

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

**PRESENTIFICANDO O PASSADO:**

Abordagens da cultura material nas obras de  
Lawrence Alma-Tadema e William Morris

Porto Alegre, dezembro de 2018

**MARIANA GARCIA VASCONCELLOS**

**PRESENTIFICANDO O PASSADO**

**Abordagens da cultura material nas obras de  
Lawrence Alma-Tadema e William Morris**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção de título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Banca Examinadora:  
Prof<sup>a</sup> Dra. Kátia Maria Paim Pozzer  
Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

**Porto Alegre, dezembro de 2018**

### CIP - Catalogação na Publicação

Vasconcellos, Mariana Garcia  
Presentificando o passado: abordagens da cultura material nas obras de Lawrence Alma-Tadema e William Morris / Mariana Garcia Vasconcellos. -- 2018.  
105 f.  
Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Arte vitoriana. 2. Artes visuais. 3. Artes decorativas. 4. Cultura material. I. Kern, Daniela Pinheiro Machado, orient. II. Título.

*Para Beatriz Dahmer Garcia (1936-2003),  
colega de IA e quem primeiro me apresentou o amor pela arte.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, prof<sup>a</sup> dra. Daniela Kern, pela confiança e entusiasmo com que acolheu minha ideia.

Aos membros da banca, profs. drs. Kátia Pozzer e Paulo Gomes, pela disponibilidade e contribuições no acompanhamento do projeto.

Agradeço às mediadoras voluntárias da Red House, Kelmscott Manor e Leighton House pela gentileza e interesse.

Ao British Pilgrimage Trust, em especial a Will Parsons e Guy Hayward, pela incrível e inesperada chance de ver os azulejos de William Morris *in loco*, nas igrejas de Clapham e Findon.

À equipe de administração da coleção da Tate Gallery, particularmente a Kitty Sillars, pela oportunidade de ver de perto algumas obras de Alma-Tadema e a única tela de Morris.

Agradeço a todos os meus amigos e amigas, ao meu irmão João e à minha família, com quem nunca precisei falar sobre esta pesquisa.

À minha analista Cátia, pelo apoio e escuta constantes.

Ao Rodolfo, por ter estragado para sempre minha visão de *The vintage festival*, provocando um *insight* valioso e inesperado – e por todo o resto.

Ao Thiago, pelo amor, confiança, incentivo e paciência; pela vida compartilhada dentro e fora da academia; pela leitura atenta e crítica desta pesquisa; pelos entusiasmos em comum e por todas as aventuras.

Agradeço acima de tudo aos meus pais, Maria Cristina e Marcelo, pelo amor, estímulo e tolerância infalíveis; por terem me ensinado o prazer da leitura e o valor do conhecimento; por aceitarem as minhas escolhas e me ajudarem sempre a encontrar o caminho.

Agradeço, enfim, a Lawrence Alma-Tadema e William Morris, pela inspiração.

## RESUMO

Esta pesquisa pretende investigar as diferentes estratégias de abordagem da cultura material nas obras de Lawrence Alma-Tadema e William Morris. Alma-Tadema buscava *imaginar* a Antiguidade apropriando-se representacionalmente das obras de arte e artefatos antigos em sua pintura; Morris, por outro lado, basear-se-ia nas técnicas, materiais e modos de produção da Idade Média para *materializar* os valores artísticos medievais em sua própria produção. Argumento, por fim, que essas duas abordagens distintas serviriam a um propósito comum, de *presentificar* o passado.

**Palavras-chave:** Lawrence Alma-Tadema; William Morris; cultura material; pintura; artes decorativas.

## ABSTRACT

This research proposes an investigation of the different strategies of approaching material culture in the work of Lawrence Alma-Tadema and William Morris. Alma-Tadema seeks to *imagine* Antiquity by representationally appropriating ancient artworks and artifacts in his painting; Morris, on the other hand, would rely on the techniques, materials and modes of production from the Middle Ages in order to *materialize* medieval artistic values in his own work. Lastly, I argue that these two distinct approaches would serve a common purpose, that of *presentifying* the past.

**Keywords:** Lawrence Alma-Tadema; William Morris; material culture; painting; decorative arts.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. <i>IMAGINANDO O PASSADO: LAWRENCE ALMA-TADEMA</i>	18
1.1. Alma-Tadema e outros pintores da Antiguidade	18
1.2. A influência da tradição holandesa	21
1.3. A influência de Henri Leys	24
1.4. Referências visuais à cultura material	26
1.4.1. Citações visuais	29
1.4.2. Alusões visuais	34
1.5. Real e representado	37
1.6. Temporalidades cruzadas	40
1.7. Passado imediato e inacessível: tematizando a produção artística	43
1.8. A modernidade realista de Alma-Tadema	47
1.9. O “efeito de real” e a “série histórica”	50
2. <i>MATERIALIZANDO O PASSADO: WILLIAM MORRIS</i>	54
2.1. O pensamento de Morris	54
2.1.1. A função da história	54
2.1.2. O gótico orgânico	56
2.1.3. Arte como reflexo da sociedade: a influência de Ruskin	57
2.1.4. Um caminho para a arte do presente	58
2.2. O medievalismo imagético	60
2.3. O medievalismo nas técnicas, materiais, modos de produção	63
2.3.1. Três princípios da arte	64
2.3.1.1. A “mão do artista”	66
2.3.1.2. A verdade dos materiais	67
2.3.1.3. Os modelos: Natureza e História	70
2.4. Os princípios na prática: três linguagens	76
2.4.1. Vitrais	77
2.4.2. Tapeçarias	82
2.4.3. Livros	85
2.4.4. “Mosaicos”: a ênfase na materialidade	91
CONCLUSÃO	94

REFERÊNCIAS

99

ÍNDICE REMISSIVO

103

## INTRODUÇÃO

*Thou still unravish'd bride of quietness,  
Thou foster-child of silence and slow time,  
Sylvan historian, who canst thus express  
A flowery tale more sweetly than our rhyme:  
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape  
Of deities or mortals, or of both,  
In Tempe or the dales of Arcady?  
What men or gods are these? What maidens loth?  
What mad pursuit? What struggle to escape?  
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?*

[...]

*O Attic shape! Fair attitude! with brede  
Of marble men and maidens overwrought,  
With forest branches and the trodden weed;  
Thou, silent form, dost tease us out of thought  
As doth eternity: Cold Pastoral!  
When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain, in midst of other woe  
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
"Beauty is truth, truth beauty,—that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know".*

John Keats, *Ode on a grecian urn* (1819)<sup>1</sup>

Ao contrário do que afirma o ditado popular, a longo prazo são os anéis, e não os dedos, que permanecem e legam ao futuro indícios da existência de seus proprietários. A urna grega de Keats, “*foster-child of silence and slow time*” e “*sylvan historian*”, é o artefato arquetípico que, quer seja obra de arte ou não, traz à lembrança a existência de modos de vida diferentes do nosso presente, dos quais ela serve como vestígio – de outras técnicas, outras relações sociais, outras crenças, outros sonhos. Através de sua presença física incontestável, os objetos são capazes de criar uma ponte entre passado e presente que é sentida como mais imediata do que a narrativa histórica. O fascínio quase universal que os objetos do passado exercem sobre o ser humano é dotado de toda a ambivalência do encontro com o túmulo antigo que diz aos pastores: *et in arcadia ego*. Esse sentimento bruto dá

<sup>1</sup> Na tradução de Augusto de Campos: “Inviolada noiva de quietude e paz, / Filha do tempo lento e da muda harmonia, / Silvestre historiadora que em silêncio dás / Uma lição floral mais doce que a poesia / Que lenda flor-franjada envolve tua imagem / De homens ou divindades, para sempre errantes / Na Arcádia a percorrer o vale extenso e ermo? / Que deuses ou mortais? Que virgens vacilantes? / Que louca fuga? Que perseguição sem termo? / Que flautas ou tambores? Que êxtase selvagem? [...] Ática forma! Altivo porte! em tua trama / Homens de mármore e mulheres emolduras / Como galhos de floresta e palmilhada grama: / Tu, forma silenciosa, a mente nos torturas / Tal como a eternidade: Fria Pastoral! / Quando a idade apagar toda a atual grandeza, / Tu ficarás, em meio às dores dos demais, / Amiga, a redizer o dístico imortal: / ‘A beleza é a verdade, a verdade a beleza’ / — É tudo o que há para saber, e nada mais” (In: *Byron e Keats – entreversos*. Campinas: Editora Unicamp, 2009).

origem às mais variadas respostas, mas a investigação e a criação certamente estão entre as mais importantes; inicio este trabalho com uma breve contextualização de seus desenvolvimentos ao longo do período que será discutido aqui, o século XIX.

Os séculos XVIII e XIX mostram uma convergência entre novos interesses da pesquisa histórica – não mais apenas a história política e militar das grandes figuras, mas a história das cultura e povos – e novos métodos de pesquisa. Historiadores passaram a considerar como documentos dignos de análise os objetos e as obras de arte produzidos no passado. Em seu estudo sobre o uso das imagens da arte na escrita da história, Francis Haskell (1993) afirma que a partir desse momento de entresséculos torna-se mais e mais comum entre os historiadores – embora essa ideia já existisse de forma incipiente desde a Antiguidade – considerar que os caminhos tomados pelas artes visuais, música e literatura estariam diretamente conectados à situação histórica do povo em que surgem:

De fato, esses elos eram considerados tão orgânicos que por volta de 1840 se havia tornado quase convencional afirmar que as artes de um país poderiam fornecer uma impressão mais confiável a respeito de seu caráter em qualquer dado momento do que as unidades de medida mais comuns, como sucessos ou fracassos militares e econômicos, que tinham sido até então utilizadas pelos historiadores (p. 217; tradução minha).

Segundo Haskell, se anteriormente os autores costumavam referir-se à arte como um indício social apenas de maneira genérica, desenvolveu-se então e progressivamente o uso inverso: a análise de objetos específicos de arte a partir dos quais propunha-se uma generalização sobre sua cultura de origem. O maior dos expoentes iniciais dessa prática, se não um pioneiro, teria sido o historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-68).

A centralidade do objeto (de arte ou não) nessa nova visão histórica faz parte de uma conjuntura complexa que pode ser ligada, entre outros fatores, à facilitação e popularização das viagens e ao imperialismo das nações da Europa ocidental. Essas condições sem dúvida contribuíram para uma escrita da história (antiga, sobretudo: egípcia, grega e romana) baseada no contato direto com os locais do passado estudado e não mais apenas nos livros; para o desenvolvimento dos métodos arqueológicos e para a proliferação de sítios; e para a composição das coleções de antiguidades dos museus metropolitanos<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> A remoção de artefatos de colônias ou países vulneráveis para as metrópoles não escapou a oposições e questionamentos de diversas partes. Um exemplo no âmbito da literatura é a crítica de Byron à apropriação dos “Mármore de Elgin” em *Childe Harold’s Pilgrimage* (1812; Canto II, estrofes

Se a história antiga era reivindicada como um passado coletivo e universal, no século XVIII países como a Inglaterra, França e Alemanha iniciaram uma revalorização de seus respectivos passados medievais como uma forma de nacionalismo frente ao cosmopolitismo ou de recuperação de antigos valores religiosos frente ao cientificismo da época. As edificações e monumentos da Idade Média, até então vistos como bárbaros e destituídos de beleza, passaram a ser estudados e considerados dignos de restauro ou de preservação<sup>3</sup>.

Esse interesse pelo passado histórico de modo geral provocou uma forte resposta artística e cultural. Na literatura, por exemplo, o romance histórico – situado em diferentes passados e com variados graus de precisão factual – ganhou imensa popularidade através de autores como os britânicos Walter Scott e Edward Bulwer-Lytton.

Se o romance histórico realiza o que era impossível à historiografia, ou seja, confere “vida” aos dados históricos através da ficcionalização, da invenção e da projeção da subjetividade, pode-se considerar que as artes visuais e decorativas cumprem papel equivalente em relação à arqueologia e ao estudo da cultura material. O passado tangível pôde ser animado e tornado mais próximo do espectador oitocentista por meio dos expedientes artísticos, com a vantagem de conservar sua materialidade e presença peculiares. Assim, a arte do presente pode criar a impressão de “vida real” histórica ao referir-se diretamente à arte do passado, abrindo mão da mediação da linguagem verbal. No entanto, como veremos a seguir, diferentes formas de arte encontraram diferentes maneiras de atingir esse objetivo.

A pintura histórica, gênero pictórico mais valorizado no âmbito das academias de arte até o século XIX, gerou por volta desta época um curioso desdobramento ligado ao interesse onipresente pela “humanização” do passado. A partir das primeiras décadas do século, a pintura histórica passou a ser fundida à pintura de gênero. De um lado, as grandes figuras históricas foram despidas de sua costureira idealização e dotadas de emoções e subjetividade mais acessíveis ao espectador burguês – é o caso de Paul Delaroche e seus *Enfants d'Édouard* (1830), por exemplo. De outro lado, o cenário do passado, anteriormente reservado para as grandes cenas históricas, religiosas ou mitológicas, pôde ser ocupado por figuras e

---

XI-XV): “Curst be the hour when their isle they roved, / And once again thy hapless bosom gored, / And snatch'd thy shrinking Gods to northern climes abhorr'd!”

<sup>3</sup> O debate entre preservação e restauro será brevemente abordado no segundo capítulo, a partir das ideias de William Morris como membro fundador da Sociedade de Preservação de Prédios Antigos.

ações banais do cotidiano – como na pintura dos *néo-grecs*, a partir do impacto que teve a obra *Jeunes grecs faisant battre des coqs* (1846) de Jean-Léon Gérôme no salão de Paris de 1847. A pintura, portanto, buscou dar vida ao passado através da representação de seres humanos mais próximos do espectador contemporâneo, mas cercados de um ambiente e de objetos reconhecivelmente antigos. Ela abre uma janela para o passado perdido, transformando em imagem – *imaginando* – o conhecimento histórico proveniente tanto das fontes textuais como da própria cultura material. O rigor com que a obra preserva a veracidade histórica até onde ela é conhecida varia imensamente de acordo com cada artista; a intenção geral, no entanto, parece ser a de tornar visível uma porção do passado a que comumente temos acesso apenas fragmentário.

Outra forma de trazer o passado para dentro do presente foi encontrada pela arquitetura e artes decorativas; os revivals arquitetônicos que já eram conhecidos desde o Renascimento diversificaram-se e tomaram força a partir da segunda metade do século XVIII. Durante o século XIX, uma infinidade de períodos do passado e suas variações nacionais foram retomadas e reproduzidas em prédios e objetos decorativos; o neoclássico, neogótico e neoegípcio talvez sejam os mais conhecidos, mas não são de modo algum os únicos. Essa mimetização direta – ainda que frequentemente inexata ou distorcida – dos objetos do passado pelos objetos do presente torna esse passado não apenas visível, mas tangível; permite, entre outras coisas, a ilusão de que se pode *viver* dentro dele. Mas, para muitos revivalistas, não se tratava apenas de uma questão estética: trazer de volta antigos estilos é trazer de volta antigas ideias, visões de mundo consideradas mais elevadas. Particularmente na Inglaterra, o revival gótico esteve intimamente ligado a movimentos de retomada de valores religiosos e de fortificação da Igreja Anglicana como o *Oxford Movement*. Um de seus principais arquitetos e teóricos foi o católico Augustus W. N. Pugin (1812-52), que expôs em seu livro *Contrasts* (1836) os problemas arquitetônicos e sociais da contemporaneidade em comparação a uma Idade Média globalmente idealizada, defendendo que o estilo gótico fosse retomado juntamente com os valores que expressa.

De modo geral, portanto, vemos ao longo do século XIX um interesse amplamente difundido na *presentificação* do passado, ou seja, em aproximar o passado do público contemporâneo no âmbito emocional, visual, físico. As artes visuais procuram transformá-lo em imagem, *imaginá-lo*. As artes decorativas e a

arquitetura *materializam-no*. Nesta pesquisa, meu objetivo é analisar como essas duas abordagens diferentes – e concorrentes para um mesmo fim – se dão na obra de dois artistas do final do século XIX, Lawrence Alma-Tadema e William Morris.

Embora em sua época ambos fossem considerados figuras públicas de primeira grandeza dentro do mundo da arte britânico, ao longo do século XX suas obras passaram por um período de desvalorização, relativa no caso de Morris, quase completa no de Alma-Tadema. As últimas décadas trouxeram novas pesquisas, exposições e atenção pública, que vem crescendo: em 2017 a individual *Lawrence Alma-Tadema: at home in Antiquity* percorreu três países; em 2018 a multinacional de moda H&M lançou uma linha de roupas em “colaboração” com a Morris & Co. A popularidade, evidentemente, tem seus prós e contras<sup>4</sup>. No entanto, mesmo essa revalorização não foi ainda capaz de restaurá-los a sua posição original como artistas centrais da era vitoriana. No Brasil, em particular, verifica-se uma severa escassez de bibliografia a respeito de ambos, seja em termos de pesquisas locais ou de traduções. Para situar o leitor no contexto geral de suas obras, portanto, apresento a seguir uma breve cronologia de cada um dos artistas.

Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), pintor de origem holandesa, teve sua formação artística inicial em Antuérpia. Suas primeiras pinturas históricas tinham como tema o passado merovíngio da região, em voga entre os artistas locais da época e no qual seu principal professor, Henri Leys (1815-69), era particularmente destacado. Por volta de 1865, quando de sua mudança para Bruxelas, Tadema passou a representar a Antiguidade, começando com algumas cenas egípcias e gregas e em seguida voltando-se sobretudo para o mundo romano; como observa Rosalind Barrow, “das quatrocentas obras finalizadas ao longo de sua carreira, mais de trezentas são de temas clássicos”<sup>5</sup> (2001, p. 6; tradução minha). Temas e tipos de pintura recorrentes em determinado período de sua carreira podem ser rudimentarmente agrupados de modo a dar uma ideia dos caminhos tomados por

---

<sup>4</sup> O uso de seus *designs* na *fast-fashion* contemporânea é uma grosseira desconsideração de todas as ideias que Morris defendeu ao longo de sua vida; do ponto de vista estético, Morris certamente veria como inadequado o uso, no vestuário, de padrões desenhados para cobrir amplas superfícies planas. Isso, no entanto, é um problema pequeno comparado à cruel incongruência entre sua crítica social feroz – ao consumismo rampante de bens descartáveis, à produção industrial de baixa qualidade, à opressão do trabalhador – e os valores de uma empresa como a H&M, cujas peças de baixíssimo custo são notoriamente produzidas com tecidos sintéticos de má qualidade em condições de trabalho subumanas.

<sup>5</sup> “[...] of the four hundred works completed in his working life over three hundred are classical in subject”. Embora Barrow de fato use a palavra “clássico”, os temas escolhidos por Tadema situam-se em geral em períodos posteriores ao clássico propriamente dito; evito, portanto, essa denominação.

ele: na década de 1860, há uma grande série de cenas da vida da classe média em Pompéia, características pela proeminência da cor vermelha; entre o final dos 1860 e início da década seguinte, quando Tadema passa a viver em Londres, uma série menor aborda o colecionismo de arte romano; a partir da metade da década de 1870, espaços urbanos imponentes, luminosos e revestidos de mármore ganham destaque; e, a partir da década de 1880, uma grande parcela de sua produção dedica-se a cenas situadas em terraços de mármore ensolarados com vista para o Mediterrâneo. Ao longo de todos esses anos, Alma-Tadema fez visitas frequentes à Itália, conhecendo os museus e sítios arqueológicos, sobretudo em Pompéia; foi ao Egito somente em 1902, e nunca pôde ir à Grécia.

Ao contrário de Tadema, William Morris (1834-96) construiu uma obra bastante diversificada em termos de linguagens artísticas; após uma primeira incursão na pintura de tipo Pré-Rafaelita<sup>6</sup>, voltou-se para as artes decorativas quando da construção de sua própria casa. A *Red House*, projetada por seu amigo Philip Webb (1831-1915) em 1859, foi decorada por Morris e seu círculo em um sistema de trabalho coletivo aplicado à pintura de murais medievalistas e de padrões ornamentais, fabricação de móveis, vitrais, cortinas bordadas etc. Essa experiência deu origem à fundação da empresa Morris, Marshall, Faulkner & Co. em 1861, cujo objetivo era fornecer objetos decorativos projetados por artistas e confeccionados de forma artesanal e com qualidade, nos moldes da produção medieval. Além de atuar como *designer* e diretor da empresa, nas décadas posteriores Morris dedicou-se à revitalização de diversas técnicas e linguagens artesanais antigas, como a tapeçaria, o tingimento natural de têxteis e mesmo a confecção de manuscritos iluminados, baseando-se no estudo de exemplares medievais. Em 1877, Morris e Webb lideraram a fundação da *Society for the Preservation of Ancient Buildings* (SPAB; da qual também Alma-Tadema foi um membro fundador), destinada a combater a destruição e restauração indevidas do patrimônio arquitetônico (sobretudo medieval) britânico. Na década de 1880, Morris passou a envolver-se nos primórdios do movimento socialista inglês, mesclando suas ideias sobre as artes e a Idade Média a uma preocupação social progressivamente mais definida. Seu último grande projeto

---

<sup>6</sup> Relativa à *Pre-Raphaelite Brotherhood* (1848-53), grupo de artistas britânicos centrado em Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e William Holman Hunt. Embora não houvesse uma unidade de estilo entre eles, os membros compartilhavam uma admiração pela pintura do *quattrocento* italiano, o intuito de representar a natureza de forma realista e rica em detalhes e uma oposição geral à Academia. Morris e seu amigo Edward Burne-Jones aproximaram-se de Rossetti em sua juventude, formando o que é por vezes considerado uma segunda geração de Pré-Rafaelitas.

foi a criação da Kelmscott Press em 1892, uma editora artesanal que publicava obras antigas e modernas, incluindo seus próprios escritos, em edições projetadas por Morris e, em alguns casos, ilustradas por Edward Burne-Jones (1833-98).

Alma-Tadema e Morris não costumam ser comparados – de fato, no decorrer desta pesquisa não foram encontrados quaisquer trabalhos que propusessem essa aproximação. É verdade que, à primeira vista, não parece haver grandes semelhanças entre eles; as diferenças de temática (Antiguidade e Idade Média) e, sobretudo, de linguagens (pintura e artes decorativas) podem parecer intransponíveis. No entanto, essa justaposição me parece conduzir a algumas questões a respeito da obra de ambos que não necessariamente viriam à tona através de análises separadas. Em relação a outros artistas oitocentistas – incluindo os que foram citados acima – Tadema e Morris destacam-se por basearem suas obras em um conhecimento bastante mais aprofundado do período do passado a que se dedicam. Mas, acima de tudo, ambos parecem levar às últimas consequências artísticas a ideia de que a cultura material representa uma porta de entrada para o que chamo de presentificação do passado.

O uso da noção de cultura material – surgida e desenvolvida como um campo de estudos na segunda metade do século XX – em uma pesquisa sobre o século XIX deve ser justificado; os próprios artistas utilizam-se de outros termos para referir-se aos objetos do passado, como arte ou arqueologia. No entanto, a cultura material traz, neste caso, algumas vantagens; em um primeiro nível, ela permite ultrapassar as distinções, antigas mas ainda relativamente vigentes, entre belas-artes e artes decorativas, entre autoral e tradicional. Permite, portanto, encontrar um terreno comum tanto entre Alma-Tadema e Morris como em relação a seus objetos de interesse no passado. Enfatizar as semelhanças no tratamento que Alma-Tadema (por exemplo) dá aos objetos domésticos e às obras primas da Antiguidade é, para os fins desta discussão, mais importante do que ressaltar as diferenças. Além disso, o termo “cultura material” direciona a atenção mais para o aspecto propriamente *material* dos objetos do passado, e menos para seu caráter de *imagem* – o que me parece uma questão fundamental da maneira como os dois artistas lidam com eles (ainda que Tadema o faça *através de* imagens).

No primeiro capítulo, analisarei diversas maneiras como Alma-Tadema se utiliza dos objetos da Antiguidade para construir uma imagem convincente do passado. Alguns dos temas debatidos nessa seção serão: a representação de obras

de arte conhecidas e de objetos específicos que conferem autenticidade às suas cenas; a tematização do colecionismo e da criação artística no mundo antigo; o “efeito de real” provocado pela inserção de objetos banais nos espaços domésticos de suas obras. Também serão discutidas as ideias sobre o passado que emergem da abordagem da Antiguidade em sua pintura e que ele comenta nos poucos registros disponíveis de suas opiniões.

No segundo capítulo, a atenção se volta para Morris e a forma como sua obra procura constituir-se em uma nova materialização dos valores artísticos que ele identifica na arte da Idade Média, através de seu uso de técnicas, materiais e modos de produção medievais. Início com uma apresentação de suas ideias sobre a arte e arquitetura góticas em relação às do presente vitoriano; discuto seus três princípios gerais para as artes e analiso, por fim, como eles se refletem em sua produção, sobretudo nas linguagens do vitral, da tapeçaria e do livro.

Minha conclusão fornece uma comparação entre os dois, novamente salientando semelhanças e diferenças discutidas separadamente ao longo dos capítulos anteriores.

## 1. **IMAGINANDO O PASSADO: LAWRENCE ALMA-TADEMA**

O apelido de *archaeologist of artists*, dado a Alma-Tadema em um artigo americano de 1886<sup>7</sup> e posteriormente popularizado pela historiografia, aponta para uma característica peculiar à sua pintura. Não se trata somente de sua preocupação com a correção histórica de suas cenas antigas – que, como veremos, nem sempre é tão rigorosa quanto parece –, mas sobretudo de uma ênfase na especificidade dos objetos, em seu aspecto real, tangível, material, que não está presente em outros pintores da Antiguidade. Comparar suas pinturas com as de seus contemporâneos ajuda a salientar o aspecto central desta análise de sua obra, ou seja, a maneira como lida pictoricamente com a cultura material.

### 1.1 **Alma-Tadema e outros pintores da Antiguidade**

Dentre os principais pintores vitorianos dedicados à representação de temas da Antiguidade<sup>8</sup> – genericamente agrupados sob o nome de *Olympians* – pode ser proveitoso comparar a pintura de Alma-Tadema com a de Frederic Leighton (1830-96), com quem ele é comumente associado. As composições e a representação espacial na pintura deste último estão geralmente subordinadas à figura humana, de maneira muito mais próxima da tradição acadêmica. Também há uma relação de dependência entre a parte e o todo que é bastante diferente da sobrecarga de detalhes autônomos que transformam alguns dos quadros de Alma-Tadema em uma versão figurativa de composição *all-over*. Leighton uniformiza todos os elementos – espaço, objetos, figuras – através da idealização, assim abrindo mão da especificidade. Tadema, pelo contrário, enfatiza o específico às custas da unidade. Como sua biógrafa Helen Zimmern sugere, isso gera um efeito que pode ser considerado negativo: “Há por vezes uma falta de repouso em uma pintura de Alma-Tadema, nosso olho não é necessariamente levado de imediato ao objetivo central da obra, cada ação parece ter igual importância, e é pintada com o mesmo esquema

---

<sup>7</sup> *The archaeologist of artists* teria sido o título de uma resenha sobre a biografia de Tadema escrita por Georg Ebers, na revista nova iorquina *Nation*, em 16 de setembro de 1886, pp. 237-238 (PRETTEJOHN, 2016, p. 200).

<sup>8</sup> Geralmente incluem-se nesse grupo Alma-Tadema, Frederic Leighton, George Frederick Watts, Edward Poynter e Albert Moore (ROBBINS, 2016).

de valores<sup>9</sup>” (1902, p. 35, tradução minha). Na comparação entre *Captive Andromache* (c. 1888; figura 1) de Leighton e *The vintage festival* (1870; figura 2) de Tadema – ambas obras em formato de “procissão” – podemos observar que a primeira possui uma composição mais tradicional, centrada na protagonista, e os espaços e objetos são genericamente antigos; na segunda, a figura principal é descentralizada, a composição menos clara e há uma notável ênfase na descrição visual de cada objeto como particular.



