



**Jonathan Vinícius Pereira Santos**

**No centro da tensão: William Morris entre a forma e o conteúdo.**

Monografia apresentada como exigência do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro para obtenção do título de licenciatura em História.

Orientador: Henrique Estrada Rodrigues.

Rio de Janeiro

Julho de 2021

## Agradecimentos

Ao meu orientador Henrique Estrada Rodrigues pela paciência e atenção e ao CNPQ que, por dois anos, me permitiu fazer a pesquisa que resultou nesta monografia; aos professores e a todo o departamento de História da PUC-RIO pelo companheirismo durante todos os anos da graduação. Gostaria de agradecer em especial ao Cláudio que, além das ótimas conversas, sempre me ajudou com questões burocráticas. Ao Marcelo Jasmin que aceitou ser o leitor crítico desta monografia.

A todas e todos os amigos e amigas que fiz durante essa parte da minha vida. Em especial a Pedro Belfort, com quem tive e tenho conversas que, além de enriquecedoras, criaram projetos para o futuro. Em especial a Marcelus Zampier, uma das pessoas mais engraçadas que já conheci e um dos melhores amigos que eu ou qualquer outra pessoa poderia ter. Deixei por último o nome dela enquanto falo dos meus amigos e amigas porque queria dar mais atenção a seu nome: Agradeço muitíssimo a Ana Luiza cuja benevolência para comigo e minha família permitiu que esta monografia continuasse sendo escrita.

À minha família por todos os ensinamentos e repreensões. Em especial às minhas irmãs Andrielle e Thalita pelas risadas e pelos carinhos. Em especial a meu pai pelos ensinamentos e pelo apoio incondicional. Em especial à minha mãe por todo amor, pela compreensão e por ser exatamente o que ela é.

**Resumo:** William Morris (1834-1896) foi um cidadão vitoriano cuja vida foi marcada por atuações nas mais diversas áreas. Morris atuou na produção de arte, em textos de intervenção social, em obras de romance e se dedicou a grupos políticos que tinham como meta a implantação do socialismo. Em 1890, ele publicou a obra utópica *News from nowhere* (Notícias de lugar nenhum) em forma de romance. Nesta obra, Morris apresenta um tempo futuro em que o trabalho não é um fardo, a comunidade se ajuda voluntariamente e os modos de vida são outros. Neste trabalho, o foco recai sobre a relação entre a forma e o conteúdo do seu romance utópico. Propondo-se analisar a produção de Morris, este trabalho pretende demonstrar que há uma tensão em sua utopia entre a forma romântica, realista e aberta e o conteúdo revolucionário.

**Palavras-chave:** Utopia; Romance; William Morris

**Abstract:** William Morris (1834-1896) was a Victorian citizen whose life was marked by performances in various areas. Morris worked in the production of art, in texts of social intervention, in works of romance and devoted himself to political groups that had as their goal the implantation of socialism. In 1890, he published the utopian work *News from Nowhere* in novel form. In this work, Morris presents a future time when the work is not a burden, the community helps itself voluntarily and the ways of life are different. In this work, the focus is on the relationship between the form and content of his utopian novel. Proposing to analyze the production of Morris, this work aims to demonstrate that there is a tension in his utopia between the romantic, realistic and open form and the revolutionary content.

**Keywords:** Utopia; Novel; William Morris

## Sumário

<b>Introdução.</b>	<b>5</b>
<b>1 O primeiro lado da tensão: a forma em que se desenrola Notícias de Lugar Nenhum.</b>	<b>12</b>
1.1 A leitura de Thompson: Do Morris romântico ao Morris revolucionário.	12
1.2 Uma tentativa de definição do conceito de romantismo	25
1.3 William Morris Romântico	35
1.4 O conceito de Utopia Moderna e sua discussão formal	40
1.5 A forma do romance utópico pelo próprio romance: do elemento descritivo à sustentação da hipótese	48
<b>2 O outro lado da tensão</b>	<b>60</b>
2.1 Notícias de lugar nenhum como romance revolucionário	60
2.2 Conceitos intercambiáveis	68
2.3 O lugar de Morris na tradição marxista	81
2.4 O conteúdo do romance utópico pelo próprio romance.	89
<b>Considerações Finais</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:</b>	<b>100</b>

“Em algumas dezenas de anos, todas as forças secularmente domesticadas parecem se ligar para atacar o velho mundo e explorar uma pluralidade de novos mundos possíveis. Existe aí uma selva do pensamento utópico onde começamos apenas a penetrar. Os temas se recortam frequentemente, se encavalam, mas as linhas de força se destacam para indicar a definição de um novo princípio de realidade.”

Miguel Abensour, *O Novo Espírito Utópico*.

## Introdução.

William Morris foi um cidadão vitoriano do século XIX que desenvolveu trabalhos nas mais diversas áreas. Sua atuação por meio da arte da decoração é um exemplo dos seus muitos trabalhos. Pode-se ver sua participação nessa arte por meio do desenho *strawberry thief*. A obra mencionada é um desenho para têxteis produzido por Morris em 1883 e cuja representação está ligada a experiências vivenciadas pelo próprio autor que viu tordos roubando morangos na sua casa de campo em Kelmscott Manor, in Oxfordshire. A participação do cidadão vitoriano na arte decorativa é uma pequena amostra de sua personalidade múltipla, isto é, da sua atuação em múltiplos campos.<sup>1</sup>

William Morris também possuía um entendimento peculiar sobre prédios antigos que consistia em entendê-los como uma resistência à modernidade. Nesse ponto específico, o cidadão vitoriano entendia que a modernidade trouxe feiura ao mundo e os edifícios antigos eram a resistência a esse mesmo mundo tornado feio. Seu entendimento o levou a criar em 1877 uma sociedade para proteger os prédios antigos.<sup>2</sup>

Não obstante, o escritor inglês talvez seja mais conhecido por seu engajamento político. Tal engajamento de William Morris, assim, também é parte de sua personalidade múltipla. Em 1884, no ano seguinte à confecção da obra têxtil citada acima, ele cria, ao lado de alguns outros membros dissidentes da Federação Socialista Democrática, a Liga Socialista da Inglaterra. O seu desligamento da Federação Socialista Democrática foi motivado pela oposição que Morris começou a fazer a Hyndman, líder da Federação<sup>3</sup>. Ou seja, o

---

<sup>1</sup> MORRIS, William. **Strawberry thief**. V&A: search the collections. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O78889/strawberry-thief-furnishing-fabric-morris-william/>>. Último acesso em: 23. Nov. 2019, às 14:25. (Cf: Figura 1 nas referências deste trabalho).

<sup>2</sup> Cf. **Manifesto da SPAB**. 1877. Disponível em: <spab-manifesto.pdf>. Último acesso em: 15. Abril. 2021, às 06:00.

<sup>3</sup> Henry Hyndman foi um autor que se converteu ao socialismo após ter lido o Manifesto do partido comunista de Marx e Engels e criou a Federação Democrática Socialista. Jason Kelly afirmou que as “leis arbitrárias” de Hyndman provocaram a saída de vários membros da Federação, inclusive a de William Morris. Cf: Kelly, Jason M. Morris, William (1834–1896). *The International Encyclopedia of Revolution and Protest*. Ness, Immanuel (ed). Blackwell

descontentamento de Morris para com o seu líder o motivou a se desligar da Federação e a ajudar a criar a Liga Socialista da Inglaterra.

Entre os membros da Liga Socialista da Inglaterra estavam Ernest Belfort Bax, Sam Mainwaring e Edward Aveling, além de sua esposa Eleanor Marx. Esta última foi a filha mais nova de Karl Marx e escreveu artigos com posições socialistas ao longo de toda sua vida até se suicidar em 1898. Em seu artigo *Shelley and socialism*, Eleanor Marx junto a seu esposo Edward Aveling defende a hipótese de que o poeta romântico Percy Shelley foi um socialista<sup>4</sup>. Tal escrito é um exemplo da atuação da autora no campo do socialismo.

Para além de trabalhos como decorador, artesão e até mesmo seu envolvimento político, William Morris se dedicou à escrita de textos de intervenção social, ou seja, textos que propunham um modelo de vida alternativo. Um exemplo disso é um texto publicado em 1887 em formato de panfleto - que analisarei na segunda parte desta monografia.

Nesse panfleto, ele busca apresentar aos leitores - principalmente aos trabalhadores - propostas alternativas de vida. O título do texto já é expressivo nesse ponto: *Como nós vivemos e como nós podemos viver* (How we live and how we might live)<sup>5</sup>. Em tal obra, Morris apresenta o sistema da sua sociedade como uma guerra. Com essa constatação, o autor afirma que “revolução” significa uma mudança total da sociedade em que ele está vivendo. Ou seja, o entendimento de Morris sobre a revolução é a mudança completa das bases da sociedade.

Essa perspectiva a respeito da revolução é seguida por uma defesa do socialismo, isto é, o autor busca oferecer o socialismo como a alternativa mais viável aos trabalhadores. Sendo assim, os conceitos de revolução e socialismo

---

Publishing. In: **Blackwell Reference Online**, 2009. Disponível em: <[http://www.revolutionprotestencyclopedia.com.proxy.ulib.uits.iu.edu/subscriber/tocnode.html?id=g9781405184649\\_yr2012\\_chunk\\_g97814051846491040](http://www.revolutionprotestencyclopedia.com.proxy.ulib.uits.iu.edu/subscriber/tocnode.html?id=g9781405184649_yr2012_chunk_g97814051846491040)>.

Último acesso em: 25. Maio. 2021

<sup>4</sup> AVELING; Edward; AVELING, Eleanor Marx. Shelley and socialism. in: **Today**, abril de 1888, pp. 103-116. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/eleanor-marx/1888/04/shelley-socialism.htm>>. Último acesso em: 26. Abril. 2020, às 16:20.

<sup>5</sup> MORRIS, William. **How we live and how we might live**. Nottingham: Five leaves Bookshop, 2015.

contidos no panfleto são importantes para a sustentação da hipótese que aqui será esboçada.

Assim, este trabalho utilizará a concepção de *Como nós vivemos e como podemos viver* a respeito da revolução para entender a narrativa da obra *Notícias de lugar nenhum*, publicada três anos depois. Esse entendimento, entretanto, não busca estender o conceito de revolução do panfleto publicado pelo autor em 1887 ao seu romance publicado em 1890, antes, recai na percepção de que o romance utópico mobiliza o conceito em um universo ficcional, com as especificidades próprias à ficção. Além disso, o panfleto também será importante para esta monografia à medida que permite a este trabalho entender o significado de socialismo para Morris.

William Morris publicou originalmente seu romance no ano de 1890, entre Janeiro e Outubro, em forma de capítulos impressos em folhetins do jornal *Commonweal*, jornal que era vinculado à Liga Socialista da qual William Morris foi um dos fundadores. *Notícias de lugar nenhum* apresenta uma Inglaterra futura em que o trabalho não é um fardo, as pessoas na sociedade ajudam-se mutuamente e não há propriedade privada. O romance utópico de Morris também é marcado por uma intenção que o autor tem de criticar outra utopia socialista intitulada *Olhando para trás* (Looking for the backward), escrita por Edward Bellamy<sup>6</sup>. David Leopold, professor associado de teoria política na universidade de Mansfield, na Inglaterra, destacou que a utopia de Edward Bellamy foi criticada por Morris em cinco pontos: Morris critica o tratamento de Bellamy quanto ao trabalho, à tecnologia, ao Estado, às cidades e à arte. Esse desagrado do autor o impulsionou a escrever o romance utópico *Notícias de lugar nenhum* com uma outra perspectiva que englobava os pontos criticados no romance de Bellamy.

Além disso, Leopold afirma que Morris buscou apresentar a sua utopia sem um modelo a ser implementado, característica presente na utopia de Bellamy

---

<sup>6</sup> Edward Bellamy (1850 - 1898) foi um escritor americano e sua utopia *Looking Backward* (1888) descreve uma história em que a personagem principal Julian West desperta, depois de pegar no sono, no ano 2000 (cenário muito similar ao utilizado por William Morris para *Notícias de lugar nenhum*). Ao despertar, West percebe que os Estados Unidos passaram por uma profunda mudança e agora eram um país socialista administrado por um governo central que buscava a justiça social. Para mais informações, cf. VASCONCELOS, José Antonio. A utopia urbana de Edward Bellamy. In: **Dimensões**, Vol. 30, pp 245 - 265, 2013.



na análise de Morris, mas com um caráter aberto. Tal caráter é entendido por Leopold como uma alternativa social explorada pela imaginação.<sup>7</sup> Esta é um instrumento literário utilizado por Morris na construção de *Nowhere*, ou seja, a sociedade em que a utopia desenrola-se. Nesse sentido, pode-se dizer que *Nowhere* é criada pela imaginação de Morris

O romance de Morris articula-se ao conceito de utopia uma vez que a imagem representada no romance é uma imagem do futuro (a Inglaterra de 2102). Tal aproximação entre romance e uma utopia temporalizada a partir do futuro configurou-se primeiramente na obra de Sébastien Mercier *O ano de 2440* (L'an 2440) quando o autor imaginou a França 7 séculos à frente<sup>8</sup>. Assim, Mercier habitando a França de 1771 imagina o mesmo país em 2440<sup>9</sup>. Além do mais, ao apresentar o seu romance com um imaginário socialista dentro de uma utopia, Morris está se inserindo em um debate que enxerga a utopia não como “imatura” ou “não científica”<sup>10</sup>, mas como uma potência capaz de liberar o imaginário individual na busca por uma sociedade mais justa e igual. Para este trabalho, tal característica da obra do romancista utópico consta no conteúdo da utopia. Este trabalho entende que a necessidade de analisar o conceito de utopia consiste em entender como Morris atua dentro do conceito, isto é, como o autor, através do conceito de utopia, desenvolve um imaginário socialista que é expresso em um conteúdo revolucionário.

Quatro personagens do romance são fundamentais para a sustentação da hipótese deste trabalho. São elas: William Guest, personagem principal da obra e alter-ego de William Morris, Dick, Clara e a personagem intitulada Velho Hammond, avô de Dick. William Guest é a personagem construída por Morris que acorda em 2102 e percebe a mudança completa que se deu na sociedade inglesa entre 1890 e 2102.

<sup>7</sup> Leopold, David. William Morris, News from nowhere and the function of utopia. In: **Contents**. Vol. 22, No 1, pp. 18-42, 2016.

<sup>8</sup> Cf: MERCIER, Sébastien. **L'an 2440**: rêve s'il en fut jamais. Paris: la découverte, 2007

<sup>9</sup> Cf: KOSELLECK, Reinhart. A temporalização da utopia. In: \_\_\_\_\_ **Estratos do tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014; JASMIM, Marcelo. Utopia: do espaço ao tempo. In: NOVAES, Adauto. (ORG.) **Mutações**: O novo espírito utópico. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

<sup>10</sup> Cf. ABENSOUR, Miguel. A história da utopia e o destino de sua crítica. In: \_\_\_\_\_ **O novo espírito utópico**. ARANTES, Urias. (org.). Campinas: editora UNICAMP, 1990.

