

William Morris e a insurgência do ornamento: apagamento têxtil, trabalho e memória material

William Morris and the insurgency of ornament: textile erasure, labor, and material memory

Fabrícia dos Santos Figueiró¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5691-6500>

Sérgio Antônio Silva²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4801-700X>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1955>

[resumo] Este artigo propõe uma releitura crítica da obra de William Morris à luz da noção de apagamento têxtil, compreendida como a marginalização histórica dos saberes ligados às superfícies ornamentadas, aos ofícios manuais e às práticas visuais não hegemônicas, frequentemente associadas ao espaço doméstico, ao trabalho feminino e ao fazer cotidiano. A partir da análise de seus textos e padronagens, examina-se de que modo o autor tensiona as dicotomias historicamente construídas, como arte e utilidade, ornamento e estrutura, trabalho e expressão e propõe, por meio do ornamento, uma linguagem visual pautada pela repetição significativa, pelo gesto manual e pela inscrição simbólica da experiência. Sua crítica à industrialização não se limita à denúncia das condições materiais do trabalho, ela propõe outra forma de existência mais sensível, mais lenta, mais enraizada no tempo das coisas e na dignidade dos processos. Ao reposicionar o ornamento como pensamento visual e o fazer artesanal como prática estética e política, Morris antecipa discussões centrais do design contemporâneo de superfícies. Nesse contexto, conceitos como os propostos por Ada Schwartz, que compreendem a superfície como dimensão representacional, constitucional e relacional, permitem aprofundar a atualidade de seu pensamento. Argumenta-se que suas superfícies ainda falam: narram histórias, organizam o olhar e propõem formas de resistência ao apagamento sensível que atravessa o presente.

¹ Doutoranda em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Mestra em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Professora nas áreas de Moda, Design e Comunicação do Centro Universitário UNA e Ânima Educação. E-mail: fabricia.figueiro@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/3822922081587117>.

² Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. E-mail: sergio.silva@uemg.br <http://lattes.cnpq.br/9285512367945785>.

[palavras-chave] **William Morris. Artes têxteis. Design de superfícies. Trabalho manual. Design têxtil.**

[abstract] This article offers a critical rereading of William Morris's work in light of the notion of textile erasure, understood as the historical marginalization of knowledge related to ornamental surfaces, manual crafts and non-hegemonic visual practices, often associated with domestic space, women's labor and everyday making. Based on the analysis of his writings and patterns, the article examines how the author challenges historically constructed dichotomies such as art and utility, ornament and structure, labor and expression, and proposes, through ornament, a visual language grounded in meaningful repetition, manual gesture and the symbolic inscription of experience. His critique of industrialization goes beyond the denunciation of material labor conditions: it proposes another form of existence more sensitive, slower, and more rooted in the temporal dignity of processes. By repositioning ornament as visual thought and craftsmanship as both aesthetic and political practice, Morris anticipates key discussions in contemporary surface design. In this context, concepts such as those proposed by Ada Schwartz, which define surface as representational, constitutional and relational, help to deepen the relevance of his thinking. It is argued that his surfaces still speak: they tell stories, organize perception and offer forms of resistance to the sensorial erasure that pervades the present.

[keywords] **William Morris. Textile arts. Surface design. Manual labor. Textile design.**

Recebido em: 08-05-2025.

Aprovado em: 01-08-2025.

Introdução: entre superfícies e esquecimentos

Quando se discute o lugar das artes têxteis na história do design e da cultura material, é inevitável reconhecer que suas práticas, mesmo que profundamente estruturantes, foram reiteradamente relegadas ao campo do decorativo, do doméstico, do menor. Essa desvalorização não decorre apenas de escolhas historiográficas pontuais, mas de um sistema de hierarquias simbólicas que opõe arte e ofício, autoria e execução, intelecto e manualidade, hierarquias essas que, como analisa Adamson (2016), sustentam a marginalização histórica do artesanato na modernidade ocidental. Esses esquecimentos acumulados ao longo da historiografia não operam apenas por omissão, mas por mecanismos ativos de silenciamento, através de um processo de apagamento simbólico que pode ser interpretado também à luz de Bourdieu (2007) como expressão de uma violência cultural que transforma distinções sociais em distinções estéticas, naturalizando a exclusão de determinados saberes do campo da legitimidade artística. Diante desse cenário, torna-se relevante recuperar a trajetória de William Morris, cuja atuação no movimento *Arts and Crafts* reconfigura a legitimidade estética e política das superfícies e dos ofícios manuais, articulando forma, trabalho e crítica social em um mesmo campo de projeto.

No contexto da Inglaterra vitoriana, William Morris (1834–1896) foi uma figura central cuja atuação evidenciou os entrelaçamentos entre arte, política e vida cotidiana. Formado em Oxford e influenciado pelas ideias de John Ruskin³, sua atuação multifacetada como artista visual, tipógrafo, designer, poeta e intelectual engajado nas lutas socialistas de seu tempo demonstrava a indissociabilidade desses campos em sua visão de mundo e prática. Sua trajetória percorre diversas frentes, desde a fundação da firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., criada em 1861 com o intuito de integrar arte e artesanato no cotidiano, até sua posterior reorganização como Morris & Co., empresa que consolidaria sua produção em larga escala de papéis de parede, tecidos bordados, vitrais e mobiliário. Entre 1891 e 1896, William Morris dedicou-se intensamente à Kelmscott Press, projeto editorial que nasceu de sua longa relação com os livros e do fascínio, cultivado desde a juventude, por manuscritos iluminados. Durante esse período, organizou a impressão artesanal de obras escolhidas, em papéis de alta qualidade ou em pergaminho, utilizando prensas Albion e tipos especialmente desenhados — Golden, Troy e Chaucer —, inspirados nos modelos tipográficos do século XV. Ao todo, foram 53 títulos e mais de 18 mil exemplares, entre eles textos de sua autoria, romances medievais, poesia contemporânea e um capítulo de *The Stones of Venice*, de John Ruskin. O ápice dessa empreitada seria *The Works of Geoffrey Chaucer*, publicado em 1896, um volume de 556 páginas com 86 ilustrações de Edward Burne-Jones e centenas de ornamentos gráficos criados por Morris. Mais do que um livro, tratava-se de um objeto plenamente projetado: tipografia, imagem, papel, encadernação e ornamento se articulavam como partes de uma linguagem comum. Embora inacessível à maior parte da classe trabalhadora pela qual Morris tanto lutava, o projeto condensava seu desejo de reencantar a experiência material da leitura, projetando, contra a impessoalidade industrial, a beleza da ação criadora e produzindo livros que fossem um prazer de contemplar como peças de impressão e arranjos de tipos (Fiell; Fiell, 2017; Ormiston; Wells, 2019). A partir de uma postura crítica diante dos efeitos da industrialização, Morris engajou-se também na Socialist League, escreveu manifestos e organizou ações em defesa da arte como direito coletivo. No campo da preservação, sua atuação na Society for the Protection of Ancient Buildings propôs um modelo de cuidado com o passado que, além da conservação, visava à permanência ética daquilo que resiste ao tempo. O entrelaçamento entre seu pensamento e sua prática revela um projeto que se inscreve menos como estilo e mais como posição diante do mundo, uma recusa à separação entre pensamento e matéria, superfície e estrutura (Ormiston; Wells, 2019).