Figura 1 – Frederic LEIGHTON. *Captive Andromache*, c. 1888. Óleo sobre tela, 197 x 407 cm. Manchester Art Gallery, Manchester Inglaterra<sup>10</sup>



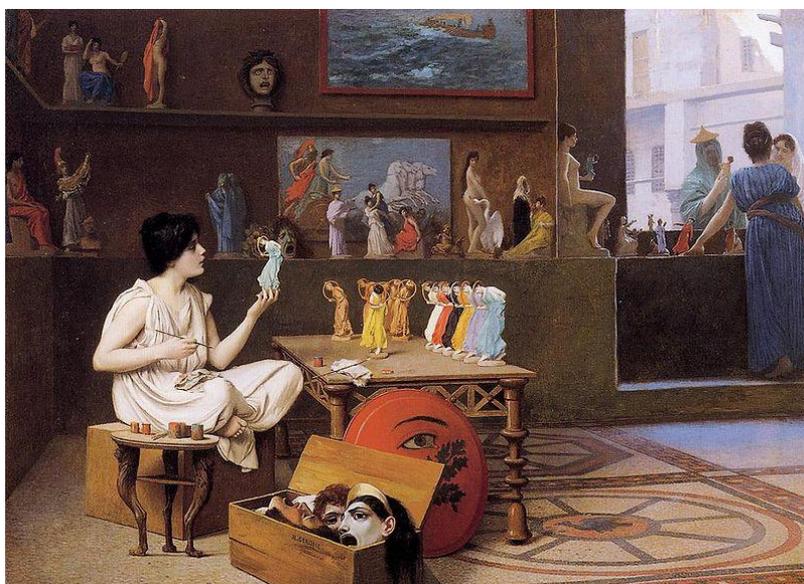
<sup>9</sup> “There is apt to be a lack of repose about a picture of Alma Tadema’s, our eye is not necessarily led at once to the central purpose of the work, each action seems of equal importance, and is painted in the same scheme of values”.

<sup>10</sup> Disponível em:

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Leighton\\_Captive\\_Andromache.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Leighton_Captive_Andromache.jpg)>. Acesso em 22/11/2018.

Figura 2 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The vintage festival*, 1870. Óleo sobre tela, 77 x 177 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha<sup>11</sup>

Também os *Néo-grecs* franceses<sup>12</sup>, um grupo mais consistente cujo auge deu-se nas décadas de 1840 e 1850, mostram em suas pinturas uma espécie de generalização cenográfica que é muito diferente das construções detalhadas de Alma-Tadema. Como coloca Elizabeth Prettejohn (2016, p. 57), apesar de analogias entre os franceses e Tadema, como o uso de bases arqueológicas e a hibridização entre pintura histórica e de gênero, este último distingue-se pela maior profundidade de suas pesquisas históricas e pelo tratamento característico de sua pintura que enfatiza a especificidade e a materialidade dos objetos. Apenas algumas telas de Jean Léon Gérôme (1824-1904) e Gustave Boulanger (1824-88), entre os *Néo-grecs*, poderiam ser adequadamente comparadas às de Alma-Tadema; ainda assim, pinturas como *La peinture respire la vie dans l'esculpture* (bem posterior ao auge dos *Néo-grecs*, de 1893; figura 3) e *Répetition dans la maison du poète tragique à Pompéi* (1855) representam tão somente uma parcela de suas carreiras; Tadema, pelo contrário, construiu sua obra em torno desse tipo particular de representação do passado.



<sup>11</sup> Disponível em: <<https://uploads5.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/the-vintage-festival-1870.jpg!HD.jpg>>. Acesso em 04/11/2018

<sup>12</sup> O grupo de artistas, alunos de Paul Delaroche e Charles Gleyre, pertencentes ao que era chamado *école néogrecque* ou *pompéienne* compunha-se de Jean-Léon Gérôme, Jean-Louis Hamon, Henri-Pierre Picou, Gustave-Rodolphe Boulanger, Félix Jobbé-Duval, Auguste Toulmouche, Alphonse Isambert et Louis-Frédéric Schützenberger; além deles, diversos outros foram influenciados por seus temas e estilo pictórico. (JAGOT, 2013)

Figura 3 – Jean-Léon GÉRÔME. *La peinture respire la vie dans l'esculpture*, 1893. Óleo sobre tela, 50,1 x 58,8 cm. Art Gallery of Ontario, Ontario, Canadá<sup>13</sup>.

## 1.2 A influência da tradição holandesa

Na medida em que a pintura de Alma-Tadema apresenta certas diferenças fundamentais em relação a outros artistas contemporâneos, é necessário buscar as origens de sua abordagem peculiar. Uma influência bastante evidente, notada ainda durante sua vida, é a tradição da pintura holandesa, sobretudo seiscentista. De fato, logo no início de sua formação vemos um quadro como o *Portrait of Frederika Reijnders* (1850-54), que referencia a pintura dos *fijnschilders*, sobretudo Gerrit Dou (1613-75); e, mais tarde, seguindo uma moda entre os artistas holandeses da época, algumas poucas cenas de gênero situadas no século XVII, como o quadro *The visit: a Dutch interior* (1868; figura 4), reminescente da escola de Delft.



Figura 4 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The visit: a Dutch interior*, 1868. Óleo sobre tela, 48,9 x 64,7 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>14</sup>

Mesmo após abandonar o cenário de sua terra natal pela Antiguidade, ele manteve a arte holandesa como modelo em alguns aspectos cruciais de sua pintura. Sua biógrafa Helen Zimmern menciona três instâncias em que essa herança é exibida, de maneira menos direta, na obra posterior de Alma-Tadema. Em primeiro lugar, no que diz respeito ao tema, segundo ela (ainda que ciente dos precedentes franceses) Tadema deve ser creditado como criador de uma nova maneira de

<sup>13</sup> Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_peinture\\_respire\\_la\\_vie\\_dans\\_la\\_sculpture.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_peinture_respire_la_vie_dans_la_sculpture.jpg)>. Acesso em 04/11/2018

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O81370/the-visit-a-dutch-interior-oil-painting-alma-tadema-lawrence/>>. Acesso em 04/11/2018.

amalgamar a pintura histórica ao tratamento da pintura de gênero peculiar à escola holandesa do século XVII:

Essa nova maneira de lidar com a arqueologia, que na verdade é criação sua, encontrou uma grande escola de imitadores [...]. Essa inclinação para o gênero e sua aplicação a temas que até então não haviam convidado essa forma de tratamento, podem provavelmente ser rastreadas até a origem holandesa de Tadema, visto que os holandeses eram antigos mestres nessa forma de composição, que por eles era sobretudo empregada para ilustrar momentos triviais de seu entorno imediato<sup>15</sup>. (1902, p. 35; tradução minha)

Também o modo de pintar, o acabamento fino e a minúcia de detalhes, têm de acordo com ela sua origem nessa tradição: “nesse particular de conferir o mais cuidadoso e acabado artesanato, ele permaneceu um holandês. De fato sua precisão, sua paciência nas minúcias, são inteiramente holandesas<sup>16</sup>. (1886, p. 29).

E, em um texto posterior:

Tudo é claramente, nitidamente delineado em sua arte. [...] Tudo é evidente, tudo é distinto, tudo é nitidamente definido como na paisagem meridional que ele ama, e tudo isso é executado com aquela exatidão, com aqueles pequenos toques de extrema nitidez, que lembram os métodos precisos de seus ancestrais pictóricos holandeses<sup>17</sup>. (1902, p. 35; tradução minha)

A representação meticulosa do aspecto *material* da realidade, característica da pintura holandesa em geral, manifesta-se mais claramente nas *pronkstilleven*, ou naturezas-mortas suntuosas, como as de Willem Kalf (1619-93). Nesse tipo de pintura, sem narrativa e quase sem significado implícito (à exceção da eventual referência à *vanitas*), o interesse recai no ilusionismo da representação de objetos com diferentes texturas e superfícies. Tanto no tratamento pictórico dos objetos em sua pintura de modo geral, como em alguns casos em que Tadema parece montar uma pequena *pronkstilleven* dentro de sua cena – por exemplo em *The siesta* (1868, figura 13) –, essa parece ser uma influência forte. De fato, havia um certo consenso, de parte da crítica contemporânea, de que o talento do artista estava na representação de materiais (sobretudo mármore), muito mais do que na da figura humana; John Ruskin, em geral desdenhoso de sua pintura, escreveu sobre *The sculpture gallery* (1874; figura 5):

<sup>15</sup> “This novel manner of dealing with archaeology, which is really of his creation, has found a large school of imitators [...]. This leaning towards genre and its application to subjects that had not hitherto invited treatment in this manner, may probably be traced to Tadema’s Dutch origin, seeing that the Dutch were past masters in this form of composition, which by them was chiefly used to illustrate trivial moments of their immediate environment”.

<sup>16</sup> “in this matter of bestowing the most careful finished workmanship, he has remained a Dutchman. Indeed his precision, his patience in minutiae, are thoroughly Dutch”.

<sup>17</sup> “Everything is clearly, sharply outlined in his art. [...] All is evident, all is distinct, all sharply defined as in the meridional landscape that he loves, and all this is rendered with that accuracy, with those small touches of extreme sharpness, which recall the precise methods of his Dutch pictorial ancestors”.

A habilidade artística foi bem sucedida com todos os seus objetos no grau de sua desimportância. A peça de prataria foi pintada melhor; o relevo de grifos sobre o qual ela encontra-se é o segundo melhor; a estátua da imperatriz é pior do que os grifos, e os personagens vivos piores do que a estátua<sup>18</sup>. (Academy notes, 1875. In: *The works of John Ruskin*, 1904, p. 271; tradução minha)



Figura 5 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The sculpture gallery*, 1874. Óleo sobre tela, 223,4 x 171,5 cm. Hood Museum of Art, Hanover, E.U.A.<sup>19</sup>

Por último, Zimmern menciona, de passagem, o uso de aberturas para outros espaços – janelas, portas etc. – como um elemento típico da pintura holandesa do qual Tadema igualmente se utiliza:

Como seus ancestrais holandeses, ele nunca está feliz a menos que se possa espreitar o ar livre através de uma janela ou um terraço. Ele acolhe qualquer dispositivo pelo qual é obtido um escape para o céu, produzindo assim uma sensação realçada de espaço e atmosfera<sup>20</sup> (1902, p. 56; tradução minha)

<sup>18</sup> “The artistic skill had succeeded with all its objects in the degree of their unimportance. The piece of silver plate is painted best; the griffin basin relief it stands on, second best; the statue of the empress worse than the griffins, and the living personages worse than the statue”.

<sup>19</sup> Fonte: BARROW, 2001, p. 78.

<sup>20</sup> “Like his Dutch ancestors, he is never happy unless he can get some peep into the open through a window or a terrace. He welcomes any device by which is accomplished an outlet to the sky, producing thus an enhanced sense of space and atmosphere”.

Essa estratégia composicional, chamada *doorkijkje*, ocorre com grande frequência na pintura de gênero da Holanda e é quase onipresente na obra de Pieter de Hooch (1629-84); ela complexifica o espaço interno do quadro, a representação de diferentes ambientes (em especial no que diz respeito a contrastes de luz e sombra) e as possibilidades narrativas da obra. Mais do que apenas mostrar o céu (como sugeriu Zimmer), o *doorkijkje* de Tadema – por vezes tão espacialmente intrincado que chega a ser desconcertante (como na figura 23) – sugere ao espectador que o universo interno do quadro ultrapassa seus limites visíveis, como se nos fosse dado ver apenas um pequeno fragmento de uma realidade infinitamente maior que se vislumbra para além do *doorkijkje*.

Além de questões formais relativas à composição ou ao tratamento pictórico dos objetos representados, a obra de Tadema mostra sua herança holandesa ainda em outro nível: em seu modo de usar objetos e, em especial, obras de arte dentro de sua pintura. Da mesma forma que a obra de artistas como Gabriel Metsu (1629-67) e Johannes Vermeer (1632-75) desafia tentativas de leitura simbólica unívoca, tampouco a pintura de Alma-Tadema presta-se a uma decifração simples – não porque o simbolismo seja por demais obscuro, mas simplesmente porque, em ambos os casos, não há intenção de transmitir um significado específico. As cenas de gênero holandesas do século XVII pretendiam servir como estímulo à conversação educada entre observadores, então uma habilidade social altamente valorizada; fazem-se mais interessantes, portanto, na medida em que não são passíveis de serem "solucionadas", e em que cada objeto representado expande ainda mais as possibilidades de especulação sobre a narrativa; os quadros nas paredes, que frequentemente representam obras específicas de outros artistas holandeses, constituem o melhor exemplo disto (FRANITS, 2015). Com Alma-Tadema ocorre o mesmo; embora as esculturas e objetos específicos vistos em suas pinturas não possam ser considerados mera decoração, é vão tentar explicitar algum significado específico que estaria oculto neles.

### **1.3 A influência de Henri Leys**

Um segundo modelo importante em sua formação parece ter sido seu professor Henri Leys (1815-69), pintor histórico de Antuérpia que, segundo o próprio

Tadema, “exerceu uma profunda e duradoura influência sobre o meu trabalho”<sup>21</sup>. Segundo Jan Dirk Baetens (2016), a construção de cenas do passado a partir de fontes visuais antigas adotada por Alma-Tadema em sua pintura da Antiguidade foi-lhe apresentada, em grande parte, durante a aprendizagem com Leys. Comparando pinturas semelhantes dos dois artistas em que ambos baseiam suas figuras medievais em iluminuras dessa época, Baetens afirma:

Ambos os artistas eram frequentemente criticados pelo que hoje poderia ser chamado uma abordagem de cópia-e-cola. Subjacente a seu método, no entanto, estava a séria ambição de explorar, pelo imediatismo sugerido pelos resquícios tangíveis da arquitetura histórica, a poderosa possibilidade de verdadeiro contato com o passado – um passado precisamente ressuscitado pela combinação de vestígios materiais com figuras autênticas emprestadas de fontes visuais<sup>22</sup>. (2016, p. 42; tradução minha)

O autor aponta igualmente o uso de enquadramentos fragmentários, que não mostram a totalidade da cena, e a ênfase em detalhes banais que não são o foco narrativo do quadro como duas estratégias originalmente utilizadas por Leys para obter uma impressão de imperfeição realista e que mais tarde seriam exploradas e mesmo radicalizadas por Alma-Tadema. Podemos novamente comparar à *Vintage festival* (1870; figura 2) de Tadema a tela de Leys representando a Antuérpia do século XVI (figura 6), notando como há maior proximidade entre eles do que em relação a Leighton, por exemplo.



<sup>21</sup> “exercised a deep and lasting influence on my work”. ALMA-TADEMA, Lawrence. My Reminiscences, Sir Lawrence Alma-Tadema. *Strand Magazine*, XXXVII, p. 289.

<sup>22</sup> “Both artists were often criticised for what today might be called a copy-and-paste approach. Underlying their method, however, was the very serious ambition to explore, through the immediacy suggested by tangible remnants of historical architecture, the powerful possibility of actual contact with the past – a past accurately resurrected by combining material remains with authentic figures borrowed from visual sources”.

Figura 6 – Henri LEYS. *Bezoek van Albrecht Dürer aan Antwerpen* (visita de Albrecht Dürer a Antuérpia), 18XX. Óleo sobre tela, 140 x 210 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia, Bélgica<sup>23</sup>

De acordo com uma anedota narrada pelo próprio Alma-Tadema, Leys deu-lhe um conselho que demonstra claramente o objetivo por trás de uma representação realista dos objetos; ao examinar uma mesa que Tadema, como assistente, havia pintado em um de seus quadros, o mestre teria dito: “Essa não é a minha ideia de uma mesa gótica; ela deve ser construída de tal forma que todos estilhacem seus joelhos ao bater contra ela”<sup>24</sup> (ALMA-TADEMA, 1909, p. 289; tradução minha).

Essa maneira, peculiar a ambos, de representar a cultura material do passado em seu aspecto tangível, é portanto um meio de atingir um objetivo assumido de suas obras: convencer o espectador da verossimilhança, mesmo da realidade, da imagem do passado que é apresentada por eles. Ao invés de utilizar-se de um repertório genérico e ideal de formas reconhecíveis como antigas – abordagem comum da pintura histórica –, Alma-Tadema refere-se constantemente a objetos específicos, quer sejam legitimamente antigos ou não, visando criar uma impressão de realidade:

“Se pretendo ressuscitar a vida antiga, se pretendo fazê-la reviver na tela, posso fazê-lo não apenas transportando minha mente para as eras distantes, o que me interessa profundamente, mas devo fazê-lo com a ajuda da arqueologia. Devo não apenas criar uma *mise-en-scène* que é possível, mas também provável”<sup>25</sup>. (apud SWANSON, 1977, p. 44; tradução minha)

#### 1.4 Referências visuais à cultura material

Esse conhecimento “arqueológico” foi construído por ele através do estudo de textos clássicos e historiografia atualizada – no fim de sua vida a biblioteca de Alma-Tadema tinha mais de quatro mil livros, em sua maioria referentes à Antiguidade (BARROW, 2001, p. 30) – e do contato direto com a cultura material antiga, seja *in loco* ou nas coleções de museus. Tadema conheceu o Egito apenas em 1902 e nunca chegou a ir à Grécia, mas passou longos períodos na Itália em diversas ocasiões – visitando, entre outros lugares, Roma e Pompéia. Interrogado a respeito

<sup>23</sup> Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/Henri\\_Leys\\_-\\_Albrecht\\_D%C3%BCrer\\_Visiting\\_Antwerp\\_in\\_1520.jpg/1280px-Henri\\_Leys\\_-\\_Albrecht\\_D%C3%BCrer\\_Visiting\\_Antwerp\\_in\\_1520.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/Henri_Leys_-_Albrecht_D%C3%BCrer_Visiting_Antwerp_in_1520.jpg/1280px-Henri_Leys_-_Albrecht_D%C3%BCrer_Visiting_Antwerp_in_1520.jpg)>. Acesso em 22/11/2018.

<sup>24</sup> “That is not my idea of a Gothic table; it ought to be so constructed that everyone knocks his knees to pieces on it”.

<sup>25</sup> “If I am to revive ancient life, if I am to make it relive on canvas, I can do so not only by transporting my mind into the far off ages, which deeply interest me, but I must do it with the aid of archaeology. I must not only create a *mise-en-scène* that is possible, but probable”.

da fonte dos detalhes históricos sobre a vida greco-romana representada em suas pinturas, o artista respondeu:

“Quanto aos trajes, principalmente da escultura e pintura antigas; quanto a detalhes gerais de arquitetura, mobiliário etc., principalmente de museus e coleções [...]. É claro, conheço Pompéia de cor – passei um longo tempo explorando-a, especialmente em 1863 e em 1884 [...]”<sup>26</sup>. (apud DOLMAN, 1899, p. 606; tradução minha)

O próprio artista fazia esboços para referência posterior, expediente usado tanto no registro de objetos “físicos” (figura 7) como na reprodução de imagens encontradas em livros (figura 8) – por exemplo, as pinturas de vasos gregos reproduzidas no livro de Pierre d’Hancarville (1766).



Figura 7 – Lawrence ALMA-TADEMA, *Esboços de antiguidades egípcias*, lápis sobre papel, University of Birmingham, Birmingham, Inglaterra<sup>27</sup>



<sup>26</sup> “As to the costume, mainly from sculpture and antique paintings; as to general details of architecture, furnishing, etc., mainly from museums and collections [...] Of course, I know Pompeii by heart – I spent a long time in exploring it, especially in 1863 and in 1884 [...]”.

<sup>27</sup> Fonte: PRETTEJOHN (ed.), 2016, p. 53.

Figura 8 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Esboço de uma cena de simpósio de um vaso de figura vermelha*, c. 1860. Lápis sobre papel, 13,9 x 24,1 cm. University of Birmingham, Birmingham, Inglaterra<sup>28</sup>

A fotografia, que segundo ele “é uma grande dádiva, sem dúvida, para o artista de hoje que tem qualquer interesse pela precisão nos detalhes”<sup>29</sup> (apud DOLMAN, 1899, p. 613; tradução minha), também era uma fonte de informações valiosa – Tadema acumulou, a partir de 1863, uma vasta coleção com mais de cinco mil referências fotográficas, divididas em pastas temáticas (BARROW, 2001, p. 30). Assim, parte dos objetos tridimensionais e mesmo dos espaços arquitetônicos eram previamente transformados em imagens bidimensionais através do desenho e da fotografia, antes ainda do processo de pintura.

Outros objetos (e as figuras humanas) incluídos em seus quadros eram pintados a partir de modelos reais que Tadema possuía em seu estúdio. Alguns deles reproduziam objetos específicos, como uma série de réplicas *electrotype* da prataria romana do chamado “tesouro de Hildesheim”, encontrado em 1868 (GRANT, 2016) – a bacia de prata elogiada por Ruskin em *The sculpture gallery* (1874; figura 5) é um exemplo. Outros objetos, como um banco de duas faces (c. 1893; figura 9) – uma egípcia e outra pompeiana, para máximo aproveitamento – eram criações do próprio artista. Esses objetos reais, tangíveis, eram presumivelmente importantes para que a pintura representasse de maneira convincente a interação entre o modelo humano e o objeto – o que ajudaria a envolver também o espectador na cena (SIJNESAEL, 2016).



Figura 9 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Banco*, c. 1893. Mogno e outras madeiras, madrepérola e latão, almofada de seda e tiras de couro, 38,5 x 165,5 x 71,1 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Fonte: BARROW, 2001, p. 44.

<sup>29</sup> “is a great boon undoubtedly to the artist of to-day who has any concern for accuracy in details”.

<sup>30</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O8255/couch-alma-tadema-lawrence/#>>. Acesso em 04/11/2018.

### 1.4.1 Citações visuais

As fontes visuais antigas nas quais Alma-Tadema baseia-se aparecem em sua pintura de duas maneiras diferentes, que podem ser descritas pelas formas de intertextualidade da citação e da alusão. As citações visuais são um dos aspectos mais evidentes da abordagem dita “arqueológica” que Alma-Tadema faz da Antiguidade, servindo ao objetivo de convencer o espectador da veracidade da cena. Como observa Rosalind Barrow,

A precisão de detalhes arqueológicos relacionados à data nocional da cena [na pintura *Pastimes in ancient Egypt 3,000 years ago*, de 1863] funciona em dois níveis: como Alma-Tadema havia sido ensinado por Leys, cenários arqueologicamente precisos asseguram o espectador da autenticidade histórica e apóiam a noção de que realmente nos é apresentado um vislumbre da vida antiga, ao invés de modelos fantasiados e objetos cenográficos. Ao mesmo tempo, referências a artefatos em museus públicos seriam familiares a um público conhecedor e portanto a identificação de cada fonte torna-se um desafio intelectual para o espectador erudito<sup>31</sup>. (2001, p. 25; tradução minha).

Além disso, a variedade de referências permite que públicos de diversos níveis de erudição participem de uma espécie de jogo intertextual; assim, Tadema cita obras amplamente conhecidas, presentes nos grandes museus da Europa ou recentemente descobertas em escavações.

Obras conhecidas frequentemente aparecem mais de uma vez em suas pinturas. Algumas, como o *Augusto de Prima Porta*<sup>32</sup>, são usadas para fornecer o contexto histórico e político da cena. Outras, como o *Laocoonte*<sup>33</sup>, a *Agripina*<sup>34</sup> e o mosaico da *Batalha de Issus*<sup>35</sup> aparecem em pinturas que tematizam o colecionismo de arte na Antiguidade. Outras ainda são inseridas como decoração em espaços

<sup>31</sup> “The precision of archaeological details relating to the notional date of the scene [na pintura *Pastimes in ancient Egypt 3,000 years ago*, de 1863] functions on two levels: as Alma-Tadema had been taught by Leys, archaeologically accurate settings reassure the viewer of historical authenticity and support the notion that we really are presented with a glimpse of ancient life rather than costumed models and studio props. At the same time, references to artefacts in public museums would be familiar to a knowledgeable public and thus the identification of each source becomes an intellectual challenge for the learned viewer”.

<sup>32</sup> Dos Musei Vaticani, Roma. Aparece em *The vintage festival* (1870), *An audience at Agrippa's* (1875) e *After the audience* (1879). Esse *Augusto* foi encontrado em 1863, perto de Roma (BARROW, 2001, p. 85).

<sup>33</sup> Dos Musei Vaticani, Roma. Aparece em *A sculpture gallery in Rome at the time of Augustus* (1867).

<sup>34</sup> Dos Musei Capitolini, Roma; hoje conhecida como *Matrona romana*. Aparece em *A sculpture gallery in Rome at the time of Augustus* (1867) e *The sculpture gallery* (1874).

<sup>35</sup> Hoje no Museo Archeologico Nazionale, Nápoles; também conhecido como *Mosaico de Alexandre*. Aparece em *The collector of pictures at the time of Augustus* (1867), *A roman art lover* (1868) e *The picture gallery* (1874).

abertos, semi-públicos, como o *Spinario*<sup>36</sup> e o *Gladiador sentado*<sup>37</sup>. A escultura é o centro das atenções no quadro *Phidias showing the frieze of the Parthenon to his friends* (1868; figura 10), em que Tadema procura restaurar o friso a suas condições originais, inserido no corpo do prédio e pintado com a então controversa policromia.

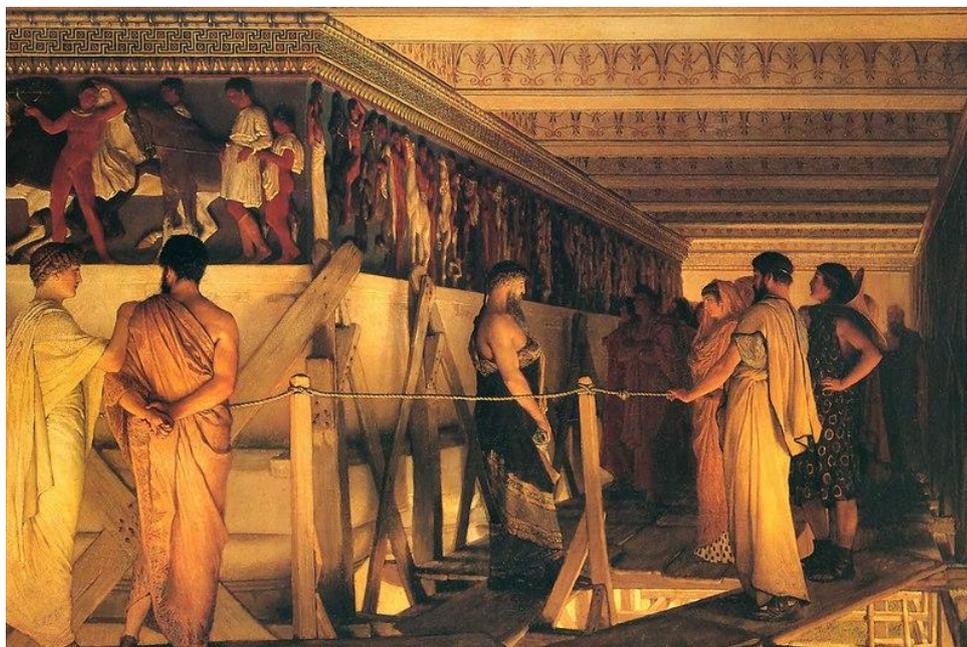


Figura 10 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Phidias showing the frieze of the Parthenon to his friends*, 1868. Óleo sobre madeira, 72 x 110,5 cm. Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, Inglaterra<sup>38</sup>

Em um certo sentido, portanto, ao reproduzir obras conhecidas dentro de sua pintura, Alma-Tadema re-contextualiza-as naquilo que pode ser imaginado como seu ambiente original, o ambiente da vida cotidiana e não da musealização descontextualizada. Esse processo, provavelmente inconcebível antes da “era da reprodutibilidade técnica” da obra de arte, ao mesmo tempo subtrai e devolve sua historicidade; é removendo-a ao nível da representação pictórica, muito mais distante do real do que o mero deslocamento espacial que se dá na escavação e exposição museal da obra, que Alma-Tadema propõe reabilitá-la, para o espectador, junto a seu universo material perdido.

No entanto, essa reprodução nem sempre é perfeita; os objetos de arte específicos e conhecidos que aparecem na pintura de Tadema frequentemente têm suas características alteradas – às vezes de maneira radical – tanto em termos de

<sup>36</sup> Do Palazzo dei Conservatori, Roma. Aparece em *In the time of Constantine* (1878), *Love's jewelled fetter* (1895) e *Goldfish* (1909). (BARROW, 2001, p. 91)

<sup>37</sup> Do Palazzo Altemps, Roma. Aparece em *Unconscious rivals* (1893) e *The voice of spring* (1910).