O capítulo IX do romance é sugestivo para o entendimento dessas personagens porque ele é o primeiro capítulo no qual as quatro personagens aparecem em um só cenário. O contexto da cena desenrola-se quando Dick realiza o desejo de levar Guest até a casa de seu avô - Velho Hammond - que pode lhe contar o processo pelo qual a Inglaterra passou e porque ela estava tão diferente. Ao chegar na casa do Velho Hammond, as duas outras personagens - Dick e William Guest - percebem a presença de Clara que será apresentada a Guest e sairá de cena para conversar a sós com Dick. Ficando somente na cena William Guest e Velho Hammond, este explica àquele que Clara e Dick já foram casados e se divorciaram. As palavras do velho Hammond ao longo do romance são importantes para a hipótese deste trabalho porque abarcam, principalmente quando fazem menção à história da revolução que ele narra a Guest, uma parte do imaginário socialista do romance utópico.

O encontro das quatro personagens citadas acima já apresenta uma mudança na estrutura daquela sociedade porque ao longo do capítulo IX o velho Hammond explica a William Guest como o casamento deixou de ser uma propriedade privada que era, no entendimento da personagem, no século XIX.

Nas palavras do velho Hammond:

[...] “Sei que antigamente havia loucuras como esses tribunais de divórcio. Mas pense: todos os casos que eram julgados naqueles tribunais eram litígios sobre propriedade; parece-me, caro amigo” Disse ele sorrindo, “que apesar de vir de outro planeta [a Inglaterra do século XIX], você notou pelo aspecto externo do nosso mundo que os litígios sobre propriedade não têm condição de existir em nossos dias”. (MORRIS, 2019 p. 96).

No trecho citado acima pode-se perceber a ideia de revolução como uma mudança completa das bases da sociedade tal como aparece no panfleto *Como nós vivemos e como podemos viver* mencionado acima. No trecho citado, as bases da sociedade inglesa mudaram tanto que os tribunais de divórcio foram abolidos da Inglaterra e o que provocou tamanha mudança social foi a revolução. Entretanto, no capítulo II fica mais patente as consequências da revolução ocorrida na Inglaterra e que permitiu a criação de *Nowhere*. Nesse capítulo, a personagem

principal acorda em 2102, após a revolução socialista. Tal revolução ocorrida no seu país alterou tanto a forma de vida que Guest acorda perdido. Em suas próprias palavras:

Estava a ponto de dizer “mas este é o tãmissa?”, mas me calei maravilhado e voltei os olhos para o Leste a fim de ver novamente a ponte, e de lá para as margens londrinhas do rio; e havia muita coisa para me espantar. Pois, apesar de haver uma ponte cruzando o rio e casas na margem, como tudo havia mudado desde ontem à noite! A fábrica de sabão, com as chaminés vomitando fumaça, desaparecera; a oficina de engenharia também; a indústria de chumbo, desaparecida; e não se ouvia o som de rebites e martelos que geralmente vinha com o vento do oeste desde as oficinas de Thorneycroft. E a ponte! Talvez eu já houvesse sonhado com esta ponte, mas nunca havia visto uma fora de um manuscrito com iluminuras, pois nem a Ponte Vecchio de Florença lhe chegava aos pés. [...]

O barqueiro [a personagem cujo nome é Dick que serve como guia a William Guest por *nowhere*] notou meu olhar espantado e disse, como se respondendo ao meu pensamento:

“É realmente uma ponte muito bonita, não é? As pontes rio acima, apesar de bem menores, não são tão graciosas, e as rio abaixo não são mais nobres nem mais imponentes”. (MORRIS, 2019, pp. 32-33)

Além da presença de um imaginário revolucionário na passagem acima, Morris apresenta duas características que perpassam toda a obra: a primeira consiste em que somente o leitor e William Guest estão cientes de que ele está em 2102. As outras personagens do romance, como o barqueiro Dick, entendem Guest como alguém vindo de “outro planeta”<sup>11</sup>, mas não do passado daquele mesmo lugar. Ademais, o autor marca em diversas passagens do romance *Notícias de lugar nenhum*, como no trecho acima, seu caráter realista nas descrições que faz. Pode-se ver tal característica em outras passagens do romance, como, por exemplo, na descrição que o autor faz de um cenário em que, ao lado de outros edifícios, aparece o mercado de Hammersmith onde ele fez compras. Em suas próprias palavras:

Pensei reconhecer a Broadway pela disposição das estradas que ali se cruzavam. No lado norte da estrada havia uma fileira de edifícios e praças, baixos, mas muito bem construídos, fazendo assim um contraste marcante com a simplicidade das casas ao redor; enquanto acima deste

<sup>11</sup> página 96 dentro do capítulo IX apresentado acima.

edifício mais baixo se elevavam o teto inclinado e coberto de chumbo, os contrafortes e a parte mais alta da parede de um grande castelo, dotado de um estilo esplêndido e exuberante de arquitetura, de que pouco mais se poderia dizer além de me parecer que reunia as melhores qualidades do gótico do norte da Europa mesclado ao sarraceno e ao bizantino, sem ser cópia de nenhum desses estilos. No outro lado, o lado sul da estrada, havia um edifício octogonal de teto alto, que lembrava o Batistério em Florença mas que era cercado por uma cobertura que claramente compunha uma arcada ou claustro; era também delicadamente ornamentado.

Toda essa massa de arquitetura, que tínhamos tão inopinadamente encontrado ao sair dos campos agradáveis, não era apenas linda em si, mas tinha a expressão de tamanha generosidade e abundância de vida que me senti reanimado de uma forma que nunca tinha sentido antes. Ri-me de prazer. Meu amigo pareceu entender e ficou sentado olhando para mim com interesse alegre e afetuoso. Tínhamos parado em meio a várias carroças, em que se encontravam pessoas belas e saudáveis, homens, mulheres e crianças vestindo roupas coloridas, obviamente carroças de mercado, pois estavam cheias de produtos agrícolas extremamente tentadores.

Disse eu: “não preciso perguntar se isto é um mercado, pois vejo claramente que é; mas que mercado é este, tão esplêndido? E o que é aquele castelo glorioso, e o edifício do lado sul?” (MORRIS, 2019, pp. 52-53).

Esse estilo de composição literária escolhido por William Morris, que busca descrever em detalhes cada ponto da cena, era típico dos romances realistas do século XIX. Balzac é um exemplo desses escritores romancistas descritivos. Em prefácio à sua própria obra intitulada *comédia humana*<sup>12</sup>, o escritor francês busca caracterizar esse realismo do qual é um dos fundadores.

A partir da apresentação exposta até aqui, este trabalho entende a forma literária escolhida para a produção do romance como aberta (ou dialógica), realista e romântica. O conteúdo do romance utópico, por sua vez, é entendido por este trabalho como revolucionário e expressão de um imaginário socialista. Para tanto, este trabalho propõe a hipótese de que o conteúdo revolucionário e a forma em que ele se expressa relacionam-se em uma tensão mantida, portanto nunca dissipada, dentro do romance.

---

<sup>12</sup> cf. BALZAC, Honoré de. Prefácio In: **A comédia humana**: estudos de costumes: cenas da vida privada. São Paulo: Globo, 2012. Edição eletrônica. Disponível em: <file:///C:/Users/johnny/Downloads/A%20Comedia%20human%20-%20Vol.%201%20-%20Honoré%20De%20Balzac.pdf> Último acesso em: 26. Abril. 2020. Às 16:40.

Ao longo do primeiro capítulo desta monografia, buscar-se-á discutir a forma do romance utópico tal como foi apresentada no parágrafo anterior. Dessa maneira, as características aberta, realista e romântica do romance serão apresentadas e discutidas à luz de autores que se preocuparam com esses temas. Além disso, este trabalho também buscará uma interpretação do conceito de romantismo no pensamento de E.P Thompson para fundamentar a sua hipótese de que a obra de William Morris é construída, além de outras características, em formato romântico.

No segundo capítulo, este trabalho discutirá o segundo momento da hipótese: o que diz respeito ao conteúdo do romance utópico. Assim, ao longo da apresentação de algumas passagens do romance e de uma discussão bibliográfica com autores que se preocupam com o tema, esta monografia buscará demonstrar que o conteúdo do romance se manifesta de maneira revolucionária a partir de um imaginário socialista. Além disso, nesse capítulo se discutirá também o significado do conceito de socialismo e a posição que Morris ocupa no interior da tradição marxista.

Portanto, a estrutura deste trabalho corresponde à estrutura da hipótese aqui sustentada. Pelo fato desta hipótese ter dois momentos que dissertam sobre a forma e o conteúdo do romance, a estrutura em que se fundamenta esta monografia monta-se também em dois momentos. Procura-se com isso dar clareza à hipótese e aos argumentos que a sustentam.

## **1 O primeiro lado da tensão: a forma em que se desenrola *Notícias de Lugar Nenhum*.**

### **1.1 A leitura de Thompson: Do Morris romântico ao Morris revolucionário.**

A vida e as obras de Morris foram objeto de discussão do historiador inglês do século XX Edward Palmer Thompson. A leitura que o historiador fez do cidadão vitoriano é importante para a análise do romance utópico *Notícias de Lugar Nenhum*. A hipótese de Thompson gira, entre outros pontos também fundamentais, em torno do conceito de *romantismo*. Nesse sentido, para se ter a

justa medida da leitura do historiador é necessário delimitar o conceito e obter dessa delimitação o significado que o historiador inglês atribuiu à vida e às obras de Morris. A fim de chegar a essa finalidade, este trabalho buscará analisar não apenas a biografia de Morris escrita por Thompson, mas também as leituras que o historiador marxista fez dos românticos ingleses do século XVIII para enxergar o sentido que ele atribuía ao conceito de romantismo. Com isso, a sua hipótese a respeito de Morris torna-se mais clara. O interesse do autor pelo tema do romantismo não passa ao largo das discussões contemporâneas.

Edison Lucas Fabrício<sup>13</sup>, em artigo publicado em 2017 na revista *crítica histórica* afirma que o interesse de Thompson pelo romantismo corre em duas vias: a primeira consiste na predileção do autor em historicizar poetas românticos, por isso não é fortuito que Thompson comece suas obras biografando a vida de William Morris e termine com uma obra sobre William Blake. A segunda via consiste, segundo Fabrício, na imaginação romântica presente nas obras do próprio historiador inglês, como em *Costumes em comum*<sup>14</sup> e *A formação da classe operária inglesa*<sup>15</sup>, por exemplo. (FABRÍCIO, 2017, pp. 394-420).

O interesse de Thompson pelo romantismo, de onde surgiu a publicação da biografia sobre William Morris, pode ser atestado também pela sua esposa que coletou ensaios do historiador sobre os românticos ingleses em um livro. Dorothy Thompson<sup>16</sup>, em prefácio a esse mesmo livro, aponta que havia dois assuntos aos quais seu esposo queria contribuir, a saber, um estudo sobre a cultura popular consuetudinária na Inglaterra do XVIII e um estudo sobre o movimento romântico inglês da década de 1790. Segundo Dorothy Thompson, quando o historiador inglês percebeu que não teria muito tempo, ele conseguiu reunir seus ensaios já publicados sobre o primeiro assunto e alguns inéditos em 1991 com o título *Costumes em comum*. No entanto, Thompson faleceu antes de fazer a mesma

---

<sup>13</sup> FABRÍCIO, Edison Lucas. Entre a história e a literatura: E. P. Thompson e a crítica romântica da modernidade (1955-1993). In: **Revista crítica histórica**, Vol. 8, pp. 394-420, 2017.

<sup>14</sup>Cf: THOMPSON, E.P. **Costumes em comum**: Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>15</sup> THOMPSON, E.P. **A formação da classe operária inglesa**: a árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

<sup>16</sup> Cf: THOMPSON, Dorothy. Prefácio. In: THOMPSON, E. P. **Os românticos**: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2002.

coisa com o estudo sobre o romantismo. Sua esposa, citando o historiador inglês, afirma que E.P Thompson descrevia o romantismo como um impulso que alcançou maturidade quando a “cultura tradicional foi desafiada” e quando “as proposições dos *philosophes* eram inadequadas”<sup>17</sup>. (THOMPSON, E.P apud THOMPSON, Dorothy, p. 8, 2002).

É nessa esteira de preocupações com os românticos que emerge a biografia que Thompson escreveu sobre Morris e publicou originalmente em 1955<sup>18</sup>. A hipótese central da biografia recai na passagem de William Morris do universo romântico ao universo revolucionário. Seguindo a sua hipótese, Morris viu nos pioneiros do socialismo uma explicação para o crescimento daquele mundo que ele odiava e, além disso, ele viu um desejo de transformar o mundo em uma nova sociedade. A biografia, portanto, tenta analisar junto ao crescimento do romancista utópico o desenvolvimento da ideia de revolução. Nessa perspectiva, o desenvolvimento do caráter revolucionário do autor deixa para trás o perfil de romântico revoltado. Sendo assim, aquele impulso romântico foi convertido em um desejo de criar uma nova sociedade apenas em 1882 (quando Morris encontra-se com os pioneiros do socialismo na Inglaterra). Nas palavras do biógrafo, “Morris, o romântico revoltado tornou-se um realista e um revolucionário”<sup>19</sup> (THOMPSON, 1997, p. 2).

No entanto, ao longo de suas explanações a respeito das influências juvenis de William Morris, Thompson apresenta alguns elementos que podem ser vistos na composição literária de seu romance utópico. Portanto, cabe a este trabalho a tarefa de acompanhar os argumentos do historiador inglês e demonstrar os elementos românticos que são apropriados por Morris na composição de seu romance para acentuar a hipótese deste trabalho: *Notícias de lugar nenhum* é uma obra tanto romântica quanto revolucionária e os dois aspectos estão em tensão.

Para o historiador marxista, o ódio pela sociedade moderna manifestou-se inicialmente na vida do biografado por via do movimento romântico. Nessa

---

<sup>17</sup> (THOMPSON, 2002, pp. 7-9).

<sup>18</sup> THOMPSON, E.P. **William Morris: romantic to revolutionary**. London: Merlin press, 1977

<sup>19</sup> Texto original: “Morris, the romantic in revolt, became a realist and a revolutionary”.  
Tradução própria.

perspectiva, Thompson apresenta William Morris como parte de um ambiente tomado pela “revolta romântica” a qual poetas como Lord Byron, Percy Shelley e John Keats haviam enunciado. Essa revolta é entendida pelo autor como uma manifestação passional contra a realidade social intolerável com a qual os ingleses, William Morris entre eles, se depararam na Inglaterra Vitoriana.

A aproximação que o intelectual inglês faz entre Keats e Morris é interessante para destacar a influência do movimento romântico sobre o escritor de *Notícias de lugar nenhum*: tal influência pode ser sentida no texto publicado por Morris intitulado *A defesa de Guinevere* (The defence of Guenevere). Para Thompson, o início de uma atração pelo medievalismo proveniente da influência de Keats pode ser encontrado ao longo desse texto.

Segundo o autor, Keats mesclou radicalismo com livre pensamento. Tal característica foi analisada pelo historiador tomando como fontes as cartas privadas do poeta em que ele demonstra ser um radical em suas simpatias e cultuar uma revolta no que diz respeito à corrupção do seu tempo. Por fim, para Thompson, se excetuarmos o seu último poema intitulado *O chapéu e os sinos* (The cap and bells), podemos ver pouca evidência de interesse político no seu poema, isto é, nenhuma palavra como Liberdade, igualdade e fraternidade aparece dentro de suas grandes odes.