Mais do que recuperar práticas artesanais medievais ou propor uma estética de inspiração orgânica e naturalista, Morris parece antever, já no século XIX, que a superfície decorada pode ser também um campo de discurso, um plano têxtil que narra, tensiona e comunica. Em

³ John Ruskin (1819–1900) destacou-se na Inglaterra vitoriana como um importante escritor, crítico de arte e pensador social. Suas ideias exerceram forte influência sobre William Morris e os princípios do movimento *Arts and Crafts*, sobretudo ao propor uma concepção de arte enraizada na ética do trabalho e na dignidade do fazer manual. Ao valorizar a arte como expressão moral e o trabalho manual como forma digna de criação, Ruskin defendia o estilo gótico (especialmente no capítulo “The Nature of Gothic”, incluído na obra *The Stones of Venice*, de 1851–1853) como forma expressiva de liberdade criativa, reconhecendo a individualidade do artesão e recusando a rigidez serial da produção mecânica. Para ele, a beleza residia nas marcas da imperfeição humana, não na simetria inerte das máquinas. Seu pensamento visual, aliado à crítica ao capitalismo, fizeram dele uma voz central nos debates sobre arte, ética e sociedade. Antecipou ainda discussões sobre preservação ambiental e a importância da sensibilidade na formação das classes trabalhadoras.

seus escritos sobre o trabalho, o ornamento e a vida cotidiana, há uma crítica articulada ao sistema industrial moderno e à divergência entre arte e utilidade, forma e função, sensível e produtivo (Morris, 1893b). No ensaio “The Lesser Arts”⁴, por exemplo, William Morris defende que as chamadas artes menores, entre elas os têxteis, não devem ser vistas como inferiores à pintura ou à escultura, pois, segundo ele, todas as formas de arte compartilham de uma mesma vocação: a dignidade do fazer e a beleza como forma sensível de expressão (Morris, 1919a).

É a partir de uma concepção expandida de arte que integra o fazer manual, o ritmo da repetição e a beleza do cotidiano, que William Morris propõe não apenas uma reforma estética, mas uma ética do trabalho. Ao criticar o trabalho inútil, enfatizar o prazer da criação e recusar a separação entre arte e vida, o autor esboça uma crítica consistente às formas de alienação e às desigualdades promovidas pela industrialização vitoriana. Entretanto, como argumenta Callen (1984–1985), essa crítica não se desdobrou numa ruptura plena com os modelos patriarcais da época: no interior do movimento *Arts and Crafts*, a divisão sexual do trabalho permaneceu operante, com as mulheres frequentemente relegadas à execução de tarefas operacionais, enquanto os homens centralizavam a autoria e o prestígio intelectual. Além disso, a relação de Morris com os modos de produção industrial revelou-se mais complexa do que uma oposição direta. Como observa Cardoso (2008), a firma mantinha uma dinâmica produtiva flexível, combinando oficinas artesanais, mecanização moderada e terceirização junto a grandes indústrias da época. Essa organização permitia a comercialização de objetos com diferentes faixas de preço, projetando o nome Morris como garantia de bom gosto e qualidade superior, e fazendo do design o eixo central da estratégia mercadológica da empresa. Seu legado, portanto, não reside numa recusa absoluta à indústria, nem numa ruptura estrutural com as hierarquias de gênero, mas na formulação de um projeto estético e político em que a criação assume valor simbólico: um gesto que busca restaurar vínculos entre matéria e sentido.

Dessa forma, o presente artigo propõe uma releitura crítica da obra de William Morris sob a chave do apagamento têxtil, conceito proposto aqui para nomear os processos históricos de marginalização dos saberes associados às superfícies ornamentadas, aos ofícios manuais e às linguagens visuais vinculadas ao cotidiano, principalmente das superfícies têxteis. Como discutem autoras como Parker (2010) e Auther (2009), as práticas têxteis e ornamentais foram sistematicamente desvalorizadas nas narrativas da arte e do design, sendo relegadas ao campo do decorativo, do feminino e do doméstico. Trata-se de um apagamento que operou não apenas pela exclusão material dos sujeitos envolvidos nessas práticas — como artesãos, mulheres e trabalhadores manuais —, mas também pela desvalorização simbólica de suas produções no interior das narrativas hegemônicas da arte, do design e da cultura material. Ao percorrer os textos e padrões visuais mais célebres de Morris, dos papéis pintados às tapeçarias, dos discursos políticos aos manifestos editoriais, busca-se evidenciar como ele reposiciona o têxtil não apenas como elemento decorativo, mas como linguagem sensível: uma gramática do comum, uma utopia encarnada no ritmo dos ornamentos e no *éthos* do fazer com as mãos.