<sup>38</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1868\\_Lawrence\\_Alma-Tadema\\_-\\_Phidias\\_Showing\\_the\\_Frieze\\_of\\_the\\_Parthenon\\_to\\_his\\_Friends.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1868_Lawrence_Alma-Tadema_-_Phidias_Showing_the_Frieze_of_the_Parthenon_to_his_Friends.jpg)>. Acesso em 04/11/2018

escala como de material. Alma-Tadema assim abriria mão da precisão histórica, em prol de suas necessidades pictóricas; essa subordinação do fato à forma aparece, por exemplo, na pintura *The triumph of Titus AD 71* (1885), em que Tadema transformou a filha criança de Tito em adulta para que sua figura maior pudesse conferir equilíbrio à composição (BARROW, 2001, p. 119). A possibilidade de alterar as características de um objeto a ser inserido na cena evidentemente proporciona maior liberdade ao artista, que pode então jogar com a composição e com a paleta de cores – escolhendo entre mármore ou bronze, por exemplo. No entanto, como em muitos outros aspectos de sua obra, mesmo um raro registro das ideias de Alma-Tadema mostra-se oblíquo ou insuficiente. Quando aborda as eventuais imprecisões históricas de sua pintura, refere-se a elas como equívocos acidentais, deixando de lado todas as alterações obviamente voluntárias:

Apesar de todo o empenho que tive para ser preciso em termos de arqueologia, eu fui frequentemente lembrado de como é fácil ficar aquém da perfeição absoluta. Há sempre alguém cuja especialidade lhe permite saber mais do que você em algum ponto particular e, além disso, há muitos detalhes sobre os quais a arqueologia clássica é infelizmente calada<sup>39</sup>. (ALMA-TADEMA, 1909, pp. 290-291)

Ainda assim, parece-me possível levantar outras hipóteses a respeito das questões envolvidas em sua adulteração das esculturas conhecidas. Já no século XIX era notória a dependência da estatuária romana sobre a reprodução de originais gregos; de muitas dessas cópias sobrevive, inclusive, mais de uma versão. Modificando as propriedades físicas de uma obra, Tadema aponta para a cultura romana de produção e consumo de arte, em que a originalidade não era ainda um valor fundamental. Ao representar o *Sófocles* do Museu do Vaticano como uma estátua de bronze e não de mármore em *A sculpture gallery in Rome at the time of Augustus* (1867; figura 11), Tadema pode, por um lado, referir-se ao bronze grego desaparecido ou, por outro, mostrar como um modelo clássico poderia ser adaptado segundo o desejo e o poder aquisitivo do colecionador romano; uma espécie de consumo com ares de massificação, de repetição *ad infinitum*, que também poderia funcionar como uma referência sarcástica à produção industrial vitoriana. Além disso, Rosalind Barrow (2001, p. 37) argumenta que o fato de as figuras darem atenção total ao *Sófocles* e não a outras peças mais importantes – como o *Laocoonte* ao

<sup>39</sup> “In spite of all the pains I have taken to be accurate in matters of archaeology, I have often been reminded how easy it is to fall short of absolute perfection. There is always someone whose speciality enables him to know more than you do on some particular point, and besides, there are many details about which classical archaeology is unfortunately silent”.

fundo – seria um comentário sarcástico sobre a preferência desses *connoisseurs* pelo material precioso acima do mérito artístico da escultura<sup>40</sup>.



Figura 11 – Lawrence ALMA-TADEMA. *A sculpture gallery in Rome at the time of Augustus*, 1867. Óleo sobre madeira, 62,2 x 46,9 cm. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, Canadá<sup>41</sup>

Como sugere Anne Florence Gillard-Estrada (2010), a ênfase de Alma-Tadema sobre o aspecto material da Antiguidade pode ser compreendida como um reflexo da *commodity culture* dominante na era vitoriana; isso estaria particularmente presente tanto nas pinturas que representam o artesanato serial (a fabricação e decoração de cerâmicas, por exemplo na *Pottery painting* de 1871; figura 24) como nas que pretendem retratar o colecionismo de arte romano. Mesmo no que diz respeito à pintura e escultura, que o público vitoriano veria como “belas-artes”,

O pintor as faz perder a pátina dos anos, fazendo-as passar do estatuto de antiguidades ao de objetos de arte contemporâneos destinados a serem vendidos, comprados ou colocados em um interior, à semelhança daqueles objetos do comércio turístico cuja produção se desenvolve na segunda metade do século XIX<sup>42</sup>. (GILLARD-ESTRADA, 2010; tradução minha)

<sup>40</sup> William Morris compartilharia dessa opinião; no capítulo seguinte, será discutido seu ponto de vista a respeito dos materiais.

<sup>41</sup> Fonte: BARROW, 2001, p. 36.

<sup>42</sup> “Le peintre leur fait perdre la patine des ans, les faisant passer du statut d’antiquités à celui d’objets d’art contemporains destinés à être vendus, achetés ou posés dans un intérieur, à l’instar de ces

Este parece ser o caso das cerca de vinte “*studio pictures*” de Alma-Tadema, pinturas com a temática da apreciação e colecionismo de arte na Antiguidade pintadas entre 1867 e 1877 (SWANSON, 1977, p. 50). Em uma obra como *The collector of pictures in the time of Augustus*<sup>43</sup> (1867; figura 12), os murais *Medea* (de Herculano) e *O sacrifício de Ifigênia* e o mosaico de chão *A batalha de Issus*, (os dois últimos encontrados em Pompéia) são todos transformados em painéis móveis emoldurados, dispostos como o seriam em uma exposição de arte contemporânea.



Figura 12 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The collector of pictures at the time of Augustus*, 1867. Óleo sobre madeira, 71 x 46,4 cm. Coleção privada<sup>44</sup>

Considerando-se esses múltiplos exemplos em que Alma-Tadema afasta-se da precisão histórica, emerge uma visão alternativa do “*archaeologist of artists*”. Louise Lippincott comenta:

Mesmo com todo seu conhecimento arqueológico, ele mostrava pouco respeito por verdades arqueológicas. Sua atitude em relação à antiguidade é iluminada pelo tratamento de sua coleção fotográfica. Suas centenas de fotografias de antiguidades são meticulosamente ordenadas e indexadas de acordo com o tema; portfólios são dedicados a “retratos, homens” ou “arcos do triunfo” ou “escultura animal romana”. Esse método de organização, que

---

objets du commerce touristique dont la production se développe dans la deuxième moitié du XIXe siècle”.

<sup>43</sup> Para a identificação das imagens, ver BARROW, 2001, p. 79.

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/sir-lawrence-alma-tadema/a-collection-of-pictures-at-the-time-of-augustus-1867>>. Acesso em 04/11/2018

claramente desenvolveu-se a partir do processo artístico do pintor, lhe permitia localizar motivos apropriados conforme fosse necessário. Uma vez que poucas das fotografias eram individualmente identificadas, no entanto, isso também tornava possíveis flagrantes anacronismos, como a combinação de objetos feitos com centenas de anos – e milhas – de distância, ou seu uso em contextos inimagináveis na Roma antiga. Contudo, esses “equivocos” não eram resultados de ignorância, pois Alma-Tadema era de fato erudito, senão de escolha. [...] Na verdade, suas transformações da antiguidade são por si só atos artísticos – a criação de novos objetos reconhecíveis mas estranhos, novas belezas – a partir das obras familiares do passado. Alma-Tadema manipulava a antiguidade assim como manipulava cor, espaço e forma, de modo a criar obras de arte modernas e características<sup>45</sup>. (1990, pp. 51-53; tradução minha)

O uso intensivo de imagens fotográficas na composição de suas pinturas é provavelmente um fator importante na criação de um certo efeito de “colagem”, que em algumas obras chega a perturbar a unidade. Em *The vintage festival* (1870; figura 2), por exemplo, os objetos em primeiro plano parecem recortados do fundo, como em uma montagem fotográfica. De modo geral, mesmo quando bem integrados, seus objetos mantêm uma individualidade ou autonomia peculiares, um pouco como teriam caso se tratasse de uma fotografia ao invés de uma pintura. Ao dar importância igual a todos os detalhes, não os subordinando a uma composição clássica centralizada, suas obras adquirem a aparência de real que é geralmente veiculada pelo meio fotográfico.

#### 1.4.2 Alusões visuais

No entanto, o expediente da citação, ou seja, da “colagem” de *imagens* de obras conhecidas da história da arte – linguagem que hoje soa estranhamente familiar e contemporânea – não é a única maneira de apropriar-se dos objetos do passado em sua pintura. Alma-Tadema também faz o que chamo de *alusões*, que de modo geral consistem em referências menos diretas a objetos específicos –

---

<sup>45</sup> “For all his archaeological knowledge, he showed little respect for archaeological truths. His attitude toward antiquity is illuminated by his treatment of his photograph collection. His hundreds of photographs of antiquities are meticulously sorted and indexed according to subject; portfolios are devoted to “portraits, men” or “triumphal arches” or “Roman animal sculpture.” This method of organization, which clearly grew out of the painter’s artistic process, enabled him to locate appropriate motifs as needed. Since few of the photographs are individually identified, however, it also made egregious anachronisms possible, such as combining objects made hundreds of years—and miles—apart or using them in contexts unimagined in ancient Rome. However, these “mistakes” resulted not from ignorance, for Alma Tadema was indeed learned, but rather from choice. His artistic needs far outweighed archaeological considerations, unless, of course, the archaeological facts in some way contributed to his work. In fact, his transformations of antiquity are themselves artistic acts—the creation of recognizable yet unfamiliar new objects, new beauties—from the familiar works of the past. Alma Tadema manipulated antiquity just as he manipulated color, space, and form, in order to create distinctive, modern works of art”.

referências que operam uma transposição de “material” mais profunda do que a substituição do mármore pelo bronze.

Um exemplo de alusão seria o que ocorre na pintura *A sculptor's model* (1877; figura 13), uma obra peculiar na obra de Tadema pela escassez de objetos, composição dominada pela figura humana e sua nudez ostensiva. Para o público educado da época, a estátua semi-oculta atrás da palma que a modelo segura seria facilmente identificada como a *Vênus Esquilina*, peça encontrada havia apenas três anos nas escavações no Monte Esquilino em Roma e desde então exposta no Museu Capitolino. Alma-Tadema deve tê-la visto pessoalmente em sua viagem de 1875-76, e possuía uma fotografia dela em sua coleção (BARROW, 2001, p. 89). Temos, portanto, a citação de uma obra conhecida e a representação do processo artístico, aqui dramatizado pela relação entre artista e modelo.



Figura 13 – Lawrence ALMA-TADEMA. *A sculptor's model*, 1877. Óleo sobre tela, 195,5 x 86 cm. Coleção privada<sup>46</sup>

No entanto, se no nível da narrativa a modelo é colocada como inspiração para a obra, em um segundo nível reconhecemos que a obra é ainda mais

---

<sup>46</sup> Fonte: BARROW, 2001, p. 88.

literalmente a fonte da figura da modelo. Nessa inversão pigmaleonesca, Tadema dá vida à *Vênus Esquilina*, completando seus braços quebrados e mesmo reproduzindo suas anomalias anatômicas. A *sculptor's model* não é uma mulher real – seu púbis, que é precisamente o centro do quadro, deixa isso evidente – mas uma alusão a uma *obra* real pela qual o artista sacrifica qualquer intenção de verossimilhança.

Algumas de suas pinturas, de fato, abrem mão dos detalhes e da complexidade espacial e compositiva de sua produção mais característica de modo a aproximar-se da linguagem da arte antiga. Isso é particularmente evidente, por exemplo, na série de pinturas de banquetes cuja composição horizontal e bidimensionalizante é claramente baseada nas representações de cenas semelhantes em vasos gregos (BARROW, 2001, p. 45). Em *The siesta* (1868; figura 14), chama a atenção a economia de detalhes e o contraste entre a parede clara e os panejamentos e almofadas escuros, que aludem à linguagem da cerâmica de figura vermelha sem abandonar as peculiaridades da pintura a óleo.



Figura 14 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The siesta*, 1868. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm. Museo del Prado, Madrid, Espanha<sup>47</sup>

Em *The dinner* (1873; figura 15), as figuras “reais” reclinadas à direita do quadro ecoam as figuras “pintadas” na parede logo atrás delas – que, por sua vez, reproduzem as figuras de um vaso grego (figura 8). Também *Joseph, overseer of Pharaoh's granaries* (1874; figura 16) e seu escriba são figuras tão rígidas quanto as do fragmento da tumba de Nebamun (da coleção do British Museum) citado na parede ao fundo.

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://uploads3.wikiart.org/00142/images/57726d84edc2cb3880b48a2b/escena-pompeyana-alma-tadema.jpg!HD.jpg>>. Acesso em 04/11/2018.



Figura 15 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The dinner*, 1873. Óleo sobre painel, 16,5 x 58,3. William Morris Gallery, Londres, Inglaterra<sup>48</sup>



Figura 16 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Joseph, overseer of Pharaoh's granaries*, 1874. Óleo sobre tela, 33 x 43,1 cm. Coleção privada<sup>49</sup>

### 1.5 Real e representado

Alma-Tadema parece jogar conscientemente com essa duplicidade entre real e representado dentro de sua pintura. Ao pensar esses dois níveis em uma única camada de representação, ele provoca reflexões a respeito da interação entre arte e vida e de como as concepções modernas a respeito da Antiguidade são formadas a partir da arte antiga. Alma-Tadema busca simultaneamente imaginar (transformar em imagem) a vida e dar vida às imagens da Antiguidade.

Mas se, em um certo sentido, ele assim dá a entender que as representações da arte seriam índices confiáveis da realidade da vida antiga, a respeito de um tema específico parece haver um descompasso entre arte e vida dentro de suas pinturas: o paganismo. Por um lado, é verdade, Alma-Tadema abandona a representação de

<sup>48</sup> Fonte: PRETTEJOHN, 2016, p. 47.

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://uploads7.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/joseph-overseer-of-pharaoh-s-granaries-1874.jpg>>. Acesso em 04/11/2018.

uma Antiguidade propriamente clássica e idealizada; mas, por outro, como aponta Anne-Florence Gillard-Estrada (2014), o caráter subversivo (em relação à moralidade vitoriana) ou erotizante potencialmente contido no culto pagão que é o tema nominal de alguns quadros é com frequência figurado de maneira ordeira e pouco extática. Em *The vintage festival* (1870; figura 2) e *A dedication to Bacchus* (1889), por exemplo, as procissões rituais ocorrem de maneira ordenada em um espaço urbano controlado e o papel de cada participante parece claramente definido, como em um culto já integrado socialmente.

Segundo Gillard-Estrada, referências explícitas à sexualidade e à embriaguez comumente associadas a Dioniso são encontradas apenas como imagens dentro da imagem, nos objetos que Alma-Tadema reproduz ou adapta dentro de seus quadros. Na aparentemente inócua *Spring* (1894; figura 17), Louise Lippincott (1990) indica, entre outros detalhes, imagem de sátiros e bacantes decorando o pandeiro e os estandartes, duas estátuas de sátiros carregando o bebê Dioniso<sup>50</sup> e uma faixa dedicando a procissão ao deus da fertilidade Príapo. Ao estabelecer dentro de sua própria obra uma divergência entre a cena apresentada como real e sua representação em uma obra de arte, Alma-Tadema frustra (quer esta seja ou não sua intenção) as expectativas populares a respeito da Antiguidade, que são em parte criadas pelas representações artísticas, antigas e modernas, de sátiros e bacantes. A violência e a *mania* d'*As Bacantes* de Eurípides ou a nudez voluptuosa e apenas vagamente justificada em inúmeras pinturas classicistas não costumam encontrar eco em seus quadros<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> As imagens e as estátuas são baseadas em objetos específicos dos quais Alma-Tadema possuía fotografias (LIPPINCOTT, 1990).

<sup>51</sup> As duas exceções seriam *After the dance* (1875) e a inacabada *Exhausted maenides* (c. 1873-4), pinturas em que Alma-Tadema representa ménades nuas e adormecidas.



Figura 17 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Spring* (detalhe), 1894. Óleo sobre tela, 179,2 x 80,3 cm. J. Paul Getty Museum, Malibu, E.U.A.<sup>52</sup>. Observe-se as estátuas de prata e os pandeiros.

Assim, Alma-Tadema parece mostrar que, nos aspectos em que a Antiguidade pareceria afastar-se mais da moralidade vitoriana, a vida cotidiana era na verdade tão distante da ficção artística como na contemporaneidade. Sua intenção parece ser a de aproximar seu público das pessoas comuns do passado, salientando justamente um substrato humano que permanece o mesmo ao longo do tempo. Como o próprio artista disse,

Já foi dito, eu sei, que alguns dos meus gregos e romanos são demasiado ingleses em sua aparência. Mas, afinal, não há uma diferença tão grande entre os antigos e os modernos quanto supomos. Essa é a verdade que eu sempre tentei expressar nas minhas pinturas, que os antigos romanos eram humanos de carne e osso, como nós, movidos pelas mesmas paixões e emoções<sup>53</sup>. (apud DOLMAN, 1899, p. 607; tradução minha)

A respeito do paganismo, portanto, a questão não é tanto se o passado era ou não mais parecido com a pintura de Alma-Tadema do que com as antigas cenas dionisíacas de relevos e vasos, mas se o público vitoriano teria capacidade de compreender como “real” uma cena mais exótica do que as que ele apresenta. Se o objetivo de sua pintura era provocar uma identificação de seu espectador com as figuras do passado, era preciso que houvesse nela um equilíbrio entre familiar e estranho, tomando como centro a própria cultura vitoriana; daí a certa domesticação do culto pagão ou a escolha de cenas cotidianas culturalmente indefinidas.

<sup>52</sup> Disponível em: <<https://uploads8.wikiart.org/00129/images/sir-lawrence-alma-tadema/spring.jpg>>. Acesso em 04/11/2018.

<sup>53</sup> “It has been said, I know, that some of my Greeks and Romans are too English in their appearance. But, after all, there is not such a great difference between the ancients and the moderns as we are apt to suppose. This is the truth that I have always endeavoured to express in my pictures, that the old Romans were human flesh and blood, like ourselves, moved by much the same passions and emotions”.

Essa adequação da maior parte de suas cenas à moralidade vitoriana – embora em sua época também se dissesse que Tadema representava a depravação dos imperadores de maneira perigosamente destituída de comentário moral – e o fato de que, como veremos a seguir, verifica-se uma complexa mistura de temporalidades em sua pintura, levaram à ideia de que Alma-Tadema representaria sempre “vitorianos em togas”<sup>54</sup>, uma espécie de encenação dos costumes e hábitos sociais contemporâneos em um cenário antigo. No entanto, passado e presente – ou realidade e ficção – parecem entrecruzar-se em sua pintura de maneira menos binária do que isso.

### 1.6 Temporalidades cruzadas

Parte fundamental da efetividade das pinturas de Tadema como cenas historicamente convincentes, como temos visto, está na criação de um universo material que possa ser plausivelmente habitado por suas figuras. Elizabeth Prettejohn (2016) defende a ideia de que seu interesse nos espaços vividos, domésticos, da Antiguidade, além de essencial para a construção da verossimilhança histórica, acabou agindo também sobre a criação de seu entorno real. Nesse sentido, a autora considera as duas casas-de-artista londrinas de Alma-Tadema – Townshend House e Grove End Road – como obras de arte totais (*gesamtkunstwerk*) que estabelecem uma relação de complementaridade com sua pintura. Nessas casas, Alma-Tadema expunha uma coleção de artefatos de várias origens e períodos, além das réplicas e objetos desenhados para uso em estúdio mencionados anteriormente (figura 18).

---

<sup>54</sup> O uso dessa expressão (*victorians in togas*) em relação à obra de Tadema foi introduzido em 1973 como título da exposição individual realizada no Metropolitan Museum de Nova York (FORBES, 1973).

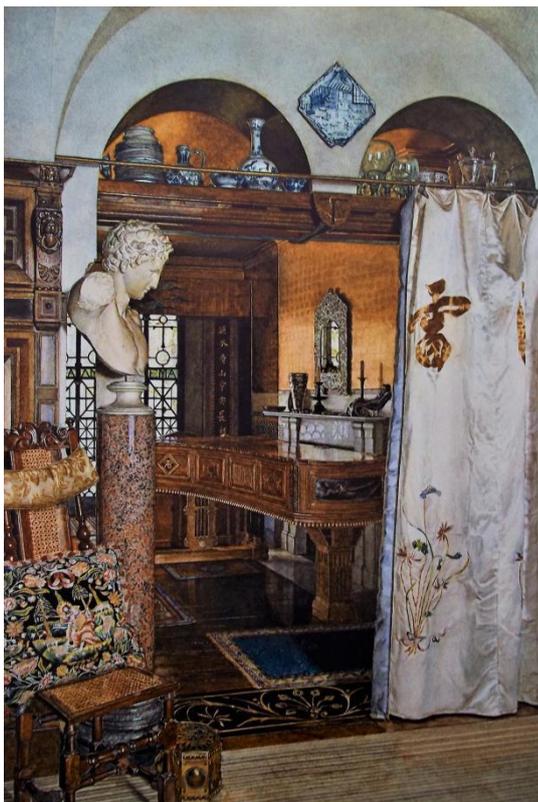


Figura 18 – Anna ALMA-TADEMA. *Interior of the Gold Room, Townshend House*, c. 1883. Aquarela e grafite sobre papel, 53 x 35,9 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, E.U.A.<sup>55</sup>

O uso primário de muitos desses objetos era servir de modelo para sua pintura, disfarçados em meio a um cenário antigo. No entanto, em algumas de suas telas os objetos e mesmo as figuras humanas em vestes antigas são representados em meio ao ambiente eclético da casa, provocando uma dissolução de fronteiras entre passado e presente, ficção e realidade. Em *An earthly paradise*<sup>56</sup> (1891; figura 19), o móvel, o ambiente e as roupas da mulher são convincentemente antigos; no entanto, sabemos que o bebê está deitado sobre o banco desenhado por Alma-Tadema, e que a janela de ônix no fundo é parte de seu ateliê. Em *In my studio* (1893 – figura 20), a confusão é maior: a cena de “descanso da modelo”, que está ainda vestida como romana, dá-se em um espaço de decoração tão eclética que sua temporalidade se desfaz por completo – e, por isso mesmo, torna-se claramente reconhecível como vitoriano. Também em outras pinturas vemos espaços públicos

<sup>55</sup> Fonte: PRETTEJOHN, 2016, p. 88.

<sup>56</sup> É interessante observar que *The earthly paradise* é o título de um poema épico de William Morris, publicado entre 1868 e 1870, que obteve imensa popularidade. No entanto, a pintura não parece estar relacionada ao enredo; de fato, em sua fase tardia Tadema utilizou-se com frequência de referências a poetas britânicos – Shelley, Byron, Wordsworth, Swinburne etc. – tanto em seus títulos como em inscrições nas molduras, embora, como mostra Rosalind Barrow (2001, pp. 179-181) essas pinturas raramente tenham mais do que uma ligação superficial com o texto original.

mais recentes como que visitados por espectros da Antiguidade; é o caso de *Spring in the gardens of the Villa Borghese* (1877; figura 21).

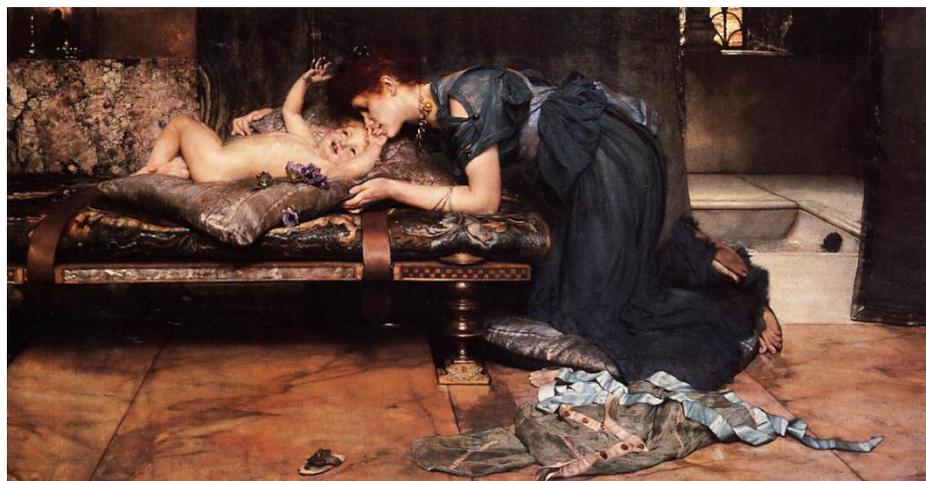


Figura 19 – Lawrence ALMA-TADEMA. *An earthly paradise*, 1891. Óleo sobre tela, 88 x 167 cm. Colección Pérez Simon, México<sup>57</sup>



Figura 20 – Lawrence ALMA-TADEMA. *In my studio*, 1893. Óleo sobre tela, 59,8 x 44,5. Coleção de Ann e Gordon Getty<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Disponível em: <<https://uploads6.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/an-earthly-paradise-1891.jpg>>. Acesso em 04/11/2018.

<sup>58</sup> Disponível em: <<https://uploads8.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/in-my-studio-1893.jpg>>. Acesso em 04/11/2018.



Figura 21 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Spring in the gardens of the Villa Borghese*, 1877. Aquarela, 29,9 x 20,3 cm. Coleção privada<sup>59</sup>

Esses anacronismos são tão flagrantes que considerá-los como equívocos ou descasos da parte do artista não fornece uma explicação satisfatória. Elizabeth Prettejohn (2002) prefere ver neles um jogo mais complexo de temporalidades, sugerindo uma Roma “fora do tempo” em que antigo e moderno pudessem ser justapostos. Essa ideia de jogo temporal é corroborada pelos exemplos contrários, em que personagens contemporâneos – o próprio Tadema, sua família e amigos – são inseridos em cenas antigas; para completar a ironia, o artista faz isso justamente nas “*studio pictures*” mencionadas acima<sup>60</sup>, em que o tema é o mundo da arte e do colecionismo na Antiguidade.

### 1.7 Passado imediato e inacessível: tematizando a produção artística

Apesar da liberdade com que mescla temporalidades, uma noção importante na maneira com que Tadema lida com a Antiguidade é a consciência da perda de grande parte do passado. A história da arte na Antiguidade é também marcada por artistas e obras que sobreviveram apenas em relatos; algumas das pinturas de Alma-Tadema criam um jogo de expectativas frustradas a partir de nomes tornados famosos por autores antigos como Plínio, o Velho. Em *The collector of pictures in the time of Augustus* (1867; figura 12), Alma-Tadema provoca a imaginação do

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://uploads0.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/flora-spring-in-the-gardens-of-the-villa-borghese-1877.jpg>>. Acesso em 04/11/2018.

<sup>60</sup> Notadamente o par *The picture gallery* e *The sculpture gallery*, de 1874.

espectador ao representar suas figuras analisando atentamente uma pintura posicionada de costas para nós; a assinatura no verso indica que seu autor é o pintor grego Apelles, do qual nenhuma obra sobreviveu. O mesmo dispositivo é usado em *Antistius Labeon: AD 75* (1874; figura 22); nesta pintura, ainda, Tadema retrata a si mesmo no papel do pintor de miniaturas antigo (PRETTEJOHN, 2016, p. 63)



Figura 22 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Antistius Labeon: AD 75*, 1874. Óleo sobre painel, 64,7 x 95,3 cm. Coleção privada<sup>61</sup>

Como Elizabeth Prettejohn (2002) sugere, suas representações do passado apresentam uma duplicidade: de um lado, o artista restaura resquícios materiais arruinados ao seu aspecto original, novo, circundando-os de vida “real” e assim conferindo imediatismo e modernidade a essa Antiguidade imaginada. Ao mesmo tempo, as limitações gerais da pintura e as escolhas compositivas particulares que restringem nossa visão da cena pintada mostram a irrecuperabilidade desse passado que só conhecemos através de registros e objetos fragmentários. Isso seria visível, segundo a autora (2002, p. 127), na maneira de representar certas obras, como a estátua de gladiador em *Unconscious rivals* (1893), que o artista restaura a sua condição original mas também “quebra” ao enquadrá-lo pela metade.

Essa tensão entre o novo e o arruinado, fragmentário, que Alma-Tadema estabelece em sua pintura pode também ser vista em um pequeno grupo de obras que tematizam a produção de objetos. Nesses casos, era necessário não apenas um conhecimento da obra completa, finalizada, mas também das antigas técnicas

<sup>61</sup> Disponível em: <<http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=267296>>. Acesso em 04/11/2018.

envolvidas, do modo de fazer em todos os seus detalhes: dos instrumentos, espaço de trabalho, organização do processo. De fato, esse é um dos pontos em que a maneira de Alma-Tadema de pensar a cultura material do passado em sua obra mais se aproxima da de William Morris. Em *The roman potters in Britain (Hadrian in England)*<sup>62</sup> (1884; figura 23) e *Pottery painting* (1871; figura 24), Tadema imagina o ambiente e processo de trabalho dos artesãos que confeccionavam a cerâmica antiga.