Ainda seguindo o argumento do autor, o poema de John Keats é muito bem construído, muito autoconsciente e bem fechado e, por vezes, faz alusões ao medievalismo. Este poeta põe em questão a comunicação integral da sua mensagem menos do que Shelley e está mais preocupado com o caráter artesanal de sua arte. Além disso, se no poeta Shelley pode-se perceber um desânimo de abandono, esse mesmo desânimo em Keats torna-se avassalador. Thompson conclui afirmando que ele encontra, com isso, na sua poesia um refúgio de uma realidade social sentida como hostil. Isto posto, uma outra característica de Keats que chega a Morris é analisada pelo autor: a de tensão entre imaginação e ciência, entre sensações e vida filosófica e principalmente entre a riqueza da vida do sentido e da imaginação e a pobreza da experiência de todos os dias. Essas tensões aparecem nas estruturas dos poemas de Keats.



Thompson afirma que a beleza surge para o poeta como uma espécie de remédio inadequado para as opressões do mundo, uma vez que tal atributo era encontrado no mundo da arte e da imaginação, mas não na realidade. Essas concepções acerca da “beleza” e da “obra de arte” foram assimiladas por Morris. Nas próprias palavras do historiador inglês: “[...] As palavras beleza e obra de arte adquiriram um novo significado, cristalizado inicialmente nos escritos de Keats, e as quais foram aceitas quase irrefletidamente pelo jovem Morris [...]” (THOMPSON, 1997, p. 19.)<sup>20</sup>

Ao dizer “o jovem Morris”, o autor expõe que as suas influências à época romântica não são as mesmas que quando adulto. Tal posicionamento do historiador entende que a mudança das influências de Morris tem que ver com a mudança dos seus escritos, ou seja, uma vez que o utopista analisado neste trabalho muda de referência, ele muda também de escritos e de formas de escritos. Dentro dessa perspectiva, a época em que Morris escreveu a utopia *Notícias de lugar nenhum* seria um momento em que ele estaria totalmente afastado das suas influências românticas e, portanto, seu escrito não mais seria romântico.

Ainda seguindo o percurso que Thompson faz do cidadão vitoriano, o autor entende que William Morris em finais dos anos 1860 desloca-se de uma revolta romântica da literatura para as artes visuais e a arquitetura. Nessa perspectiva, a poesia da qual Morris estava mais próximo pode sobreviver dentro do mundo que ela criou para si mesma e os poetas podem refugiar-se em suas obras a fim de escapar da realidade social sentida como intolerável, como John Keats exposto acima; entretanto, o mesmo não pode ser feito com a arquitetura e, por isso, ela não pode ser ignorada.

É por causa disso que ao longo do século XIX o culto do medieval aparece em diversas formas. Uma dessas formas concentra-se na fascinação pelo gótico que se apresenta contra a loucura aristocrática decadente, ou seja, o grotesco e bizarro do gótico é atraído em reação contrária às sofisticações da sociedade do século XVIII. Analisando ainda o percurso das ideias que influenciaram Morris,

---

<sup>20</sup> Texto original: “[...] Words beauty and work of art acquired a new meaning, which first crystallized in the writings of Keats, and which was accepted almost unreflectingly by the young Morris [...]”. Tradução própria.

Thompson apresenta a passagem empreendida pelo utopista. Nas suas próprias palavras:

Mais tarde, Keats enriqueceu sua poesia com associações medievais, não tanto de qualquer interesse próximo no pensamento ou na sociedade da Idade Média, como do desejo de aumentar a ilusão de sua arte, e dar a seu mundo de fantasia uma habitação estranha e colorida. Vimos que Morris passou a adolescência rodeado, como que por uma atmosfera palpável, pelo sentido de mistério e interesse da vida dos tempos passados. Esta imaginação histórica e poderosa que nunca morreu nele, que, ao contrário, tornou-se disciplinada e se aprofundou durante uma vida de estudo, era talvez sua força intelectual única e maior. Em sua juventude, esta faculdade foi acelerada à intensidade por seu ódio crescente de sua própria civilização, e, em comum com outros grandes românticos, a contemplação do passado trouxe com ela um sentido de nostalgia e de perda [...]. Entretanto, como o século XIX avançou, um novo conteúdo estava sendo infundido no culto do medievalismo. (THOMPSON, 1972, pp. 27-28).<sup>21</sup>

A biografia produzida por Thompson aponta também que, para Morris, o maior resultado dessa nova escola de arquitetura foi a sua reconstrução de uma imagem da Idade Média que não foi encarada nem como grotesca nem como uma realidade fantástica, mas como uma realidade de uma comunidade de seres humanos pré-capitalistas. Essa comunidade real construída pela nova escola apresentava valores e um tipo de arte própria em oposição aos valores e artes da Inglaterra Vitoriana. Nessa reconstrução supracitada, Morris encontrou um lugar onde ele poderia se colocar sobre seu próprio momento como estrangeiro e assim julgar o seu tempo com os valores de outro. Um dos mais importantes

---

<sup>21</sup>Texto original: "Later, Keats enriched his poetry with medieval associations, not so much from any close interest in the thought or society of the Middle Ages, as from the desire to heighten the illusion of his art, and to give his fantasy-world a strange and colourful habitation. We have seen that Morris spent his adolescence surrounded, as if by a palpable atmosphere, by the sense of mystery and interest of the life of past times. This powerful historical imagination which never died in him, which-rather-became disciplined and deepened during a lifetime of study, was perhaps his greatest single intellectual strength. In his youth, this faculty was quickened to intensity by his growing hatred of his own civilization, and, in common with other great romantics, the contemplation of the past brought with it a sense of nostalgia and loss (...) But, as the nineteenth century advanced, a new content was being infused into the cult of medievalism". Tradução própria.

influenciadores de Morris quanto a essas características citadas, principalmente quanto ao medievalismo, foi John Ruskin.

O historiador inglês apresenta o texto de Ruskin intitulado *Pedras de Veneza*<sup>22</sup> como aquele que entregou a Morris uma teoria da arte e da sociedade. Ruskin envolvia a sua teoria com um interesse moral e entendia que a arte expressa o ser moral do artista e através do próprio artista se poderia ver a qualidade da vida da sociedade em que o artista vivia. Nessa perspectiva, a riqueza ou a pobreza da arte era efeito da qualidade de vida da sociedade em que o artista estava produzindo. Além disso, Thompson apresenta Ruskin como um teórico que busca uma aproximação entre o trabalho manual e intelectual separados pela civilização moderna. Assim, o historiador inglês entende que Ruskin não foi o primeiro a protestar contra a degradação do operário pela máquina, mas foi o primeiro a declarar o prazer dos homens no trabalho e relatou tal proposta na sua crítica das artes. Ou seja, Ruskin está propondo um trabalho prazeroso que está na contramão da ideia que se tem de trabalho na civilização moderna. Tais características da teoria de Ruskin são vistas pelo biógrafo como muito influentes no pensamento juvenil de Morris. (THOMPSON, 1997, pp. 1-86).

No entanto, essa leitura de Ruskin que chega a Morris via *Pedras de Veneza* não apenas influenciou seus escritos de juventude, mas também seus escritos de maturidade, pois os elementos dessa leitura podem ser vistos no seu romance utópico. Como se pode ver nos dois casos mencionados (a saber, na leitura que Ruskin faz da relação entre arte e sociedade e na leitura que o autor faz do trabalho), os elementos propostos por Ruskin aparecem na composição literária do romance. Morris não rejeita essas leituras para produzir a sua obra e, portanto, o seu romance utópico carrega elementos que na biografia produzida por

---

<sup>22</sup> John Ruskin (1819 - 1900) foi um crítico de arte e desenhista britânico cujos ensaios sobre arte e arquitetura são entendidos como manifestações românticas do autor. Em 1851, ele publicou a sua obra *Pedras de Veneza* em que busca dissertar sobre as arquiteturas do lugar à luz de sua teoria da arquitetura, da pintura e de sua filosofia da natureza. Para mais informações sobre esse ponto, Cf: AMARAL, Cláudio Silveira. John Ruskin e as Pedras de Veneza. In: **Oculum Ensaios**, pp.281-295, 2015. Disponível em: < 2400-7997-2-PB.pdf> Último acesso em: 28. Maio. 2021.

Thompson estariam circunscritos à sua juventude. Sendo assim, pode ser vista, através da persistência de elementos românticos que influenciaram a juventude de Morris, uma presença das ideias românticas na forma de composição do romance utópico *Notícias de lugar nenhum*<sup>23</sup>.

Ao longo da explanação dos argumentos de Thompson, o conceito de romantismo mostrou-se fundamental para entender a hipótese que o autor apresenta na biografia de Morris. Entretanto, é necessário discutir como esse conceito é entendido no desenvolvimento do pensamento do historiador para entender como Thompson enxergava o movimento romântico do qual Morris era membro e, sobretudo, como trabalhava com esse movimento. Para tanto, esta monografia tece algumas observações acerca dos trabalhos escritos por Thompson e coletados no livro *Os Românticos*. Os nove ensaios reunidos no livro, por mais que façam um apanhado do movimento romântico nas últimas décadas do século XVIII, não definem o que o autor entende por romantismo. Ao longo de todo o livro pode-se ver análises sobre a vida e as obras de alguns românticos ingleses, mas nenhuma delimitação precisa do que seria o movimento romântico. Assim, o romantismo parece ser encarado pelo autor como dado e, portanto, a sua atenção recai sobre os poetas que são abarcados pelo movimento. O primeiro ensaio do livro, que inicialmente foi uma palestra proferida em 1968 (ou seja, 13 anos após a publicação da biografia de Morris), sugere essa leitura<sup>24</sup>.

Thompson, ao longo desse ensaio vai se colocar o problema do paternalismo para entender a relação entre educação e experiência. Além disso, o texto soma ao que já foi apresentado a imagem de adultos que chegam à educação. Dessa forma, a leitura que é esposada diz respeito à experiência que é levada pelos adultos para as relações educativas. O autor afirma que: "Meu objetivo agora é investigar o contexto histórico e cultural mais amplo no qual essa ideia de 'experiência' possa ser inserida". (THOMPSON, 2002, P. 14).

---

<sup>23</sup> No último tópico deste capítulo: "A forma do romance utópico pelo próprio romance: do elemento descritivo à sustentação da hipótese", este trabalho demonstrará, no interior do romance de Morris, a persistência desses elementos românticos.

<sup>24</sup> THOMPSON, E. P. Educação e experiência In: \_\_\_\_\_ **Os românticos**: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2002.

Thompson afirma que se é necessário recuar ao século XVIII para se entender a totalidade da crise que ele apresenta como emanada, por um lado, como o problema da relação entre experiência e linguagem letradas e populares e, por outro, como uma relação complicada entre sentimento intenso e consciência intelectual. Segue o autor afirmando que em meados do século XVIII havia uma cultura letrada distanciada em relação à cultura da gente do povo. Nos argumentos do historiador, esse fato não esclarece uma intolerância da aristocracia frente à cultura do povo tendo em vista que alguns de seus membros se dedicavam a registrar canções e baladas, mas a concepção da aristocracia era paternalista mesmo para com essas canções e baladas que seus membros registravam. Isto posto, Thompson afirma que:

O arcabouço cultural inglês do século XVIII alicerçava-se no paternalismo realista. Em termos individuais, a expressão deste podia ser repressiva, indiferente ou calorosamente humanitária: num momento, *Squire Western* podia mostrar sua cara e, em outro, era a vez de *Squire Allworthy*. Mas, em termos gerais, o paternalismo presumia uma diferença qualitativa essencial entre a validade da experiência educada - cultura refinada - e a cultura dos pobres. A cultura de um homem, exatamente como seu prestígio social, era calculada de acordo com a hierarquia de sua classe. (THOMPSON, 2002, p. 17).

Depois de estabelecer o seu objetivo e de sinalizar que a sua discussão repousará no século XVIII, Thompson passa a analisar obras de pensadores românticos como John Thelwall, Thomas Hardy e William Wordsworth. Por mais que as últimas páginas do ensaio sejam dedicadas ao romance *Judas, o obscuro*<sup>25</sup>, de Thomas Hardy, o poeta principal nas análises de Thompson neste ensaio é

---

<sup>25</sup> O romance de Hardy consiste na história de um menino pobre do interior da Inglaterra chamado Judas que é, primeiramente, seduzido por Anabela com quem se casa e depois se separa. Por fim, Judas se apaixona por sua prima com quem não pode se casar porque ainda era legalmente casado com Anabela e mantém com ela uma relação fora das convenções sociais. Tal romance é importante na construção argumentativa de Thompson porque carrega o impulso Wordsworthiano, haja vista que os sentimentos do jovem Judas são tratados de forma séria e não paternalista e a experiência da personagem é encarada como elemento principal no romance. Em suas palavras: "O convincente no romance é a manutenção do equilíbrio de valores, a inter-relação dialética entre as disciplinas intelectuais e a 'vida em si mesma'". (THOMPSON, 2020, P. 39).

William Wordsworth, haja vista que o historiador percebe nele um impulso deflagrado em favor da cultura dos pobres. Nessa perspectiva, é Wordsworth que renega algumas implicações da cultura refinada e enxerga nos mais pobres a “verdadeira cultura”.

Depois de citar o sentimento que é impregnado por Wordsworth no Livro XII<sup>26</sup> do *Prelude*, Thompson afirma que:

Mas, mesmo se o caminho é direto [o autor está se referindo ao sentimento de Wordsworth que leva diretamente ao Livro XII do *Prelude*], já há uma certa mudança: um divisor de águas foi cruzado. Não tanto pelo que é dito, mas a intensidade com que é sentido. Suspeita-se que Werther é um *voyeur* das vidas dos pobres, que usa para se excitar, mas não podemos duvidar que, com Wordsworth, a experiência seja real e fundamental. O trecho funciona precisamente pela reversão dos pressupostos costumeiros da cultura refinada. Na realidade, a palavra “vulgo” é usada de modo a dar uma virada na mesa cultural: de modo que o leitor seja colocado embaixo, com Wordsworth, ao falar com os viajantes comuns nas estradas onde são encontrados “o sentimento real e a consciência justa”, condenando a frivolidade e a vulgaridade dos educados. (THOMPSON 2002, p. 21).

Portanto, o poeta se solidariza com aqueles que estão para além da cultura refinada. Wordsworth, nas palavras de Thompson, percebe que a igualdade do valor do homem comum repousa em atributos morais e espirituais e que tais atributos são conquistados pelas experiências no trabalho, no sofrimento e nas relações humanas básicas. Por conseguinte, conclui Thompson que o poeta olha com maus olhos a educação formal que poderia inibir ou desviar a experiência, tanto prezada pelo poeta.

O autor segue a sua explanação afirmando que as classes superiores reagiram violentamente ao impulso desencadeado por Wordsworth. Nesse sentido, todo o ensaio é construído sobre a imagem do poeta e, portanto, não há

---

<sup>26</sup> Thompson está discutindo esta passagem de Wordsworth: “Quando comecei a inquirir; A observar os que encontrava e a lhes fazer perguntas, e manter; Conversas familiares com eles, as estradas solitárias; Tornaram-se escolas para mim, nas quais eu lia diariamente; Com o maior prazer as paixões da humanidade; Almas que parecem não ter nenhuma profundidade; A olhos comuns. E agora, convencido de todo o coração; De que aquilo a que nós sozinhos damos; O nome de educação tão pouco tem a ver; Com o sentimento real e a consciência justa...” (WORDSWORTH apud THOMPSON, 2002, p. 21)

considerações objetivas sobre o movimento romântico. (THOMPSON, 2002, pp. 11 - 49).

