cromáticos e formais, explorando seu potencial visual como elemento de destaque e dinamismo na composição. Sua inclusão reforça a proposta de valorizar a fauna brasileira por meio do design de superfície, integrando referências naturais, históricas e culturais em uma linguagem ornamental contemporânea. Assim, a ave não atua apenas como elemento decorativo, mas como símbolo da diversidade biológica e da identidade visual brasileira, contribuindo para a construção de uma narrativa estética coerente com os objetivos conceituais da obra.

Assim como May e William Morris utilizaram padrões florais e folhagens como meio de capturar e celebrar a beleza intrínseca da natureza em suas produções têxteis

e bordados, o presente trabalho adota uma abordagem análoga na representação de motivos botânicos, estabelecendo um diálogo entre a estética natural e o fazer artesanal contemporâneo. A escolha por elementos vegetais não se limita a uma referência formal, mas reflete uma compreensão conceitual da natureza como fonte primordial de inspiração, organização visual e significado simbólico, em consonância com os princípios defendidos pelo movimento *Arts and Crafts*.

Inspirado pelo legado dos Morris, este projeto valoriza o processo artesanal, a atenção minuciosa aos detalhes e a integridade do fazer manual como aspectos centrais da criação. Assim como May combinava técnicas tradicionais de bordado com experimentações e inovações em materiais e procedimentos, buscou-se, neste trabalho, investigar e aplicar novos métodos de produção artesanal, explorando diferentes possibilidades técnicas para a criação de texturas, relevos e efeitos visuais singulares. Essa experimentação se configura como uma estratégia de atualização do artesanato, permitindo que práticas históricas sejam reinterpretadas à luz das demandas e linguagens contemporâneas.

A materialização da peça física teve como objetivo principal explorar múltiplos métodos de execução capazes de evocar a riqueza ornamental, a complexidade formal e o rigor compositivo presentes nas obras de William e May Morris. A construção visual privilegia a repetição rítmica, a harmonia entre formas orgânicas e a coerência cromática, elementos fundamentais para a criação de padrões destinados a superfícies extensas. Nesse sentido, a peça foi concebida com a finalidade de aplicação em papéis de parede e tapeçarias, suportes historicamente associados à produção dos Morris, reafirmando a continuidade dessa tradição estética.

5.4 Aplicação das obras

Na imagem apresentada a seguir (figura 146), observa-se uma aplicação da série, na qual as três obras são dispostas conjuntamente como quadros. Essa configuração expositiva foi adotada com o objetivo de favorecer uma visualização integrada do conjunto, permitindo a leitura da série como um corpo coeso de trabalhos. A disposição das obras lado a lado evidencia suas relações formais, cromáticas e conceituais, reforçando a unidade estética da série e favorecendo a compreensão de suas continuidades e variações visuais. Além disso, foram incorporados fundos às

composições, possibilitando a visualização de sua aplicação como papel de parede contínuo e destacando o potencial de repetição e integração espacial característico desse tipo de suporte.

Figura 146: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da Série Ornamento Naturalista, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

A série foi intitulada *Ornamento Naturalista*, denominação fundamentada na análise e na apropriação conceitual das obras de William Morris. O título reflete diretamente a centralidade da natureza como fonte primordial de inspiração formal e simbólica, bem como a valorização do ornamento como elemento estruturante do design, e não como mero adorno superficial. Assim como nas produções de Morris, a natureza é interpretada de maneira estilizada, organizada por meio de padrões rítmicos, simetria e repetição, estabelecendo um equilíbrio entre observação botânica e construção ornamental.

A seguir, serão apresentadas as obras aplicadas em diferentes suportes e contextos, com o objetivo de exemplificar suas possibilidades de uso, considerando os princípios estéticos, funcionais e conceituais das artes e aplicações tradicionalmente adotadas por William Morris. Nas figuras 147, 148 e 149, as obras foram aplicadas em *mockups* de papéis de parede, com o objetivo de simular sua utilização em contextos arquitetônicos e evidenciar suas qualidades estéticas e funcionais nesse tipo de suporte.

Figura 147: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.



Fonte: Elaborado pela autora.

A escolha do termo naturalista remete à atenção minuciosa às formas orgânicas, às estruturas das plantas e aos ciclos naturais, ao mesmo tempo, o uso do termo ornamento reafirma o diálogo com a tradição decorativa defendida por Morris, na qual o ornamento desempenha papel funcional, estético e cultural, integrando-se ao cotidiano e aos objetos de uso comum. Dessa forma, o nome da série sintetiza a proposta conceitual do trabalho, que busca reinterpretar os princípios morrisianos à luz do design contemporâneo, articulando tradição artesanal, observação da natureza e processos criativos atuais.

Figura 148: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 149: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Asas da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela autora.