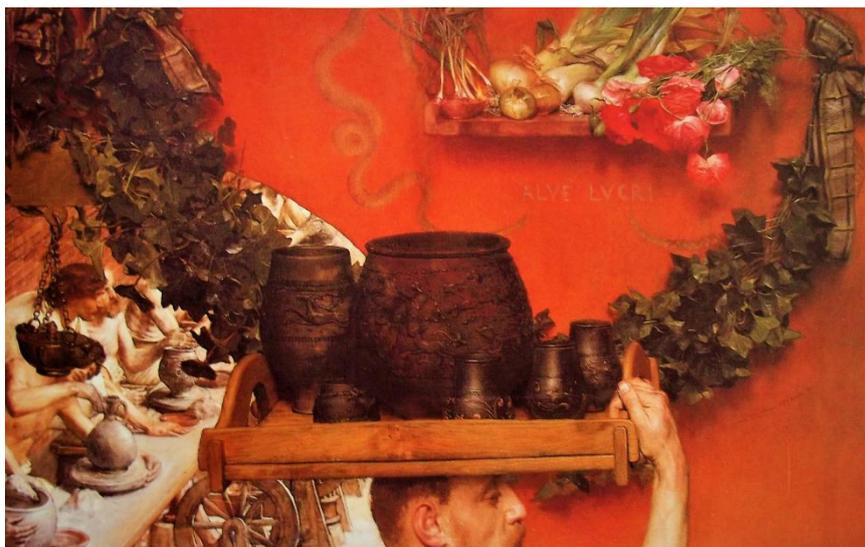


Figura 23 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The roman potters in Britain (Hadrian in England)*, 1884. Óleo sobre tela (cortada e repintada), 76,2 x 119,4 cm. Royal Collections, Haia, Holanda<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Essa tela é uma das três partes cortadas de uma grande e complexa pintura original, *Hadrian in England: visiting a Romano-British pottery* (1884). Coincidentemente, esta pintura foi comentada por William Morris em sua crítica do salão da Royal Academy de 1884: “Mr Alma-Tadema's Romano-British Pottery, though unsuccessful as a whole, shows indeed delight and skill in painting all the details of still-life, and in its flesh painting, especially of the accessory figures, a great advance in realisation over his former works: it is really quite refreshing to find an artist among the exhibitors who cares about anything, and tries conscientiously to realise it. So I thank Mr Tadema heartily for his onions and mosaic and beautiful black ware: nor, I feel, ought I to object to the very 'British' legs which are walking upstairs, though I rather wish they would walk away” (apud MORRIS, May, 1936, p. 229). Note-se como é justamente a representação dos objetos que Morris aprova nesta obra.

<sup>63</sup> Fonte: BARROW, 2001, p. 117.



Figura 24 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Pottery painting*, 1871. Óleo sobre painel, 40,6 x 27,4 cm. Manchester Art Gallery, Manchester, Inglaterra<sup>64</sup>

Em *Phidias showing the frieze of the Partenon to his friends* (1868; figura 10) e *The sculptor's studio in ancient Rome* (1877; figura 25), dá ao espectador um ponto de vista privilegiado do monumento, em teoria acessível somente durante sua confecção; na aquarela *The architect of the Coliseum* (1875; figura 26), dá ainda um passo atrás para observar a concepção de um grande edifício. A criação artística ou artesanal é o momento em que o material, animado pela mão humana, é também ação. A representação desse processo fugaz parece dar ainda mais destaque ao objeto como uma ponte entre a vida humana no passado e no presente; ponte esta que é, simultaneamente, imediata e incompleta.

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://uploads3.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/pottery-painting-1871.jpg>>. Acesso em 04/11/2018

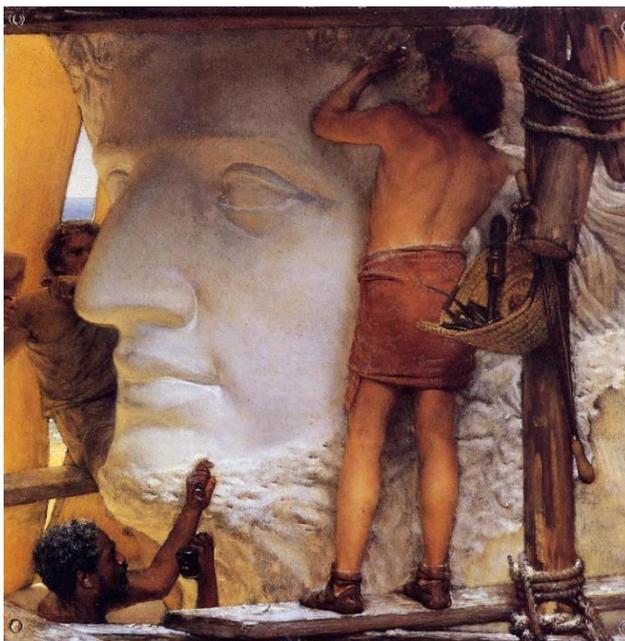


Figura 25 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The sculptor's studio in ancient Rome*, 1877. Óleo sobre painel, 31,1 x 31,7 cm. Coleção privada<sup>65</sup>

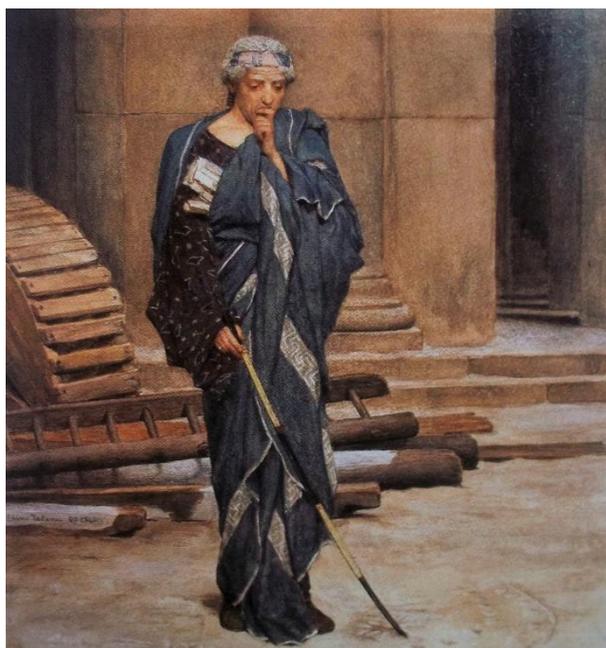


Figura 26 – Lawrence ALMA-TADEMA. *The architect of the Coliseum*, 1875. Aquarela sobre papel, 33 x 31,8 cm. Colección Pérez Simon, México<sup>66</sup>

### 1.8 A modernidade realista de Alma-Tadema

Essa duplicidade entre imediatismo e inacessibilidade, entre novo e fragmentário, que Alma-Tadema confere a suas representações do passado é

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://uploads3.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/sculptors-in-ancient-rome-1877.jpg>>. Acesso em 04/11/2018.

<sup>66</sup> Fonte: PRETTEJOHN, 2016, p. 56.

também, como argumenta Prettejohn (2002), uma maneira de representar a experiência urbana moderna – muitos de seus temas (o lazer burguês, por exemplo) e mesmo seu tipo de enquadramento ecoam a pintura comumente considerada moderna, como a de Edgar Degas (1834-1917) ou dos impressionistas. Manifestando sua opinião a respeito da arte do presente, Tadema deixa evidente que enxerga o ‘realismo’ como característica essencial da modernidade artística. No entanto, argumenta que o realismo que representa a contemporaneidade, como o de Gustave Courbet (1819-77) e de Alfred Stevens (1823-1906), nem por isso deve ser necessariamente considerado moderno:

‘[...] esses dois apóstolos proeminentes da noção vã de que você deve pintar seu próprio tempo na verdade jamais tentaram nos dar qualquer impressão de nosso próprio tempo. Arte Moderna significa expressão moderna da Arte; os mais modernos dos pintores são aqueles que logram produzir boa Arte que não é como a que foi feita antes, que acompanha o sentimento do dia. Se eles pintam uma paisagem, ou um retrato, ou uma cena doméstica, ou uma pintura histórica ou religiosa, eles devem tentar proporcionar em sua obra aquilo que move nossos tempos’<sup>67</sup>. (apud ZIMMERN, 1886, p. 28; tradução minha)

Embora não chegue a dizê-lo explicitamente, depreende-se daí que Alma-Tadema consideraria a própria obra como moderna. Sua pintura consiste, talvez, na peculiar junção entre antigos paradigmas da arte acadêmica estabelecida e novas preocupações artísticas. Alma-Tadema utiliza-se de um estilo pictórico marcadamente acadêmico e de certas convenções da pintura histórica, elementos reconhecidos e respeitados por crítica e público, somente para subvertê-los e dar-lhes uma inesperada camada moderna ao direcioná-los para a representação realista da vida cotidiana.

É interessante observar como, em um trecho subsequente da mesma entrevista, Alma-Tadema passa rapidamente do reconhecimento da consciência histórica peculiar ao seu próprio período, para a concepção corrente (e, segundo ele, equivocada) de ‘realismo’ na arte moderna:

“Na história já não estamos mais satisfeitos apenas com o rei ou o grande general, mas queremos saber quem eram as pessoas sobre as quais o rei governava; quem eram os soldados que fizeram o general vitorioso. Gostamos de saber que Adriano contribuiu para a felicidade de seus súditos ao estudar suas necessidades e ajudá-los onde podia; e adoramos pensar que um Marco Aurélio, ao fazer tanto para aprimorar o nível moral de seu

<sup>67</sup> “[...] these two pre-eminent apostles of the hollow notion that you must paint your own time, have, in reality, never tried to give us any feeling of our own time. Modern Art means a modern expression of Art; the most modern of painters are those who succeed in producing good Art which is not like what has been done before, which is in keeping with the feeling of the day. If they paint a landscape, or a portrait, or a home scene, or an historical or religious picture, they must try to give in their work that which moves our time”.

tempo, mereceu mais gratidão da humanidade, talvez, do que um Júlio César ou um Alexandre o Grande. A Arte Moderna busca a veracidade, talvez mais do que em tempos passados; daí o nome vácuo de realista. Algumas pessoas pensam que o realismo na arte significa pintar o que vêem; significa, na realidade, executar o tema mais naturalmente, de uma forma mais fiel à natureza<sup>68</sup>. (apud ZIMMERN, 1886, p. 28; tradução minha)

Para ser “fiel à natureza”, portanto, o artista não precisaria ater-se à representação do seu ambiente imediato; o realismo de Alma-Tadema está tanto na precisão com que pinta a aparência de uma realidade específica (a Antiguidade) como na representação de temas humanos universais, independentes da história. O aspecto banal dessa “vida real” antiga, embora obscurecido em parte pela exuberância da ambientação, é uma constante das cenas de gênero de Alma-Tadema, tanto na ação como na própria aparência das figuras. Esse primeiro aspecto fica evidente nas muitas cenas em que figuras (geralmente femininas) esperam, conversam, observam a paisagem etc. – sobretudo a partir da década de 1880, quando há uma dominância de cenas de terraços de mármore frente ao Mediterrâneo.

A respeito da aparência das figuras, Rosalind Barrow (2001, p. 109) chama a atenção para o fato de que o tipo feminino que costuma aparecer nas obras de Tadema é surpreendentemente pouco idealizado para os padrões da época – em contraste com artistas como Leighton ou Albert J. Moore (1841-93), por exemplo. Mulheres ou homens, seus personagens são todos pessoas de aparência real e não seres mitológicos, o que evidentemente ajuda a construir a credibilidade das cenas e a impressão de semelhança entre o presente e esse passado. Nas palavras da biógrafa Helen Zimmern sobre a pintura *The vintage festival* (1870; figura 2):

---

<sup>68</sup> “In history we are no longer satisfied with the king or the great general alone, but we want to know who the people were over whom the king reigned; who the soldiers were that made the general victorious. We like to know that Hadrian contributed to the happiness of his subjects by looking into their wants and helping them where he could; and we love to think that a Marcus Aurelius, by doing so much to improve the moral standing of his time, merited more gratitude from mankind, perhaps, than a Julius Caesar or an Alexander the Great. Modern Art hunts after truthfulness, perhaps, more than in times gone by; hence the hollow name of realistic. Some people think that realism in Art means, to paint what they see; it, in reality, means to render the subject more naturally, in a way more true to nature”.

A sacerdotisa, a figura principal, certamente não satisfaria todos os gostos em termos de beleza. [...] Ela carece de graça feminina, mas tem ao invés disso qualidades que os pintores da mera beleza com frequência perdem. Ela tem caráter; e a impressão de carência de beleza desaparece na convicção muito mais forte de que ela é de carne e osso. O mesmo, em certa medida, vale para as outras figuras. Algumas são quase desfiguradas pelas tiras que escondem metade de seus rostos: os homens levando imensos barris de vinho não são individualmente interessantes, mas como a sacerdotisa eles nos dão uma impressão de realidade<sup>69</sup>. (1886, p. 14; tradução minha)

### 1.9 O “efeito de real” e a “série histórica”

A efetividade das pinturas de Alma-Tadema na construção de cenas históricas convincentes pode ser analisada a partir do que Roland Barthes (1968) chama de “efeito de real”. Esse efeito literário é identificado por ele no realismo de Gustave Flaubert e na historiografia de meados do século XIX, como a de Jules Michelet; trata-se da descrição de detalhes sem função estrutural, injustificáveis, inserida em meio ao texto narrativo. Para Barthes,

Os resíduos irredutíveis da análise funcional têm em comum o fato de denotarem o que chamamos correntemente de “real concreto” (gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A “representação” pura e simples do “real”, a relação nua “daquilo que é” (ou que foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica entre o vivido (o vivo) e o inteligível<sup>70</sup>. (1968, p. 87)

O próprio fato de que esses detalhes não contribuem para a construção de sentido narrativo aproxima-os – e portanto também o texto que os circunda – da realidade, povoada de elementos semelhantemente injustificados. Cria-se assim uma nova espécie de verossimilhança, baseada não no encadeamento lógico de elementos narrativos, mas na presença do supérfluo, do que escapa à economia da narrativa clássica.

Esse efeito de real pode ser encontrado na pintura de Alma-Tadema, sobretudo em seu uso dos objetos. A profusão de pequenos itens – não relacionados ao tema explícito da cena e resistentes a tentativas de interpretação

<sup>69</sup> “The priestess, the leading figure, would certainly not satisfy all tastes in respect of beauty. [...] She lacks feminine grace, but she has instead qualities which the painters of mere beauty often miss. She has character; and the impression of want of beauty is lost in the far stronger conviction that she is flesh and blood. The same, in some degree, holds good of the other figures. Some are almost disfigured by the straps that half hide the faces: the men bearing the huge wine kegs are not individually interesting, but like the priestess they give us an impression of reality”.

<sup>70</sup> “Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le ‘réel concret’ (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). La ‘représentation’ pure et simple du ‘réel’, la relation nue de ‘ce qui est’ (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible”.

simbólica – parece cumprir na verdade a função de dar essa espécie de verossimilhança à imagem. Podemos tomar como exemplo a obra *Confidences* (1869; figura 27), destacada por Prettejohn (2016, p. 100): os objetos na prateleira, inclusive difíceis de identificar, as esteiras colocadas sob os vasos para proteger a superfície da mesa, todos os detalhes da obra contribuem para criar uma impressão de vida real, de espaço habitado e funcional, sem que se faça necessária uma leitura simbólica.



Figura 27 – Lawrence ALMA-TADEMA. *Confidences*, 1869. Óleo sobre painel, 55,8 x 37,6 cm. Walker Art Gallery, Liverpool, Inglaterra<sup>71</sup>

A Antiguidade, comumente imaginada como limpa e austera, é transformada por Tadema em uma versão antiga do *victorian clutter* (como também comenta Gillard-Estrada, 2010). Essa abundância de pequenos objetos em suas pinturas tinha por base uma visão relativamente recente da Antiguidade, construída pelos achados arqueológicos e não pela literatura; como observa Zimmern (1902, p. 40), suas telas eram abarrotadas “com massas daqueles autênticos *bibelots* que as escavações antigas e recentes e o auxílio da fotografia trouxeram ao alcance de

---

<sup>71</sup> Disponível em: <<https://uploads7.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/confidences-1869.jpg>>. Acesso em 05/11/2018

todos”<sup>72</sup>. Não obstante, a questão não está tanto em verificar se a realidade histórica era de fato assim, mas em apontar a eficácia dessa estratégia para um público como o vitoriano (e, se quisermos, o contemporâneo), para o qual o “efeito de real”, como descrito por Barthes, talvez devesse necessariamente guardar referência ao real do presente.

Mas essa estratégia seria por si só insuficiente. Stephen Bann (1984), em um capítulo dedicado ao papel da pintura e outros tipos de representação visual dentro da nova mentalidade histórica vitoriana, aponta que a construção de uma imagem historicamente convincente depende de dois fatores; o do “efeito” particular (comparável em certa medida ao de Barthes), que consiste de modo geral no detalhe arqueologicamente preciso, e o da “série histórica”, uma narrativa histórica coesa na qual esses detalhes devem necessariamente estar inseridos.

No caso das representações visuais, o “efeito” é também em um certo sentido um [efeito] de redundância: é precisamente o detalhe autêntico que parece *quase* gratuito – que passa *quase* despercebido – que irá confirmar e aprimorar o realismo histórico da imagem. Mas uma vez que não há equivalente preciso na representação visual para a coerência vinculativa da narrativa, o perigo é que esses detalhes autênticos pareçam *completamente* gratuitos – que eles façam sua impressão de forma brutal, e perturbem o ambiente histórico. [...] precisamos não apenas da surpresa técnica [causada pelo “efeito”], mas da inserção do efeito em uma *série histórica*. Precisamos da persistência do efeito, ou ao menos de sua não-contradição; e isso implica a persistência de um discurso em que tal efeito possa ecoar e reverberar<sup>73</sup>. (1984, pp. 57-58; tradução minha)

Ao analisar o caso do pintor histórico francês Paul Delaroche, Bann afirma que essa conexão sintática entre os detalhes historicamente precisos não está assegurada na pintura, pela própria natureza de sua linguagem não-linear e não-cronológica. O que ela pode fazer, no entanto, é servir como um gatilho ao apontar para o evento histórico que o espectador presumivelmente conhece. As obras de Alma-Tadema provocam e mesmo enfatizam a impressão de que a história é infinitamente mais ampla do que o recorte ao qual o artista nos dá acesso; no entanto, pode-se dizer

<sup>72</sup> “with masses of those authentic *bibelots* which ancient and recent excavations and the aid of photography have brought within the reach of all”.

<sup>73</sup> “In the case of visual representations, the ‘effect’ is also in a sense one of redundancy: it is precisely the authentic detail which appears *almost* gratuitous – which passes *almost* unnoticed – that will confirm and enhance the historical realism of the image. But since there is no precise equivalent in visual representation for the binding coherence of narrative, the danger is that such authentic details will appear *completely* gratuitous – that they will make their impression brutally, and disrupt the historical milieu. [...] we require not only the technical surprise [causada pelo ‘efeito’], but the insertion of the effect within a *historical series*. We require the persistence of the effect, or at least its non-contradiction; and that implies the persistence of a discourse in which such an effect can echo and reverberate. Another way of expressing this need for a historical series is to say that only if the effect is located, syntagmatically, within a chain of terms which establishes ‘history’ as an orderly system can we speak of something so momentous as a ‘rediscovery of the past’”.

também que o conjunto de pinturas de Tadema, dedicado em sua maior parte a um tipo particular de representação do passado, possui uma coerência interna que talvez sirva como a “série histórica” que Bann considera fundamental para uma efetiva visualização da história. Como Helen Zimmern registrou em uma entrevista com o artista,

‘Todas as minhas pinturas,’ ele uma vez me disse, ‘são a expressão de uma única ideia, elas lidam com temas diferentes, mas um único estilo de pensamento é expresso nelas’<sup>74</sup> (1886, p. 29; tradução minha)

Essa ‘ideia’ – que nenhum dos dois explica – parece consistir em sua apreensão particular da história, em sua maneira de conceber e representar o passado através dos resquícios materiais de um mundo diferente e, ao mesmo tempo, de um fundamento humano compartilhado com o presente.

Podemos ver a maior parte de suas representações da Antiguidade como diferentes janelas que se abrem para um mesmo universo, ou ainda, de modo semelhante à pintura orientalista, como registros de um viajante que passeia por um local distante. A diferença entre passado e presente (ou seja, uma diferença temporal) acaba sendo representada na pintura, arte espacial, como uma diferença no espaço; é descrevendo o espaço físico e a materialidade da Antiguidade que Alma-Tadema nos mostra a distância entre antigo e contemporâneo. Ainda assim, permanece na sua representação da *vida* humana um indício de proximidade que transcende o tempo. Mesmo que não concordemos com a ideia de que Alma-Tadema pintasse sempre “vitorianos em togas”, o artista parece dar a entender, através de suas pinturas, que a diferença maior entre vitorianos e romanos é de fato a toga, ou seja, a cultura material. Não se trata necessariamente de encenar o presente sob as vestes do passado, mas de sublinhar a humanidade subjacente em todo e qualquer período histórico.

---

<sup>74</sup> “‘All my pictures,’ he once said to me, ‘are the expression of one idea, they deal with different subjects, but one style of thought is expressed in them’”

## 2. MATERIALIZANDO O PASSADO: WILLIAM MORRIS

No final do capítulo anterior, foi comentada a unidade da obra de Alma-Tadema; a de William Morris, por outro lado, é tão variada em termos de linguagens, técnicas, formas de arte que, à primeira vista, parece faltar-lhe essa mesma coerência. No entanto, ao nos aproximarmos de seus escritos teóricos – apresentados a partir do final da década de 1870, em geral sob a forma de palestras para um público de artesãos ou de membros da *Society for the Preservation of Ancient Buildings* – encontramos exposições reiteradas das mesmas ideias e argumentos fundamentais, que têm uma relação de reciprocidade com sua prática artística. Portanto, inicio este novo capítulo com a descrição de algumas de suas noções básicas sobre a arte do passado, presente e futuro, como expressas em seus escritos.

### 2.1 O pensamento de Morris

#### 2.1.1 A função da história

Como Alma-Tadema e muitos de seus contemporâneos, Morris tinha consciência de que sua própria época havia desenvolvido uma maneira peculiar de conceber e estudar a história. Ele contrapõe, de um lado, o estudo histórico acadêmico produzido no passado, baseado exclusivamente na pesquisa bibliográfica e julgando dignos de interesse apenas a Antiguidade Clássica e os períodos subsequentes ao Renascimento, como se fosse possível ignorar o medievo entre eles; e, de outro, uma nova visão baseada na consciência da continuidade histórica, disposta portanto a uma maior simpatia em relação às aspirações passadas da humanidade e a uma espécie de perdão de suas deficiências. Esse “novo conhecimento da história” baseava-se no estudo da linguagem e da arqueologia, ou seja, “da expressão das ideias dos homens por meio da fala, e por meio do artesanato, em outras palavras o registro dos feitos criativos do homem<sup>75</sup>” (MORRIS, 1884/1900, p. 4; tradução minha). Aqui, novamente, Morris dá destaque à ideia – que, como já vimos na introdução, ganhou importância ao longo do século XIX – de que a cultura material (quer seja ou não considerada arte) expressaria as características da sociedade que a produziu, não apenas em termos de estilo ou

---

<sup>75</sup> “of the expression of men’s ideas by means of speech, and by means of handiwork, in other words the record of man’s creative deeds”.

técnica como também de pensamento; e poderia ser subseqüentemente analisada como documento histórico farto em informações sobre esse passado. A função da SPAB, diz Morris, é promover essa compreensão da “arqueologia”,

manter às vistas das pessoas sua importância como um instrumento do estudo da história, que de fato nos conduz rumo à resolução de todos os problemas sociais e políticos com os quais as mentes dos homens se ocupam<sup>76</sup> (1884/1900, p. 5; tradução minha)

Morris via uma profunda conexão entre todas as artes: as “menores”, as belas-artes e a arquitetura compartilhariam, todas, dos mesmos princípios e contribuiriam para os mesmos fins. Portanto, o que ele escreve a respeito da arquitetura – que seria a mais importante entre elas, congregando em si todas as outras (MORRIS, 1893a, p. 1) – vale, também, para outras linguagens. Para ele, o valor de um prédio antigo e, portanto, da conservação de sua superfície original e não adulterada, não está nem em seu aspecto estético (seja belo em si ou pitoresco em sua ruína) nem no aspecto simbólico ou sentimental associado a sua autenticidade, mas no fato de que

a superfície intocada da arquitetura antiga testemunha o desenvolvimento das ideias do homem, e, assim fazendo, proporciona incessante instrução, ou mais, educação, para as gerações passantes, não apenas contando-nos quais eram as aspirações dos homens falecidos, mas também aquilo que podemos esperar para o futuro<sup>77</sup>. (MORRIS, 1884/1900, pp. 1-2; tradução minha)

Morris considera que o estudo do passado não é um fim em si mesmo, mas um meio de compreender o presente e de construir o futuro; se as artes haviam sido, desde sempre, a forma de expressão de aspectos fundamentais da sociedade que as produziu, no presente elas poderiam tornar-se instrumentos (e, simultaneamente, sintomas) de uma necessária mudança social: o abandono do industrialismo e da divisão de classes e a adoção de um sistema socialista e igualitário. No entanto, entre o Renascimento e o presente vitoriano as artes haviam sido tão profundamente debilitadas pela progressiva divisão de trabalho que separou as figuras do artista e do artesão que, para que se pudesse tornar a avançar, seria preciso olhar novamente para o passado em busca de modelos.

<sup>76</sup> “to keep before people’s eyes its importance as an instrument of the study of history, which does in very truth lead us towards the resolution of all the social and political problems over which men’s minds are busied”.

<sup>77</sup> “the untouched surface of ancient architecture bears witness to the development of man’s ideas, and, so doing, affords never-ceasing instruction, nay education, to the passing generations, not only telling us what were the aspirations of men passed away, but also what we may hope for in time to come”.

### 2.1.2 O gótico orgânico

A arquitetura gótica constitui, para Morris (1893a), a única base a partir da qual a arquitetura do presente poderia superar sua notória falta de estilo próprio, construindo o novo a partir da retomada dessa tradição específica. A escolha do gótico, ainda que provavelmente originária de uma antiga preferência pessoal, é justificada de maneira pragmática; entre todos os estilos históricos, apenas ele seria adaptável e orgânico o suficiente para ser capaz de suprir as necessidades humanas de acordo com diferentes contextos históricos, funções sociais, climas, materiais disponíveis etc..