Pode-se ver nesse ensaio que o tratamento a que Thompson submete os românticos de fins do século XVIII é o mesmo a que submete William Morris: o autor objetiva discutir as obras e a vida dos românticos, mas não põe como seu objetivo discutir e delimitar o conceito mesmo de romantismo. Outro ensaio compilado por Dorothy Thompson que pode comprovar essa leitura é o *desencanto e apostasia*<sup>27</sup> também enunciado inicialmente como palestra no ano de 1968.

Nesse ensaio, o enfoque recai tanto no poeta Wordsworth, o mesmo apresentado no texto anterior, quanto em Samuel Taylor Coleridge. A hipótese central desse texto de Thompson consiste em entender dois momentos da trajetória de ambos os poetas - o momento de desencanto e o momento de apostasia. Tecendo comentários sobre a diferença entre esses momentos, o autor afirma que: "Não há nada no desencanto que seja hostil à arte, mas quando se nega ativamente a aspiração, aí estamos à beira da apostasia e a apostasia é um fracasso moral e um fracasso imaginativo." (THOMPSON, 2002, P. 56).

Tal fracasso imaginativo aparece pelo esquecimento da experiência do poeta, em outras palavras, o poeta corta totalmente o seu ser anterior e passa a defender novas ideias e proposições estranhas às que defendia anteriormente. Além de se tornar porta-voz dessas novas ideias, o fracasso imaginativo acentua-se na atitude do poeta de renegar deliberadamente o que defendia antes.

Seguindo a sua hipótese, Thompson afirma que Coleridge entrou nessa fase cedo e apresenta o poeta como alguém que muda seus pontos de vista de acordo com a plateia. Coleridge, nesse sentido, estava cheio de princípios evasivos que ele mobiliza de acordo com a intenção do momento específico em que se encontrava. Para demonstrar o que afirmou, Thompson apresenta a carta que Coleridge endereçou ao pai de Lloyd em 1796 e o historiador inglês transcreve a seguinte frase do poeta: "Eu [...] Quebrei minha barulhenta corneta

---

<sup>27</sup> THOMPSON, E. P. Desencanto ou apostasia? In: \_\_\_\_\_ **Os românticos**: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2002.

revolucionária de brinquedo e pendurei os pedaços na câmara das penitências". (COLERIDGE apud THOMPSON, 2020, 57).

No entanto, Thompson afirma que, ao mesmo tempo, Coleridge escreveu com um tom muito diferente a John Thelwall e a outros amigos radicais. O autor concretiza a sua leitura com essa apresentação da sua hipótese sobre a apostasia de Coleridge: "E já a frase se cerca de um desconfortável ar de apostasia. Por que a 'barulhenta corneta de brinquedo'? Por que defecar sobre um entusiasmo cuja tinta ainda não secara". (THOMPSON, 2020, P. 58).

Segundo o autor, as questões em Wordsworth não são tão claras por causa das características próprias desse poeta. Assim, Thompson afirma que ele não tinha vocação para se estender nas suas cartas e seus sentimentos sediciosos não apareceriam expressos nelas por medo da violação das epístolas. Em 1794 (momento em que os julgamentos de traição iniciaram na Inglaterra), Dorothy Wordsworth - esposa de William Wordsworth - dizia a seu irmão sobre o cuidado de seu esposo ao expressar opiniões políticas nas suas cartas. Para Thompson, esse contexto histórico é uma prova negativa pois atenta contra a suposição de que Wordsworth havia perdido seus interesses políticos por não os expressar de maneira clara em suas correspondências. As fontes que o autor usa para compreender os momentos de desencanto e apostasia do poeta, portanto, são outras, a saber, as suas poesias. Dessa forma, o historiador inglês recorre a uma análise das poesias de Wordsworth para apontar, por meio da composição literária dos poemas, a sua apostasia. Nessa perspectiva, Thompson afirma que:

A prova de sua poesia indica que, para ele, o momento de tensão - da afirmação e recuo jacobino - foi muito mais postergado do que no caso de Coleridge. Além do mais, ele tinha aquela extraordinária capacidade de recordar-se de estados emocionais anteriores - de refletir sobre eles -, aquela tenacidade da verdade com relação a eles. Não obstante, a tensão por fim também o fez ceder, e isso foi seguido por sua rápida reabsorção dentro da cultura tradicional. Ao final das guerras, o desencanto dera lugar à apostasia. (THOMPSON, 2002, P. 61).

O historiador inglês percebe que Wordsworth, que antes havia rompido as formas de composição paternalistas e havia tratado a experiência da classe mais



pobre com uma intensidade genuína, cai na cultura tradicional e começa a valer-se do paternalismo com o qual tinha rompido. Falando sobre a qualidade da poesia produzida pelo Wordsworth apóstata, Thompson diz:

Assim Wordsworth caiu de novo nas formas de sensibilidade paternalista. Se há um ensinamento moral, este não é que ele se tornou um poeta pior porque mudou seus pontos de vista políticos, mas sim porque suas novas “boas perspectivas” [Thompson um ponto antes desta citação havia mencionado o poema em que Wordsworth trabalhara intitulado "eu tenho esperanças razoavelmente boas, e certamente boas perspectivas"] ele não as manteve com a mesma intensidade e autenticidade. Estas eram por demais respeitadas, por demais um produto não do poeta mas de seu censor moral interior; ele escreveu, não partindo de uma crença, nem de uma tensão entre crenças, mas de um sentimento em algo em que precisava acreditar. Boas perspectivas raramente produzem boa poesia, sejam essas perspectivas as aprovadas pela igreja Anglicana ou pela vanguarda da classe trabalhadora

Se falo de apostasia, então essa é uma forma de dizer que numa área após outra os poetas recaíram na estrutura tradicional do paternalismo, [...] do medo da mudança. (THOMPSON, 2002, pp. 92-93).

O autor enxerga a apostasia dos poetas não como uma imoralidade ou algo que deva ser um motivo para se rejeitar os poetas, mas como fruto de sua experiência sócio-política. Ou seja, Thompson afirma que, não obstante o desejo de transformar a realidade à sua volta fosse verdadeiro e intenso, a realidade social dos poetas deu-lhes a entender que esse desejo seria impossível de ser realizado. Tal concepção fez com que os poetas se tornassem cada vez mais autocentrados, cada vez mais inibidos e, por fim, apóstatas. (THOMPSON, 2002, pp. 49 -103).

Esses dois exemplos elencados acima demonstram como as análises de Thompson recaem pontualmente sobre os românticos e não sobre o movimento romântico. Nas entrelinhas das argumentações do autor podem-se depreender alguns elementos que ele entende que compõem o romantismo inglês como, por exemplo, a fuga do paternalismo. Nesse sentido, Wordsworth parece ser entendido pelo historiador como um poeta romântico enquanto empreende uma fuga dos modelos paternalistas dos valores tradicionais, mas tão logo o poeta recai nesses modelos, Thompson o percebe como alguém fora do movimento. Entretanto,

percepções como essas não estão claramente apresentadas pelo autor. Dessa forma, muito fiel ao título da obra, os ensaios de Thompson reunidos por sua esposa não dizem respeito ao romantismo e sim aos românticos. É uma leitura das ações e dos escritos dos românticos e não do romantismo enquanto tal. Nesse sentido, a forma com a qual Thompson trata dos românticos em 1968 é a mesma com a qual trata Morris em 1955: o historiador preocupa-se em observar a vida e as obras dos autores identificados no romantismo, mas não em sistematizar um conjunto de características que fazem ou não uma determinada obra e um determinado escritor ser romântico.

Por fim, tal como na leitura que Thompson faz dos românticos nos ensaios mencionados acima, algumas características próprias a Morris vêm à tona ao longo da explanação do autor sobre a biografia do romancista utópico e parecerem ser identificadas com o movimento romântico, mas essas características não são claramente enunciadas como românticas. No caso da biografia de Morris, o historiador inglês sinaliza para o ódio do cidadão vitoriano à civilização moderna, o que pressupõe que esse ódio é entendido pelo biógrafo como marca do romantismo inglês.

Este trabalho entende que o romance utópico escrito por Morris carrega em si elementos que permitem afirmar que sua composição literária é romântica. Entretanto, como a biografia de Morris escrita por Thompson não se preocupou com uma discussão sobre o movimento romântico (devido ao fato de os objetivos da biografia serem outros, objetivos esses que estão em conformidade com outros textos dedicados a outros membros do movimento romântico), resta-nos tentar delimitar o conceito de romantismo para demonstrarmos como Morris se filia ao movimento.

## **1.2 Uma tentativa de definição do conceito de romantismo**

A compreensão da obra de William Morris como possuindo também um caráter romântico força este trabalho a penetrar no movimento romântico para

observá-lo de dentro, perceber suas características e formas próprias e comparar tais características e formas ao modelo de composição literário do romance utópico. Dessa forma, ao longo de algumas páginas, este trabalho buscará definir o conceito de romantismo para sustentar a hipótese que consiste em afirmar que o romance utópico *Notícias de lugar nenhum* é uma obra romântica. Para esse objetivo se trará uma discussão sobre o movimento romântico à luz de análises de autores que se preocuparam com esse tema. Além disso, este trabalho vai apontar para os elementos românticos discutidos com os autores e que se encontram no romance de Morris, mas a apresentação desses elementos no interior do romance se fará no último tópico deste capítulo.

O intelectual mexicano Octavio Paz em seu trabalho intitulado *os filhos do barro* tentou estabelecer o que foi o movimento romântico<sup>28</sup>. O autor busca uma compreensão do que foi o romantismo olhando o desenrolar do movimento em alguns países como a Alemanha, a Inglaterra e a França. Sendo assim, o autor não fica circunscrito ao movimento em apenas um país, mas empreende tentar entendê-lo em uma perspectiva mais global, para além das fronteiras nacionais. Segundo o autor, a preeminência do movimento nesses países não tem que ver com a cronologia, mas com a sua penetração crítica e originalidade poética.

Segundo Paz, os românticos (falando especificamente de alemães e ingleses) produziram uma comunicação entre prosa e poesia que levou ao poema em prosa e à renovação poética. A proposta dos românticos era, contudo, uma proclamação da nova maneira de sentir e viver na poesia. Dessa forma, o autor define o romantismo como:

Um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer. (PAZ, 1984, p. 83).

---

<sup>28</sup> PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: nova fronteira, 1984.

Como está exposto no trecho transcrito acima, o autor entende que o romantismo foi mais do que apenas uma escola literária, mas que ele tinha que ver com a vida. Assim, por mais que Paz entenda que há diferenças entre os poetas românticos, ele afirma que tais concebem a poesia da mesma forma: como um ato transformador da realidade. Referindo-se a duas outras escolas literárias, o autor arremata que o Barroco e o neoclássico separaram a arte da vida e que o romantismo propunha romper essa fronteira posta pelo Barroco e neoclássico e envolver a vida com a intensidade poética.

Essa tendência do romantismo de romper a fronteira criada por movimentos como o barroco e o neoclássico lhe permitiu enxergar o “mundo-como-ritmo”, isto é, de entender a realidade como composta por analogias. Nessa perspectiva analógica, o mundo é encarado como um poema enquanto que este, a seu modo, é um mundo de ritmos e símbolos. Logo, no entendimento do mundo-como-ritmo, há uma ideia de correspondência entre todos os elementos da realidade. Tal forma de ver o mundo apropriado pelo movimento romântico foi enunciada como ideia em seitas ocultistas herméticas e libertinas entre os séculos XVII e XVIII. Dessa forma, os românticos (ingleses e alemães) recuperaram essa ideia e a traduziram em seus poemas.

O mundo-como-ritmo apresenta um outro lado contido na “ironia”. Para Octavio Paz, a ironia é o oposto da analogia uma vez que se apresenta pela quebra da correspondência entre todos os elementos. Portanto, enquanto a analogia age para unir todos os elementos do mundo, a ironia age para quebrar essa união. Nessa perspectiva, o que sustenta a ironia é a ruptura, ou, em outras palavras, a dissonância. Nas palavras do próprio autor:

O poema é uma sequência em espiral e que volta sem cessar, sem jamais voltar inteiramente a seu começo. Se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se resolvem em consonâncias também faz do poema um dobre do universo. Dupla consequência: podemos ler o universo, podemos viver o poema. No primeiro, a poesia é conhecimento; no segundo, ação. De outro modo limita-se — mas somente para contradizê-las — com a filosofia e com a religião. A imagem poética configura uma realidade rival da visão do revolucionário e da visão do religioso. A poesia é a outra coerência, não constituída de razões, mas de ritmos. Não obstante, há um momento em que se rompe a correspondência; há uma dissonância que se chama, no poema, ironia e na vida

mortalidade. A poesia moderna é a consciência dessa dissonância *dentro* da analogia. (PAZ, 1984, pp. 79-80). (GRIFOS DA EDIÇÃO).

Essa concepção de Paz está diretamente ligada a seu entendimento que diz respeito à ausência de identidades fixas na poesia moderna. Em seu argumento, tal poesia rompeu com as regras que fundamentam a “unidade do mundo”<sup>29</sup> e disserta sobre a “pluralidade”<sup>30</sup> dele. Com essa característica, segundo o autor, a morte ganha papel principal no romantismo porque, uma vez o mundo perdendo a sua unidade, a morte é o instante final - não há retorno. Nas palavras do autor:

A poesia moderna, diz-nos algumas vezes, é a beleza *bizarra*: única, singular, irregular, nova. Não é a regularidade clássica, porém a originalidade romântica: é irrepetível, não é eterna; é mortal. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia. Seu outro nome é desgraça, consciência de finitude. O grotesco, o estranho, o bizarro, o original, o singular, o único, todos estes nomes da estética romântica e simbolista não são mais que distintas maneiras de se dizer a mesma palavra: morte. Em um mundo no qual desapareceu a identidade — ou seja, a eternidade cristã —, a morte se transforma na grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis. O recurso contra a exceção universal é duplo: a ironia — a estética do grotesco, o bizarro, o único [Em outras palavras: a dissonância, isto é, o afastamento da realidade do leitor da realidade expressa na poesia] — e a analogia, a estética das correspondências. (PAZ, 1984, p. 100). (GRIFOS DA EDIÇÃO)<sup>31</sup>.

A ideia romântica de analogia no entendimento do “mundo-como-ritmo” está presente ao longo das páginas do romance utópico *Notícias de lugar nenhum*, mas não unicamente pela correspondência de todos os elementos da Inglaterra de 2102, também pela correspondência desta sociedade com o que era a Inglaterra do século XIX. Ao longo de todo o romance há uma analogia entre o que aquela sociedade se tornou (em 2102) e o que ela foi (no século XIX) e essa analogia é sentida pela personagem principal - William Guest - ao longo de todo o romance.

Não apenas a característica analógica do “mundo-como-ritmo” está presente no romance utópico de William Morris, a concepção de ironia presente

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 100

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 100

<sup>31</sup> (PAZ, 1984, pp. 81-105)

nos românticos e apresentada por Paz também pode ser vista na obra do autor. Não obstante, faz-se necessário olhar o movimento romântico mais de perto, perceber as suas especificidades nacionais e continuar a tarefa de sustentar a hipótese deste trabalho com as características e formas do movimento romântico. Esse olhar mais aproximado do movimento permitirá a este trabalho enquadrar o romantismo do romance utópico de William Morris de uma maneira mais delimitada.