Dessa forma, este capítulo evidencia como a apropriação consciente de referências históricas, aliada à experimentação técnica e à valorização do fazer artesanal, possibilita a criação de obras que dialogam simultaneamente com o passado e o presente. Ao integrar princípios do *Arts and Crafts* a práticas

contemporâneas, o trabalho reafirma a relevância do ornamento, da manualidade e da natureza como fundamentos expressivos do design de superfície, estabelecendo uma base conceitual sólida para as reflexões e desdobramentos apresentados nos capítulos subsequentes.

Figura 150: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela artista

Figura 151: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ritmos da Natureza Ornamental, 2024.



Fonte: Elaborado pela artista

Figura 152: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Asas da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela artista

Figura 153: Gabriele Justino Sommer. Aplicação da obra Ecos da Natureza Ornamental, 2025.



Fonte: Elaborado pela artista

6 Considerações Finais

A presente dissertação buscou revisitar a trajetória, o pensamento e a produção de William Morris, compreendendo-o como uma figura central para a articulação entre arte, design e artesanato, bem como para a formulação de uma crítica ética e estética aos modos de produção industrial. Ao retomar sua obra e seus escritos, foi possível evidenciar como Morris propôs uma concepção ampliada de arte, profundamente vinculada à vida cotidiana, ao trabalho manual qualificado e à observação sensível da natureza, elementos que permanecem relevantes no contexto contemporâneo.

A análise histórica e iconográfica das obras do artista revelou que sua valorização do ornamento, da repetição rítmica e da ausência de hierarquia focal não se restringia a escolhas formais, mas expressava uma visão de mundo que defendia a dignidade do trabalho artesanal e a integração entre concepção e execução. Nesse sentido, revisitar sua produção permite lançar um novo olhar sobre a beleza do cotidiano, compreendida não como algo excepcional ou distante, mas como uma experiência construída a partir de elementos naturais, culturais e materiais presentes no dia a dia. Essa perspectiva reafirma a importância da criação de obras com caráter autêntico, ancoradas em referências próximas à vivência cotidiana e à identidade cultural de cada contexto.

O movimento *Arts and Crafts*, do qual Morris foi um dos principais articuladores, mostrou-se fundamental não apenas como um fenômeno histórico do século XIX, mas como um campo de pensamento cujos princípios éticos e estéticos continuam a ressoar no século XXI. A defesa do fazer manual, da sustentabilidade dos processos produtivos e da valorização do artesanato revela-se particularmente pertinente diante das transformações recentes no modo como a sociedade se relaciona com o trabalho, o consumo e a produção cultural.

Nesse sentido, o contexto da pandemia de COVID-19 evidenciou um movimento significativo de retomada dos fazeres artísticos e manuais, bem como um aumento no debate sobre a valorização do trabalho artesanal. O isolamento social impulsionou práticas de criação doméstica, o interesse por processos manuais e a busca por atividades que proporcionassem sentido, autonomia e conexão sensível com o fazer. Esse cenário contemporâneo reforça a atualidade do pensamento de

Morris, ao demonstrar que suas críticas à alienação do trabalho e à padronização industrial encontram eco nas inquietações atuais sobre sustentabilidade, saúde mental, consumo consciente e valorização do tempo e do gesto humano.

As experimentações gráficas desenvolvidas ao longo desta pesquisa constituíram um desdobramento prático desses pressupostos teóricos, propondo uma reinterpretação do olhar morrisiano a partir da flora e da fauna do cotidiano brasileiro. Ao deslocar os princípios estéticos de Morris para um contexto local e contemporâneo, buscou-se não a reprodução mimética de sua linguagem visual, mas a construção de um diálogo crítico e sensível, capaz de evidenciar a continuidade e a adaptabilidade de seus valores. O fazer manual, a observação atenta da natureza e o uso de referências visuais próximas tornaram-se, assim, estratégias de investigação e de criação, reafirmando o potencial do design de superfície como campo de reflexão estética, cultural e social.

Conclui-se, portanto, que revisitar a história e as obras de William Morris não se configura apenas como um exercício de recuperação historiográfica, mas como uma oportunidade de repensar o papel do design e da arte na vida contemporânea. Ao enfatizar a beleza do cotidiano, a ética do trabalho e a integração entre arte, natureza e sociedade, o legado de Morris oferece caminhos possíveis para a construção de práticas projetuais mais humanizadas, sustentáveis e culturalmente significativas, reafirmando a pertinência do movimento *Arts and Crafts* como referência crítica e inspiradora para o design atual.

7 Referências

ARTS and Crafts. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts>. Acesso em: 06 de out de 2024.

BARRINGER, Tim; ROSENFELD, Jason; SMITH, Alison. ***Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde***. Londres: Tate Publishing, 2012.