Para compreender o alcance de sua crítica, é preciso considerar o contexto histórico que molda suas proposições. A Inglaterra vitoriana do final do século XIX estava imersa nas contradições de um capitalismo industrial em expansão: o crescimento urbano, a intensificação da produção e a consolidação de grandes mercados alteraram drasticamente

⁴ Publicado em *Trades' Guild of Learning*, em 4 de dezembro de 1877.

os vínculos entre trabalho, técnica e vida cotidiana. Embora o discurso do progresso sustentasse a ideia de avanço técnico e prosperidade, esse processo foi marcado por retrocessos sociais profundos, como o aumento das desigualdades, a desqualificação do trabalho manual e a precarização das condições de vida da classe trabalhadora. É nesse cenário que se inscreve o pensamento de Morris, cuja crítica à industrialização articula estética, política e ética, ao denunciar a alienação do fazer e propor outras formas de relação entre matéria, tempo e existência. Como observam Fiell e Fiell (2017, p. 7):

As atividades de Morris devem ser vistas no contexto do espírito de reforma que permeou a segunda metade do século XIX, em reação à transformação sem precedentes que ocorria na estrutura da sociedade vitoriana. O sucesso das indústrias manufatureiras britânicas e a exploração de seu vasto Império trouxeram uma prosperidade que impulsionou tanto a ascensão das classes médias profissionais quanto a urbanização das classes trabalhadoras. Embora parecesse superficialmente estável, em seu cerne, a sociedade vitoriana estava agora profundamente dividida pela desigualdade de classe e econômica. A industrialização poluiu as cidades e destruiu a coesão social por meio do deslocamento de trabalhadores, enquanto a divisão do trabalho transformou trabalhadores qualificados em uma força de trabalho não qualificada, cada vez mais desconectada, não apenas do objeto de seu trabalho, mas também da sociedade em geral⁵.

A crítica morrisiana ao trabalho sem alma: entre o fazer e o fabricar

Entre as muitas frentes que compõem o pensamento de William Morris, talvez nenhuma seja tão importante e tão atual quanto a sua crítica ao trabalho alienado. Em um momento histórico marcado pela consolidação das fábricas, pela aceleração das máquinas e pela desvalorização dos saberes manuais, Morris reinscreve o fazer artesanal como uma forma de resistência e como expressão sensível da dignidade do trabalhador. Não se trata de uma simples defesa nostálgica das práticas medievais, mas de uma recusa contundente ao esvaziamento do trabalho: reduzido, na modernidade industrial, à repetição impessoal e à perda do vínculo entre criação e sentido.

No ensaio “Useful Work versus Useless Toil”, publicado em 1885, Morris confronta o culto à produtividade e à utilidade pragmática e reflete sobre o que torna o trabalho digno de ser realizado. Para ele, esse tipo de trabalho carrega em si:

5 Tradução nossa para: “Morris’s activities must be seen within the context of the spirit of reform that permeated the latter half of the 19th century in a reaction to the unprecedented transformation taking place in the structure of Victorian society. The success of Britain’s manufacturing industries and the exploitation of its extensive Empire had brought a prosperity which fuelled both the rise of the professional middle classes and the urbanization of the working classes. Although appearing superficially stable, at its core Victorian society was thus now deeply divided by class and economic inequality. Industrialization had polluted cities and destroyed social cohesion through the displacement of workers, while the division of labour turned skilled workers into an unskilled workforce that was becoming increasingly disconnected, not only from the object of its labours, but also from society in general.

a esperança do prazer no descanso, a esperança do prazer no uso daquilo que produz e a esperança do prazer em nossa habilidade criativa diária. Todo o trabalho que não contenha isso é inútil; é trabalho de escravos — mero labutar para viver, para que vivamos apenas para labutar (Morris, 1893b, n. p.)⁶.

Essa distinção entre trabalho e suplício é também desenvolvida por Morris em seus textos voltados à crítica socialista da produção moderna. Em “Art and Socialism”, ele associa a desvalorização da arte à degradação das condições de trabalho e sustenta que o prazer no fazer é inseparável da percepção de que aquilo que se produz carrega valor e significado (Morris, 1884). Para ele, o trabalho não se dignifica apenas por sua utilidade, mas pela presença do gesto consciente, pela atenção à forma e pela possibilidade de expressão. Quando privado dessas dimensões, o fazer converte-se em suplício mecânico; quando enraizado no cuidado, transforma-se em experiência estética e emancipadora.

É sob essa perspectiva que Morris articula o fazer com o viver. Em “Textiles”, ao refletir sobre o valor das superfícies têxteis no cotidiano, ele reafirma que a beleza do objeto está ligada ao prazer do ofício e à liberdade do artesão diante da matéria (Morris, 1893a). Essa compreensão, mesmo sutil, carrega uma revolução silenciosa: valorizar o tempo do fazer, o saber manual, o cuidado com o detalhe, ou seja, tudo aquilo que a indústria suprime em nome da eficiência.

Cabe observar que, para Morris, o problema do trabalho não se resolve apenas na sua reorganização econômica, mas na reimaginação estética e ética das relações humanas com o mundo material. Em seus escritos, o ornamento, o artesanato e a matéria ganham corpo político. A fábrica, com sua lógica de produção em série, afasta o trabalhador do prazer de ver o que produz. O ateliê, em contraste, reconecta o corpo ao objeto, o tempo ao traço, o ofício ao significado. Assim, ao recusar o trabalho sem alma, Morris não apenas denuncia os efeitos desumanizadores da Revolução Industrial, mas antecipa uma crítica que permanece urgente no presente: como restituir sentido ao trabalho em uma era de automatizações, consumo acelerado e desvinculação material entre sujeito e objeto? Seu pensamento, nesse aspecto, não pertence ao passado, mas ao campo do porvir.

As implicações da crítica morrisiana ao trabalho se ampliam ao examinar os regimes de consumo e distinção social que estruturam a modernidade industrial. Morris (1884) denuncia o culto ao luxo e à ostentação como engrenagens simbólicas que perpetuam desigualdades e esvaziam o sentido do trabalho. Não se trata apenas de produzir em excesso, mas de fabricar a ilusão de que a beleza e o prazer do fazer pertencem a uma elite, enquanto o restante se conforma com o funcional, o descartável e o automatizado. A estética, nesse cenário, converte-se em instrumento de exclusão e alienação. A classe média, segundo Morris, também é aprisionada por esse sistema: vive sob a promessa de distinção social, mas é constantemente regulada pelos imperativos do consumo e pelos padrões efêmeros ditados pela lógica comercial. Em vez de prazer, acúmulo; no lugar do pensamento criativo, a vitrine da moda.