Pedro Duarte de Andrade, em tese de doutoramento defendida no ano de 2009, aponta que os primeiros românticos alemães buscaram uma saída dos extremos divididos pela cultura Ocidental, a saber, a arte e a filosofia para conseguir se refugiar no meio deles<sup>32</sup>. Esse centro entre arte e filosofia, segundo o autor, era representado no amor romântico. Dessa forma, Andrade apresenta o romantismo alemão como uma escola que buscou superar a antiga dicotomia entre arte e filosofia.

Seguindo o argumento do autor, é justamente pela tentativa de superação da dicotomia entre arte e filosofia que a personagem Hamlet, da peça escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare, ganha destaque para Friedrich Schlegel - um dos expoentes do romantismo alemão. O destaque que Schlegel percebe, segundo Andrade, em Hamlet apresenta-se pela ação que a personagem empreendeu por meio da arte: ao ouvir do fantasma de seu pai a história do assassinato cometido pelo seu tio, Hamlet encena uma peça em que a personagem principal é assassinada e presta atenção à reação de seu tio (o suposto assassino). O tio de Hamlet reage à peça muito mal e demonstra que, de fato, o fantasma tinha razão e ele era o assassino de seu pai. Para Andrade, os primeiros românticos alemães fizeram o mesmo caminho de Hamlet e foram buscar respostas na arte. Nessa perspectiva, para Schlegel, Shakespeare é o primeiro a ter discernimento do espírito moderno, porque ele refletia sobre a arte ao mesmo tempo em que produzia a arte. O ponto a salientar dos argumentos acima é que os

---

<sup>32</sup> ANDRADE, Pedro Duarte de; Moraes, Eduardo Jardim de. **Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão**. Rio de Janeiro, 2009. 277p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

primeiros românticos alemães buscaram uma aproximação da arte e do pensamento.

Para o filósofo brasileiro, os primeiros românticos alemães estão temporal e geograficamente bem delimitados, eles datam dos anos correspondentes entre 1798 e 1800 na cidade de Iena sob a revista intitulada *Athenäum*. Segundo o autor, o grupo era composto por Novalis (pseudônimo de Friedrich von Holderlin), os irmãos August e Friedrich Schlegel, Wilhelm Ritter, Schelling e o filósofo Ficht. Para Pedro Andrade, o convívio dos românticos na *Athenäum* fugia dos padrões tradicionais de relacionamento. Schelling, por exemplo, casou-se com Caroline Schlegel em 1803, ex-esposa de August, irmão de Friedrich Schlegel. Ou seja, havia uma união erótica e amigável entre os membros do grupo.

Segundo Andrade, os primeiros românticos não se definiam assim e sequer cunharam a palavra (romantismo). O termo surge na Inglaterra do século XVII para definir o modo dos velhos romances. A palavra destacava a narrativa de aspecto fantástico de caráter cavalheiresco e amoroso. O termo tinha que ver com a desobediência ao ideal clássico de equilíbrio e proporção e possuía conotação pejorativa. Com o círculo de Iena, a expressão muda bastante. Ela é usada em pelo menos três sentidos: para destacar o cânone criado pelo movimento romântico que passa por autores como Cervantes, Dante e Shakespeare; em um segundo sentido, a expressão é mobilizada pelo círculo de Iena como designação daquilo que é simplesmente moderno, isto é, que se contrapõe ao arcaico e ao antigo; entretanto, no mais das vezes, predomina na utilização da expressão um significado daquilo que ainda precisa ser feito.

Ainda seguindo os argumentos do autor, os primeiros românticos alemães uniram erudição e crítica ao ímpeto juvenil para contestar a hegemonia do iluminismo e do neoclassicismo sem com isso pretender estar construindo do zero e, assim, eles constantemente apropriam o passado. Dentro dessa perspectiva que os primeiros românticos desenvolveram seu próprio cânone a despeito daquele desenvolvido pela tradição Ocidental. Além disso, os românticos alemães tinham críticas à crescente atomização da sociedade moderna e também repudiavam a cultura estabelecida na sociedade moderna em que se busca uma erudição vazia, isto é, em que a arte não mantém relação com a vida e vice-versa.

Segue Pedro Andrade sobre o primeiro romantismo alemão afirmando que o caráter grupal dos românticos em torno da revista *Athenäun* subvertia o princípio autoral uma vez que alguns textos eram publicados anonimamente. Por conseguinte, questionava-se a ideia de subjetividade empírica responsável por uma obra. Tal característica do grupo de românticos pode ser evidenciada nos conceitos “simpoesia” e “sinfilosofia”, que foram propostos pelo filósofo brasileiro: entendendo-se que o prefixo “sin” quer dizer junto, as duas expressões apresentam que o grupo está na mesma sintonia e então pode poetizar e filosofar junto.

Assim, a revista *Athenäun*, no que diz respeito à autoria, marca uma posição de reflexão por estabelecer uma crítica autoral ao mesmo tempo em que publica os seus trabalhos. Para falar sobre autoria, os românticos não escrevem sobre ela diretamente, mas publicam textos anônimos e assim desenvolvem o debate. Tal é o caráter reflexivo: desenvolver a crítica por meio da obra. (ANDRADE, 2009, pp. 10-46).

Portanto, seguindo essas análises de Pedro Andrade sobre o romantismo alemão, pode-se elencar pelo menos dois aspectos que dizem respeito ao movimento romântico: autoria e relação entre arte e vida. Esses dois aspectos aparecem muito fortemente na composição literária do romance que Morris produziu. A crítica acerca da separação entre arte e vida empreendida pelos primeiros românticos alemães personaliza-se pela elaboração de William Morris da sociedade inglesa de 2102, em *Notícias de lugar nenhum*. Além disso, também há, no romance de Morris, uma discussão a respeito da autoria.

No entanto, o filósofo brasileiro aponta uma característica filosófica nos primeiros românticos alemães que falta a William Morris e que levanta, assim, uma resistência à hipótese deste trabalho. Tal característica consiste no escopo filosófico em que se desenrolam as críticas e as produções dos primeiros românticos alemães. Segundo Pedro Andrade, existe uma tensão entre o desejo idealista em poder dizer o absoluto e o sentido romântico que é acompanhado da impossibilidade de dizê-lo. Essa impossibilidade questionava a empreitada filosófica tradicional e tais características levaram à fixação romântica da arte.



Como apresentado acima, o autor entende que o romantismo alemão manteve contato com o idealismo. Este foi uma escola filosófica que buscava superar a dicotomia perpetrada pelo filósofo alemão Immanuel Kant entre sujeito e objeto no livro intitulado *Crítica da razão pura*.<sup>33</sup>

Segundo o autor, a limitação que Kant impôs à faculdade do conhecimento criou uma dualidade que foi sentida pelos filósofos posteriores e até mesmo pelo próprio Kant como um problema. Tal dualidade manifestou-se na separação entre sujeito e objeto, por exemplo. A demonstração de que Kant sentiu sua proposta filosófica como problema veio por meio de um livro intitulado *A crítica da faculdade do juízo*<sup>34</sup>. Os filósofos alemães posteriores tinham como objetivo responder à cisão perpetrada pelo projeto crítico de Kant. Dentro dessa perspectiva que se consolidou o idealismo alemão buscando unir em uma síntese o que ficou separado por Kant.

Friedrich Hegel<sup>35</sup>, a quem Pedro Andrade vai analisar ao longo de seus argumentos, entendia a relevância dos apontamentos de Kant e, devido a isso, não pulava o caráter negativo da crítica, mas o colocava em uma movimentação maior - no movimento próprio da dialética. Dessa forma, o negativo para Hegel assemelha-se à antítese própria de sua dialética. Portanto, o negativo (antítese) vai chocar-se com o positivo (tese) e o choque entre ambos produzirá o resultado das anteriores: a síntese final.

Segundo Andrade, a diferença entre os românticos e Hegel é que para aqueles não era possível que o espírito chegasse ao saber absoluto. Ou seja, os românticos diferenciavam-se pelo entendimento que detinham sobre a eternidade. Eles entendiam que nada é eterno senão a própria busca da eternidade e esta busca se dá eternamente porque a eternidade não se permite apreender absolutamente. Segundo Andrade, Para Schlegel, era impossível aplacar o desejo de união que entretanto estava presente nele tanto quanto nos pós-kantianos. “Nesse sentido, os

---

<sup>33</sup> cf. KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Petrópolis RJ: Editora vozes, 2016.

<sup>34</sup> cf. KANT, Immanuel. *A crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis RJ: Editora vozes, 2016.

<sup>35</sup> cf. HEGEL, Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis RJ: Editora vozes, 2014.

românticos tinham seu desejo definido por Hegel, mas sua natureza marcada por Kant” (ANDRADE, 2009, p. 51)<sup>36</sup>.

Sendo assim, o autor estabelece uma relação entre os românticos alemães e o idealismo alemão. Nesse sentido, a produção dos românticos alemães guarda um escopo de discussões filosóficas. O romance utópico de William Morris, entretanto, não guarda um escopo de discussões filosóficas e, embora abarque na sua produção literária alguns pontos centrais da crítica própria dos primeiros românticos alemães, ergue-se aqui essa diferença fundamental entre a produção dos românticos e a produção de Morris.

Não obstante, as páginas que se seguem buscam demonstrar que essa ausência inerente à obra de Morris não invalida a sua produção como possuindo um caráter romântico, antes, diz a este trabalho que é necessário discutir um outro campo que até aqui se mostrou ausente: o romantismo inglês propriamente dito. Assim, Morris não trouxe para dentro de sua produção literária um debate filosófico claro porque essa característica estava ausente do campo do romantismo inglês do qual o autor estava mais próximo. Dessa forma, o romantismo ao qual William Morris está vinculado não possui uma relação tão clara com a discussão filosófica, manifesta-se mais como um posicionamento revoltoso do que como um debate. Ademais, tal caráter revoltoso do romantismo de William Morris é, por vezes, entendido como o caráter próprio do romantismo inglês.<sup>37</sup>

Tal é a proposta empregada pela autora Walnice Nogueira Galvão em ensaio publicado pela revista *Teresa*<sup>38</sup>. Segundo a autora, Victor Hugo, romancista francês do século XIX, representa uma das duas faces do romantismo: o que ela caracterizou como “romantismo solar”. Este pode ser entendido como um romantismo engajado no qual os poetas buscam uma defesa do homem e da

---

<sup>36</sup> (ANDRADE, 2009, pp 46-66).

<sup>37</sup> Vale a ressalva de que este trabalho não está afirmando que os românticos ingleses estavam alheios a discussões filosóficas, mas que, no exercício mesmo de suas produções românticas, essas discussões filosóficas não estavam tão claras ou não eram tão relevantes quanto o sentimento de revolta.

<sup>38</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. In: **Teresa**. No.12-13, pp. 65-79, 2013. Disponível em: <  
[http://revistateresa.fflch.usp.br/sites/revistateresa.fflch.usp.br/files/u76/teresa\\_12\\_inteira.pdf](http://revistateresa.fflch.usp.br/sites/revistateresa.fflch.usp.br/files/u76/teresa_12_inteira.pdf)>. Último acesso em: 4. Maio. 2020.

natureza. Hugo, por exemplo, participa da Comuna de Paris (instalação de um governo operário por franceses que resistiram à invasão do reino da Prússia) e ao fim dela consagra-se senador e discursa em prol dos comunas. Seguindo o argumento da autora, no Brasil, Castro Alves bebe da fonte de Hugo e deposita suas energias na causa dos escravos.

No entanto, segundo Galvão, o romantismo apresenta outra face: o que ela chamou de “face escura”. Tal face manifesta-se nos recalcitrantes da revolução industrial que viram uma opressão no predomínio da indústria (e, portanto, das máquinas), ou do capital sobre o trabalho. Tal opressão mostrava-se como automização da vida, uniformização, linha de montagem e degradação que assolava as pessoas e a paisagem. Um dos expoentes desse romantismo escuro é o poeta Lord Byron: “Com Byron, a exemplo de vários outros, inicia-se o culto da [...] categoria estética típica do romantismo, o belo-horrível” (GALVÃO, 2013, p. 72).

O “belo-horrível” a que a autora se refere acima está dentro de seu argumento a respeito da vivência dos artistas românticos que se tornam blasfemos, iconoclastas e críticos sociais, além de manifestar interesse por cultos e esoterismo. Ou seja, esses temas românticos da face escura do romantismo - também apresentado por Galvão como “o romantismo das trevas” - são entendidos pela autora como produzidos pela revolta engendrada a partir das consequências da revolução industrial.

Referindo-se aos maiores expositores do romantismo das trevas, a autora afirma: “No lado das trevas incluem-se Edgar Allan Poe, os romancistas góticos ingleses, que desenvolveram o gênero mais que todos, e o alemão Hoffman dos contos que o antecedeu”. (GALVÃO, 2013, p 75).

Destaca-se aqui o comentário feito pela autora sobre os romancistas góticos ingleses, isto é, que eles foram os “que mais desenvolveram o gênero”. Sendo assim, o romantismo das trevas, o romantismo da revolta contra as consequências da revolução industrial, ganhou mais destaque na Inglaterra do século XIX e influenciou a produção de *Notícias de lugar nenhum*.

Portanto, o romance utópico produzido por William Morris não se desenrolou sobre um debate puramente filosófico porque essa característica estava

ausente do romantismo que lhe era mais próximo. Ao mesmo tempo, o romance de Morris demonstra uma repulsa odiosa pela sociedade inglesa do XIX e tal repulsa encontra-se como ponto central do romantismo inglês.

### 1.3 William Morris Romântico

As páginas acima se esforçaram para comparar as características e formas próprias ao romantismo elencados por autores que buscaram delimitar o movimento. Entretanto, algumas obras já identificaram o romance de Morris como uma produção romântica. É este o caso do sociólogo brasileiro Michael Löwy e do sociólogo americano Robert Sayre que, em conjunto, não resistiram a ler as *Notícias de lugar nenhum* como uma obra romântica. A perspectiva dos autores que enquadra Morris como um escritor plenamente romântico consolidou-se em um trabalho que buscou caracterizar uma sociologia do movimento<sup>39</sup>.

Para os autores, o movimento romântico é uma expressão de revolta contra a sociedade moderna. Nessa perspectiva, este trabalho acentua que a análise feita acima a respeito do romantismo inglês é muito próxima da análise do movimento romântico em geral feita por Löwy e Sayre.

Segundo os autores, o romantismo é um conceito que permaneceu, ao longo das muitas tentativas de defini-lo, um “enigma”. A bem da verdade, os autores iniciam a sua tentativa de redefinição do conceito com essa mesma palavra: “o enigma romântico ou as cores tumultuosas”. Esse enigma que permanece ao lado do conceito de romantismo é apresentado no primeiro capítulo da obra como sendo proveniente de uma indefinição, ou seja, o conceito foi tão alargado nas análises que sobre ele recaíram que seu sentido permanece enigmático. A título de exemplo, para os autores, Rousseau e Burke podem ser identificados como românticos por mais que um deles, no entendimento dos autores, possa ser entendido como um dos precursores da revolução - Rousseau - e

---

<sup>39</sup> Löwy, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: O romantismo na contracorrente da modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

o outro possa ser tido como um contrarrevolucionário - Edmund Burke. Para Michael Löwy e Robert Sayre, o ponto que une os autores mais contraditórios sob a égide do romantismo é a já mencionada crítica da modernidade. Com modernidade, os autores compreendem a civilização moderna gerida no seio da Revolução Industrial e exportada pela economia de mercado.