Essa funcionalidade, ao invés de ser mascarada por uma ornamentação supérflua – como Morris afirma que é o revestimento de mármore da arquitetura romana e neoclássica –, é admitida e incorporada ao estilo gótico: elementos funcionais como as janelas, os arcobotantes ou o teto abobadado são valorizados através de uma decoração integrada à estrutura (MORRIS, 1893a, pp. 58-64). O gótico seria a culminância lógica do desenvolvimento histórico das artes, antes que o Renascimento rompesse o curso natural da história ao voltar-se para o passado; paradoxalmente, seria apenas voltando ao passado-anterior-à-volta-ao-passado, ou seja, retomando esse processo interrompido, que se poderia seguir em frente:

[...] quando o mundo moderno descobrir que o ecletismo do presente é estéril e infrutífero, e que ele necessita e terá um estilo de arquitetura que, preciso dizê-lo uma vez mais, só pode existir como parte de uma mudança tão ampla e profunda como aquela que destruiu o Feudalismo; quando chegar a essa conclusão, o estilo de arquitetura deverá ser histórico no verdadeiro sentido; não lhe será possível dispensar a tradição; não poderá começar fazendo algo muito diferente de tudo que foi feito antes; mas qualquer que seja a sua forma, seu espírito será a simpatia com as necessidades e aspirações do presente, não a simulação de necessidades e aspirações extintas. Assim, ele lembrará a história do passado, fará história no presente e ensinará história no futuro. Quanto à sua forma, não vejo escolha senão que a forma, assim como o espírito, deverá ser Gótica; um estilo orgânico não pode brotar de um estilo eclético, mas apenas de um orgânico. No futuro, portanto, nosso estilo

arquitetônico deverá ser a Arquitetura Gótica<sup>78</sup>. (MORRIS, 1893a, pp. 65-66; tradução minha)

### 2.1.3 Arte como reflexo da sociedade: a influência de Ruskin

Como esse trecho deixa claro, para ele não se trata de simplesmente emular o passado; a despeito de todo conhecimento histórico sobre a Idade Média, Morris afirma, é impossível e mesmo absurdo reproduzir a arte ou a arquitetura medievais sem que haja uma profunda mudança social. Seus argumentos, aqui, são os mesmos de antes: porque a arte é a expressão da sociedade que a produz, é inútil tentar falseá-la copiando estilemas alheios, imitação superficial que fala mais sobre o presente do que sobre o passado:

Certamente é curioso que, enquanto estamos prontos a rir da ideia da possibilidade de um operário grego construir um edifício gótico, ou um operário gótico construir um edifício grego, não vemos nada de absurdo em um operário vitoriano construir um prédio gótico. [...] Podem dizer-me, talvez, que o próprio conhecimento histórico [...] nos habilitou a produzir o milagre de trazer de volta à vida os séculos mortos; mas, para mim, é uma concepção estranha do conhecimento e consciência histórica, pensar que eles nos deveriam levar à aventura de retrair nossos passos rumo ao passado, ao invés de dar-nos algum vislumbre do futuro; uma concepção estranha da continuidade da história, pensar que ela deveria nos fazer ignorar as próprias mudanças que são a essência dessa continuidade<sup>79</sup>. (MORRIS, 1884/1900, pp. 28-29; tradução minha)

Nesse ponto, como em muitos outros, ele reproduz ideias inicialmente desenvolvidas por seu amigo e mentor John Ruskin (1819-1900) em *The nature of Gothic*<sup>80</sup> (1853/1892). O valor principal desse texto, segundo Morris, era a exposição

<sup>78</sup> “[...] when the modern world finds that the eclecticism of the present is barren and fruitless, and that it needs and will have a style of architecture which, I must tell you once more, can only be as part of a change as wide and deep as that which destroyed Feudalism; when it has come to that conclusion, the style of architecture will have to be historic in the true sense; it will not be able to dispense with tradition; it cannot begin at least with doing something quite different from anything that has been done before; yet whatever the form of it may be, the spirit of it will be sympathy with the needs and aspirations of its own time, not simulation of needs and aspirations passed away. Thus it will remember the history of the past, make history in the present, and teach history in the future. As to the form of it, I see nothing for it but that the form, as well as the spirit, must be Gothic; an organic style cannot spring out of an eclectic one, but only from an organic one. In the future, therefore, our style of architecture must be Gothic Architecture”.

<sup>79</sup> “Surely it is a curious thing that while we are ready to laugh at the idea of the possibility of the Greek workman turning out a Gothic building, or a Gothic workman turning out a Greek one, we see nothing preposterous in the Victorian workman producing a Gothic one. [...] I may be told, perhaps, that the very historical knowledge [...] has enabled us to perform that miracle of raising the dead centuries to life again; but to my mind it is a strange view to take of historical knowledge and insight, that it should set us on the adventure of trying to retrace our steps towards the past, rather than give us some glimpse of insight into the future; a strange view of the continuity of history, that it should make us ignore the very changes which are the essence of that continuity”.

<sup>80</sup> Capítulo do segundo volume de *The stones of Venice*, reeditado em 1892 pela Kelmscott Press de Morris como um texto independente.

do “abismo que jaz entre nós e a Idade Média<sup>81</sup>” (1888/1902d, p. 204; tradução minha), e daí a impossibilidade de reproduzir a arte medieval no presente. Segundo Morris, Ruskin mostrara que “a arte de qualquer período deve necessariamente ser a expressão de sua vida social, e que a vida social da Idade Média permitia ao trabalhador liberdade de expressão individual, o que por outro lado nossa vida social lhe proíbe<sup>82</sup>” (MORRIS, 1888/1902d, pp. 204-205; tradução minha). Ainda que fossem adotados o estilo gótico e as técnicas históricas autênticas, a barreira intransponível da diferença entre estruturas sociais – diferença historicamente construída – eliminaria qualquer possibilidade de reprodução da arte do passado. Para Ruskin e Morris, após o final da Idade Média e o advento do sistema de produção capitalista, as condições do trabalhador tinham sido sistematicamente deterioradas através da divisão do trabalho até a era Vitoriana, em que ele torna-se ainda menos do que um escravo, “o escravo de uma máquina<sup>83</sup>” (MORRIS, 1884/1900, p. 24; tradução minha). Inútil, portanto, esperar que a mesma arte viva da Idade Média pudesse ser adequadamente reproduzida por esse trabalhador moderno, dentro das condições de trabalho a que ele era submetido.

#### **2.1.4 Um caminho para a arte do presente**

Morris dá um passo a frente em relação a seu mentor, concluindo que a única solução possível para a arte e para a humanidade seria a substituição do sistema de produção capitalista por um socialismo humanitário em que as relações sociais não mais fossem pautadas pela desigualdade e a exploração e em que o trabalho pudesse ser uma fonte de prazer e realização para todos. O revival do artesanato e da arquitetura gótica em sua própria época eram vistos por ele não como soluções em si mesmas, mas como indícios de que a mudança estava, ainda que a passos lentos, a caminho:

Enquanto isso, uma vez que devemos passar por uma longa série de eventos sociais e políticos antes que sejamos livres para escolher como viveremos, nós devemos acolher mesmo o débil protesto que se está fazendo contra a vulgarização de toda a vida: primeiro, porque ele é um sinal entre outros da doença da civilização moderna; e depois, porque ele pode ajudar a manter vivas memórias do passado que são elementos necessários da vida do futuro,

---

<sup>81</sup> “the gulf which lay between us and the Middle Ages”.

<sup>82</sup> “the art of any epoch must of necessity be the expression of its social life, and that the social life of the Middle Ages allowed the workman freedom of individual expression, which on the other hand our social life forbids him”.

<sup>83</sup> “the slave to a machine”.

e métodos de trabalho que nenhuma sociedade pode se dar ao luxo de perder.<sup>84</sup> (1888/1902e, p. 226; tradução minha)

O estudo da arte do passado e suas tradições era necessário ao artista contemporâneo como um ponto de partida, um modelo que não deveria ser copiado, mas sim aprendido. Em sua concepção, a crise artística do presente só poderia ser solucionada através do conhecimento da arte do passado, que a salvaria de sua ‘morte’ iminente, ou então a faria renascer das cinzas – analogia orgânica usada por Morris para ligar o processo de desenvolvimento (Gótico) e decadência (Renascimento) da arte a seu presente ameaçado e a um futuro esperançoso. “Seus professores”, diz ele aos artistas e artesãos, “devem ser a Natureza e a História”:

Se pensarem que isso contradiz o que eu disse sobre a morte dessa arte antiga, e a necessidade que sugeri de uma arte que devesse ser característica do presente, posso apenas dizer que, nesses tempos de conhecimento abundante e desempenho fraco, se não estudarmos o trabalho antigo diretamente e aprendermos a entendê-lo, nos veremos influenciados pelo trabalho débil que nos cerca, e copiaremos o melhor trabalho através dos copistas e *sem* compreendê-lo, o que de modo algum trará uma arte inteligente. Devemos portanto estudá-lo sabiamente, ser ensinados e estimulados por ele; ao mesmo tempo determinando-nos a não imitá-lo ou repeti-lo; a ter ou bem nenhuma arte, ou bem uma arte que tornamos nossa<sup>85</sup>. (1877/1882, pp. 19-20; tradução minha)

Todas essas ideias, devemos lembrar, passaram a ser verbalizadas a partir de pelo menos 1877, ano de fundação da SPAB, quando Morris começou a escrever cartas a jornais a respeito da restauração (segundo ele indevida) de prédios históricos, e logo em seguida a proferir palestras públicas. Nas décadas precedentes, o que podemos chamar de “medievalismo” de Morris vinha sendo desenvolvido de maneira empírica em sua arte, passando de modo geral da idealização romântica de sua juventude a uma concepção histórica mais complexa. Interessantemente, esse processo é o mesmo pelo qual teria passado o revival gótico, segundo a narrativa apresentada por Morris no texto *The revival of architecture* (1888/1902d): do

---

<sup>84</sup> “Meanwhile, since we shall have to go through a long series of social and political events before we shall be free to choose how we shall live, we should welcome even the feeble protest which is now being made against the vulgarisation of all life: first, because it is one token amongst others of the sickness of modern civilisation; and next, because it may help to keep alive memories of the past which are necessary elements of the life of the future, and methods of work which no society could afford to lose”.

<sup>85</sup> “For your teachers, they must be Nature and History [...]. If you think that this contradicts what I said about the death of that ancient art, and the necessity I implied for an art that should be characteristic of the present day, I can only say that, in these times of plenteous knowledge and meagre performance, if we do not study the ancient work directly and learn to understand it, we shall find ourselves influenced by the feeble work all round us, and shall be copying the better work through the copyists and *without* understanding it, which will by no means bring about intelligent art. Let us therefore study it wisely, be taught by it, kindled by it; all the while determining not to imitate or repeat it; to have either no art at all, or an art which we have made our own”.

entusiasmo inicial na tentativa sincera de reviver o passado para uma maior humildade e sobriedade da geração posterior, causada justamente pelo aprofundamento da compreensão histórica dos arquitetos. A seguir, será analisada sua primeira abordagem da arte medieval e a posterior aproximação entre a prática e as teorias expostas acima.

## 2.2 O medievalismo imagético

No início de sua carreira, a obra de Morris – a exemplo de seus amigos D. Gabriel Rossetti (1828-82) e Edward Burne-Jones (1833-98) –, de um medievalismo intensamente romântico, refere-se à Idade Média sobretudo através de imagens. Em algumas poucas pinturas sobreviventes<sup>86</sup> e no *design* de alguns dos primeiros produtos da Morris, Marshall, Faulkner & Co. aparecem principalmente os temas da literatura medieval em um estilo arcaizante – como vemos no *Saint George cabinet* (1861-62; figura 28), pintado por Morris – e, por vezes, referências diretas à iconografia medieval.



Figura 28 – William MORRIS (pintura), Philip WEBB (*design*), Morris, Marshall, Faulkner & Co. (confecção). *St. George cabinet*, 1861-62. Mogno dourado e pintado, pinho e carvalho, 111 x 178 x 43 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Além da tela *La belle Iseult* referida adiante, alguns dos poucos exemplos remanescentes de sua pintura são: um dos murais da Oxford Union (1857-59), um armário para a Red House (c. 1860) e o *St. George Cabinet* apresentado pela Morris, Marshall, Faulkner & Co. na International Exhibition em Londres em 1862.

<sup>87</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/>>. Acesso em 05/11/2018.

Um outro exemplo bastante inicial é a sua única (e inacabada<sup>88</sup>) tela existente, *La belle Iseult* (1858; figura 29), que retrata sua futura esposa Jane Burden no papel da personagem arturiana. Essa pintura mostra algumas dificuldades naturais para um iniciante e autodidata, sobretudo na representação da figura humana e do espaço tridimensional, que parece comprimido. No entanto, de modo geral a pintura *funciona*, e parece, hoje, estranhamente moderna; no seu uso da cor e dos padrões, Morris lembra algumas das telas de Henri Matisse (1869-1954). Essa justaposição de padrões – no vestido da figura, no pano de fundo, na colcha, no tapete, na toalha de mesa, mesmo no sapato de Iseult – dá também a impressão de que essa imagem prefigura o trabalho posterior de Morris com *design* de superfícies.



Figura 29 – William MORRIS. *La belle Iseult*, 1858. Óleo sobre tela, 71,8 x 50,2 cm. Tate, Londres, Inglaterra<sup>89</sup>

O motivo na tapeçaria ao fundo, uma árvore com o mote “*qui bien aime tard oublie*”, baseia-se em uma ilustração de um manuscrito francês do século XV (figura

<sup>88</sup> Não se sabe até que ponto Morris havia trabalhado a tela antes de abandoná-la; é possível que ela também tenha sido retocada por Dante Gabriel Rossetti e Ford Madox Brown ainda na década de 1860 e posteriormente em 1897 antes de uma exposição pública (MARSH, 2011).

<sup>89</sup> Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-la-belle-iseult-n04999>>. Acesso em 05/11/2018.

30). Os dois padrões presentes nessa imagem deram origem a diversos objetos desenhados por Morris nesse período: a árvore aparece ainda em uma tapeçaria bordada (figura 31), provavelmente do início da década seguinte (MARSH, 2000, p. 37), e o motivo floral foi adaptado por ele em uma cortina bordada para sua própria casa (c. 1860; figura 32), nos azulejos *Daisy* (1862; figura 33) e no papel de parede homônimo (1864). Neste momento – dos seus experimentos iniciais nas artes visuais até os primeiros anos da Morris, Marshall, Faulkner & Co. – percebe-se um uso mais direto de fontes visuais da Idade Média do que em períodos posteriores de sua carreira.



Figura 30 – Philippe de MAZEROLLES (-1479). *Le bal des ardents* (detalhe de ilustração de um manuscrito das *Crônicas de Froissart*), c. 1470. Iluminura sobre pergaminho. British Library, Londres, Inglaterra<sup>90</sup>



<sup>90</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le\\_Bal\\_des\\_Ardents.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Bal_des_Ardents.jpg)>. Acesso em 06/11/2018.

Figura 31 – William MORRIS. *Qui bien aime tard oublie* (tapeçaria bordada), década de 1860. Bordado em lã sobre linho, 185,5 x 127,5 cm. William Morris Gallery, Londres, Inglaterra<sup>91</sup>



Figura 32 – William MORRIS (*design* e execução), Jane MORRIS (execução). *Daisy* (bordado), c. 1860. Bordado sobre lã. Red House, Bexleyheath, Inglaterra<sup>92</sup>



Figura 33 – William MORRIS (*design*). *Daisy* (azulejo), c. 1862. Terracota pintada à mão, 13 x 13 x 0,7 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>93</sup>

### 2.3 O medievalismo nas técnicas, materiais, modos de produção

Mais tarde, à medida em que passou a dedicar-se cada vez mais ao *design* de padrões – abandonando quase inteiramente o desenho das figuras principais de

<sup>91</sup> Disponível em: <<http://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/qui-bien-aime-tarde-oublie-embroidery-f390i-early-1860s/search/morris/page/13>>. Acesso em 07/11/2018.

<sup>92</sup> Disponível em:

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Daisy\\_wall\\_hangings%2C\\_designed\\_by\\_William\\_Morris\\_for\\_Red\\_House%2C\\_worked\\_by\\_William\\_and\\_Jane\\_Morris%2C\\_1860%2C\\_couched\\_wools\\_on\\_wool\\_serger\\_-\\_Kelmscott\\_Manor\\_-\\_Oxfordshire%2C\\_England\\_-\\_DSC09983.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Daisy_wall_hangings%2C_designed_by_William_Morris_for_Red_House%2C_worked_by_William_and_Jane_Morris%2C_1860%2C_couched_wools_on_wool_serger_-_Kelmscott_Manor_-_Oxfordshire%2C_England_-_DSC09983.jpg)>. Acesso em 07/11/2018.

<sup>93</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O11148/daisy-tile-morris-william/>>. Acesso em 07/11/2018.

vitrais e tapeçarias, por exemplo –, Morris parece afastar-se desse medievalismo temático e superficialmente estilístico. Assim, outro aspecto de sua abordagem artística da Idade Média toma maior importância: a busca pela autenticidade histórica das técnicas, materiais e modos de produção. E. P. Thompson compara a maneira de pensar de Morris à expressão dominante do revival gótico vitoriano na arquitetura (por exemplo, as restaurações de George Gilbert Scott [1811-78]):

As duas escolas de medievalistas oitocentistas, podem portanto ser nitidamente diferenciadas. Os arquitetos da moda tentavam impor um estilo gótico superficial ao seu trabalho, copiando traços góticos interessantes, com frequência desconsiderando tanto a estrutura como as necessidades modernas. Philip Webb e Morris e seu grupo, por outro lado, estavam preocupados com o *modo* [*manner*] de trabalho na Idade Média, com o tratamento dos materiais pelo construtor e artesão medieval, com a substância e estrutura mais do que com o “estilo”<sup>94</sup>. (2011, p. 100; tradução minha)

Vimos anteriormente que Morris era avesso à ideia de tentar reproduzir a arte medieval; mesmo quando usam elementos retirados diretamente de fontes medievais, seus *designs* tem um efeito particular e muito diferente do gótico genérico (ainda que em geral baseado no estilo perpendicular) dos neogóticos. Através do estudo de exemplares da arte medieval em museus – como o South Kensington Museum<sup>95</sup> – e em sua própria pequena coleção<sup>96</sup>, aliado à aplicação prática desse conhecimento em seu trabalho, Morris desenvolveu alguns parâmetros para sua própria produção e que indicariam também o rumo ideal para as artes do presente.

### 2.3.1 Três princípios da arte

Tanto no *design* de seus objetos e padrões como nos escritos voltados para a prática e história das artes decorativas, Morris demonstra uma preocupação com alguns valores formais fundamentais que, segundo ele, constituem o caráter artístico de um objeto, em oposição à mera produção irrefletida – quer seja industrial ou artesanal. No artigo *The lesser arts of life* (1882/1902b) há uma sistematização

<sup>94</sup> “The two schools of nineteenth-century medievalists, can therefore be sharply distinguished. The fashionable architects attempted to impose a superficial Gothic style upon their work, copying interesting Gothic features, often disregarding both structure and modern requirements. Philip Webb and Morris and their group, on the other hand, were concerned with the *manner* of work in the Middle Ages, with the handling of materials by the medieval builder and craftsman, with substance and structure rather than with ‘style’”.

<sup>95</sup> Museu de artes decorativas e *design*, atualmente Victoria and Albert Museum, em Londres.

<sup>96</sup> A coleção de antiguidades de Morris compreendia manuscritos e livros impressos medievais, têxteis (tapeçarias, tecidos, tapetes orientais), objetos orientais em metal e cerâmica (MACCARTHY, 1994).

implícita de três princípios gerais para pautar a criação de qualquer objeto decorativo – princípios cuja aplicação é adaptada às diferentes técnicas tanto dentro deste mesmo texto quanto de sua própria produção:

[...] se quaisquer desses objetos reivindicam ser considerados obras de arte, *eles devem mostrar traços óbvios da mão do homem guiada diretamente por seu cérebro, sem mais interposição de máquinas do que é absolutamente necessário para a natureza do trabalho realizado. Novamente, toda arte que houver em qualquer desses artigos de uso diário deve evoluir de maneira natural e espontânea a partir do material com que se lida: de modo que o resultado será tal que não poderia ser obtido de qualquer outro material; se quebrarmos essa lei produziremos uma trivialidade, um brinquedo, não uma obra de arte. Por fim, o amor pela natureza em todas as suas formas deve ser o espírito regente de obras de arte tais como as que estamos considerando; o cérebro deve estar vivamente desperto para o ambiente de nossos próprios dias, e pode apenas ser afetado pela arte do passado na medida em que é natural para quem produz uma arte que é viva, crescente e voltada para o futuro*<sup>97</sup>. (1882/1902b, p. 43, meu itálico; minha tradução)

Evidentemente, essas ideias não são originais; trata-se de reformulações de teorias remontantes quiçá à Antiguidade, e que tradicionalmente integraram o ensino da arte ao longo da história. Nem por isso deveríamos deixar de analisar sua ocorrência na produção artística de Morris, e a característica parcialidade à arte medieval torna essa discussão ainda mais pertinente.

Na apresentação conjunta desses três valores está contida a ideia de que o valor artístico deve necessariamente estar presente em todos os aspectos básicos da criação, ou seja, no artista, na técnica e no modelo; é só através da adequada conjunção desses fatores que surge o objeto de arte. Nessas três instâncias o ideal de Morris é a arte medieval. Em seus textos, quaisquer concessões que possam ser feitas a outros estilos e períodos, o gótico é invariavelmente considerado o ápice da realização artística humana. Na palestra *The history of pattern-designing* (1879/1902a, p. 3), por exemplo, a narrativa histórica é apresentada, em absoluta idiosincrasia, de modo a situar o “débil princípio” da “arte moderna” – que para Morris equivale ao gótico – na construção do Palácio de Diocleciano (305 EC, Split), sua “vigorosa juventude” na construção da Basílica de Santa Sofia (532-37 EC, Istambul) e sua “desaparição final sob o amontoado de entulho do pedantismo e da

<sup>97</sup> “[...] if any of these things make any claims to be considered works of art, *they must show obvious traces of the hand of man guided directly by his brain, without more interposition of machines than is absolutely necessary to the nature of the work done. Again, whatsoever art there is in any of these articles of daily use must be evolved in a natural and unforced manner from the material that is dealt with: so that the result will be such as could not be got from any other material; if we break this law we shall make a triviality, a toy, not a work of art. Lastly, love of nature in all its forms must be the ruling spirit of such works of art as we are considering; the brain must be keenly alive to the surroundings of our own days, and must be only so much affected by the art of past times as is natural for one who practices an art which is alive, growing, and looking towards the future*”.

desesperança”<sup>98</sup> na renovação da Basílica de São Pedro (1506-1526, Vaticano) – ignorando por inteiro toda a arte posterior. Neste e em outros textos, Morris ressignifica termos consagrados da história da arte como “modernidade” e “Renascimento”, substituindo os períodos históricos a que foram associados pela Idade Média, em uma defesa retórica de suas preferências artísticas.

### 2.3.1.1 A “mão do artista”

O fator humano que, como visto acima, constitui seu primeiro princípio artístico, traduz-se formalmente na valorização das irregularidades que denotam a “mão do artista”; e, conseqüentemente, em uma recusa da excessiva finura de acabamento, associada a um trabalho mecânico e destituído de criatividade, mesmo quando artesanal. Essa concepção reflete-se em avaliações negativas de períodos e estilos artísticos (incluindo as artes menores) que eram na época quase universalmente admirados, como a ornamentação arquitetônica da Grécia clássica e a porcelana chinesa, japonesa e setecentista<sup>99</sup>, além de todo objeto decorativo produzido industrial ou massivamente. A arte medieval em todas as suas formas seria, segundo Morris, o exemplo contrário; sua liberdade de expressão, apesar ou mesmo em função de sua rusticidade, mostra a criatividade que é natural a todo artesão.

Essa liberdade criativa deveria existir, ainda que apenas nos detalhes e na adaptação do *design* ao material, mesmo em trabalhos coletivos em que a execução é necessariamente subordinada a um projeto. Veremos, adiante, exemplos de aplicação prática desse princípio; no entanto, isso nem sempre era possível, sobretudo quando se tratava de técnicas mais mecânicas como a impressão sobre papel de parede ou mesmo alguns tipos de tecelagem. No caso do *jacquard*, por exemplo, Fiona MacCarthy (1994, p. 401) observa que Morris abre mão da autonomia do artesão em prol de uma maior qualidade do produto final, sugerindo que esses ideais humanistas de produção estavam, também eles, sujeitos a considerações mais pragmáticas.

<sup>98</sup> “[...] its first feeble beginning, its vigorous early life, its last hiding away beneath the rubbish heaps of pedantry and hopelessness”.

<sup>99</sup> Embora Morris admita a qualidade artística de boa parte da porcelana extremo-oriental, ele a considera em muito inferior à cerâmica muçulmana, e atribui-lhe um efeito nefasto sobre a cerâmica europeia, cujo declínio culmina nas peças de Meissen (“barbarous”), Sèvres (“repulsively hideous”), Chelsea, Derby, Staffordshire – no geral, “a most woeful set of works of art”. (1882/1902b, pp. 50-51).

### 2.3.1.2 A verdade dos materiais

O segundo princípio apresentado por Morris refere-se, como vimos, à adequação da técnica e da criação ao material. A noção de respeito à *verdade* dos materiais – ou seja, adequando-se a sua natureza, abstendo-se de ocultá-lo ou adulterá-lo, por exemplo de modo a simular outro mais nobre – é já antiga dentro das teorias da arte. Com fortes conotações morais, essa ideia contrapõe-se tanto a uma visão utilitarista da arte, interessada em cortar custos pelo uso disfarçado de materiais mais baratos, como à suposta arrogância do artista que pretende subjugar a natureza através de sua virtuose técnica. Em ambos os casos, essa oposição consiste na recusa do artificial, considerado decadente, em prol do natural e verdadeiro. Como o próprio Morris disse em entrevista<sup>100</sup>,

Tentei produzir bens que fossem genuínos no que diz respeito a suas simples substâncias, e que tivessem nesse sentido a beleza primária que pertence às substâncias tratadas naturalmente; tentei, por exemplo, fazer as substâncias lanosas o mais lanosas possível, algodão o mais algodão possível, e assim por diante; usei apenas os corantes que são naturais e simples, porque produzem beleza quase sem a intervenção da arte; tudo isso independentemente do *design* dos objetos e tudo o mais<sup>101</sup>. (apud THOMPSON, 2011, p. 100; tradução minha)

O uso de corantes naturais, a partir de antigas técnicas de tingimento de tecidos pesquisadas por Morris e aplicadas à produção têxtil de sua empresa, é um bom exemplo prático dessa preocupação com o material. A questão dos corantes, como também das outras técnicas tradicionais promovidas por Morris em sua prática e em seus escritos, é simultaneamente uma questão estética, histórica, social, moral – aspectos que são, para ele, inseparáveis. Novamente, ele estabelece uma comparação entre os resultados do processo anterior e do contemporâneo, que recentemente havia-se tornado dependente de corantes químicos:

[...] há um divórcio absoluto entre o *processo comercial* e a *arte* de tingir. Qualquer um que queira produzir têxteis tingidos com qualquer qualidade artística neles deve renunciar inteiramente os métodos modernos e comerciais em favor daqueles que são no mínimo tão velhos quanto Plínio,

<sup>100</sup> Entrevista ao jornal Clarion em 29 de novembro de 1892.

<sup>101</sup> “I have tried to produce goods which should be genuine so far as their mere substances are concerned, and should have on that account the primary beauty in them which belongs to naturally treated natural substances; have tried for instance to make woollen substances as woollen as possible, cotton as cotton as possible, and so on; have used only the dyes which are natural and simple, because they produce beauty almost without the intervention of art; all this quite apart from the design in the stuffs or what not”.

que fala deles como sendo velhos em seu tempo<sup>102</sup>. (1893d, p. 198; tradução minha)

Suas pesquisas sobre o uso de corantes naturais iniciaram-se em 1877; junto com o fabricante e amigo Thomas Wardle, Morris estudou livros de receitas e herbários, antigos e modernos, testando essas informações na fábrica de Wardle em Leek e, a partir de 1880, em sua própria pequena fábrica abrigada no Merton Abbey Mill (WATKINSON, 1997). Desconsiderando o preciosismo histórico e sua aversão à maior parte dos procedimentos comerciais de produção, o uso de corantes naturais era para Morris o único modo de obter cores belas, que não parecessem artificiais e que se aproximassem dos exemplos antigos que ele admirava. Mesmo quando desbotadas pela exposição solar, essas cores mantinham uma unidade suave, ao contrário das cores químicas cujo decaimento alterava as relações tonais do padrão (MORRIS, 1893d, p. 210).

A questão dos materiais era para Morris tão importante que, no que diz respeito à arquitetura, ela tomava a prioridade em relação a qualquer consideração estilística, consistindo de fato na condição básica para o desenvolvimento de um estilo original de sua época:

[...] nada é mais capaz de conduzir a um estilo verdadeiramente vivo do que a consideração, antes de tudo, como um *sine qua non*, do uso apropriado do material. De fato, não vejo como poderemos ter nada além de imitação perpétua, imitação eclética deste, daquele e de outro estilo do passado, a não ser que comecemos por considerar quais materiais encontram-se em torno de nós, e como os usaremos, e a maneira de construirmos de forma que realmente nos porá na posição de arquitetos, vivos e praticando no presente [...] <sup>103</sup>. (1892/1902e, p. 248; tradução minha)

Em teoria, a ideia de que o *design* deve estar inextricavelmente ligado à natureza do material em que será executado impediria que um mesmo *design* fosse reutilizado em diferentes materiais ou técnicas; nesse sentido, esse princípio foi descumprido pelo próprio Morris em algumas ocasiões, como, por exemplo, no uso quase inalterado de padrões da tecelagem para a impressão de papéis de parede. No entanto, quanto mais substancial é a diferença entre os dois materiais, mais

<sup>102</sup> “[...] there is an absolute divorce between the *commercial process* and the *art* of dyeing. Any one wanting to produce dyed textiles with any artistic quality in them must entirely forgo the modern and commercial methods in favour of those which are at least as old as Pliny, who speaks of them as being old in his time”.