⁶ Tradução nossa para: “Thus worthy work carries with it the hope of pleasure in rest, the hope of the pleasure in our using what it makes, and the hope of pleasure in our daily creative skill. All other work but this is worthless; it is slaves’ work— mere toiling to live, that we may live to toil.”

Nesse contexto, a arte, em sua dimensão mais profunda, deveria ser um bem comum, uma linguagem acessível, uma forma de habitar o mundo com sentido. Restituir à criação manual o seu lugar no contexto social não é apenas uma reforma estética, mas também um movimento de reconstrução simbólica e política: contra o brilho oco do excesso, a permanência sensível do que é feito com as mãos, com tempo e com intenção.

Ornamento como linguagem: tramas visuais, ritmo e resistência

Em Morris, o ornamento não é adorno vazio, é gesto repetido com intenção, ritmo que estrutura o olhar. É pensamento em superfície. Distante da concepção moderna que o associaria ao supérfluo ou ao excessivo, em oposição direta à frase célebre de Adolf Loos (2019), que se tornaria símbolo da virada modernista: “ornamento é crime”, para Morris, o ornamento é uma forma de inscrever sentido no mundo. Não se reduz a algo que apenas recobre ou enfeita, mas é uma linguagem visual que tensiona a matéria e comunica. Nele se inscrevem a ação do corpo, a duração do fazer e as memórias silenciosas que permanecem nas tramas.

Essa concepção ganha destaque no ensaio “The Lesser Arts”, de 1877, no qual Morris sustenta que as chamadas artes decorativas não são menos necessárias do que as artes ditas maiores: elas também alimentam o espírito, encantam o olhar e conferem dignidade à vida cotidiana (Morris, 1919a). Ao afirmar que práticas como a estamperia, a tapeçaria, o bordado e os tecidos impressos possuem legitimidade estética equivalente à da pintura ou da escultura, Morris desafia uma tradição hierárquica que separa o funcional do contemplativo, o aplicado do sublime. Ao reivindicar para o ornamento o estatuto de linguagem sensível, ele reposiciona o decorativo como forma expressiva que narra, além de adornar.

No ornamento têxtil, especialmente, ele enxerga mais do que um motivo visual: percebe uma forma de linguagem em que a organização dos elementos expressa também uma posição crítica diante da industrialização. Seus padrões florais, amplamente reproduzidos em papéis de parede, tapeçarias, estofados e capas de livros, não celebram apenas a natureza, mas desestabilizam o tempo mecânico da indústria. As folhas que se repetem, os ramos que se entrelaçam, os elementos que giram em espirais botânicas: tudo parece propor uma outra lógica de existência, feita de ciclos, variações e pausas.

Esse princípio se materializa com precisão em um de seus padrões mais conhecidos: *Strawberry Thief*, criado em 1883. Inspirado nos tordos que Morris observava em seu jardim roubando morangos, o desenho condensa uma visão de natureza viva, em movimento e não domesticada. Sua composição se constrói por meio de uma simetria rítmica, sutilmente interrompida pela fluidez das formas vegetais e pela presença dinâmica das aves. Produzido com a complexa técnica de impressão por bloco com corantes naturais — incluindo o uso de índigo (azul), alizarina (vermelho) e weld (amarelo) para alcançar diferentes matizes —, o padrão exigia vários dias de trabalho e figurava entre os tecidos mais caros da empresa, segundo William Morris Gallery [19--]. Ainda assim, *Strawberry Thief* permaneceu como um dos desenhos mais populares de Morris, talvez justamente por articular, com precisão rara, delicadeza formal, riqueza cromática e narrativa visual.

FIGURA 1 – *STRAWBERRY THIEF*, WILLIAM MORRIS, 1883



Fonte: WILLIAM MORRIS GALLERY. *Strawberry Thief* printed cotton (design registered in 1883). London Borough of Waltham Forest. Padrão têxtil em algodão impresso com corantes naturais, 48,2 x 77,4 cm. London: William Morris Gallery, [19--]a. Disponível em: <https://wmgallery.org.uk/object/strawberry-thief-printed-cotton/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

Essa lógica projetual também se revela em outras padronagens notáveis, como *Larkspur*, de 1875, onde folhagens curvas e flores silvestres se entrelaçam num ritmo orgânico que subverte a simetria rígida dos padrões industriais, celebrando o fazer artesanal e o vínculo entre arte e cotidiano, compondo uma superfície mais fluida, quase improvisada. Nesse desenho, a repetição não imprime rigidez, mas delicadeza. Os traços evocam crescimento, dispersão, movimento. A escolha do nome, referência a uma flor campestre, também reforça o vínculo entre o ornamento e uma natureza possível, não dominada.

FIGURA 2 – *LARKSPUR*, WILLIAM MORRIS, 1872



Fonte: WILLIAM MORRIS GALLERY. *Larkspur wallpaper* (designed 1872). London Borough of Waltham Forest. Papel de parede, 57,3 x 85 cm. London: William Morris Gallery, [19--]b. Disponível em: <https://wmgallery.org.uk/object/larkspur-wallpaper-9/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

Como observa Hao (2022), as padronagens concebidas por William Morris organizam-se com base em módulos de repetição retangulares, capazes de se estender horizontal e verticalmente em composições contínuas. No entanto, longe de se limitarem à rigidez mecânica dos grids simétricos, essas estruturas são dinamizadas por curvas diagonais, torções orgânicas e elementos vegetais entrelaçados que instauram ritmo, variação e fluidez ao conjunto visual. Trata-se de um equilíbrio delicado entre disciplina estrutural e liberdade ornamental, em que a superfície, além de ordenar os elementos, também evoca uma sensação de movimento latente, como se a composição estivesse em constante germinação, à semelhança dos ciclos naturais que a inspiram.