BEPAGE. ***Planta Hera: características, simbolismo e uso***. Disponível em: <https://bepage.com.br/planta-hera/>. Acesso em: 19 jul 2025.

BEVIR, Mark. ***William Morris: the modern self, art, and politics***. History of European Ideas, v. 24, n. 3, p. 175–194, 1998. DOI: 10.1016/S0191-6599(98)00017-5. Acesso em: 24 maio 2025.

BIODIVERSITY4ALL. ***Heliconia rostrata***. Disponível em: <https://www.biodiversity4all.org/taxa/123960-Heliconia-rostrata>. Acesso em: 28 maio 2025.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **John Gerard**. Encyclopaedia Britannica, 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/John-Gerard>. Acesso em: 26 jun 2025.

BURKE, Peter; BURKE, Maria Lúcia Garcia Pallares. ***Os ingleses***. São Paulo: Contexto, 2009.

CAIGER-SMITH, Alan. ***Tin-glaze pottery in Europe and the Islamic world***. London: Faber and Faber, 1973.

COOPER, Thomas. ***The Rich and Complex Character of May Morris, Designer, Embroiderer, Jeweller and Writer***. [S. l.], 25 mar. 2023. Disponível em: <https://artherstory.net/the-rich-and-complex-character-of-may-morris-designer-embroiderer-jeweller-and-writer/>. Acesso em: 1 ago 2024.

CRESTO, Lindsay. **Mary ‘May’ Morris**. Brasil, 24 maio 2021. Disponível em: <https://teoriadodesign.com/mary-may-morris/>. Acesso em: 27 jul 2024.

CUMMING, Dr Elizabeth; KAPLAN, Wendy. **Arts and Crafts Movement: 0**. [S. l.]: Thames & Hudson, 1991. v. 218.

CUMMING, Elizabeth. **The Arts and Crafts Movement**. London: Thames and Hudson, 1991.

DREYFUS, Jenny. **Artes menores**. São Paulo: Anhambi, 1959. 267 p.

EVANS, Stuart. **The Arts and Crafts Movement William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain**. *Journal of Design History*, v. 6, n. 1, p. 57–62, 1993. DOI: 10.1093/jdh/6.1.57. Disponível em: <https://academic.oup.com/jdh/article-abstract/6/1/57/352234>. Acesso em: 16 jun 2025.

FIGUEIRÓ, Fabrícia dos Santos; SILVA, Sérgio Antônio. **William Morris e a insurgência do ornamento: apagamento têxtil, trabalho e memória material**. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, [S. l.], v. 18, n. 45, p. 30–47, 2025. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1955>. Acesso em: 12 jan. 2025.

GALLEN, A. **Women artists of the Arts & Crafts Movement**. New York: Pantheon, 1979.

HAO, J. **Analysis on the Design Style of William Morris Pattern**. *BCP Social Sciences & Humanities*, 19, 137-141. Disponível em: <https://doi.org/10.54691/bcpssh.v19i.1595>. 2002. Acesso em: 15 mar 2025.

HARDY, Emma. **A Modern but Useful Art: William Morris, Jeffrey and Co. and the Morris & Co. Wallpapers 1864-c.1928**. Doctor of Philosophy (PhD) thesis The Open University. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.21954/ou.ro.00095915>. Acesso em: 11 jul 2025.

JAPÃO EM FOCO. **O simbolismo do grou no Japão**. Disponível em: <https://www.japaoemfoco.com/o-simbolismo-do-grou-no-japao/>. Acesso em: 28 jun 2025.

JOHNSON, M. (2010). ***Women, Art, and Politics: The Role of May Morris in the Suffragette Movement***. Oxford University Press.

KAPLAN, Wendy. ***The Arts and Crafts Movement in Europe and America: Design for the Modern World***. London: Thames and Hudson, 1983.

LONG, Helen. ***Victorian Houses and Their Details***. 2002. Disponível em: https://archive.org/details/Victorian_Houses_and_their_Details/page/n25/mode/2up?q=builder. Acesso em: 04 out 2025.

MACCARTHY, Fiona. ***William Morris: a life for our time***. New York: [s. n.], 1994 e 1995. Disponível em: https://archive.org/details/williammorrislif0000macc/page/n5/mode/2up?utm_source. Acesso em: 8 mar 2025.

MACKAIL, John William. ***The life of William Morris***. [S. l.]: B. Blom, 1968. Disponível em: <https://archive.org/details/lifeofwilliammor11mack/page/n10/mode/1up?ref=ol&view=thheater>. Acesso em: 19 fev 2025.

MODERNISMO.PT. **Thomas Carlyle**. Modernismo.pt. Disponível em: <https://www.modernismo.pt/index.php/t/thomas-carlyle>. Acesso em:

MORRIS, William; BOTTO, Isabel Donas. ***As artes menores e outros ensaios***. Lisboa: Antígona, 2003.