<sup>103</sup> “[...] nothing is more likely to lead to a really living style than the consideration, first of all, as a *sine qua non*, of the suitable use of material. In fact, I do not see how we are to have anything but perpetual imitation, eclectic imitation of this, that and the other style in the past, unless we begin with considering what material lies about us, and how we are to use it, and the way to build it up in such a form as will really put us in the position of being architects, alive and practising to-day [...]”.

evidentes são as alterações necessárias para uma transposição adequada. Um caso que pode ser analisado é o da adaptação dos três *Archangels* (1869; figura 34) em um vitral da Igreja de St. Mary em King's Walden<sup>104</sup> para o retábulo de azulejos de mesmo tema<sup>105</sup> (1873) na Igreja de St. Mary em Clapham. Nos vitrais, as figuras são subordinadas ao formato vertical da janela – notavelmente suas asas postas em forma de ogiva –, o fundo é inteiramente abstrato e as cores intensas peculiares ao vitral estabelecem uma espécie de ritmo cromático na alternância das asas e do fundo.



Figura 34 – William MORRIS. *Archangels* (vitral completo e detalhe), 1869. Vitral. Igreja de St. Mary, King's Walden, Inglaterra<sup>106</sup>

Na passagem para o azulejo pintado (figura 35), as figuras perdem o confinamento espacial da janela, expandindo lateralmente seus mantos e asas; o contraste das cores torna-se mais suave; os drapeados e alguns dos detalhes (como

<sup>104</sup> Essas figuras também aparecem em um vitral maior (1869) na Igreja de St. Mary em Bloxham (SEWTER; apud KELLY, 2000, p. 34); no entanto, escolhi discutir apenas o vitral de King's Walden porque a semelhança maior entre este *design* e o dos azulejos ajuda a ressaltar as diferenças decorrentes do material.

<sup>105</sup> Com o acréscimo do arcanjo Uriel, à direita. Interessantemente, existem apenas dois painéis de azulejos, figurativos e de grande escala, desenhados por Morris e produzidos pela companhia – o segundo encontra-se na igreja de Findon, na mesma região. A ausência de uma linguagem específica da azulejaria que fosse conhecida por Morris e a própria singularidade desses dois exemplos talvez possam explicar o por que de ter sido adaptada a linguagem do vitral.

<sup>106</sup> Disponível em:

<[https://hertfordshirechurches.files.wordpress.com/2013/01/kings\\_walden\\_st\\_mary140913\\_2.jpg](https://hertfordshirechurches.files.wordpress.com/2013/01/kings_walden_st_mary140913_2.jpg)>. Acesso em 12/11/2018.

o lírio de Gabriel) complexificam-se; a vegetação cerrada e naturalista substitui o fundo esquemático. O tema e mesmo as figuras podiam ser reaproveitados por ele em diferentes ocasiões, desde que a forma, a cor e o tratamento da imagem fossem sempre subordinados à técnica e ao material.



Figura 35 – William MORRIS. *Archangels*, 1873. Terracota pintada. Igreja de St. Mary, Clapham, Inglaterra<sup>107</sup>

### 2.3.1.3 Os modelos: Natureza e História

O último princípio, relativo aos modelos a serem tomados pelo artista, parece visível em um nível bastante superficial de suas obras; duas das características mais evidentes em seu trabalho são um certo naturalismo e um certo medievalismo. Contudo, esses aspectos superficiais são sobretudo temáticos e não dão conta da complexidade de sua relação com a natureza e com a história; portanto, é preciso destrinchar a questão do modelo e analisá-la mais de perto.

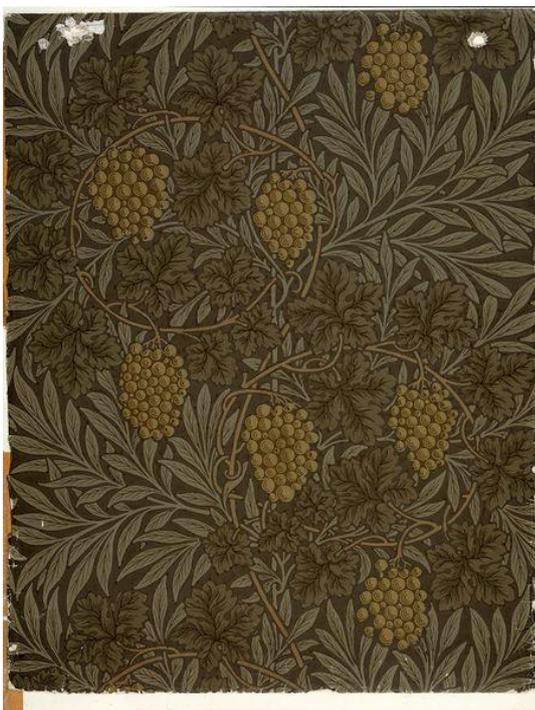
Para começar, a noção de “amor pela natureza” mencionada por Morris é bastante vaga. De fato, esse parece ser um dos conceitos mais polissêmicos – senão contraditórios – das teorias da arte; recordemos que também Alma-Tadema invocou a “fidelidade à natureza”, mas de maneira inteiramente diferente e mais abstrata. De modo geral, a “natureza” aparece na obra de Morris literalmente como a variedade de espécies específicas de fauna e flora – e não, por exemplo, a sua unificação na paisagem. No entanto, não se trata necessariamente de uma representação realista ou detalhada – ainda que de modo geral possamos identificar suas espécies –, pois Morris recusa o realismo ilusionista em todas as artes

<sup>107</sup> Disponível em: <<http://www.focpc.org/assets/newsletter-spring-2014.pdf>>. Acesso em 20/11/2018.

decorativas. No caso dos papéis de parede, por exemplo, a ideia de decorar um ambiente com padrões que realmente imitassem a natureza parecia-lhe absurda:

Não é melhor ser lembrado, ainda que de maneira simples, da videira cerrada que barra o sol à beira do Nilo [...] do que ser obrigado a contar, dia após dia, alguns galhos e flores falsamente reais [*sham-real*], lançando sombras falsamente reais sobre suas paredes, com pouca indicação de qualquer coisa além do Covent Garden?<sup>108</sup> (1881/1899; tradução minha)

Morris recomenda sempre a *sugestão*, e não a *imitação* das formas naturais; mesmo no auge do naturalismo, seus padrões não são ilusionistas. Na primeira fase (1872-76) de seu *design* de padrões para têxteis e papéis de parede, segundo Elizabeth Wilhide (1991, p. 68), padrões como *Vine* (1873; figura 36)<sup>109</sup>, "soltos e serpenteantes na estrutura, [...] realisticamente simulavam o crescimento natural e representam o naturalismo de Morris em seu ápice<sup>110</sup>". Esses padrões iniciais parecem pressupor uma compreensão visual do modo de crescimento de cada planta, da relação entre o todo e suas partes, que aponta para seu estudo cuidadoso, ainda que não científico, da natureza.



<sup>108</sup> "Is it not better to be reminded, however simply, of the close vine-trellis that keeps out the sun by the Nile side [...] than having to count day after day a few sham-real boughs and flowers, casting sham-real shadows on your walls with little hint of anything beyond Covent Garden in them?"

<sup>109</sup> Outros exemplos citados pela autora são *Jasmine* (1872), *Willow* (1874), *Scroll* (1872), *Acanthus* (1875) e *Larkspur* (1872).

<sup>110</sup> "loose and meandering in structure, [...] realistically simulated natural growth and represent Morris's naturalism at its height".

Figura 36 – William MORRIS (*design*). *Vine* (papel de parede), 1873. Impressão em têmpera sobre papel, 68,5 x 53,3. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>111</sup>

No entanto, esse naturalismo mais literal de seus padrões vai sendo substituído por outras maneiras de representar as formas naturais – sem jamais abandoná-las pela abstração. Um segundo período entre 1876 e 1882 mostra uma ênfase no trabalho com têxteis – os padrões para tecido superam numericamente os papéis de parede – e na lógica particular da técnica da tecelagem: “nesse momento Morris estava muito ocupado com o aprendizado da arte da tecelagem e muitos desses padrões exibem a simetria e estrutura comuns aos *designs* tecidos”<sup>112</sup> (WILHIDE, 1991, p. 68), embora aplicados à estamperia. O rigor formal substituiu o naturalismo anterior, aspecto evidente em padrões espelhados como o do papel *Sunflower* (1879; figura 37)<sup>113</sup>.

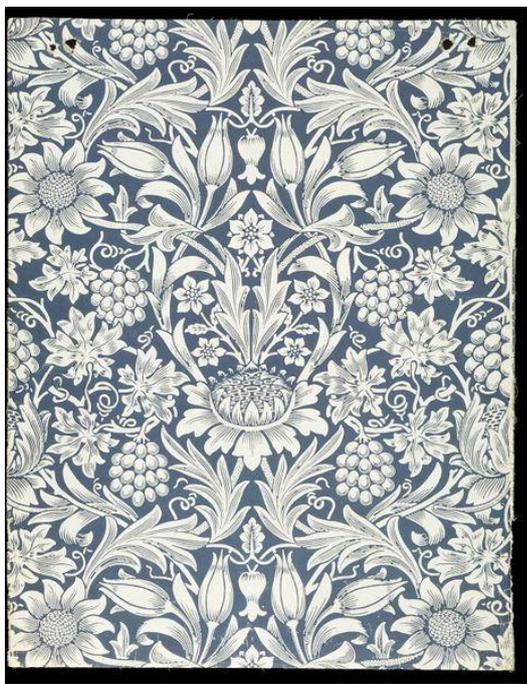


Figura 37 – William MORRIS (*design*). *Sunflower*, 1879. Impressão em têmpera sobre papel, 68,5 x 53,3. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>114</sup>

Ainda mais tarde, entre 1883 a 1890, os padrões apresentam a influência de seu estudo de tecidos antigos no South Kensington Museum. Um veludo italiano do século XVII em particular (figura 38) é citado como referência para diversos padrões

<sup>111</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O16974/vine-wallpaper-morris-william/>>. Acesso em 05/11/2018.

<sup>112</sup> “At this time Morris was much preoccupied with learning the craft of weaving and many of these patterns display the symmetry and structure common to woven designs”.

<sup>113</sup> Outros exemplos da autora: papel de parede *Acorn* (1879) e tecidos *Honeysuckle* (1876), *Snakeshead* (1877), *Bird and anemone* (1881), *Brer rabbit* (1882) e *Strawberry thief* (1883).

<sup>114</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O248653/sunflower-wallpaper-morris-william/>>. Acesso em 05/11/2018

de estrutura diagonal, como no tecido *Wandle*<sup>115</sup>(1884; figura 39) – já muito distante, como vemos, dos primeiros padrões mais orgânicos.



Figura 38 – ANÔNIMO. Tecido genovês, 1500-1600. Veludo de seda sobre brocado com fio de ouro, 163 x 53,3 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>116</sup>

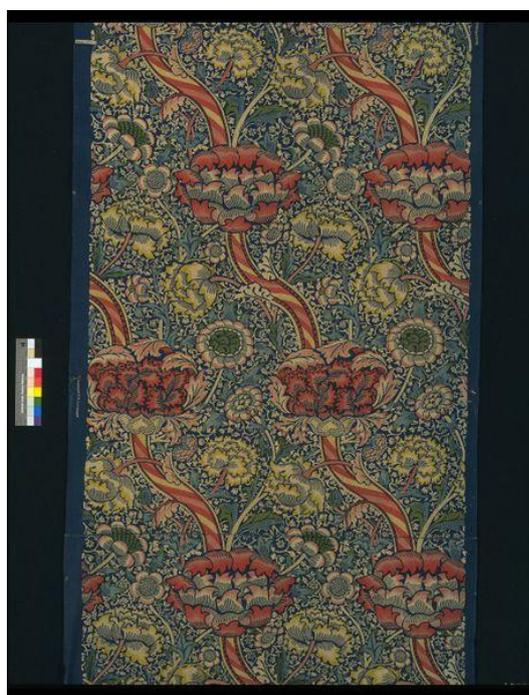


Figura 39 – William MORRIS (*design*). *Wandle* (tecido), 1884. Algodão tingido (*Indigo discharge*) e impresso, 165 x 92 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>117</sup>

Mas, mesmo ao afastar-se progressivamente de uma representação mais direta da natureza, os padrões de Morris ainda mantêm uma distância em relação ao *design* contemporâneo, tanto do estilo pictórico e ilusionista dos papéis de parede populares (epitomizados pelos exemplares comemorativos da Great Exhibition de 1851) como dos *designs* mais geometrizados de reformistas como Christopher Dresser (1834-1904; figura 40). De fato, Morris teria afirmado que “não gostava de

<sup>115</sup> Outros exemplos da autora: papel de parede *Wild tulip* (1884) e tecidos *Kennet* (1883), *Evenlode* (1883) e *Cray* (1884).

<sup>116</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O77622/furnishing-fabric-unknown/>>. Acesso em 05/11/2018.

<sup>117</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O78856/furnishing-fabric-morris-william/>>. Acesso em 12/11/2018.

*flores tratadas geométrica e rigidamente nos padrões*<sup>118</sup> (apud MACCARTHY, 1994, p. 182). Embora de acordo com muitos dos princípios para o *design* de superfícies defendidos por estes últimos – em especial a ausência de ilusão de profundidade –, seus papéis de parede são notavelmente menos abstratos nas formas e mais orgânicos em seu entrelaçamento e repetição.



Figura 40 – Christopher DRESSER. Tecido com padrão floral, década de 1870. Lã e seda, 59,1 x 129,5 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York, E.U.A.<sup>119</sup>

Para Morris, a relação ideal entre o artista e seu modelo natural ou histórico é, novamente, encontrada na arte medieval. Trata-se, para ele, do equilíbrio encontrado pelo gótico em sua maneira de representar a natureza e suas infinitas particularidades através do filtro de convenções pertencentes à tradição. Portanto, ao estudar a arte desse passado Morris parece buscar uma maneira de ver a natureza, mais do que apenas um estilo. Essa “maneira” é, digamos, internalizada, mas não copiada – suas obras de modo geral não passariam por medievais.

Um tipo de representação recorrente, que aparece nas poucas ocasiões – passado o primeiro momento de sua carreira – em que Morris desenha as figuras principais do projeto, pode ser analisado como um exemplo de seu uso de uma linguagem visual da Idade Média misturada ao naturalismo de uma maneira que lhe é peculiar. No painel de azulejos *The archangels* (1873; figura 35), no conjunto de vitrais *The seasons* (1873; figura 41) e na tapeçaria *The orchard* (1890; figura 42), apesar das diferenças de técnica, são notáveis o mesmo espaçamento regular das figuras, sua frontalidade e a vegetação cerrada no fundo que cria uma peculiar ausência de profundidade. Nesses três casos, Morris abandona voluntariamente o ilusionismo da representação em prol de um efeito decorativo, bidimensional, rítmico – como se as próprias figuras compusessem um padrão. De fato, elas são

<sup>118</sup> “disliked *flowers* treated geometrically stiffly in patterns”. Warrington Taylor, administrador da Companhia, em correspondência a Edward Robert Robson, c. 1863.

<sup>119</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.469/>>. Acesso em 12/11/2018.

mais emblemas do que indivíduos reais inseridos em uma narrativa qualquer – evidente no caso dos arcanjos e das quatro estações, mas igualmente aplicável aos personagens anônimos de *The orchard*.



Figura 41 – William MORRIS. *The seasons*, 1873. Vitral. Cragside House, Rothbury, Inglaterra<sup>120</sup>



Figura 42 – William MORRIS. *The orchard*, 1890. Tapeçaria em lã e seda, 221 x 472 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>121</sup>

Em termos de linguagem visual essas três obras de Morris aproximam-se de um tipo de tapeçaria medieval que ele apreciava, a *millefleur* – e, mais do que isso, de um exemplo específico a que ele tinha amplo acesso (figura 43):

<sup>120</sup> Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/39/fb/75/39fb7506a919dbef4d295c34c0403a9e.jpg>>. Acesso em 12/11/2018.

<sup>121</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O72515/the-orchard-tapestry-morris-william/>>. Acesso em 12/11/2018.

[...] uma peça no South Kensington Museum das três Moiras de pé sobre uma mulher prostrada. Essa bela peça é representativa de uma espécie de decoração particularmente agradável, onde as figuras são introduzidas em um fundo de flores convencionais.<sup>122</sup> (MORRIS, 1884/1902c, p. 153)



Figura 43 – ANÔNIMO (Holanda). *The three fates (the triumph of death)*, início do século XVI. Tapeçaria tecida em lã e seda. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>123</sup>

No entanto, Morris não copia o estilo: na tapeçaria *millefleur* tradicional as “flores convencionais”, é certo, ficam tão longe da abstração que suas espécies são com frequência reconhecíveis, mas sua disposição não é natural; o solo é transformado em fundo vertical, comprimindo o espaço da imagem. Morris, pelo contrário, busca seguir uma lógica natural em sua representação, ainda que não seja ilusionista; as figuras estão posicionadas sobre um chão visível, e o fundo vegetal guarda referência ao crescimento real de árvores ou arbustos. Mais claramente do que qualquer de seus escritos, suas obras mostram a busca de Morris por uma linguagem visual que, ainda que em muitos sentidos tributária de seu modelo medieval, fosse particular e contemporânea; sugestiva e não imitativa, tanto da natureza como da história.

## 2.4 Os princípios na prática: três linguagens

<sup>122</sup> “[...] a piece at South Kensington Museum of the three Fates standing on a prostrate lady. This beautiful piece is a representative of a particularly pleasing kind of decoration, where figures are introduced on a background of conventional flowers”.

<sup>123</sup> Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O72702/the-three-fates-tapestry-unknown/>>. Acesso em 07/11/2018.

Embora Morris seja hoje sobretudo conhecido por seus padrões, algumas das outras linguagens de que se utilizou possibilitam uma discussão mais interessante sobre os princípios apresentados acima e sobre a maneira como estabelece relações entre sua produção e a cultura material do passado. As três formas de arte que serão analisadas a seguir – o vitral, a tapeçaria e o livro –, além de serem linguagens expressivas da arte da Idade Média, têm em comum o fato de terem surgido no trabalho de Morris como interesses pessoais, desenvolvidos através do estudo direto de exemplares medievais e posteriormente adaptados para uma produção comercial em maior escala. Além disso, nessas três linguagens a indissociabilidade entre imagem e matéria é muito mais evidente do que no seus padrões; a reprodução e adulteração irrefreada sofrida por esses últimos são inibidas, uma vez que o peso da técnica e a presença física dessas obras como *objetos* é muito maior.

#### 2.4.1 Vitrais

A produção de vitrais religiosos para igrejas era a principal demanda da Morris, Marshall, Faulkner & Co nos seus primeiros anos de funcionamento; já de início, a diferença desse produto em relação ao padrão da época pode ser medida pelo fato de que, na Exposição de 1862, a companhia foi injustamente acusada de produzir seus vitrais de forma fraudulenta, usando pedaços de vidro antigo (THOMPSON, 2011, p. 96). No entanto, Morris nunca produziu seu próprio vidro, nem foi o pioneiro na retomada da técnica medieval de produção de vitrais; esse revival datava já das décadas anteriores, a partir dos esforços de Thomas Willement, A. W. Pugin e, sobretudo, Charles Winston<sup>124</sup>. Este último havia conduzido importantes estudos históricos e científicos sobre o vitral medieval nas décadas de 1840-50, resultando em sua colaboração com a empresa Mssrs. Powell of Whitefriars<sup>125</sup> que passou a produzir seu vidro à maneira medieval. Era desta mesma empresa que a companhia de Morris adquiria o vidro colorido para a produção de seus vitrais, assegurando a qualidade do material usado em seus *designs*; chegou

<sup>124</sup> Alguns de seus escritos relevantes para o revival das técnicas medievais de produção de vitrais são: *An inquiry into the difference of style observable in ancient glass paintings, especially in England; with hints on glass painting*. Oxford: John Henry Parker, 1847; e *Memoirs illustrative of the art of glass painting*. Londres: John Murray, 1865.

<sup>125</sup> James Powell & Sons (nome mais comum) foi um dos mais importantes fabricantes de vidro do período, cujo departamento de vitrais, aberto em 1844, teve enorme sucesso no contexto do revival gótico arquitetônico. LOMAS, 2001, p. 198.

ainda a solicitar a fabricação de um vidro mais grosso, mais próximo dos exemplares medievais (MACCARTHY, 1994, p. 178).

Para Morris (apud M. MORRIS, 2012), a arte do vitral (como todas as outras formas de arte decorativa) teve seu apogeu entre os séculos XIV e XV, seguido de declínio constante até a recente redescoberta das técnicas medievais. A diferença entre os períodos que ele contrasta não é apenas estilística (figura 44): o vitral medieval usava a técnica em mosaico, que consiste em peças irregulares de vidro, em sua maioria<sup>126</sup> inteiramente colorido pela adição de óxidos metálicos à massa derretida, acrescidas de detalhes pintados sobre a superfície e unidas por fitas de chumbo que são necessariamente incorporadas ao desenho; a partir do século XVI, essa técnica foi substituída pela chamada *enamel* (esmalte), em que uma pintura superficial era aplicada e depois fixada com fogo sobre placas geométricas de vidro transparente, possibilitando uma modulação de tons mais delicada que buscava aproximar-se da pintura a óleo, inclusive na representação da luz e sombra e do espaço tridimensional.

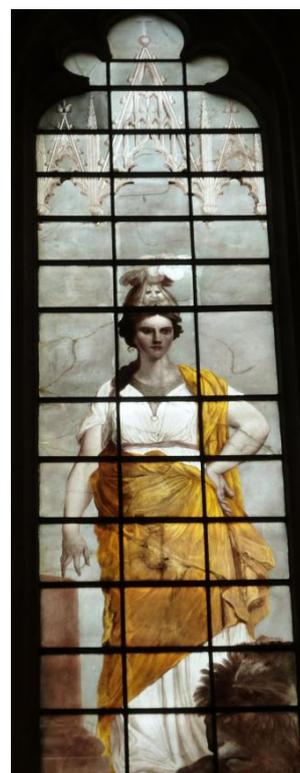
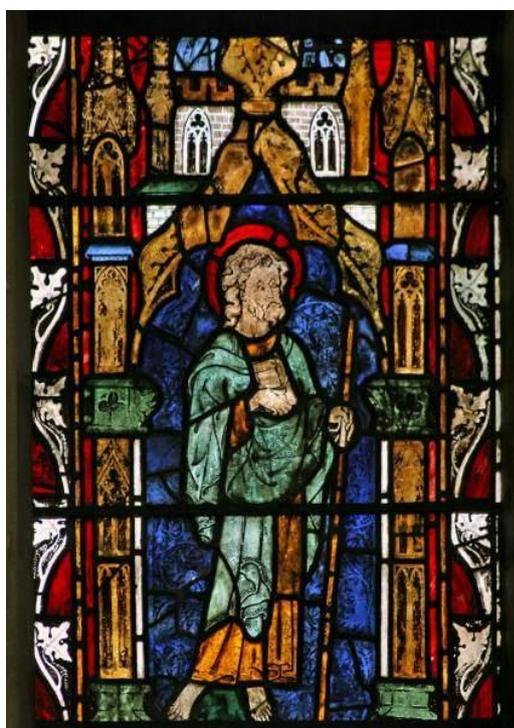


Figura 44 – Comparação entre técnicas de vitral: mosaico e *enamel*. À esquerda: ANÔNIMO, *St. James*, séc. XIV, Merton College Chapel, Oxford, Inglaterra<sup>127</sup>. À direita: Joshua REYNOLDS

<sup>126</sup> O vidro inteiramente colorido é chamado *pot-metal glass*; a técnica em mosaico usa também duas outras variedades de vidro que são coloridas mais ou menos superficialmente: *flushed-glass* para os vermelhos e *yellow stain* para amarelos. (MORRIS, apud M. MORRIS, 2012, p. 359)

<sup>127</sup> Disponível em: <<http://www.therosewindow.com/pilot/Oxford-Merton/n3-Frame.htm>>. Acesso em 22/11/2018.

(desenho), *Virtudes cardeais* (detalhe), c. 1785, New College Chapel, Oxford, Inglaterra<sup>128</sup>. O primeiro exemplo era admirado por Morris, o segundo, reprovado (MACCARTHY, 1994, pp. 177-178)

Dessa forma, o vitral de técnica *enamel* desrespeita um dos três princípios defendidos por Morris, o da adequação ao material. Ao tentar imitar uma outra espécie de material e ignorar as particularidades do vidro, o *enamel* é sempre insatisfatório:

Pois em seu melhor ele pode apenas fazer com dificuldade e imperfeitamente o que a pintura a óleo faz com facilidade e perfeição; ao mesmo tempo ele recusa-se a tomar proveito das características especiais do vidro, que podem produzir efeitos de que nenhuma pintura opaca pode aproximar-se. Essa imitação de pinturas de cavalete ou de parede também leva o *designer* a fazer projetos impróprios para o ornamento de janelas, perdendo-se do verdadeiro propósito da decoração<sup>129</sup>. (MORRIS, apud M. MORRIS, 2012, p. 357; tradução minha)

Para ele, é necessário que cada vitral esteja subordinado tanto ao conjunto de janelas como à arquitetura do prédio; portanto, não há espaço para representações complexas de tridimensionalidade, que formam um todo confuso. A técnica em mosaico seria a única adequada, e é portanto majoritariamente utilizada na produção da companhia. Uma exceção interessante, porque evita os problemas associados ao *enamel*, é a série de janelas da sua Red House (anteriores à fundação da companhia; figura 45) formadas por pequenas placas de vidro transparente pintadas alternadamente com uma flor e o lema *si je puis* tomado de empréstimo a van Eyck. Não há tentativa de ilusionismo e os desenhos são simples e claros, criando um efeito discreto.

---

<sup>128</sup> Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/fe/e8/a4/fee8a4cdb13556d0d1cfa851c52ed4bb.jpg>>. Acesso em 22/11/2018.

<sup>129</sup> “For at the best it can only do with difficulty and imperfectly what the oil painting does with ease and perfection; while at the same time it refuses to avail itself of the special characteristics of glass, which can produce effects that no opaque painting can approach. This imitation of easel or wall pictures also leads the designer into making designs unfitted for the ornament of windows, and wandering from their true purpose of decoration”.



Figura 45 – William MORRIS. *Si je puis*, c. 1861. Vidro esmaltado. Red House, Bexleyheath, Inglaterra. Fotografia: Mariana Vasconcellos, 2018.

Interessantemente, Morris não era o principal *designer* dos vitrais da companhia; seus desenhos, geralmente partes de uma janela maior planejada de maneira coletiva, são menos numerosos e mais simples do que os de Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown e Dante Gabriel Rossetti. Foi somente durante a década de 1860, nos princípios da companhia, que Morris de fato desenhou algumas das figuras principais das janelas. Nesse período, segundo David O'Connor (1984, p. 39), Morris utilizou-se diretamente de fontes medievais para suas imagens. O autor aponta como exemplos os painéis *Ascension* (na igreja de Selsley) e a primeira janela da *Presentation* (Bishop's Tachbrook, 1863), ambos inspirados em iluminuras do *Queen Mary's Psalter* do século XIV, a que Morris teve acesso no British Museum<sup>130</sup>; e o desenho da *Annunciation* (em Brighton e Selsley; figura 46), baseado nos painéis externos do *Altar de Ghent* (1432; figura 47) dos irmãos van Eyck (O'CONNOR, 1984, p. 39-40).

<sup>130</sup> Uma pesquisa superficial sobre a iconografia medieval dessas duas cenas, a Apresentação no Templo e a Ascensão de Cristo, mostra que a composição e a disposição dos personagens adotadas por Morris em suas janelas não são exclusivas do *Queen Mary's Psalter*, mas referentes a uma tradição representacional mais abrangente. Isso não invalida a proposição de O'Connor, mas sugere cautela com sua seleção de um modelo específico; Morris certamente teve acesso a mais de um manuscrito medieval iluminado com essas duas cenas.