A hipótese central da obra é definida pelos autores nos seguintes termos:

Indiquemos de pronto, e em duas palavras, a essência de nossa concepção: para nós, *o romantismo apresenta uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)*. Pode-se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “sol negro da *melancolia*” [...]

Na definição analítica que se segue, apresentaremos essa visão como um conjunto de elementos articulados segundo uma lógica. Em outras palavras, como uma *estrutura significativa* - não necessariamente consciente (em geral, até não consciente) - subjacente a uma diversidade muito grande de conteúdos e formas de expressão (literárias, religiosas, filosóficas, políticas etc.). Por estrutura significativa [...] não designamos uma lista indefinida de temas ideológicos, mas uma totalidade coerente organizada em torno de um eixo, de uma viga. O elemento central dessa estrutura, do qual dependem todos os outros, é uma contradição, ou oposição, entre dois sistemas de valores: os do romântico e os da realidade social dita “moderna”. O romantismo como visão do mundo constitui-se enquanto forma específica de crítica da “modernidade”. (LÖWY; SAYRE, 2015, pp. 38-39). (GRIFOS DA EDIÇÃO).

A hipótese aventada pelos autores permite-lhes desenhar, ou em suas palavras “esboçar”, alguns tipos de romantismo. Esses tipos definidos por Löwy e Sayre abarcam uma grande diversidade, mas, como apresentado pelos próprios autores na citação acima, tal diversidade está organizada em torno de um eixo lógico comum: a estrutura significativa do romantismo cujo ponto central é a contradição entre os valores capitalistas e antigos.

Os autores definem os tipos de romantismo em dois blocos que, segundo a sua análise, compreendem os campos da direita e da esquerda do espectro político. A preocupação dos autores recai sobre a posição tomada pelos escritores frente à sociedade moderna, ou seja, as soluções e as leituras que esses escritores

românticos propõem ao analisar a sua sociedade. Seguindo esses parâmetros, os autores afirmam que, do espectro da direita política, podem-se definir os tipos restitutionista<sup>40</sup>; conservador<sup>41</sup>; fascista<sup>42</sup> e resignado<sup>43</sup>; do espectro da esquerda, não obstante, podem-se definir os tipos reformador e revolucionário e/ou utópico.

Seguindo essa perspectiva, os autores afirmam que dentro desse último tipo à esquerda do espectro (revolucionário e/ou utópico) desdobram-se algumas tendências com as suas especificidades. Tais são elencadas pelos autores como jacobino-democrática<sup>44</sup>; populista<sup>45</sup>; socialista utópico-humanista<sup>46</sup>; libertária<sup>47</sup> e marxista.

Faz-se importante ressaltar que os autores chamam a atenção para o cuidado que deve haver no manuseio da sua tentativa de definição dos tipos, tendo

---

<sup>40</sup> Para os autores, os escritores românticos que ocupam este tipo específico são caracterizados por uma ambição de restituir o passado degradado pelo capitalismo. Seguindo o seu argumento, os autores afirmam que, embora haja representações dos românticos restitutionistas no campo da filosofia e da teoria política, seus representantes mais conhecidos são literatos. Os escritores Hoffmann, Eichendorff, Wordsworth e Southey são citados como exemplos desse tipo de romantismo.

<sup>41</sup> Esse tipo romântico é apresentado pelos autores como uma tentativa por parte dos escritores que o preenchem de conservar aspectos de uma sociedade que está se transformando no desenvolvimento do capitalismo. Edmund Burke é citado como um escritor de tipo romântico conservador.

<sup>42</sup> Esse tipo romântico é entendido pelos autores como uma mescla de rejeição ao capitalismo e de uma condenação da democracia parlamentar tanto quanto do comunismo. Tal anticapitalismo é com frequência coincidente com o antissemitismo e, por fim, é uma glorificação do irracional. Um autor que se encontra dentro desse tipo romântico é Gottfried Benn.

<sup>43</sup> Para os autores, esse tipo de romantismo é uma aceitação a contragosto da modernidade. O representante mais característico desse tipo que aparece nos argumentos dos autores é Ferdinand Tönnies.

<sup>44</sup> A característica central desse tipo de romantismo recai na sua crítica radical às opressões burguesas ao mesmo tempo em que se critica as forças opressoras do passado como a monarquia, por exemplo. Os autores citam William Blake, Heine e Rousseau como seus representantes.

<sup>45</sup> Essa expressão do romantismo faz menção, de forma constante, a uma idade de ouro anterior ao capitalismo e portanto se opõe tanto ao capitalismo industrial quanto à monarquia e busca reinstalar as formas de vida comunitárias camponesas e artesanais pré-capitalistas. Sismondi é apontado pelos autores como um representante desse tipo de romantismo.

<sup>46</sup> Os autores que se encontram nesse tipo específico buscam um modelo de alternativa à sociedade moderna fazendo menção a valores de cunho ético ou religioso característico das sociedades pré-capitalistas. No entanto, esses autores não criticam a sociedade moderna em nome de uma classe específica, mas em nome de toda a humanidade. Charles Fourier e Pierre Leroux são autores, entre outros, vinculados a esse tipo específico.

<sup>47</sup> O tipo libertário busca construir uma federação não centralizada de comunidades locais e, para tanto, inspira-se em tradições coletivistas pré-capitalistas camponesas, artesãs e operárias.

em vista que em alguns casos uma expressão cultural não pode ser caracterizada por nenhum dos tipos elencados acima e, além disso, os autores apontam o cuidado da sua definição porque um mesmo autor pode deslocar-se de um tipo a outro. Esses dois casos mencionados por Löwy e Sayre quanto ao cuidado com a sua definição demonstram que os tipos desenvolvidos pelos autores não podem ser aplicados de forma mecânica do exterior das análises dos autores românticos, mas são utilizados para organizar logicamente as muitas tendências no interior do romantismo.

Löwy e Sayre, a partir dos tipos por eles definidos, entendem William Morris como um membro (entre outros) do romantismo marxista. Na construção do seu argumento, os autores apontam que o tipo romântico marxista é destacado de outras correntes do romantismo por sua preocupação com alguns problemas fundamentais para o marxismo como, por exemplo, a luta de classes e a função revolucionária do proletariado na sociedade moderna. Não obstante, os autores apontam que, por mais que influenciados por questões próprias ao marxismo, os autores de tipo romântico marxista por vezes chegam a conclusões diferentes das de Karl Marx e Friedrich Engels.

Segundo os autores, devido às suas posições heterodoxas cuja união com o anarquismo constitui um exemplo, Morris foi retirado do campo marxista, porém os intelectuais marxistas Raymond Williams e E.P Thompson<sup>48</sup> o reintegraram e, além disso, deram-lhe uma importância no interior dessa tradição. Nas palavras de Löwy e Sayre acerca do romantismo de Morris:

[...] A dimensão romântica presente nos pais fundadores do marxismo torna-se mais central em certos autores que se intitulam marxistas, mas são marginais ou excêntricos em relação à ortodoxia. A primeira tentativa importante de reinterpretação neorromântica do marxismo foi a de William Morris, no final do século XIX [...]

Apesar de sua conversão ao socialismo e da descoberta de Marx em 1883-1884, Morris não abandona sua antiga visão do mundo [...]. Em seu romance utópico de 1890, *Notícias de lugar nenhum*, ele descreve uma sociedade futura ideal, produto de uma revolução e de uma guerra civil proletárias, que em muitos pontos se assemelha ao século XIV, mas na verdade é uma sociedade de um novo tipo, simultaneamente anarquista e

---

<sup>48</sup> Cujas obras a respeito de William Morris foram objeto de análise deste trabalho.

comunista. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 112). (GRIFOS DA EDIÇÃO)

A citação dos autores demonstra que, em seus argumentos, Morris sempre foi um escritor romântico e, portanto, o seu romance utópico também é uma expressão do seu romantismo. A bem da verdade, os autores estão a tal ponto convencidos do caráter romântico de William Morris que excetuam explicitamente o utopista inglês da leitura que fazem da relação entre marxismo e romantismo. Nessa perspectiva, Löwy e Sayre entendem que a tradição marxista mantém uma ambivalência com relação ao romantismo caracterizada por uma postura inspirada no caráter progressista das luzes. Assim, a tradição marxista, mesmo quando atraída pelos temas românticos, guarda uma ressalva herdada das luzes. Pois bem, os autores excetuam Morris dessa análise entendendo-o, portanto, como plenamente romântico. Em suas palavras:

Se excetuarmos um autor como Morris William [...], o que caracteriza a postura do marxismo ante a visão romântica do mundo é uma certa *ambivalência*: mesmo os pensadores mais atraídos pelos temas românticos mantêm uma distância crítica, inspirada pela herança progressista das luzes. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 119). (GRIFOS DA EDIÇÃO)

A vida e a obra de Morris parecem ser muito importantes para os argumentos dos autores, pois depois de sustentar a sua hipótese de que o romantismo é uma reação ao mundo moderno e depois de tentar identificar a extensão do movimento romântico desde sua origem até sua permanência no século XXI, os autores retomam Morris no encerramento do livro para fazer a última defesa do romantismo. No antepenúltimo parágrafo da obra, os autores concluem:

Há um século, em 1890 [ano da publicação do romance utópico *Notícias de lugar nenhum*], o socialista libertário inglês William Morris teve um sonho acordado. Imaginou uma rebelião operária e popular que conduzia a uma “grande mudança” na Inglaterra: o advento (após um período de transição) de uma sociedade livre e fraterna, sem classes e sem Estado, sem mercadorias nem acumulação de capital; um mundo comunista baseado na alegria do trabalho como atividade artística e na gratuidade dos dons e das trocas; uma comunidade humana que



conseguisse estabelecer uma complementaridade entre a produção mecânica e a criatividade artesanal, entre a volta à natureza e o florescimento de uma cultura rica, entre máquinas “infinitamente superiores às de antigamente” e uma arquitetura urbana de inspiração medieval. Apesar dos limites, e de certas ideias francamente inaceitáveis (especialmente em relação à condição feminina!), o universo comunitário, socialista e ecológico das *Notícias de lugar nenhum* aparece com uma atualidade surpreendente nos dias de hoje. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 269).

Portanto, como se pode ver na citação acima, não apenas as características romântica e marxista de William Morris são importantes para a construção da hipótese dos autores, o romance utópico *Notícias de Lugar Nenhum* também recebe a atenção de Löwy e Sayre. Porém, ainda se faz necessário entender como Morris mobilizou o conceito de utopia e, sobretudo, qual é a relação que Morris estabelece entre seu romance utópico e uma discussão formal sobre o caráter libertário de sua obra.

#### 1. 4 O conceito de Utopia Moderna e sua discussão formal

O conceito de “Utopia”, inventado pelo escritor inglês Tomás Morus, vem atravessando um debate por conta de sua ressignificação. Tal debate põe-se devido à proliferação de utopias nos séculos XVIII e XIX. Uma das características de tais debates ancora-se na análise entre a utopia e a temporalidade. O historiador alemão Reinhart Koselleck dedicou um capítulo em seu livro *Estratos do tempo* para analisar a temporalização das utopias<sup>49</sup>. Koselleck observa uma mudança temporal das utopias numa interpretação sobre a obra *O ano de 2440 (L’an 2440)*, de Sébastien Mercier<sup>50</sup>. Para o autor, tal utopia deixou de fazer menção a um lugar conhecido em determinada viagem e passou a ser alocada no tempo. Assim, a utopia não se torna mais um lugar distante, ela torna-se o futuro. Dentro dessa perspectiva, Koselleck chama a atenção para a mudança de função atribuída ao autor da utopia futurística que não mais relata o que viu. Agora, ele é de fato o

---

<sup>49</sup> KOSELLECK, *Op. cit*

<sup>50</sup> MERCIER, *Op. cit*

criador da utopia. Assim, a realidade do futuro está condicionada à “consciência do autor” e somente ele é o artífice da utopia. Em suas palavras:

Os sinais da realidade de sua ficção não estão mais no espaço presente, mas na consciência do autor. Só ele, nenhuma outra pessoa além dele, é o artífice da utopia, que se transforma em ucronia. A realidade do futuro só existe como produto do escritor; o fundamento verificável do presente é abandonado. (KOSELLECK, 2014, p. 125).<sup>51</sup>

Fazer um paralelo entre Mercier e Tomás Morus é um possível exemplo que se pode oferecer para demonstrar a análise de Koselleck. Morus, no livro II de sua obra, narra os descobrimentos que Rafael Hitlodeu lhe contou após empreender uma viagem. Tal viagem o levou à *Utopia* - o nome da cidade - demonstrando que para os textos renascentistas a utopia estava sedimentada em um lugar distante dos leitores do utopista<sup>52</sup>. Em contrapartida, Mercier posiciona a sua obra na própria França - de onde ele está escrevendo - em 2440 e, portanto, situa a utopia no mesmo lugar da sua escrita mas no futuro. Ou seja, a utopia em Mercier deixa de ser em um lugar e situa-se em um tempo. Essa sua característica temporal, por sua vez, retira do leitor a capacidade de verificação do relato narrado e transfere única e exclusivamente a utopia à “consciência do autor”. (KOSELLECK, 2014, pp. 121-139).

Um desses utópicos modernos que situam a utopia no futuro é William Morris. Ele escreveu a obra *Notícias de lugar nenhum* e situou seu romance utópico na Inglaterra, no ano de 2102. Além disso e também à maneira de Mercier, Morris desenvolve uma utopia em que o único elemento verificável é a consciência do autor, isto é, não há um relato de uma viagem narrado por outra pessoa, há apenas a experiência da qual o autor se vale para escrever a sua obra. Tal experiência é vivenciada no futuro.

Não obstante, a mobilização que Morris faz do conceito moderno de utopia abarca uma dimensão em que se discute o caráter formal da obra. Ou seja, não se trata apenas de mobilizar o conceito de utopia, trata-se também de

---

<sup>51</sup> Para mais uma análise sobre esse tema, Cf: JASMIM, *Op. cit*

<sup>52</sup> Cf. MORUS, Tomás. **A utopia**. Rio grande do sul: editora L&pm, 1997.

mobilizá-lo sob uma discussão a respeito da forma. O filósofo francês Miguel Abensour preocupou-se com essa questão formal desenvolvida ao longo do romance utópico de William Morris<sup>53</sup>.

Partindo da proposta libertária e da inovação técnica que são entendidos como elementos constitutivos do romance, Abensour lança a sua hipótese central que consiste em entender a qualidade libertária da obra por meio de questões levantadas sobre a sua forma. A hipótese do autor compreende, dessa maneira, que uma análise do romance utópico escrito por William Morris que não se interrogasse de antemão sobre as inovações técnicas utilizadas para a sua produção seria necessariamente estéril. É por meio dessa hipótese que Abensour rechaça a possibilidade de ler *Notícias de lugar nenhum* como uma obra que reflete o ideal libertário. A bem da verdade, é rechaçada qualquer ideia de parábola na utopia de Morris, seja ela libertário ou não. Em suas palavras:

Fazer de *News From Nowhere* uma parábola anarquista em lugar de uma parábola marxista, barganhar Marx por Kropotkin revelar-se-ia tão derrisório, tão ideologicamente estéril quanto a tentativa marxista, aparentemente inversa, de anexação. (ABENSOUR, 1990, p. 117).