Em “Textiles”, Morris analisa com precisão os diferentes modos de ornamentação têxtil, conferindo atenção especial aos tecidos estampados manualmente, à expressividade dos pigmentos naturais e à relação direta entre técnica e forma. Para ele, o ornamento eficaz não se dissocia da estrutura do material: emerge da lógica construtiva do padrão, do conhecimento do suporte e da consciência das limitações e possibilidades do meio. A repetição, nesse contexto, não é desgaste visual, mas recurso compositivo que, quando fundamentado em estrutura coerente, mantém a atenção do olhar. O ornamento, assim compreendido, carrega implicações que extrapolam a dimensão estética: ele evidencia o trabalho manual, valoriza o saber técnico e recusa os excessos arbitrários impostos pelos modismos e pela produção mecânica. Como observa o autor, cabe ao designer “combinar clareza de forma e firmeza estrutural com o mistério que surge da abundância e da riqueza do detalhe” (Morris, 1893a, n. p.)⁷.

Verifica-se, assim, que as tramas visuais de Morris não operam apenas como estruturas estéticas, elas configuram uma superfície ativa, que expressa intenção, organiza visualmente e resiste ao apagamento dos saberes manuais. Ao reposicionar o ornamento como linguagem visual, Morris antecipa debates que mais tarde seriam aprofundados no campo do design de superfícies, como a compreensão da superfície enquanto instância de significação, estruturação, memória e vínculo.

É importante salientar que, ao propor o ornamento como linguagem e não como excesso, Morris desafia não só os dogmas visuais de sua época, mas também os sistemas de valor que vinculam o útil ao racional e o belo ao supérfluo. Em sua concepção, a superfície não é adição: é fundação. É ela que comunica, que estrutura, que conecta: uma forma de pensamento incorporado que desafia o lugar subordinado reservado às chamadas “artes menores”.

Arte, casa e cotidiano: a utopia do sensível em William Morris

Mais do que um pensador da forma, William Morris propôs uma reforma do cotidiano. Sua utopia não se projeta em monumentos nem se restringe à contemplação estética: ela se entranha na vida comum, no interior das casas, na experiência sensível de habitar o mundo. A beleza, para ele, não é um adorno supérfluo ou um luxo reservado à elite, mas uma

⁷ Tradução nossa para: “the aim should be to combine clearness of form and firmness of structure with the mystery which comes of abundance and richness of detail”.

“necessidade positiva da vida”⁸, um princípio que deveria permear os objetos, os espaços e a vida cotidiana (Morris, 1919b). Essa concepção, contudo, não se ancora em uma ideia natural ou inata de beleza, mas em uma construção situada historicamente, enraizada em práticas culturais e experiências sensíveis. Em sua visão, a beleza emerge do vínculo entre o corpo e a matéria, do cuidado com os detalhes e da atenção àquilo que se torna visível, tátil, habitável. Sua crítica à feiura industrial e à desumanização dos ambientes e objetos articula-se, portanto, a uma defesa da beleza enquanto valor ético e político, capaz de reconfigurar o modo como habitamos o mundo.

No célebre ensaio “The Beauty of Life”, de 1890, Morris defende que devemos rejeitar tudo o que, em nossas casas, não for reconhecidamente “útil ou belo” (Morris, 1919b, n. p.)⁹. A frase, embora frequentemente citada como máxima decorativa, condensa uma filosofia ética e estética: a casa é o primeiro território da arte e, por isso, também o primeiro espaço da política. A maneira como vivemos, os objetos que nos cercam, a relação entre corpo, tempo e matéria são, para Morris, dimensões fundamentais da vida em sociedade e constituem, em sua perspectiva, os alicerces de uma cultura material que poderia resistir à alienação da modernidade industrial (Morris, 1919b). Importa reconhecer, contudo, que essa visão está ancorada em referências eurocêntricas e em uma concepção de civilização moldada por valores ocidentais, marcada, muitas vezes, por idealizações do passado medieval europeu e pelo apagamento de outras cosmologias e formas de organização social. Ainda que crítico das lógicas produtivistas e das desigualdades econômicas de sua época, Morris não rompe com os limites do seu tempo quanto à colonialidade do saber, às hierarquias sociais e raciais, nem às estruturas de gênero que restringiam o acesso à autoria e à participação plena no campo das artes e do trabalho.

Ao criticar a estética das casas modernas e o acúmulo de confortos artificiais, Morris reage ao excesso ornamental típico do estilo vitoriano, marcado pelo ecletismo, pela teatralidade e pelo desejo de afirmação de status da burguesia emergente, que usa a ostentação como forma de distinção social. Esses “confortos” não se referem apenas a objetos supérfluos, mas a um modo de vida estetizado pelo privilégio, no qual a beleza se converte em linguagem de status e a forma se descola do uso, do fazer e do sentido. Sua defesa da simplicidade não se pauta por uma ética da escassez, mas por uma crítica à opulência vazia de significado: “o maior inimigo da arte é o luxo” (Morris, 1919b, n. p.)¹⁰, escreve, ao propor uma arquitetura honesta, feita de materiais simples e pensamentos verdadeiros. A arte, nesse contexto, não floresce do excesso, mas da necessidade e da atenção. Ela nasce quando o que se constrói carrega sentido, e não apenas valor de mercado (Morris, 1919b).

Esse horizonte se materializa em suas ações concretas. Ao fundar a firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., e mais tarde a Kelmscott Press, Morris não buscava apenas fabricar objetos belos: buscava instaurar um outro ritmo de produção, fundado no prazer do fazer, na

⁸ Tradução e adaptação nossa para: “I contend, no mere accident to human life, which people can take or leave as they choose, but a positive necessity of life, if we are to live as nature meant us to; that is, unless we are content to be less than men” (Morris, 1919b, n. p.).

⁹ Tradução e adaptação nossa para: “Have nothing in your houses that you do not know to be useful, or believe to be beautiful”.

¹⁰ Tradução nossa para: “the greatest foe to art is luxury, art cannot live in its atmosphere”.

dignidade do trabalho e na permanência simbólica das formas. Em seus padrões, móveis, vitrais, papéis de parede e tapeçarias, é possível perceber essa crença de que o ornamento deve habitar o cotidiano e não adornar exceções. A casa, para Morris, deveria ser o lugar onde a arte começa. E não se trata apenas de decorar, mas de significar: produzir um ambiente que afirme a sensibilidade contra a brutalidade, a permanência contra o descarte, a partilha contra o luxo ostentatório.