MORRIS, May. ***Decorative Needlework***. [S. l.]: Forgotten Books, 2018. 130 p.

MORRIS, William. ***The aims of art***. 1887. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=XZZDAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 15 nov 2025.

MORRIS, William. ***The Collected Works of William Morris***, v. 22. London: Longmans, Green and Co., 1912.

MORRIS, William. ***The Christmas Mystery of Sir Galahad***, 1858. Disponível em: <https://allpoetry.com/Sir-Galahad,-A-Christmas-Mystery>. Acesso em: 24 jan 2026

MOURA, M. ***Arts And Crafts Movement (Inglaterra, 1861)***. In: Design coletivo: grupos, movimentos e escolas do moderno ao contemporâneo [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 37-40

OWLCATION. ***English Ivy Symbolism, Traditions, and Mythology***. Disponível em: <https://owlcation.com/social-sciences/english-ivy-symbolism-traditions-and-mythology>. Acesso em: 12 set 2025.

PARRY, Linda. ***William Morris and the Arts and Crafts Movement: A Source Book***. 1. ed. [S. l.]: Gramercy, 1989.

PARRY, Linda. ***William Morris Textiles***. Rev. ed. London: V&A Publishing, 2013.

PEVSNER, Nikolaus. ***Os Pioneiros do desenho moderno: De William Morris a Walter Gropius***. [S. l.]: Martins Fontes, 2019. 264 p.

PRETTEJOHN, Elizabeth. ***The Art of the Pre-Raphaelites***. Londres: Tate Publishing, 2000.

PROSAVERSO E ARTE. ***John Keats: poemas***. Revista Prosa, Verso e Arte. Disponível em: https://www.revistaprosaversoearte.com/john-keats-poemas/#goog_rewarded. Acesso em: 17 jun 2025.

RAVEN, J. ***Delftware***. London: British Museum Press, 1999.

RUSKIN, John. ***The Stones of Venice***. London: Smith, Elder and Co., 1851–1853. 3 v.

RUSKIN MUSEUM. ***Who was John Ruskin (1819–1900)?*** Ruskin Museum. Disponível em: <https://ruskinmuseum.com/who-was-john-ruskin-1819-1900/>. Acesso em: 25 jun 2025.

SCOTT, Walter. ***Waverley: ou Sessenta Anos Atrás***. 2023.

SMITH, J. *The Origins of Textile Production in the Ancient Near East*, 1990. University Press.

SOCIETY OF DESIGNER CRAFTSMEN. *Our History*. [S. l.], 19 fev. 2025. Disponível em: <https://societyofdesignercraftsmen.org.uk/our-history>. Acesso em: 16 fev 2025.

TATE. **Edward Burne-Jones**. Tate Britain. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/edward-burne-jones>. Acesso em: 18 ago 2025.

TATE GALLERY. *The Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2025.

The Builder: An Illustrated Weekly Newspaper for the Architect, Engineer and Surveyor. Londres: Published at The Offices of "The Builder", **ano não informado**. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=XZZDAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 08 abr 2025.

THOMPSON, E. P. *William Morris: Romantic to Revolutionary*. London: Lawrence & Wishart, 1976.

THOMPSON, P. *The Arts and Crafts Movement and its Legacy: From William Morris to Modernism*. Oxford University Press. 2003.

TRIGGS, Oscar Lovell. *The Arts & Crafts Movement*. [S. l.]: Parkstone International, 2020.

V&A. *Introducing William Morris*. UK, 2020. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-william-morris#vam_body. Acesso em: 27 out 2024.

WESTWING. **Crisântemo: significado, cuidados e como usar na decoração**. Disponível em: <https://www.westwing.com.br/guiar/crisantemo/>. Acesso em: 18 mar 2025.

WESTWING. **Vitória-régia: significado e dicas de decoração.** Disponível em: <https://www.westwing.com.br/guiar/vitoria-regia/>. Acesso em: 11 fev 2025.

WIKIAVES. **Ara araracanga.** Disponível em: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/araracanga>. Acesso em: 03 jul 2025.

WIKIPÉDIA. **Alfred Tennyson.** Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Tennyson. Acesso em: 26 abr 2025.

WIKIPÉDIA. **Charles Dickens.** Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens. Acesso em: 18 abr 2025

WIKIPEDIA. **Percy Bysshe Shelley.** Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Percy_Bysshe_Shelley. Acesso em: 16 abr 2025.

WIKIPEDIA. **Thomas De Quincey.** Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_De_Quincey. Acesso em: 20 abr 2025

WIKIPEDIA. **William Makepeace Thackeray.** Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Makepeace_Thackeray. Acesso em: 23 abr 2025