A fim de buscar compreender a forma por meio da qual se constrói a sociedade inglesa de 2102 no romance de Morris, o escritor francês afirma que existem duas tendências no “novo espírito utópico”<sup>54</sup> e que Morris participa de ambas as tendências.

A primeira delas nasce de forma autônoma e constitui-se de uma crítica da utopia sobre si mesma. O autor elenca alguns pontos que sedimentam essa primeira tendência do novo espírito utópico como, por exemplo, a recusa de uma

---

<sup>53</sup> ABENSOUR, Miguel. William morris e a utopia libertária. In: \_\_\_\_\_ **O novo espírito utópico**. ARANTES, Urias. (org.). Campinas: editora UNICAMP, 1990.

<sup>54</sup> *Grosso modo*, o partidário de tal movimento busca uma resignificação do marxismo em relação à utopia, busca o lugar da utopia dentro do processo revolucionário e não a superação dela. Dentro dessa perspectiva, Morris insere-se dentro de uma tentativa de reformular o caráter utópico no seio do marxismo. Tal conceito, ao lado de uma análise sob outra perspectiva da obra de Miguel Abensour (a relação da utopia com o marxismo) será analisado no capítulo 2 deste trabalho.

comunicação utópica que se revela igual a uma seita, isto é, que se fecha junto de seus membros e lhes diz o que fazer. Outro exemplo elencado na obra de Abensour e que deriva necessariamente do primeiro consiste em criticar um modelo de revolução que vem de cima. Nessa perspectiva, a utopia passa de uma forma monológica a uma forma dialógica. Aquela entendida por meio de uma visão utópica que emerge unicamente da cabeça de um escritor e esta entendida como um espaço em que muitas pessoas, ao discutirem, formam a visão utópica em meio ao diálogo.

A segunda tendência do novo espírito utópico elaborada por Abensour emerge de dentro do marxismo, em suas correntes oposicionistas e marginais. Nas palavras do autor:

A diferença [entre essa tendência do novo espírito utópico no interior do marxismo e a anterior] reside em que ela busca o essencial da sua crítica em Marx e Engels, mas nem por isso ela conclui - como o faz o marxismo oficial, social-democrático ou leninista - que a nova definição do projeto revolucionário, o “comunismo crítico” segundo Marx, tenha como efeito acarretar o fim da utopia, no sentido de uma desapareção ou no sentido filosófico de uma “realização”. Para os partidários do novo espírito utópico, a crítica de Marx, em si mesma problemática, não significa o fim da utopia mas outro tipo de relação que resta definir e elaborar. (ABENSOUR, 1990, p. 121).

O enquadramento que o autor faz de Morris como pertencendo às duas tendências do novo espírito utópico é crucial para o argumento de que o romancista inglês empreende, na sua utopia, uma ruptura tanto com a sistematicidade da utopia clássica - cujo modelo apresenta-se como jurídico-político - quanto com a sistematicidade do marxismo. Nessa perspectiva, Morris busca livrar-se do sistema que tenta introduzir um princípio de ordem e de organização (sistematicidade da utopia clássica) fabricado por apenas uma pessoa (o utopista) ao mesmo tempo em que busca livrar-se do pensamento que recai unicamente no reino da necessidade (sistematicidade marxista). Neste ponto específico, Abensour está pondo Morris e Marx em debate e percebendo que a proposta morrisiana está além da apreensão dialética do reino da necessidade,

consiste em uma suspensão histórica da qual se possa apreender uma nova forma de sociedade.

Para Abensour, tais rupturas empreendidas por Morris na publicação de seu romance utópico emergem do que o autor chama de “obra aberta e utopia experimental”. Para o autor, o romance utópico de Morris é uma obra moderna e essa característica aberta e experimental é o que faz a obra ser moderna. Em suas palavras:

À primeira vista parece que *News From Nowhere* é uma obra essencialmente compósita. É um romance, é um panfleto político, uma composição literária, lembranças de um revolucionário, texto de propaganda educativa para jornal militante, sonho, previsão histórica, debate político, paródia, simulacro. Obra que se presta a diversos usos, pode-se fazer dela o que quiser; nisso se afirma a sua modernidade. (ABENSOUR, 1990, p. 156).

Levando o seu argumento ao limite, Abensour afirma que a utopia de Morris não é apenas aberta, é também incompleta porque o leitor participa da construção da obra. Para o filósofo francês, esse caráter de abertura da obra é proveniente de sua construção experimental. Esta manifesta-se no apelo à experiência que muitas vezes é feito dentro da utopia.

Esse apelo à experiência, além disso, revela o conteúdo libertário do romance. Ou seja, a personagem principal não acorda em 2102 para aprender como a sociedade deve ser pelo ensino de outras personagens, ela é levada a experiências que lhe mostram o modo de vida naquele lugar. Um exemplo desse convite à experiência pode ser visto no capítulo X do romance utópico, quando o velho Hammond fala a respeito dos lares e da forma pública de vida em *Nowhere*. Trecho que transcrevo abaixo:

Pensei [William Guest] um pouco e disse: “Agora mesmo você estava falando dos lares: pareceu-me semelhante aos costumes de tempos idos; imaginei que vocês teriam preferido uma forma mais pública de vida”.

“Falanstérios, hein? Bem, vivemos como gostamos e geralmente gostamos de viver com determinados companheiros com quem já nos acostumamos. Lembre-se mais uma vez de que a pobreza está extinta e que os falanstérios fourieristas e todos os seus iguais, como era natural no seu tempo, eram apenas um refúgio contra a miséria. Aquela forma de vida só poderia ter sido concebida por gente cercada pela pior forma de pobreza.

Mas é preciso entender que, embora lares separados sejam a regra entre nós e haja entre eles alguma diferença de hábitos, nenhuma porta se fecha para moradores. É claro que não é razoável esperar que um homem entre numa casa e peça às pessoas para mudarem seus hábitos para lhe agradar, pois ele pode se mudar e viver como quiser. Mas não vou me estender nesse assunto, pois você vai subir o rio com Dick e descobrir por si mesmo como se resolvem essas questões. (MORRIS, 2019, pp. 107-108).

No trecho exposto acima pode-se perceber que o velho Hammond tem uma explicação para a história dos falanstérios propostos por Charles Fourier<sup>55</sup>, mas a forma de vida em *Nowhere* será entendida pelo próprio William Guest, quando ele subir o rio com Dick. Ou seja, Guest recebe o convite à experiência para o entendimento da vida naquela sociedade. Nessa perspectiva, William Guest, mesmo que queira sanar suas dúvidas sobre *Nowhere* ouvindo respostas de alguma personagem habitante dessa sociedade, é muitas vezes aconselhado a ver com os seus próprios olhos e aprender sobre *Nowhere* com a sua própria experiência.

Ainda seguindo os argumentos do autor, Abensour apresenta a utopia de Morris como uma tentativa de formulação de uma “utopia simulacro”. Tal forma de constituição utópica manifesta-se por um desejo de produzir algo diferente da “utopia-modelo”<sup>56</sup>. Esta é entendida no interior dos argumentos do filósofo francês como uma utopia que abarca o caráter monológico e dita aos seus leitores como agir e o que fazer, é uma utopia que conduz a práxis. No entanto, a utopia-simulacro que é identificada com o romance utópico de William Morris é a

---

<sup>55</sup> François Marie Charles Fourier (1772 - 1837) foi um socialista francês considerado um dos pais do cooperativismo e, ao longo de sua vida, desenvolveu trabalhos que buscavam criticar o nascente capitalismo e a industrialização. Com uma crítica à moral burguesa, o autor buscou também encontrar formas de vida mais abertas ao prazer. Os falanstérios (ou as falanges, como também são conhecidas) são uma tentativa de Fourier de criação de uma comunidade cooperativista autossuficiente. Há uma aproximação entre Charles Fourier e William Morris no que diz respeito à relação entre trabalho e prazer, mas tal aproximação está para além dos limites deste trabalho. Para uma apresentação da crítica social feita por Fourier à sociedade moderna, além de uma discussão sobre o socialismo utópico do século XIX, cf: BARROS, José D’Assunção. Os falanstérios e a crítica da sociedade industrial: Revisitando Charles Fourier. In: **Meditações**, v. 16, n. 1, 2011, pp. 239 - 255.

<sup>56</sup> Abensour nuança a sua leitura sobre a distinção entre “utopia-modelo” e “utopia-simulacro” mencionando Thomas More: “[...] A considerar o recurso à ‘via oblíqua’ da parte de Thomas More, fundador da utopia clássica, será preciso talvez interrogar a pertinência dessa oposição”. (ABENSOUR, 1990, p. 135).

tentativa de desenvolver uma utopia aberta e que, no fundo, estimula a proliferação dos desejos. Portanto, a utopia em Morris não conduz a práxis, não dita as ações que devem ser tomadas no processo revolucionário - trabalha apenas na libertação dos desejos.

Essa tentativa de formulação de uma utopia-simulacro é a tradução do que o autor chama de “novação técnica” que recai sobre o aparelho de produção da utopia. Outro exemplo de uma inovação de Morris na produção da utopia que emerge do caráter dialógico do romance é a ausência de uma pedagogia. Assim, segundo Abensour, não se pode perceber na estrutura formal do romance de Morris uma doutrina ou mesmo um sistema socialista específico. A esse respeito, afirma o autor que:

A ausência de pedagogia, longe de ser uma fraqueza ou uma falha, como tendem a considerá-la os pedagogos marxistas, indica, ao contrário, a novidade de *News From Nowhere*. A força da utopia de William Morris está em que nenhum ideal, nenhum plano de educação moral da humanidade aparece aí e não pode revelar-se. O abandono da utopia-modelo acarreta um efeito bem antipedagógico uma vez que o modelo contém necessariamente a pedagogia e vice-versa. (ABENSOUR, 1990, p. 136).

No entanto, Abensour também chama a atenção para a “novação técnica” do aparelho de publicação da utopia. Dessa forma, a própria maneira pela qual a utopia foi publicada revela uma mudança no seu caráter formal. Abensour lembra que o romancista inglês publicou a sua obra originalmente em folhetins do jornal socialista *The Commonwealth* e afirma que esse modelo de publicação modifica a separação entre leitor e escritor. Afirma Abensour: “Estabelece-se uma relação de intercâmbio: até ao final da publicação, os retoques, as precisões, os remanejamentos, os desvios são possíveis. O receptor é de algum modo convidado a participar da escritura da utopia”. (ABENSOUR, 1990, p. 133).

Os argumentos expostos acima por Abensour que buscam ler o romance utópico de Morris como uma utopia-simulacro, uma obra moderna, dialógica e antipedagógica constituem uma análise sobre a dimensão formal de *Notícias de lugar nenhum* mesmo quando chama atenção para o seu conteúdo. No entanto, um ponto central do romance utópico de Morris deve vir à luz principalmente porque

é sobre esse ponto que se desenrola a forma do romance: a situação histórica de *Nowhere* criada pelo advento da revolução. Assim, por mais que a forma do romance busque uma relação dialógica, antipedagógica e tente se apresentar como uma utopia-simulacro, essa forma só pode ser construída sobre o terreno inexorável de uma sociedade transformada pela revolução socialista. Em outras palavras, a abertura do romance utópico encontra a sua tensão na necessidade da revolução.

Abensour estava consciente dessa característica e, a partir dela, apontou que a crítica que Morris endereça à cultura realiza-se junto da crítica social como um todo. Nessa perspectiva, o utopista inglês não considera a arte como um elemento autônomo da sociedade, mas percebe a sua ligação com o sistema de produção no qual está inserida e, portanto, a sua luta pela beleza não se restringe à sua luta pela arte. Em suas próprias palavras: “Em todos os seus escritos sobre a arte, um tema retorna com insistência: a dependência da arte com relação a uma situação e a um sistema histórico que a ultrapassa e a engloba” (ABENSOUR, 1990, p. 145). Assim, a beleza da arte em *Nowhere* só pôde ser restaurada graças a uma mudança geral da sociedade advinda de uma revolução.

Sendo assim, uma das conclusões a que Abensour chega é que o romance utópico de William Morris exprime-se no solo da revolução. Nos argumentos do filósofo francês, Morris encara a crítica da utopia como via à revolução. Assim, ao publicar a sua utopia, o romancista inglês tem um objetivo estritamente revolucionário. Contudo, segundo o argumento de Abensour, Morris não está retornando a um dos grandes utopistas do século XIX (como Charles Fourier, Saint-Simon e Robert Owen, por exemplo), ele está reativando uma intenção utópica dentro do movimento mais amplo do socialismo revolucionário. Dessa forma, a publicação de *Notícias de lugar nenhum* demonstra que Morris não entendia que a utopia tinha chegado ao fim, mas não é um atestado de regresso à utopia clássica. *Notícias de lugar nenhum* não está à margem da práxis, mas está imbricada no movimento social em que se apresenta a luta de classes e a dimensão política do socialismo. (ABENSOUR, 1990, pp. 115-177).



### 1.5 A forma do romance utópico pelo próprio romance: do elemento descritivo à sustentação da hipótese

Até este momento, as preocupações deste trabalho giraram em torno dos aspectos formais do romance de Morris. Nesse sentido, foram discutidos o conceito de romantismo, a mobilização do conceito de utopia pelo autor e a qualidade libertária da obra. Essas discussões, até aqui, não foram feitas a partir de Morris e, por isso, cabe agora demonstrar todos esses pontos discutidos anteriormente por dentro do romance utópico. É com tal objetivo em mente que se desenrolam as páginas seguintes. Espera-se com isso demonstrar que as características e formas próprias do romance sejam vistas nos trechos apresentados. Além disso, espera-se que a necessidade da revolução socialista como pano de fundo da forma do romance venha à tona. Primeiramente, faz-se importante destacar o aspecto descritivo do romance de Morris e que o liga aos romances do século XIX. Como já foi apresentado na introdução deste trabalho, tal característica foi trabalhada por Honoré de Balzac em prefácio à obra intitulada *Comédia Humana*<sup>57</sup>.

Balzac afirma que a escolha do título da obra surgiu de uma comparação entre a humanidade e a animalidade, dado que a sociedade possui tantas espécies sociais quanto a animalidade possui espécies animais. Assim posto, o autor está atentando-se não a alguns círculos sociais que existem dentro de uma sociedade humana, mas a todo o conjunto. Essa atitude de Balzac faz com que ele atente-se a novos objetos literários para os quais os estilos antigos não se atentaram.

Em meio a essa comparação entre humanidade e animalidade, o autor percebe que a sociedade extrapola os limites que a natureza estabeleceu às espécies animais. Além de perceber que a sociedade extrapola os limites estabelecidos à natureza, Balzac afirma que a vida animal é muito simples, enquanto que a roupa, a língua e tudo o mais dos homens muda constantemente. Levando em conta também as diferentes civilizações criadas pelos homens, o romancista francês entende a vida animal muito fixa, sem grandes movimentos.