Importa observar que a utopia morrisiana não ignora os limites do presente. Ele reconhece que a arte foi arrancada do povo, tornando-se privilégio exclusivo de poucos. Por isso, sua crítica não é apenas estética, mas estrutural. Seu desejo de uma “arte feita pelo povo e para o povo, como uma alegria para o criador e para o usuário” (Morris, 1919b, n. p.)¹¹, é também uma crítica à organização do trabalho, à arquitetura das cidades, às relações de classe e à lógica de distinção que permeia a cultura moderna.

Assim, a casa torna-se manifesto. Um lugar onde a arte não se exhibe, mas se incorpora; onde o design não apenas resolve, mas envolve; onde o cotidiano adquire espessura simbólica, e a sensibilidade se converte em posição.

Mesmo que suas padronagens estejam ancoradas em repertórios estéticos do século XIX, a abordagem morrisiana da superfície oferece chaves poderosas para pensar o design contemporâneo. Sua recusa da separação entre forma e vida antecipa debates atuais sobre o papel do projeto na produção de vínculos e significados, especialmente em um mundo saturado de imagens, mas empobrecido de experiências táteis e simbólicas.

Ainda que profundamente engajado com a crítica ao trabalho industrial e à alienação do trabalho, o projeto morrisiano também carrega tensões e limites que merecem ser problematizados. A valorização do trabalho artesanal e da beleza como expressão da dignidade humana articula uma utopia estética e política que, por vezes, colide com as condições materiais do seu tempo e com os impasses de sua própria atuação como artista reconhecido, empresário bem-sucedido e intelectual engajado. Gnugnoli (2014) observa que essa oscilação entre o impulso idealista e as exigências da realidade moldou a trajetória de Morris, sendo ao mesmo tempo motor criativo e fonte de frustração, já que a excelência formal e a sofisticação estética de suas criações permaneciam distantes das vidas que ele aspirava transformar.

A proposta de uma “arte para todos”, embora legítima e visionária, permaneceu parcialmente aprisionada em uma lógica de distinção. Os objetos concebidos pela Morris & Co., ainda que pautados pela ideia de uso cotidiano, acabavam destinados a um público restrito e financeiramente privilegiado. Pevsner (1975) destaca esse paradoxo: mesmo com um discurso que defendia a universalização da arte, os produtos do movimento *Arts and Crafts*, em razão de seu alto custo e da complexidade de sua execução, se converteram em artigos de luxo, acessíveis apenas a uma minoria. A impossibilidade de conciliar produção artesanal, acessibilidade econômica e alta qualidade formal impôs um limite estrutural ao projeto.

No campo das relações de gênero, essa ambiguidade também se manifesta. Como analisado por Callen (1984–1985) e já mencionado neste artigo, o movimento *Arts and*

¹¹ Tradução nossa para: “art made by the people, and for the people, as a happiness to the maker and the user”.

Crafts, apesar de seu viés reformador, reproduziu as divisões patriarcais vigentes, sobretudo na separação entre concepção e execução. Mesmo quando envolvidas nos processos produtivos, como no caso das mulheres da família e da oficina de Morris, as mulheres raramente ocupavam posições autorais, permanecendo identificadas com as tarefas técnicas e invisibilizadas dentro da lógica hierárquica que distinguia as artes chamadas “maiores” das artes “domésticas” ou “decorativas”. Essa separação não dizia respeito à qualidade dos objetos, mas ao contexto social e ao espaço onde eram produzidos. Tal contradição não invalida sua crítica ao capitalismo e à desumanização do trabalho, mas revela a complexidade de se articular, na prática, um projeto que integre arte, trabalho e justiça social em um contexto atravessado por desigualdades estruturais. É nesse ponto que a utopia de Morris revela tanto sua potência quanto seus impasses e, talvez, seja justamente nesse hiato entre ideal e realização que sua obra permanece atual e continua a nos convocar.

Tecidos que falam: atualizações e cruzamentos com o design de superfícies

A partir das tramas visuais e dos escritos de William Morris, é possível entrever uma concepção de superfície que antecipa, com surpreendente atualidade, discussões centrais do design contemporâneo. Em sua obra, a superfície não aparece como acabamento ou adorno, ela é linguagem. O que no século XIX ainda se chamava de “decoração” ou “artes menores” encontra, hoje, novos desdobramentos no campo expandido do design, entendido como prática projetual que articula matéria, cultura e afeto.

Esse reposicionamento das práticas ornamentais e têxteis ganha fôlego no campo do design de superfícies, cuja consolidação como área autônoma remonta à década de 1970, com a fundação da Surface Design Association, nos Estados Unidos. Segundo a entidade, o campo envolve coloração, padronagem e estruturação de fibras e tecidos, uma definição ampla que abarca técnicas como tingimento, bordado, tecelagem, colagem, estamparia, entre outras, tanto em suportes têxteis quanto em superfícies cerâmicas, gráficas ou digitais (Surface Design Association, 2024). No Brasil, essa perspectiva foi sistematizada por pesquisadoras como Renata Rubim (2013) e Evelise Rüthschilling (2008), que contribuíram decisivamente para o reconhecimento do design de superfícies como campo projetual e epistemológico. Para Schwartz (2008), essa área opera em três dimensões complementares: a representacional, ligada à linguagem simbólica das superfícies; a constitucional, que compreende seus materiais, texturas e estruturas; e a relacional, que aborda as interações sensoriais e afetivas entre sujeito, matéria e espaço.

Nessa perspectiva, a produção ornamental de Morris pode ser relida como antecipação das discussões que hoje permeiam o campo do design de superfícies. Por mais que sua obra preceda qualquer sistematização teórica, ela delinea, com notável clareza, uma visão expandida da superfície como linguagem. Ao mobilizar padrões gráficos, técnicas artesanais, materiais diversos e uma relação crítica com o tempo e com o gesto, Morris opera, ainda que de forma intuitiva, nas três dimensões propostas por Schwartz: sua obra comunica simbolicamente (representacional), estrutura fisicamente o objeto (constitucional) e ativa interações afetivas e éticas com o cotidiano (relacional). Assim, o ornamento morrisiano torna-se uma gramática visual e material que antecede — e inspira — formulações posteriores sobre o papel projetual da superfície.