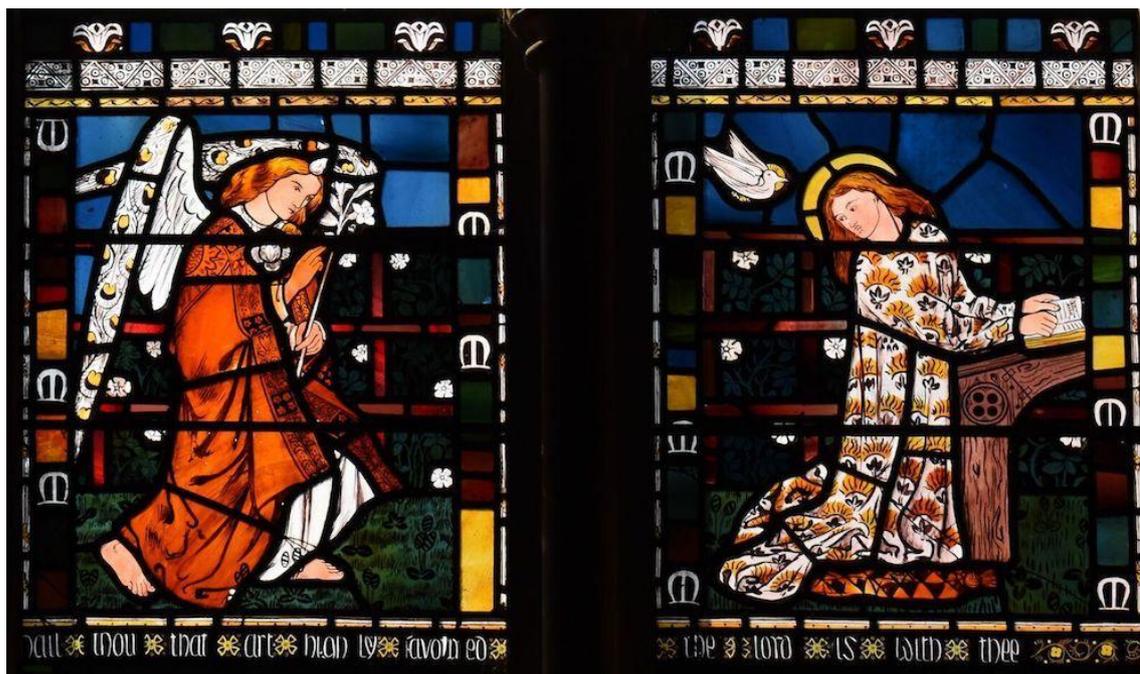


Figura 46 – William MORRIS (design). *Anunciação*, 1862. Vitral. Igreja de All Saints, Selsley, Inglaterra<sup>131</sup>



Figura 47 – Jan VAN EYCK (1395-1441). *Anunciação* (detalhe da face externa do *Retábulo de Ghent*), 1432. Óleo sobre madeira. Catedral de S. Bavo, Ghent, Bélgica<sup>132</sup>

No entanto, de acordo com os valores estéticos defendidos por Morris e por sua empresa, mais importante do que o uso direto ou indireto de uma iconografia medieval específica era o uso autenticamente medieval da linguagem do vitral. Em carta a John Ruskin, Morris discorre a respeito dos vitrais da Morris & Co.:

em alguns dos *pot-metals*, notavelmente os azuis, a diferença entre uma e outra parte da chapa é muito grande. Essa variedade nos é muito útil na obtenção de uma qualidade como de jóia que é o principal charme do vidro pintado [...]. Compreenderás que dependemos quase inteiramente, para nossa cor, na cor real do vidro; e quanto mais o projeto nos possibilita dividir

<sup>131</sup> Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/art/stainedglass/morris/38.html>>. Acesso em 20/11/2018.

<sup>132</sup> Disponível em: <<https://uploads6.wikiart.org/images/jan-van-eyck/left-panel-from-the-ghent-altarpiece-1432.jpg>>. Acesso em 05/11/2018.

as peças, e quanto mais semelhante a um mosaico, mais o apreciamos<sup>133</sup>.  
(apud CORMACK, 2008, p. 3)

O papel mais importante de Morris dentro da produção de vitrais da companhia estava no processo de tradução do desenho de seus colegas para a linguagem do vitral; a partir de projetos em preto e branco, a tarefa de Morris consistia em definir a estrutura das fitas de chumbo e as cores das peças de vidro, por vezes desenhando também algum padrão arquitetônico ou vegetal para o fundo, e supervisionar o trabalho dos artesãos empregados. Segundo E. P. Thompson (2011, p. 109) “isso não poderia ser feito sem a mais profunda compreensão dos processos de pintura e queima do vidro, que ele obteve trabalhando no pequeno forno construído no porão da companhia [...]”<sup>134</sup>. Nesse sentido, Morris atuava mais como artesão-chefe do que como artista, participando de um sistema de produção coletivo como o das guildas medievais; mas nesse trabalho há ainda criação, não apenas porque efetivamente desenhava o fundo para as figuras como porque a montagem do “mosaico” de vidro requeria reflexão técnica e criatividade de sua parte.

#### 2.4.2 Tapeçarias

Também os têxteis, em suas variadas técnicas, eram parte importante da produção da Companhia. Morris desenhou padrões para estamparia, tecelagem, bordado e para a confecção de tapetes, de modo geral respeitando seus princípios de *design* de superfície e de uso de linguagem apropriada às técnicas e materiais. No entanto, será discutida aqui apenas a sua relação com a tapeçaria, uma vez que esta era, segundo ele,

a mais nobre das artes têxteis [...], na qual não há nada mecânico: ela pode ser vista como um mosaico de peças de cor compostas de fios tingidos, e é capaz de produzir ornamento parietal de qualquer grau de elaboração, dentro dos limites próprios do trabalho decorativo devidamente considerado. [...] ela também demanda aquela nitidez e abundância de belos detalhes que era a característica especial da arte medieval plenamente desenvolvida. Mesmo o estilo do melhor período do Renascimento é totalmente impróprio para a tapeçaria: logo, vê-se que a tapeçaria manteve seu caráter gótico por muito

<sup>133</sup> “in some of the pot-metals, notably the blues, the difference between one part of a sheet and another is very great. This variety is very useful to us in getting a jewel-like quality which is the chief charm of painted glass [...]. You will understand that we rely almost entirely for our colour on the actual colour of the glass; and the more the design will enable us to break up the pieces, and the more mosaic-like it, the better we like it”.

<sup>134</sup> “This could not be done without the most thorough understanding of the processes of painting and firing the glass, which he gained by working at the small kiln constructed in the Firm’s basement at Red Lion Square”.

mais tempo do que qualquer outra das artes pictóricas<sup>135</sup>. (1893b, p. 24; tradução minha).

Como no do vitral, também neste caso havia uma ressalva técnica: a Morris interessava apenas o revival da tapeçaria de tear vertical (*haute lisse*), em que o tecelão trabalha na parte de trás do tear e acompanha o progresso por um espelho, usada na tradição flamenga medieval que ele admirava (VALLANCE, 1897, p. 84). Essa técnica era “realmente trabalho de mãos livres, lembre-se, não de copiar servilmente um padrão, como o método ‘*basse lisse*’ [horizontal]”<sup>136</sup> (MORRIS, apud VALLANCE, 1897, p. 91). O pequeno tear usado por ele para ensinar os aprendizes da empresa exemplifica o tipo de técnica referida (figura 48).



Figura 48 – Tear vertical em miniatura (doado por William Morris), c. 1890. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra<sup>137</sup>

Embora, como o vitral, tampouco a tapeçaria artesanal tivesse caído inteiramente em desuso no ocidente, Morris não apreciava o tipo de trabalho vindo de centros de produção tradicionais como Gobelins, na França – de fato, Morris situou o início da decadência da arte da tapeçaria no período de criação desse centro: “desde os tempos do estabelecimento daquela incubadora de estupidez, os Gobelins [...], a tapeçaria foi não mais uma arte nobre, mas um brinquedo de

<sup>135</sup> “[...] the noblest of the weaving arts [...], in which there is nothing mechanical: it may be looked upon as a mosaic of pieces of colour made up of dyed threads, and is capable of producing wall ornament of any degree of elaboration within the proper limits of duly considered decorative work. [...] it also demands that crispness and abundance of beautiful detail which was the special characteristic of fully developed Mediaeval art. The style of even the best period of the Renaissance is wholly unfit for Tapestry: accordingly we find that Tapestry retained its Gothic character longer than any other of the pictorial arts”.

<sup>136</sup> “It is really free-hand work, remember, not slavishly copying a pattern, like the ‘*basse lisse*’ method”.

<sup>137</sup> Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/william-morris-and-the-va>>. Acesso em 05/11/2018.

estofadores<sup>138</sup> (1884/1902c, p. 154; tradução minha). A Royal Tapestry Works, estabelecida em Windsor em 1876 com o patrocínio da rainha Victoria, cometia em sua visão o duplo equívoco de utilizar o tear horizontal e de tomar a produção de Gobelins como modelo.

Portanto, segundo ele, a arte da tapeçaria “deve ser discutida no tempo pretérito”<sup>139</sup> (1882/1902b, p. 59); o modelo para sua própria produção deveria ser buscado no passado medieval. Para começar, Morris familiarizou-se com a técnica pessoalmente; em um tear manual construído por ele e instalado em seu próprio quarto, teceu

uma peça de ornamento com as minhas próprias mãos, da qual o maior mérito está, segundo vejo, no fato de que aprendi a arte de fazê-la sem outra ajuda além da que pude obter de um pequeno livro do século dezoito<sup>140</sup>. (apud THOMPSON, 2011, p. 101; tradução minha)

Essa peça experimental tecida por Morris, chamada *Cabbage and vine* ou *Acanthus and vine* (1879; figura 49), é na verdade bastante grande e complexa, formada por motivos vegetais do tipo conhecido como *verdure*.



Figura 49 – William MORRIS. *Cabbage and vine* ou *Acanthus and vine*, 1879. Tapeçaria. Kelmscott Manor, Kelmscott, Inglaterra<sup>141</sup>

<sup>138</sup> “from the times of [...] the establishment of that hatching-nest of stupidity, the Gobelins [...] tapestry was now no longer a fine art, but an upholsterer’s toy”.

<sup>139</sup> “must be spoken of in the past tense”.

<sup>140</sup> “a piece of ornament with my own hands, the chief merit of which, I take it, lies in the fact that I learned the art of doing it with no other help than what I could get from a very little eighteenth century book”. Carta de Morris ao *Journal of the Derbyshire Archaeological and Natural History Society* em 5 de abril de 1893.

<sup>141</sup> Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acanthus\\_and\\_Vine\\_tapestry,\\_designed\\_and\\_woven\\_by\\_W](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acanthus_and_Vine_tapestry,_designed_and_woven_by_W)

Quando a produção de tapeçarias narrativas foi implementada na Morris & Co. na década de 1880, Morris (junto com John Henry Dearle) seguiu desenhando apenas as folhagens no fundo; as figuras eram, de modo geral, projetadas por Burne-Jones. Uma exceção é a tapeçaria *The orchard* (1890; figura 42), em que as quatro figuras e as árvores foram desenhadas por Morris. Ainda assim, trata-se de um trabalho coletivo, como ressalta Aymer Vallance:

Este exemplar, (com a exceção das figuras, que, ao contrário do habitual, como foi visto, o próprio Morris desenhou) pode servir como um típico exemplo de como, entre as diversas pessoas participando na execução de qualquer dada peça de tapeçaria nas oficinas da Merton Abbey, eram repartidas as porções de cada um. As árvores de fruta no fundo foram desenhadas pelo Sr. Morris; as flores no primeiro plano pelo Sr. Dearle; e a grade e os detalhes menores do ornamento por aqueles cujas mãos estavam de fato ocupadas em tecer<sup>142</sup>. (1897, p. 88)

Ao contrário de outros tipos de têxtil como o *jacquard* (que a Morris & Co. também produzia, como mencionado anteriormente), a tapeçaria permitia essa liberdade criativa do artesão que Morris considerava imprescindível na arte. O sistema de produção estabelecido na Merton Abbey, onde passaram a ser feitos os produtos da companhia a partir de 1881, também funcionava de maneira semelhante a uma guilda, inclusive no acolhimento de jovens inexperientes como aprendizes.

### 2.4.3 Livros

Por fim, é preciso comentar a relação entre a produção de livros de Morris com os manuscritos iluminados medievais e os princípios da prensa tipográfica no século XV. A criação da Kelmscott Press em 1891 foi o último grande projeto de Morris; no entanto, a presença do livro como forma e como conteúdo foi uma constante ao longo de sua vida. Além de ser um leitor ávido e escritor prolífico – área em que novamente transparece seu fascínio pela Idade Média, com seus contos de fada medievalistas e as traduções de sagas islandesas – Morris tinha um conhecimento extenso sobre manuscritos antigos, chegando, em certa ocasião no fim de sua vida, a ajudar o curador da Bodleian Library em Oxford com a datação e proveniência de missais medievais (THOMPSON, 2011, p. 6). Também acumulou

[William\\_Morris,\\_May-September\\_1879\\_-\\_Kelmscott\\_Manor\\_-\\_Oxfordshire,\\_England\\_-\\_DSC09975.jpg](#)>. Acesso em 12/11/2018.

<sup>142</sup> “This specimen (apart from the figures, which, contrary to his wont, as has been shown, Morris designed himself,) may serve as a typical example of how, among the several persons participating in the execution of any given piece of tapestry at Merton Abbey works, each one’s share was apportioned. The fruit-trees in the background were designed by Mr. Morris; the flowers in the foreground by Mr. Dearle; and the diapers and minor details of the ornament by those whose hands were engaged in the actual weaving”.

uma considerável coleção: após sua morte, o inventário da “porção de valiosos manuscritos, livros impressos antigos etc.” de Morris a ser leiloadada pela Sotheby lista 466 volumes (SOTHEBY, 1898).

As primeiras incursões de Morris na confecção de livros consistem na série de dezoito manuscritos feitos entre 1870 e 1875, nos quais colocou em prática seu conhecimento da construção da página, caligrafia e ornamentação antigas (MACCARTHY, 1994, p. 264). Esses livros foram trabalhados como projetos pessoais, quase como passatempos, mas com notável dedicação, envolvendo novamente o estudo de exemplares antigos aliado à experimentação técnica. Segundo MacCarthy, Morris possuía em sua coleção quatro livros de caligrafia seiscentistas, além de diversos manuscritos medievais, cujos diferentes tipos de letra ele copiou, adaptou, aprendeu. Também o material era fundamental; seus volumes mais luxuosos – dois *Rubaiyat of Omar Khayyam* (figura 50), as *Odes of Horace* e a *Aeneid of Virgil* inacabada – foram escritos em pergaminho, e Morris buscou aprimorar-se na técnica da douração (MACCARTHY, 1994, p. 266).



Figura 50 – William MORRIS. *The Rubaiyat of Omar Khayyam* (página), 1872. Pergaminho iluminado. British Library, Londres, Inglaterra<sup>143</sup>

Após os manuscritos, passaram-se quase duas décadas antes que Morris retomasse a produção de livros, mas agora através da Kelmscott Press. Miles Tittle

<sup>143</sup> Disponível em:

<<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/BookArts/illumgallery/source/rubaiyatfullbook1872.html>>. Acesso em 12/11/2018.

(2012, p. 77) argumenta que, no tempo que separa essas duas iniciativas, o envolvimento de Morris com ideias socialistas o teria levado a substituir uma forma de arte baseada no objeto único, privado, por outra reproduzível e pública. Se o manuscrito funcionava como um protesto pessoal contra o pragmatismo e a eficiência do mercado editorial comum, sua posterior abordagem do livro impresso (ainda que produzido em escala relativamente pequena – cerca de 18.000 exemplares de um total de 53 livros, uma média de 339,6 cópias cada) tinha a vantagem de permitir-lhe veicular ideias semelhantes mas com maior alcance.

Para cada um dos elementos de construção da página – papel, fonte, espaçamento entre letras, palavras e linhas, posicionamento do texto –, Morris contrasta desfavoravelmente as formas vitorianas com as dos impressores do século XV. Seja por falta de cuidado estético, de qualidade ou, de modo geral, pela tentativa de economizar os custos de produção, o moderno mercado editorial produzia livros que não poderiam ser considerados obras de arte. O problema maior dos livros contemporâneos – especialmente em comparação com os medievais – não era, segundo Morris, a ausência de ornamento; de fato, o uso irrefletido de “ornamentos comerciais” (1895/1902f, p. 14) seria ainda pior do que o texto simples. Para ele, o verdadeiro mal era a não-integração desses elementos funcionais e ornamentais em um todo consistente e belo. Morris faz ao leitor uma pergunta retórica:

A pergunta, de fato, que eu lhes quero colocar é essa, se teremos livros que são belos como livros; livros em que a fonte, o papel, as gravuras e o devido arranjo de todos esses serão considerados, e tratados de modo a produzir um todo harmonioso, algo que dará a uma pessoa com senso de beleza um prazer real sempre que o livro for aberto, mesmo antes que ela comece a olhar de perto as ilustrações; ou se as ilustrações belas e inventivas serão vistas como figuras separadas embutidas em um pedaço de utilitarismo, que elas não são capazes de decorar porque fazê-lo não as pode ajudar<sup>144</sup>. (1895/1902f, p. 12; tradução minha)

Esse tipo de beleza só poderia ser alcançado “pela cooperação harmoniosa dos artesãos e artistas que produzem o livro<sup>145</sup>”. Portanto, a profunda integração entre as partes do produto final deveria necessariamente ser fundamentada em uma

---

<sup>144</sup> “The question, in fact, which I want to put to you is this, whether we are to have books which are beautiful as books; books in which type, paper, woodcuts, and the due arrangement of all these are to be considered, and which are so treated as to produce a harmonious whole, something which will give a person with a sense of beauty real pleasure whenever and wherever the book is opened, even before he begins to look closely into the illustrations; or whether the beautiful and inventive illustrations are to be looked on as separate pictures imbedded in a piece of utilitarianism, which they cannot decorate because it cannot help them to do so”.

<sup>145</sup> “by the harmonious cooperation of the craftsmen and artists who produce the book”.

integração equivalente que permeasse o processo de confecção do livro. Em relação ao caso específico das ilustrações feitas em xilogravura, Morris argumenta que o artista ilustrador deveria ter alguma experiência com a técnica e mantê-la em mente ao projetar a imagem; o gravador<sup>146</sup>, por sua vez, deveria ser também um pouco artista, tendo liberdade criativa sobre a tradução do esboço para a madeira. O entendimento entre eles, tão fundamental para o sucesso da obra, “jamais pode existir se o gravador não puder fazer mais do que talhar servilmente o que o artista desenha negligentemente<sup>147</sup>” (1895/1902f 14-15).

Uma colaboração desse tipo, embora anterior à Kelmscott Press, deu-se na série de ilustrações para o poema *The story of Cupid and Psyche* de Morris, desenhadas por Edward Burne-Jones e, em sua maioria, gravadas pelo próprio Morris por volta de 1864 (MACCARTHY, 1994, pp. 201-203). Na comparação entre um dos desenhos originais (figura 51) e sua impressão em xilogravura (figura 52), vemos que o gravador – que neste caso era também o poeta – deu-se a liberdade de acrescentar padrões à cabeceira e às laterais da cama, além de ser obrigado a adaptar a suavidade do desenho à linguagem binária, de alto-contraste, da gravura em madeira. Neste processo de “tradução simpática [*sympathetic*], e não reprodução mecânica do desenho original”<sup>148</sup> (1895/1902f p. 17), Morris nem sempre é bem sucedido – o efeito de luz e sombra usado na tentativa de dar volume à porção inferior do lençol, na lateral, é pouco convincente.



<sup>146</sup> O artista que fornecia o desenho e o gravador que o transpunha para a matriz eram geralmente duas pessoas diferentes.

<sup>147</sup> “can never exist if the wood-engraver has but to cut servilely what the artist draws carelessly”.

<sup>148</sup> “sympathetic translation, and not mechanical reproduction of the original drawing”.

Figura 51 – Edward BURNE-JONES. *Psyche spying*, c. 1864. Tinta e grafite sobre papel vegetal, 10,4 x 15,8 cm. Ashmolean Museum, Oxford, Inglaterra<sup>149</sup>



Figura 52 – Edward BURNE-JONES (desenhista), William MORRIS (gravador). *Psyche, lighting the lamp, discovers Cupid*, c. 1880 (impressão). Impressão de xilogravura sobre papel, 47 x 33 cm (página inteira). Birmingham Museums and Art Galleries, Birmingham, Inglaterra<sup>150</sup>

As escolhas estéticas tomadas por Morris no design dos livros e fontes da Kelmscott Press (figura 53) tiveram como referência os primeiros livros impressos no século XV. Para o papel, feito de linho e moldado à mão, o modelo era "um papel bolonhês de cerca de 1473"<sup>151</sup>. Para sua fonte de tipo Romano (conhecida como *Golden Type*), Morris baseou-se nos impressores venezianos do século XV; estudando cuidadosamente, a partir de fotografias ampliadas, o trabalho de Nicholas Jenson (c. 1420-80), Morris desenhou sua própria fonte: "de modo que, embora eu creia ter dominado sua essência, eu não a copiei servilmente; na verdade, minha fonte romana, especialmente nas minúsculas, tende mais ao gótico do que a de Jenson"<sup>152</sup> (1895/1898, p. 3). Em relação à sua fonte de tipo Gótico (*Troy* e *Chaucer Type*<sup>153</sup>), a legibilidade era uma preocupação especial; tomando como referência os tipos mais claros "[...] das primeiras duas décadas da prensa: Schoeffer em Mainz,

<sup>149</sup> Disponível em:

<[http://ruskin.ashmolean.org/collection/9006/9036/9124/all/per\\_page/25/offset/0/sort\\_by/seqn./object/13894](http://ruskin.ashmolean.org/collection/9006/9036/9124/all/per_page/25/offset/0/sort_by/seqn./object/13894)>. Acesso em 10/11/2018.

<sup>150</sup> Disponível em: <<http://www.bmagic.org.uk/objects/1913P175>>. Acesso em 10/11/2018.

<sup>151</sup> "a Bolognese paper of about 1473".

<sup>152</sup> "so that though I think I mastered the essence of it, I did not copy it servilely; in fact, my Roman type, specially in the lower case, tends rather more to the Gothic than does Jenson's". Miles Tittle (2012, p. 87) chama a atenção para o fato de que Morris tinha em sua biblioteca pessoal um exemplar da *Historia fiorentino* de Pietro Aretino impresso por Jenson, a partir do qual ele teria feito seu estudo da fonte.

<sup>153</sup> A diferença maior entre as duas é o tamanho; a fonte *Chaucer* é uma versão menor da *Troy*, adaptada à diagramação do *Kelmscott Chaucer* (1896) comentado a seguir.

Mentelin em Estrasburgo, and Gunther Zainer em Augsburg [...] <sup>154</sup>” (1895/1898, p. 3), Morris adaptou-os às necessidades modernas e chegou a uma fonte “que creio poder declarar ser tão legível quanto uma fonte romana, e para dizer a verdade eu a prefiro à romana <sup>155</sup>” (1895/1898, p. 4).

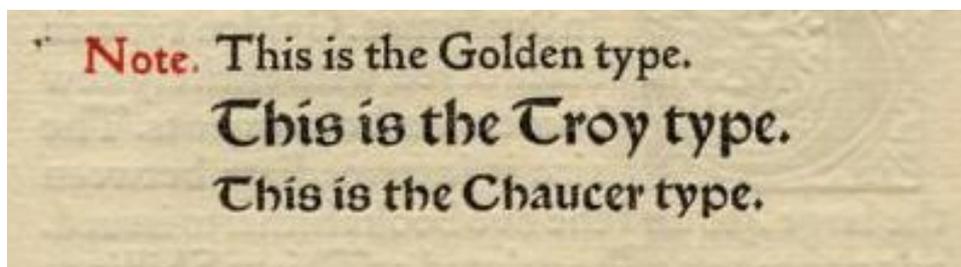


Figura 53 – William MORRIS. Demonstração das fontes desenhadas para a Kelmscott Press:  
*Golden type, Troy type, Chaucer type.* s.d. <sup>156</sup>

Sua retomada de técnicas e materiais tradicionais e, sobretudo, da antiga maneira de *pensar* o livro, justifica-se não por um antiquarianismo estético, mas pela convicção de que haveria aí maior potencial artístico (e portanto também social) do que nas práticas contemporâneas. Tittle (2012) afirma que, em contraste com os livros produzidos massivamente, haveria nas edições da Kelmscott Press um reconhecimento do livro como dotado de uma linguagem particular, e não como mero contenedor neutro de texto, e portanto uma preocupação com os elementos paratextuais. Essa preocupação global aparece no livro que é talvez a obra mais importante da Kelmscott Press, completada no ano de morte de Morris: a edição dos *Canterbury tales* de Geoffrey Chaucer, chamado *Kelmscott Chaucer* (1896; figura 54).

<sup>154</sup> “[...] of the first two decades of printing: [...] Schoeffer at Mainz, Mentelin at Strasburg, and Gunther Zainer at Augsburg [...]”.

<sup>155</sup> “which I think I may claim to be as readable as a Roman one, and to say the truth I prefer it to the Roman”.

<sup>156</sup> Disponível em:

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Kelmscott\\_Press\\_Typefaces\\_Detail.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Kelmscott_Press_Typefaces_Detail.jpg)>. Acesso em 29/11/2018.



Figura 54 – William MORRIS (ornamentação), Edward BURNE-JONES (ilustrações). *Kelmscott Chaucer* (página), 1896. British Library, Londres, Inglaterra<sup>157</sup>

Essa perspectiva sobre os livros de Morris novamente aponta para aquilo que considero uma característica fundamental de sua abordagem artística da cultura material do passado: a ênfase na linguagem, na técnica, no modo de produção, acima do conteúdo imagético ou, neste caso, textual. Em relação ao livro, este aspecto torna-se talvez ainda mais evidente, uma vez que – muito mais do que nas artes visuais ou mesmo decorativas – costuma-se neutralizar o objeto-livro em prol de seu conteúdo.

#### 2.4.4 “Mosaicos”: a ênfase na materialidade

Considerando-se o que foi discutido a respeito dessas três formas bastante díspares de arte (o vitral, a tapeçaria e o livro), podemos apontar algumas analogias na maneira como Morris as pensa, prática e teoricamente. O fato de que o aspecto de *mosaico* é ressaltado por ele como uma característica fundamental tanto na técnica medieval do vitral como na da tapeçaria (em contraste com outros tipos de têxtil) é um primeiro elemento que deve ser analisado. O mosaico consiste na

<sup>157</sup> Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/the-kelmscott-chaucer>>. Acesso em 22/11/2018.

formação de uma imagem ou padrão decorativo através da justaposição de unidades menores; unidades que são não apenas cor, mas também *matéria*. Ao contrário da pintura, em que as pinceladas tornam-se com frequência indistintas, por mais fino que seja o mosaico é sempre possível isolar as as tesselas “atômicas” (por assim dizer) que o compõem; seu ilusionismo é sempre mais precário, uma vez que a matéria (a pedra, o vidro, o fio) insiste em pronunciar-se como *medium* da imagem.

No caso do têxtil, ao preferir a tapeçaria à estamparia, por exemplo – pela qual é inclusive muito mais conhecido – Morris parece valorizar a indissociabilidade entre matéria e imagem. A figura é formada por cor (em si pensada por ele como uma espécie abstrata de tessela), que na tapeçaria não é *aplicada sobre*, mas *entremeada* a um suporte de fios verticais que, por si mesmo, sem o fio horizontal colorido, não é nada. No mosaico, no vitral, na tapeçaria, o processo criativo é sobretudo construtivo, constituído de unidades básicas que em última instância não se dissolvem no todo. Não há, como na pintura, a sobreposição que permite esconder as camadas, e tampouco qualquer ilusão de perspectiva ou de profundidade; a justaposição de cores cria uma imagem quase radicalmente bidimensional, identificada, mais do que com a superfície, com a matéria.

O caso do livro é um pouco diferente; o livro é uma espécie de *mise en abyme* de unidades formadas de grupos de unidades menores: volumes, cadernos, fólhos, páginas, blocos de texto, linhas, palavras, letras. A disposição das “tesselas” – se quisermos manter a analogia – forma não uma figura bidimensional, mas uma estrutura fractal. O conteúdo textual seria aqui o equivalente da imagem, que tende a tornar transparente o *medium*. Morris busca o contrário, produzir livros que chamem a atenção para si mesmos como objetos, independentemente do texto. O objeto livro é, de todos os que Morris projetou, aquele com o qual seu público tem a maior possibilidade de interação; sua materialidade encontra-se sobretudo aí, em seu caráter manuseável, e na relação entre o leitor e a página, que não é passível de ser reproduzida em uma imagem.

Sua insistência na opacidade da linguagem, sua ênfase na técnica, material, modo de produção, que extrapola em muito a visualidade de suas obras, aponta para as ideias de Morris a respeito da função da arte. A busca do naturalismo e do ilusionismo nas belas-artes e nas artes menores que a imitam parece ser entendida por Morris como um afastamento da vida real, uma vez que dá ao espectador uma imagem idealmente transparente, imaterial, de um universo *outro*, e não um objeto

físico reconhecidamente dotado de presença *neste* universo. O ideal medieval a que Morris aspira em sua própria produção, pelo contrário, dispensaria o realismo ilusório, permanecendo profunda e evidentemente ligada a sua materialidade – o vidro, o fio, a página, não são (nem pretendem ser) os seres humanos ou divinos que representam, mas vidro, fio, página, transformados *por* seres humanos em objetos investidos de beleza. São, nesse sentido, decorativos, uma vez que presumem uma vida real (de um usuário, mais do que de um espectador) à qual devem servir como ornamento, e não como substitutos.

## CONCLUSÃO

IV  
*Once out of nature I shall never take  
 My bodily form from any natural thing,  
 But such a form as Grecian goldsmiths make  
 Of hammered gold and gold enamelling  
 To keep a drowsy Emperor awake;  
 Or set upon a golden bough to sing  
 To lords and ladies of Byzantium  
 Of what is past, or passing, or to come.*

*Sailing to Byzantium*, William Butler Yeats<sup>158</sup>

Nos capítulos precedentes Lawrence Alma-Tadema e William Morris receberam análises individuais. Para concluir esta pesquisa, serão estabelecidas algumas comparações entre os dois artistas, retomando ideias expostas anteriormente.

Ao longo deste trabalho, procurei mostrar que tanto Alma-Tadema quanto Morris têm como um dos objetivos centrais de suas obras a *presentificação* do passado – objetivo que, como vimos na introdução, era também comum a muitos outros artistas e arquitetos da era vitoriana. No entanto, Tadema e Morris parecem distanciar-se da massa da arte historicista pela importância peculiar que atribuem à cultura material como uma via de acesso a esse passado perdido; o rigor de sua abordagem dos objetos e das técnicas antigas ou medievais, senão absoluto, é ao menos bastante raro. A partir desse ponto compartilhado, suas maneiras de lidar com o passado tomam caminhos muito diferentes: Alma-Tadema propõe-se a *imaginar* o passado compondo suas cenas através da representação de objetos reais da Antiguidade; Morris, por outro lado, busca *materializá-lo*, apropriando-se das técnicas e do uso de materiais da arte medieval na fatura de objetos contemporâneos.

A imaginação – no sentido de “produção de imagens” – e a materialização são dois procedimentos que parecem particularmente adequados para lidar *com* objetos *através* de objetos, ou seja, dispensando a intervenção da palavra. Se tomadas nos casos em que mantêm um compromisso maior com a historicidade,

---

<sup>158</sup> Agradeço ao professor Paulo Gomes pela indicação deste belo poema de Yeats. Na tradução de Augusto de Campos: Livre da natureza não hei de assumir / conformação de coisa alguma natural, / mas a que o ourives grego soube urdir / de ouro forjado e esmalte de ouro em tramas, / para acordar do ócio o sono imperial; / ou cantarei aos nobres de Bizâncio e às damas, / pousado em ramo de ouro, como um pássa- / ro, o que passou e passará e sempre passa.

talvez suas obras pudessem mesmo apontar para formas alternativas de historiografia, com seu próprio conjunto de vantagens e desvantagens em relação à história escrita. No entanto, sabemos que as artes, diferentemente da história, não precisam responder por sua fidelidade aos fatos; os momentos em que os dois artistas distanciam-se do modelo do passado real não podem ser vistos como equívocos históricos, senão como afirmações de sua própria criatividade artística.

Seu objetivo de tornar o passado presente, visível e tangivelmente, levou-os a trabalhar algumas questões semelhantes. Uma delas é a construção de um ambiente doméstico ligado ao passado, tanto em suas obras como em sua vida pessoal. A domesticidade antiga é o tema de muitas das pinturas de Alma-Tadema, como vimos, e sua própria casa servia frequentemente como modelo para essas representações. As artes decorativas de Morris, evidentemente, pretendiam levar um certo tipo de beleza, calcado em ideais medievais, às casas de seus clientes; sua empresa, lembremos, foi criada a partir da experiência de decoração artesanal em sua Red House.

O ambiente privado parece conferir a ambos liberdade praticamente irrestrita (considerando que ambos viveram em boa situação financeira) para colocar em prática de forma global seu deslocamento do passado para a vida cotidiana. Interessantemente, ambos eram, em sua época, bastante conhecidos por suas casas, o que chegou a sugerir analogias entre eles; a Townshend House de Tadema era, segundo o crítico de arte Moncure Conway, "a mais completa realização dos efeitos visados por William Morris e Burne-Jones em seus esforços de embelezar as casas de Londres"<sup>159</sup> (1882; apud GERE, 2016). As casas de Morris eram menos luxuosas e cenográficas do que as de Alma-Tadema, e naturalmente mais repletas de objetos feitos pela Morris & Co. ou por ele mesmo e sua família; simplicidade que, de fato, aproxima-se mais do tipo de decoração medieval que Morris admirava. Ambos colecionadores, seus espaços domésticos funcionavam não tanto como mostruários para suas antiguidades (à maneira dos gabinetes de curiosidades), mas como cenários cuja autenticidade histórica elas ajudavam a compor. Como foi comentado anteriormente, o próprio estranhamento causado por alguns desses

---

<sup>159</sup> "the most complete rendering of the effects at which William Morris and Burne-Jones have aimed in their efforts at beautifying London households". Tadema inclusive usou papéis de parede da Morris & Co. em sua casa, como vemos na pintura de Ellen Epps retratando sua irmã *Laura Alma-Tadema entering the Dutch Room at Townshend House* (1873), onde aparece o padrão *Fruit* ou *Pomegranate* (1865-66).

ambientes em função de uma certa indefinição temporal é em si mesmo plenamente vitoriano.

O interesse pelo aspecto material do passado parece tê-los conduzido igualmente a uma investigação dos processos artísticos, das formas de produção e da relação do artista ou artesão com seu trabalho. Essa questão, evidentemente, é central para a abordagem de William Morris, seja em sua revitalização de antigas técnicas em sua própria produção ou em seu uso teórico da figura do artesão medieval como contraponto do trabalhador vitoriano. Embora de forma mais periférica, Alma-Tadema também explora esse tema ao representar a confecção de objetos ou os grandes artistas da Antiguidade – Phidias, Apelles, o arquiteto do Coliseu, entre outros.

Essa tematização artística do fazer artístico é possivelmente o ponto culminante da metalinguagem presente em suas abordagens do passado. A conexão entre diferentes temporalidades torna-se individual, na medida em que Tadema e Morris assim refletem sobre sua própria prática. Para Morris, a técnica mesma transforma-se em discurso histórico imediato sobre a técnica. O discurso de Alma-Tadema, por outro lado, é mediado pela linguagem pictórica. Ainda assim, ambos produzem discursos sobre a arte (do passado) expressos pela arte (do presente), portanto independentes de uma mediação verbal da história escrita. O conhecimento que embasa sua produção, evidentemente, provém em parte do estudo aprofundado da historiografia e das fontes primárias textuais do passado; no entanto, essas informações são reprocessadas e transformadas em aspectos não-verbais dentro de sua produção artística. Ambas dispensariam complementação textual; se Morris ainda insiste em verbalizar a teoria e história que fundamentam sua obra (desconsiderando, para os fins desta pesquisa, sua ficção), é porque seu envolvimento social exige que elas sejam explicitadas.

Podemos igualmente comparar as concepções expressas por cada um, implícita e explicitamente, a respeito do papel da cultura material na relação entre passado e presente. Alma-Tadema, como vimos, ressalta as semelhanças entre homens e mulheres da Antiguidade e da era vitoriana, sugerindo que em seus aspectos psicológicos básicos a humanidade permanece a mesma, independente das circunstâncias históricas. O que muda, para ele, é o mundo material, a superfície. Para Morris, pelo contrário, entre a Idade Média e a contemporaneidade há uma cisão profunda, causada pela instauração de um sistema de produção e

consumo capitalista que alterou a organização da sociedade. No entanto, por maior que fosse o problema, ele poderia ser superado através de uma retomada da relação pré-capitalista (medieval) entre o ser humano (produtor e consumidor) e o objeto. A cultura material, vista como complemento do fator humano ou social na concepção histórica de determinado período como um todo coeso, é por um concebida como aquilo que diferencia o passado do presente; por outro, como a única ponte possível entre eles.

Acredito que a análise comparativa é um procedimento cujo resultado é mais do que a soma de suas partes; ao dar atenção às muitas semelhanças e diferenças na maneira como Alma-Tadema e Morris lidam artisticamente com um mesmo objeto – a cultura material do passado – espero ter trazido à tona questões sobre a obra de cada um que não seriam vistas se eles fossem tomados separadamente. A própria noção da cultura material como um elemento central da relação de ambos com a história parece-me ter sido apenas tangenciada na bibliografia encontrada; se minha abordagem do tema não pôde ser exaustiva, espero ao menos ter tido sucesso em apontar a importância dessa sua peculiaridade compartilhada. Ao longo dos meses de trabalho, tocou-me particularmente a imensa riqueza e complexidade de suas obras, e procurei passar, na medida do possível, essa impressão ao leitor; mas meu recorte não tenta nem poderia dar conta de todos os possíveis olhares sobre elas. Se com este trabalho eu puder despertar interesse e abrir um debate, por menor que seja, sobre esses dois artistas fascinantes e tão pouco conhecidos no Brasil, minhas expectativas como pesquisadora terão sido plenamente atingidas.

Algumas limitações reconhecidas desta pesquisa podem apontar novos caminhos para uma investigação complementar do tema, que é, felizmente, difícil de esgotar. Em primeiro lugar, gostaria de ter podido dedicar alguma atenção à fisicalidade da pintura de Alma-Tadema, sobretudo no que diz respeito às molduras arquitetônicas douradas desenhadas pelo próprio artista; e às suas breves incursões no *design* de objetos, como o conjunto de piano e bancos greco-romanos (1884-87) projetado por ele para o colecionador americano Henry Marquand. Do mesmo modo, seria interessante complementar a análise sobre a visualidade de William Morris, portanto analisando com maior profundidade o jogo complexo entre os aspectos material e visual na obra dos dois artistas. Além disso, essa discussão seria certamente beneficiada pelo uso de outras possíveis referências teóricas; acredito que a semiótica, a *media theory*, o anacronismo, por exemplo, poderiam trazer

contribuições valiosas. O papel que o ambiente doméstico toma para ambos na aproximação entre passado e presente, apenas mencionado nesta conclusão, poderia ser o tema de outra pesquisa inteira.

Concluo este trabalho propondo uma reflexão: na dedicação com que tanto Lawrence Alma-Tadema como William Morris estudaram os objetos do passado e na insistência de ambos em torná-los visíveis e tangíveis através de suas próprias obras, transparece um grande amor e admiração pela beleza que a humanidade é capaz de produzir a partir das mais simples tecnologias. Apreciar seus esforços vitorianos, como eles fizeram com a Antiguidade e o Medievo, é também e necessariamente voltar o olhar para nós mesmos. Alma-Tadema nos traz a sugestão de que, como seres humanos, não somos superiores ou mesmo muito diferentes de nossos antecessores; Morris afirma, com toda a veemência, que não há beleza se não houver sustentabilidade e responsabilidade social e ecológica. Atualmente, urge considerar qual o legado material e social que deixaremos para o futuro, avaliando sobretudo se os benefícios do consumo contemporâneo realmente compensam seus custos.

## REFERÊNCIAS

- ALMA-TADEMA, Lawrence. My reminiscences. In: *Strand Magazine*. n. 37, 1909, pp. 286-295.
- BANN, Stephen. *The clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- BARROW, Rosemary. *Lawrence Alma-Tadema*. Phaidon, 2001.
- BARTHES, Roland. L'effet de réel. In: *Communications*, n. 11, 1968. pp. 84-89.
- BROOKS, Chris. *The gothic revival*. Phaidon, 1999.
- BURKE, Peter. *Eyewitnessing – the uses of images as historical evidence*. Londres: Reaktion books, 2001.
- CORMACK, Peter. *An exhibition of Morris & Company's stained glass for the chapel of Cheadle Royal Hospital*. Londres: Haslam & Whiteway Ltd., 2008
- DOLMAN, Frederick. Illustrated interviews – LXVIII: Sir Lawrence Alma-Tadema, R.A. *The Strand Magazine*, Londres, v. XVIII, n. 108, p.602-614, dez. 1899.
- EBERS, Georg. *Lorenz Alma Tadema: his life and works*. Nova York: William S. Gottsberger, Publisher, 1886.
- FORBES, Christopher. *Victorians in togas: paintings by Lawrence Alma-Tadema*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1973.
- GERE, Charlotte. The Alma-Tadema's two homes in London. In: PRETTEJOHN; TRIPPI. 2016, p. 77
- GILLARD-ESTRADA, Anne-Florence. Alma-Tadema et le détournement de la culture savante. In: *Cahiers victoriens et édouardiens*, n. 71, 2010.
- \_\_\_\_\_. Between the olympian and the Dionysian: pagan energy in paintings by Frederic Leighton and Lawrence Alma-Tadema. In: *Cahiers victoriens et édouardiens*, 80, 2014.
- GRANT, Alistair. Electrotypes replicas. In: PRETTEJOHN, Elizabeth; TRIPPI, Peter (ed.). *Lawrence Alma-Tadema: at home in Antiquity*. Londres: Prestel, 2016, pp. 114-115.
- D'HANCARVILLE, Pierre. *Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honourable William Hamilton*. v. 2, 1766.
- HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. Yale University Press, 1993.

JAGOT, Hélène. *La peinture néo-grecque: Réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*. 2013. 584 f. Tese (Doutorado) - Curso de História da Arte, Université de Paris-ouest, Nanterre La Défense, 2013.

LIPPINCOTT, Louise. *Lawrence Alma-Tadema: Spring*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1990.

LOMAS, Elizabeth. *Guide to the archive of art and design, Victoria & Albert Museum*. Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001

LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country – revisited*. Cambridge University Press, 2015.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MACCARTHY, Fiona. *William Morris: a life for our time*. Londres: Faber & Faber, 2010.

MARSH, Jan. The Topsaic Tapestries and Penkill Castle. In: *Journal of William Morris Studies*. 2000, v. 13.4, pp. 35-40.

\_\_\_\_\_. La belle Iseult. In: *Journal of William Morris Studies*. 2011, v. 19.2, pp. 9-19.

MORRIS, William. The lesser arts (1877). In: *Hopes and fears for art*. Londres: Ellis & White, 1882, pp. 1-37.

\_\_\_\_\_. The history of pattern-designing (1879). In: *Architecture, industry and wealth*. Londres: Longmans, Green, and Co., 1902a, pp. 1-36.

\_\_\_\_\_. *Some hints on pattern designing* (1881). Londres: Longmans & Co., 1899.

\_\_\_\_\_. The lesser arts of life (1882). In: *Architecture, industry and wealth, and collected papers*. Londres: Longmans, Green and Co., 1902b, pp. 37-79.

\_\_\_\_\_. Architecture and history (1884). In: *Architecture and history, and Westminster Abbey*. Londres: Longmans, Green, and Co., 1900, pp. 1-33.

\_\_\_\_\_. Textile fabrics (1884). In: *Architecture, industry and wealth, and collected papers*. Londres: Longmans, Green and Co., 1902c, 133-163.

\_\_\_\_\_. The revival of architecture (1888). In: *Architecture, industry and wealth, and collected papers*. Londres: Longmans, Green and Co., 1902d, pp. 198-213.

\_\_\_\_\_. The revival of handicraft (1888). In: *Architecture, industry and wealth, and collected papers*. Londres: Longmans, Green and Co., 1902e, pp. 198-213.

\_\_\_\_\_. The influence of building materials upon architecture (1892). In: *Architecture, industry and wealth*. Nova York: Longmans, Green, and Co., 1902f, pp. 247-264.

\_\_\_\_\_. *Gothic Architecture: a lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society*. Kelmscott: Kelmscott Press, 1893a.

\_\_\_\_\_. Textiles. In: *Arts and Crafts essays by the members of the Arts and Crafts Exhibition Society*. Nova York: Charles Scribner & Sons, 1893b, pp. 22-38.

\_\_\_\_\_; WALKER, Emery. Printing. In: *Arts and Crafts essays by the members of the Arts and Crafts Exhibition Society*. Nova York: Charles Scribner & Sons, 1893c, pp. 111-133.

\_\_\_\_\_. Of dyeing as an art. In: *Arts and Crafts essays by the members of the Arts and Crafts Exhibition Society*. Nova York: Charles Scribner & Sons, 1893d, pp. 196-211.

\_\_\_\_\_. *A note by William Morris on his aims in founding the Kelmscott Press : together with a short description of the press (1895)*. Hammersmith: Kelmscott Press, 1898.

\_\_\_\_\_. The woodcuts of gothic books (1895). In: *Some notes on early woodcut books, with a chapter on illuminated manuscripts*. Nova York: Elston Press, 1902f.

\_\_\_\_\_. *Kelmscott Press catalog*. Hammersmith: Kelmscott Press, 1896.

\_\_\_\_\_. Stained glass. In: MORRIS, May. *William Morris: artist, writer, socialist*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

MOXEY, Keith. *Visual time: the image in history*. Londres: Duke University Press, 2013.

O'CONNOR, David. Morris stained glass: 'an art of the middle ages'. In: BANNHAM, Joanna; HARRIS, Jennifer (ed.). *William Morris and the Middle Ages*. Manchester: Manchester University Press, 1984. pp. 31-45.

PRETTEJOHN, Elizabeth. Alma-Tadema and the modern city of ancient Rome. *The Art Bulletin*, v. 84, n. 1, p. 115-129, 2002.

\_\_\_\_\_; TRIPPI, Peter (ed.). *Lawrence Alma-Tadema: At home in antiquity*. Prestel, 2016.

RUSKIN, John. *The nature of Gothic: a chapter of The Stones of Venice*. Kelmscott: Kelmscott Press, 1892.

\_\_\_\_\_; COOK, E. T. (ed.); WEDDERBURN, Alexander (ed.). *The complete works of John Ruskin*. Londres: George Allen, 1904.

ROBBINS, Daniel. Picturing places: Frederic Leighton and Lawrence Alma-Tadema. In: PRETTEJOHN, Elizabeth; TRIPPI, Peter (ed.). *Lawrence Alma-Tadema: at home in Antiquity*. Londres: Prestel, 2016, pp. 148-153.

SEWTER, A. C. Some notes on Morris & Co.'s domestic stained glass. In: *Journal of William Morris Studies*. 1961, v. 1, pp. 22-28.

SIJNESAEL, Wendy. Tactility. In: PRETTEJOHN, Elizabeth; TRIPPI, Peter (ed.). *Lawrence Alma-Tadema: at home in Antiquity*. Londres: Prestel, 2016, pp. 48-49.

SOTHEBY. *A portion of the valuable manuscripts, early printed books etc. of the late William Morris of Kelmscott House, Hammersmith*. Londres: 1898.

STANDING, Percy Cross. *Sir Lawrence Alma-Tadema, O.M., R.A.* Londres: Cassel and Company, 1905.

SWANSON, Vern G. *Sir Lawrence Alma-Tadema: The Painter of the Victorian Vision of the Ancient World*. Ash and Grant, 1977.

THOMPSON, E. P. *William Morris: romantic to revolutionary*. PM Press, 2011.

TILLEY, Christopher, et al. (ed.). *Handbook of material culture*. Londres: Sage Publications, 2006.

TITTLE, Miles. *Pen and Printing-Block: William Morris and the Resurrection of Medieval Paratextuality*. 2012. 350 f. Tese (Doutorado) - Department of English, Faculty of Arts, University Of Ottawa, Ottawa, 2012.

VALLANCE, Aymer. The revival of tapestry weaving: an interview with Mr. William Morris. In: *The studio: an illustrated magazine of fine and applied art*, . 1894, v. 3, pp. 99-101.

\_\_\_\_\_. *The art of William Morris*. Londres: George Bell & Sons, 1897.

WATKINSON, Ray. Living Dyeing: Morris, Merton and the Wardles. In: *Journal of William Morris Studies*. 1997, v. 12.3, pp. 20-25.

WILHIDE, Elizabeth. *William Morris: decor and design*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 1991.

ZIMMERN, Helen. L. *Alma-Tadema Royal Academician: his life and works*. Londres: Art Journal, 1886.

\_\_\_\_\_. *Sir Lawrence Alma-Tadema, R.A.* Londres: George Bell & Sons, 1902.

## ÍNDICE REMISSIVO

### Alma-Tadema, Lawrence; obras:

- A dedication to Bacchus..... 38
- *An earthly paradise*..... 41, 42
- *Antistius Labeon*..... 44
- *A sculptor's model*..... 35, 36
- *A sculpture gallery in Rome at the time of Augustus*..... 31, 32
- Banco egípcio-pompeiano..... 28
- *Confidences*..... 51
- *Esboço de uma cena de simpósio de um vaso de figura vermelha*..... 28
- *Esboços de antiguidades egípcias*..... 27
- *In my studio*..... 41, 42
- *Joseph, overseer of Pharaoh's granaries* 36, 37
- *Phidias showing the frieze of the Parthenon to his friends*..... 30
- *Portrait of Frederika Reijnders*..... 21
- *Pottery painting*..... 32, 45, 46
- *Spring*..... 38, 39, 42, 43, 100
- *Spring in the gardens of the Villa Borghese*..... 42, 43
- *The architect of the Coliseum*..... 46, 47
- *The collector of pictures in the time of Augustus*..... 33, 43
- *The dinner*..... 36, 37
- *The roman potters in Britain*..... 45
- *The sculptor's studio in ancient Rome*. 46, 47
- *The sculpture gallery*..... 22, 23, 28
- *The siesta*..... 22, 36
- *The triumph of Titus AD 71*..... 31
- *The vintage festival*..... 5, 19, 20, 34, 38, 49
- *The visit: a Dutch interior*..... 21
- *Unconscious rivals*..... 44
- Anna Alma-Tadema..... 41
- Antiguidade. 6, 11, 14, 16, 17, 18, 21, 25, 26, 29, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 49, 51, 53, 54, 65, 94, 96, 98
- Apelles..... 44, 96
- Baetens, Jan Dirk..... 25
- Bann, Stephen..... 52
- Barrow, Rosalind..... 14, 29, 31, 49
- Barthes, Roland..... 50, 52
- Boulanger, Gustave..... 20
- Brown, Ford Madox..... 80
- Bulwer-Lytton, Edward..... 12
- Burden, Jane..... 61
- Burne-Jones, Edward... 16, 60, 80, 85, 88, 95
- Chaucer, Geoffrey..... 89, 90, 91
- Conway, Moncure..... 95
- Courbet, Gustave..... 48
- d'Hancarville, Pierre..... 27
- de Hooch, Pieter..... 24
- Dearle, John Henry..... 85
- Degas, Edgar..... 48
- Delaroche, Paul..... 13, 52
- Dioniso..... 38
- doorkijkje*..... 24
- Dresser, Christopher..... 73
- Egito..... 15, 26
- Eurípides..... 38
- Flaubert, Gustave..... 50
- Gérôme, Jean-Léon..... 13, 20
- Gillard-Estrada, Anne Florence..... 32, 38, 51
- Gobelins..... 83
- Gótico... 13, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 74, 82, 89
- Grécia..... 15, 26, 66
- Grove End Road..... 40
- Haskell, Francis..... 11
- Hildesheim, réplicas do tesouro de..... 28
- Iseult..... 61, 100

- Jenson, Nicholas..... 89
- Kalf, Willem.....22
- Keats, John..... 10
- Kelmscott Press... 16, 85, 86, 88, 89, 90, 101
- Leighton, Frederic.....5, 18, 25, 49, 99, 101
- Leys, Henri..... 14, 24, 25, 26, 29
- Lippincott, Louise..... 33, 38
- MacCarthy, Fiona.....66, 86
- Marquand, Henry..... 97
- Matisse, Henri..... 61
- Mazerolles, Philippe de..... 62
- Merton Abbey..... 68, 85
- Metsu, Gabriel..... 24
- Michelet, Jules..... 50
- Moore, Albert J.....49
- Morris & Co..... 14, 81, 85, 95, 102
- Morris, Marshall, Faulkner & Co.... 15, 60, 62, 77
- Morris, William; obras:**
- Aeneid of Virgil (manuscrito)..... 86
  - Annunciation (vitral)..... 80
  - *Archangels*..... 69, 70
  - Ascension (vitral)..... 80
  - Cabbage and vine ou Acanthus and vine (tapeçaria)..... 84
  - *Chaucer type*..... 90
  - *Daisy* (azulejo)..... 63
  - *Daisy* (bordado)..... 63
  - *Golden type*..... 90
  - Kelmscott Chaucer (livro).....90, 91
  - *La belle Iseult*..... 61, 100
  - Odes of Horace (manuscrito)..... 86
  - Presentation (vitral)..... 80
  - Psyche, lighting the lamp, discovers Cupid (gravura)..... 89
  - *Qui bien aime tard oublie* (bordado)..... 63
  - Rubaiyat of Omar Khayyam (manuscrito)86
  - *Saint George cabinet*..... 60
  - Si je puis (vitral)..... 80
  - *Sunflower* (papel de parede).....72
  - *The orchard* (tapeçaria)..... 74, 75, 85
  - *The seasons* (vitral)..... 74, 75
  - *Troy type*.....90
  - *Vine* (papel de parede).....71, 72
  - *Wandle* (tecido)..... 73
- Néo-grecs..... 20
- Outras Obras mencionadas:**
- *Agripina*.....29
  - *Altar de Ghent*..... 80,81
  - *Augusto de Prima Porta*.....29
  - Basílica de Santa Sofia..... 65
  - Basílica de São Pedro.....66
  - *Batalha de Issus*.....29
  - *Captive Andromache*..... 19
  - *Enfants d'Édouard*..... 13
  - *Gladiador sentado*.....30
  - Interior of the Gold Room, Townshend House..... 41
  - *Jeunes grecs faisant battre des coqs*..... 13
  - *La peinture respire la vie dans l'esculpture*..... 20, 21
  - *Laocoonte*..... 29, 31
  - *Le bal des ardents*..... 62
  - *Medea*..... 33
  - *O sacrifício de Ifigênia*.....33
  - Palácio de Diocleciano.....65
  - *Psyche spying*.....88
  - *Psyche spying*.....88
  - *Queen Mary's Psalter*.....80
  - *Répetition dans la maison du poète tragique à Pompéi*..... 20
  - *Sófocles*..... 31
  - *Spinario*.....30
  - *St. James* (vitral)..... 78
  - Tecido com padrão floral..... 74
  - Tecido genovês..... 73
  - *The three fates*..... 76

- Tumba de Nebamun..... 37
- *Vênus Esquilina*..... 35, 36
- *Virtudes cardeais* (vitrail)..... 79
- *Visita de Albrecht Dürer a Antuérpia*..... 26
- O'Connor, David..... 80
- Olympians*..... 18
- Oxford Movement*..... 13
- Phidias..... 30, 46, 96
- Plínio, o Velho..... 43, 67
- Pompéia..... 15, 26, 27, 33
- Powell of Whitefriars, Mssrs..... 77
- Pré-Rafaelita..... 15
- Prettejohn, Elizabeth.... 20, 40, 43, 44, 48, 51
- Príapo..... 38
- pronkstilleven*..... 22
- Pugin, Augustus W. N..... 13, 77
- Red House*..... 5, 15, 63, 79, 80, 95
- Renascimento..... 13, 54, 55, 56, 59, 66, 82
- Roma..... 26, 34, 35, 43, 89, 99
- Rossetti, Dante Gabriel..... 60, 80
- Royal Tapestry Works..... 84
- Ruskin, John..... 22, 23, 28, 57, 81, 101
- Scott, George Gilbert..... 64
- Scott, Walter..... 12
- Século XIX. 11, 12, 13, 14, 16, 31, 33, 50, 54
- Society for the Preservation of Ancient Buildings* (SPAB)..... 15, 54
- South Kensington Museum..... 64, 72, 76
- Stevens, Alfred..... 48
- Thompson, Edward Palmer..... 64, 82
- Tittle, Miles..... 86, 90
- Townshend House..... 40, 41, 95
- Vallance, Aymer..... 83, 85, 102
- van Eyck, Jan..... 79, 80
- Vermeer, Johannes..... 24
- Wardle, Thomas..... 68, 102
- Webb, Philip..... 15, 64
- Wilhide, Elizabeth..... 71
- Willement, Thomas..... 77
- Winckelmann, Johann Joachim..... 11
- Winston, Charles..... 77
- Zimmern, Helen..... 18, 21, 23, 24, 49, 51, 53