Essa reatualização se torna ainda mais evidente quando colocada em diálogo com as abordagens contemporâneas do design de superfícies, que têm buscado revalorizar modos de criação vinculados ao território, à memória material e às práticas visuais historicamente desqualificadas pela lógica industrial. Em vez de assumir uma relação nostálgica com as tradições, essas propostas atualizam saberes técnicos e culturais por meio de linguagens gráficas que operam entre o sensível e o estrutural. Nesse contexto, a obra de Morris revela-se exemplar: sua produção não apenas recupera modos de fabricação artesanal, mas os transforma em proposições projetuais conscientes, sistematizadas, situadas e críticas. O que se vê não é uma repetição de formas do passado, mas a construção de superfícies que enunciam, com complexidade formal e intenção simbólica, outras formas de habitar o presente.

Essas reflexões também dialogam com fenômenos culturais mais recentes, como a circulação da expressão “roupa de rica” nas redes sociais e no vocabulário da moda. Por trás da estética aparentemente minimalista e “discreta” evocada por esse imaginário, o que se observa é uma performance de distinção que esconde ou disfarça o trabalho, a matéria e os saberes que estruturam a peça. Trata-se, em muitos casos, de uma estetização da contenção como nova forma de hierarquia visual, em que o apagamento do ornamento ou de signos explícitos de riqueza atua justamente como sinal de pertencimento a uma elite que já não precisa ostentar.

Essa contenção formal, frequentemente tomada como sofisticação, carrega em sua genealogia uma ideologia profundamente marcada por exclusões simbólicas. A valorização da superfície lisa, branca e silenciosa — amplamente difundida no pensamento moderno europeu — consolidou um discurso no qual a ausência de ornamento passou a ser associada à elevação cultural. É nesse contexto que Adolf Loos (2019), em 1908, em seu ensaio “Ornament and Crime”, sustenta a ideia de que o afastamento do ornamento representaria um sinal de progresso civilizatório e poder intelectual, excluindo, por consequência, práticas visuais ligadas à repetição, à materialidade exuberante e às estéticas populares e não ocidentais. Tal perspectiva ganhou forte ressonância no campo da arquitetura, onde a lógica racionalista do modernismo e o vocabulário da forma pura promoveram uma supressão sistemática do decorativo, em nome de uma funcionalidade tida como neutra, mas que, na prática, silenciava outras epistemologias visuais e culturais.

Esse imaginário estético também se articula àquilo que Batchelor (2000) denomina cromofobia: um medo ou recusa da cor que atravessa a história da cultura ocidental, frequentemente associando a exuberância cromática ao oriental, ao feminino, ao exótico ou ao superficial. O branco e o cinza, nesse horizonte, não são apenas escolhas visuais, são dispositivos simbólicos de purificação, distanciamento e distinção. Assim, o minimalismo contemporâneo, longe de ser um campo neutro, pode operar como linguagem racializada e classista, onde o apagamento do ornamento e da cor converte-se em signo de prestígio.

Nesse sentido, a crítica de Morris permanece atual: o design, se esvaziado de vínculo com o fazer e com a intenção simbólica, corre o risco de se tornar instrumento de homogeneização, mesmo quando propõe uma aparência de simplicidade.

Percebe-se, assim, que a produção de Morris, quando relida à luz do design de superfícies, adquire uma nova espessura interpretativa. Seus escritos, mais do que manifestos de época, oferecem fundamentos teóricos para uma prática projetual que compreende a superfície como território discursivo e sensível. E seus tecidos, longe de pertencerem apenas ao

passado, permanecem como superfícies que ainda falam e que convocam, nos exercícios do presente, a escuta de saberes construídos ao longo do tempo.

No horizonte do design de superfícies, retomar Morris significa reativar uma forma de ver o mundo que resiste ao apagamento simbólico e resgata um repertório estético. A superfície, em sua concepção, é mais do que aparência: é política do olhar. Ela se oferece como um plano onde matéria, cultura e afeto se entrelaçam, desafiando a lógica da obsolescência e da invisibilidade dos saberes manuais. Ao tensionar os limites entre arte e técnica, Morris antecipa uma crítica hoje fundamental: a da estetização desvinculada do processo, em que a imagem suplanta o fazer e o projeto se esvazia de sentido. Nesse contexto, os tecidos morrisianos propõem uma pedagogia da permanência: ensinam a ver com atenção, a habitar com consciência, a projetar com enraizamento histórico.

Importa reconhecer, ainda, que a defesa do ornamento como linguagem projetual reivindica uma outra episteme: aquela que valoriza a repetição como narrativa, o detalhe como enunciação e o padrão como memória. Para Morris, a superfície não se limita a um plano de inscrição formal; ela se constitui como campo ativo de disputa por sentidos, narrativas e pertencimentos. Por isso, sua obra segue desestabilizando as hierarquias que ainda hoje marginalizam práticas consideradas menores, femininas ou vernaculares. Ao reinscrever essas práticas no centro do discurso projetual, Morris propõe o design não como solução visual, mas como gesto consciente de que toda forma carrega uma história, toda escolha projeta um mundo e todo fazer é, também, um ato de posicionamento.

Em meio às transformações tecnológicas e simbólicas do presente — da inteligência artificial generativa à precarização do trabalho criativo —, revisitar o pensamento de William Morris torna-se uma operação crítica que ultrapassa a referência histórica. Seu projeto estético e político, centrado na dignidade do fazer, no valor da matéria e na inscrição sensível dos rituais cotidianos, adquire nova densidade diante de práticas projetuais mediadas por algoritmos, plataformas digitais e lógicas de escala. Em tempos em que a criação visual pode ser automatizada em segundos e a autoria dissolvida em comandos impessoais, a reivindicação morrisiana da beleza como experiência compartilhada e do trabalho como forma de afirmação ética ressurgem como contraponto à desmaterialização acelerada do design. Nesse cenário, importa reinscrever o projeto como território relacional, onde a ação criadora se sobrepõe à eficiência e a permanência desafia o efêmero. A superfície, nesse horizonte, não é ruído visual ou tela neutra: é instância simbólica e política, capaz de ativar vínculos, narrativas e formas sustentáveis de habitar o mundo. Assim, a obra de Morris nos convida a repensar as epistemologias projetuais do presente.

Conclusão: reencantar o comum, retomar os gestos

Ao reler a obra de William Morris sob a chave do apagamento têxtil, este artigo procurou evidenciar que sua produção, tanto visual quanto discursiva, ultrapassa os limites de um repertório estético datado do século XIX, configurando-se como um corpo de pensamento projetual ainda crítico, pulsante e necessário. Em seus ornamentos, há uma forma de ver e de dizer; em suas superfícies, uma organização do mundo sensível que recusa a dissociação entre trabalho e linguagem, técnica e cultura, arte e vida.

A crítica morrisiana à industrialização, ao consumo desmedido e à alienação do trabalho não se esgota na denúncia. Ela propõe outra forma de existência: mais lenta, mais tátil, mais implicada na permanência das coisas e nos ritmos do fazer. Ao reposicionar o ornamento como estrutura simbólica e não como excesso, Morris nos convoca a rever os critérios com os quais avaliamos as superfícies que nos cercam e o valor que atribuímos àquilo que é feito com tempo, com matéria e com atenção.

Essa perspectiva se articula com os fundamentos do design contemporâneo de superfícies, entendido não apenas como campo gráfico, mas como território sensível, estrutural e relacional em que a superfície comunica, organiza e vincula. A proposta de Ada Schwartz (2008), ao nomear essas três dimensões, oferece uma chave conceitual relevante para reler a obra de Morris, mas o que o artista antecipa, antes de qualquer sistematização, é uma forma de pensamento visual enraizado na materialidade e na experiência.

Em tempos de estetizações genéricas, apagamento de memórias materiais e fetichização do minimalismo como linguagem de distinção, a obra de Morris oferece resistência. Seus tecidos falam, e falam porque foram concebidos para tocar, para durar, para carregar sentido. São superfícies insurgentes: organizam o olhar, carregam posicionamentos e estabelecem vínculos entre o corpo, o objeto e o mundo.

Reencantar o comum, nesse contexto, não é um movimento nostálgico, e sim uma afirmação da potência crítica presente nos modos de fazer desacelerados, nos padrões que respiram, nas casas que abrigam sentido. Morris não oferece um modelo a ser seguido, mas um modo de perguntar: como queremos habitar as formas? Que histórias queremos contar com as superfícies? E o que deixamos — ou apagamos — no detalhe do que projetamos?

Retomar os gestos, nesse horizonte, é também escutar o que ainda pulsa nos tecidos antigos: a insistência do fazer com intenção, a beleza do que resiste ao tempo e o valor simbólico daquilo que não se pode produzir em série.

Referências

ADAMSON, Glenn. **Thinking Through Craft**. London: Bloomsbury Academic, 2016.

AUTHER, Elissa. **String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2009.

BATCHELOR, David. **Chromophobia**. London: Reaktion Books Ltd, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CALLEN, Anthea. Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement. **Woman's Art Journal**, v. 5, n. 2, p. 1-6, autumn 1984/winter 1985. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1357958>. Acesso em: 5 jul. 2025.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008.

FIELD, Charlotte; FIELD, Peter. **William Morris** (1834–1896). Köln: Taschen, 2017.

GNUGNOLI, Alberta. **William Morris**. Firenze: Giunti Editore, 2014.

HAO, Jiajing. Analysis on the Design Style of William Morris Pattern. **BCP Social Sciences & Humanities**, v. 19, p. 137-141, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.54691/bcpssh.v19i.1595>. Acesso em: 15 jan. 2025.

LOOS, Adolf. Ornament and Crime [1908]. In: LOOS, Adolf. **Ornament and Crime**. London: Penguin Modern Classics, 2019. *E-book*.

MORRIS, William. Art and Socialism. In: Marxists Internet Archive, 1884. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/as/as.htm>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORRIS, William. Textiles. In: MEMBERS of THE ARTS AND CRAFTS EXHIBITION SOCIETY (Ed.). **Arts and crafts essays**. London: Rivington, Percival & Co., 1893a. *E-book*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/36250>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORRIS, William. Useful work versus useless toil. In: MORRIS, William. **Signs of Change**. London: Longmans, Green, and Co, 1893b. *E-book*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/3053>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORRIS, William. The Lesser Arts. In: MORRIS, William. **Hopes and fears for art**. London: Longmans, Green, and Co, 1919a. *E-book*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/3773>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORRIS, William. The Beauty of Life. In: MORRIS, William. **Hopes and fears for art**. London: Longmans, Green, and Co, 1919b. *E-book*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/3773>. Acesso em: 1 ago. 2024.

ORMISTON, Rosalind; WELLS, Nicholas Michael. **William Morris: Artist, Craftsman, Pioneer**. London: Flame Tree Publishing, 2019.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. London: I. B.Tauris & Co Ltd, 2010.

PEVSNER, Nikolaus. **Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius**. London: Penguin Group, 1975.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície: considerações além da superfície**. 3. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2013.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SCHWARTZ, Ada Raquel Doederlein. **Design de superfície**: por uma visão geométrica e tridimensional. 2008. 216 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/14f101c9-4dc3-4753-97be-162a1dc8eada>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SURFACE DESIGN ASSOCIATION. **Missão e História**. Disponível em: <https://www surfacedesign.org/about/mission-history/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

THE RUSKIN MUSEUM. Who Was John Ruskin (1819–1900). Coniston: The Ruskin Museum, 2025. Disponível em: <https://ruskinmuseum.com/who-was-john-ruskin-1819-1900/>. Acesso em: 15 jan. 2025

WILLIAM MORRIS GALLERY. **Larkspur wallpaper** (designed 1872). London Borough of Waltham Forest. London: William Morris Gallery, [19--]b. Disponível em: <https://wmgallery.org.uk/object/larkspur-wallpaper-9/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

WILLIAM MORRIS GALLERY. **Strawberry Thief printed cotton** (design registered in 1883). London Borough of Waltham Forest. London: William Morris Gallery, [19--]a. Disponível em: <https://wmgallery.org.uk/object/strawberry-thief-printed-cotton/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

Revisora: Olívia Almeida – olivianalmeida@gmail.com