---

<sup>57</sup> BALZAC, *Op. Cit.*

Com esses pressupostos estabelecidos, Balzac afirma que tentará com a sua obra abarcar toda a vida social e todos os tipos que nela habitam a fim de estabelecer uma “história dos costumes” que, acima de tudo, seja atraente, isto é, que não cause enfado. Essas representações todas serão dispostas, não em apenas um, mas em vários romances e, com isso, o autor tentará ligar todos os seus romances para representar toda uma época. Assim, a França do século XIX seria o seu objeto.

Quanto à ambição de seu projeto, o autor afirma:

A imensidade do plano, que compreende ao mesmo tempo a história e a crítica da sociedade, a análise de seus males e a discussão de seus princípios, autoriza-me, assim o creio, a dar à minha obra o título sob o qual hoje ela aparece: a comédia humana. Será ambicioso? Não será apenas justo? É o que o público decidirá, quando a obra estiver terminado” (BALZAC, 2012, p. 91).

Para além de tentar representar todo o conjunto da sociedade francesa de sua época, o romancista francês enxerga que para cada situação em que se está uma personagem é necessário também inseri-la em uma cena e tal atitude demonstraria a história geral daquela sociedade. Portanto, a obra de Balzac busca reunir a representação de todos os tipos humanos dentro de uma sociedade específica e com isso conseguir interpretar, através da descrição tanto das personagens quanto das cenas, a história daquela sociedade. (BALZAC, 2012, pp. 80-90).

Erich Auerbach<sup>58</sup>, filólogo e intelectual alemão, afirma que a novidade na atitude de Balzac consiste, inicialmente, na ligação orgânica entre homem e história e afirma que tal concepção é historicista uma vez que entende o homem e o ambiente (o seu meio) como emanados da história. O autor enfatiza o conceito de “meio” no prefácio de Balzac. Tal conceito, segundo o autor, foi retirado da física para a biologia por Geoffroy Saint-Hilaire, de quem Balzac retirou o conceito e utilizou, a primeira vez, em sentido sociológico. No entanto, Auerbach conclui que a significação própria da ideia de meio tal como o romancista francês utiliza no seu romance não foi devidamente apropriada no seu prefácio tendo em

---

<sup>58</sup> AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura Ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

vista que o prefácio de Balzac apresenta tipos como que platônicos, não imanes, e “o que se vê [nos seus romances] é a figura individual, concreta, internamente corpórea e histórica, surgida da imanência da situação histórica, social, física etc., e em constante mutação [...]” (AUERBACH, 2015, p. 425).

Para Auerbach, o estilo realista de Balzac consiste em tratar séria e tragicamente novas espécies de objetos literários e com isso desenvolver progressivamente, ao longo dos seus romances encerrados na *comédia humana*, um novo estilo haja vista que não se era possível transferir para esses novos objetos os antigos estilos como o shakespeariano e o raciniano, por exemplo. Esse novo estilo literário (o realismo moderno), para o intelectual alemão consiste em dois elementos: o primeiro consiste na atitude de levar a sério, isto é, entender como um estilo sublime, os acontecimentos relativos ao cotidiano de uma camada social mais baixa, da burguesia provinciana; a segunda atitude realista moderna é tratar esses acontecimentos submersos em uma época histórica muito específica apelando para uma descrição cada vez maior das personagens e dos cenários. Auerbach percebe ainda, na forma de composição de Balzac, uma influência do ideal romântico de mistura dos estilos mais expressiva que em Victor Hugo uma vez que este buscava aproximar os estilos sublime e grotesco. Para Auerbach, essa aproximação em nada se relacionava com a realidade e, por isso, o ideal romântico apresenta-se mais solidificado nas obras de Balzac.

Quanto à descrição pertinente ao realismo de Balzac, Auerbach analisa uma cena inserida no romance *O pai Goriot* (*Le père Goriot*) em que a personagem Madame Vauquer aparece no centro da sua pensão. Balzac faz uma descrição detalhada da presença da madame Vauquer, das suas características fisionômicas e mesmo do ambiente onde ela está e, segundo o intelectual alemão, as descrições são feitas sob o motivo (reiterado diversas vezes) da harmonia entre a personagem, o espaço onde ela está e a vida que leva. Ou seja, a descrição da cena em que a Madame Vauquer está no centro da pensão da qual ela é proprietária sugere essa harmonia expressa acima sem enunciá-la verbalmente.

Ainda referindo-se à descrição típica do realismo moderno, Auerbach analisa o capítulo IX de *Madame Bovary*, romance escrito por Flaubert. Em sua análise, o autor percebe que a descrição de um jantar entre a personagem principal

e seu esposo é suficiente para expressar linguisticamente o estado interior da madame Bovary. Portanto, não é necessário a Flaubert emitir opinião ou comentário sobre a cena tendo em vista que a própria descrição da cena revelaria o que Flaubert queria expor. Um exemplo do que está apresentado é a análise que Auerbach faz da frase escrita por Flaubert: “Charles [esposo da Madame Bovary] está comendo despreocupadamente”<sup>59</sup> (AUERBACH, 2015, p. 433).

Para o autor, tal construção demonstra, ao longo da cena, o desespero que Madame Bovary está sentindo e como tal desespero encarna-se na figura de seu esposo. Dessa forma, apenas a descrição é necessária para transmitir o sentimento da personagem e, portanto, não há necessidade de um comentário do autor. (AUERBACH, 2015, pp. 405-443)

Esse realismo moderno pode ser visto no romance utópico de William Morris. Recuperando o trecho integralmente citado na introdução deste trabalho, pode-se ver que o autor busca empregar às suas descrições um sentimento de alegria e tranquilidade por meio das cores e dos alimentos quando fala dos homens, das mulheres e das crianças. Em suas palavras: “Tínhamos parado em meio a várias carroças, em que se encontravam pessoas belas e saudáveis, homens, mulheres e crianças vestindo roupas coloridas, obviamente carroças de mercado, pois estavam cheias de produtos agrícolas extremamente tentadores.” (MORRIS, 2019, p.52).

Tal como na descrição do desespero de Madame Bovary e da Madame Vauquer, analisados por Auerbach, Morris não lança sobre a cena acima um comentário ou uma opinião, pelo menos não explicitamente, mas o seu sentimento de alegria e tranquilidade é transmitido pela descrição da cena. No entanto, a atitude do autor concernente à arquitetura é um pouco diferente, porque carrega junto da descrição algumas expressões que dão valor qualitativo àquilo que ele está descrevendo. Ou seja, enquanto na cena em que homens, mulheres e crianças estão próximos a carroças há apenas a descrição e esta carrega consigo o sentimento de alegria que o autor deseja transmitir, a descrição da arquitetura é acompanhada de expressões que acrescentam valor.

---

<sup>59</sup> “Charles était long à manger” (FLAUBERT apud AUERBACH). tradução própria.

Nas palavras do autor:

Pensei reconhecer a Broadway pela disposição das estradas que ali se cruzavam. No lado norte da estrada havia uma fileira de edifícios e praças, baixos, mas muito bem construídos, fazendo assim um contraste marcante com a simplicidade das casas ao redor; enquanto acima deste edifício mais baixo se elevavam o teto inclinado e coberto de chumbo, os contrafortes e a parte mais alta da parede de um grande castelo, dotado de um estilo esplêndido e exuberante de arquitetura, de que pouco mais se poderia dizer além de me parecer que reunia as melhores qualidades do gótico do norte da Europa mesclado ao sarraceno e ao bizantino, sem ser cópia de nenhum desses estilos. (MORRIS, 2019, p. 52)

Morris, ao dizer que a arquitetura que ele estava vendo no castelo era, “dotada de um estilo esplêndido e exuberante” e que ela reunia “as melhores qualidades” dos estilos que ele lista, junta à sua descrição elementos qualitativos. Ou seja, falando da arquitetura, o autor não utiliza apenas a descrição, ele utiliza a descrição e algo mais.

É com o apelo a esse instrumento descritivo que Morris traz ao seu romance elementos próprios ao romantismo. Um desses elementos é a qualidade artística que representa a beleza ou a ausência de beleza de uma dada sociedade. Nessa perspectiva, as obras do artista refletem o cultivo da beleza em uma sociedade. Esse elemento próprio ao romantismo foi discutido na apresentação da influência de John Ruskin sobre William Morris via biografia escrita por E.P Thompson<sup>60</sup> no primeiro tópico deste trabalho.

O capítulo XVI do romance ilustra essa característica romântica tendo em vista que há uma correspondência dos quadros vistos pela personagem principal do romance e a forma de vida daquela sociedade. O capítulo narra um jantar no qual a sociedade de *Nowhere* se reúne coletivamente. Ao longo das paredes do edifício, pode-se ver inúmeros quadros que apresentam histórias antigas.

Nas palavras do próprio autor:

Era difícil desviar os olhos dos quadros nas paredes [...]. Percebi imediatamente que tratavam de estranhos mitos e imaginações de antigamente, só conhecidos de uns poucos no mundo de ontem [referência à sociedade do seu tempo, isto é, a sociedade inglesa do século XIX], e quando os dois Hammonds [o velho Hammond e seu neto] se sentaram à nossa frente [ele estava ao lado de uma outra personagem da obra chamada Clara,

---

<sup>60</sup> THOMPSON, *Op. Cit.*

esposa do neto do velho Hammond] eu disse para o velho, mostrando o friso:

“Estranho ver esses personagens aqui!”

“Por quê?”, ele perguntou. “Não vejo razão para a sua surpresa; todo o mundo conhece essas histórias; são histórias graciosas e simpáticas [...] e ainda são cheias de aventuras”.

Sorri e disse: “Não esperava encontrar imagens de “Os Henrique” e de outras histórias da infância do mundo reunidas por Jacob Grimm, que mal eram lembradas já no seu tempo. Imaginava que vocês já teriam esquecido”. (MORRIS, 2019, pp. 154-155).

Se as artes representam a riqueza ou a pobreza do lugar onde o artista vive, as obras “graciosas e simpáticas” nas paredes do grande salão aonde as pessoas da sociedade de *Nowhere* vão jantar representam a riqueza e a serenidade daquela sociedade. As obras não são trágicas e, portanto, não representam uma pobreza da sociedade do artista, mas são graciosas e representam a tranquilidade de uma sociedade que produziu muita riqueza e a distribuiu justamente entre os seus cidadãos: como é o caso da sociedade de *Nowhere*. Vale a ressalva de que essas obras nas paredes do salão são representações de histórias que não foram produzidas pela sociedade de *Nowhere*, mas apropriadas por ela. Ou seja, os desejos reunidos nessas imagens podem ser entendidos como realizados na sociedade que as apropriou.

Tal como na leitura acerca da arte e da sociedade exposta acima, no romance utópico *Notícias de lugar nenhum* pode-se perceber uma articulação da leitura de Ruskin acerca do trabalho pela proposta apresentada por Morris no romance de uma aproximação entre trabalho e prazer. Logo no capítulo II, já mencionado, aparece uma relação entre prazer e trabalho na personagem “Dick”, a primeira pessoa que William Guest conhece quando acorda em 2102. Como já supracitado, Guest acorda perdido na nova sociedade e pede a Dick que o guie para que ele conheça melhor o lugar. Dick aceita a proposta e passa o seu serviço de barqueiro a um amigo chamado Bob que estava presente na cena.

Nas próprias palavras de Morris:

“Está bem, Bob”, respondeu o meu barqueiro [Dick], “você assume o meu lugar e, se você cansar, o George Brightling está interessado neste trabalho, ele mora aqui perto. Este estrangeiro [William Guest] gostaria de me entreter, e está me contratando como seu guia pelo nosso campo; é claro que não

quero perder esta oportunidade; assim, é melhor você assumir logo o barco. De qualquer forma, não pretendo retomá-lo tão cedo, pois sou esperado nos campos de feno em alguns dias”.

O recém-chegado esfregou as mãos, exultante e, voltando-se para mim, disse numa voz amistosa:

“Amigo, você e meu amigo Dick são afortunados, e vão passar um belo dia juntos, como eu também passarei” [...] (MORRIS, 2019, p. 38).

Um outro elemento romântico que aparece na narrativa de *Notícias de Lugar Nenhum* é o “mundo-como-ritmo”. Tal categoria é sustentada por dois fundamentos. Um deles é a “analogia”, isto é, a articulação entre todos os elementos da realidade. Nessa perspectiva, o mundo é entendido como um poema e, como tal, é um mundo de ritmos e símbolos que se relacionam um com o outro. A discussão sobre o “mundo-como-ritmo” e seus fundamentos foi feita na apresentação dos argumentos de Octavio Paz<sup>61</sup>.

O capítulo XIII do romance é significativo nessa perspectiva analógica apresentada acima. Em um determinado momento da conversa entre o velho Hammond e William Guest, este pergunta como a política é feita naquela sociedade, ao passo que aquele responde que não há política em *Nowhere*. Transcrevo abaixo todo o capítulo XIII:

Eu [William Guest] perguntei: “Como vocês praticam a política?”

Hammond respondeu sorrindo: “Estou feliz por você ter feito a mim essa pergunta. Estou quase certo de que qualquer um outro lhe teria pedido para se explicar, ou tentar se explicar, até você se cansar de perguntar. De fato, acredito que seja o único homem na Inglaterra a entender o que você quer saber, e como sei, minha resposta será breve: estamos muito bem no que se refere à política - porque não temos política. Se você um dia escrever um livro sobre esta nossa conversa, coloque isso num capítulo específico, conforme o modelo de “Cobras da Islândia”, do velho Horrebow”<sup>62</sup>. (MORRIS, 2019, p. 133).

---

<sup>61</sup> PAZ, *Op. Cit*

<sup>62</sup> Segundo a edição de Krishan Kumar, reproduzida pela edição brasileira do romance de Morris de 2019 (única edição utilizada por este trabalho), O capítulo LXXII do livro *História natural da Islândia* (1758), de Niels Horrebow, se resume a uma única frase: “Não se encontram cobras de qualquer espécie em toda a ilha”.

Nesse capítulo, William Guest encarna a tensão entre as duas temporalidades (a Inglaterra do XIX e a Inglaterra de XXII). Na sociedade em que ele estava quando dormiu, logo nos primeiros capítulos do romance, havia uma política e na sociedade na qual ele acorda a política é algo tão superado que apenas uma pessoa (o velho Hammond) sabe o que ela significa. Portanto, *Nowhere*, por ter superado a política, está em analogia com a Inglaterra do XIX e essa analogia é sentida pela tensão da experiência de William Guest.

Não apenas a característica analógica do “mundo-como-ritmo” está presente no romance utópico de William Morris, a concepção de ironia (segundo fundamento da categoria “mundo-como-ritmo”) presente nos românticos e apresentada por Paz também pode ser vista na obra do autor. O último capítulo do romance é interessante para apontar como a ironia age dentro da obra de Morris. Após William Guest conhecer toda a sociedade de *Notícias e lugar nenhum*, ele desperta do sonho que o levou até ela.

Em suas próprias palavras:

Estava deitado na minha cama, na minha casa da sombria Hammersmith, pensando em tudo o que se passara e tentando imaginar se estava tomado pelo desespero de descobrir que tudo fora um sonho, mas, estranhamente, eu não me via assim desesperado.

Teria sido realmente um sonho? Se assim fosse, por que eu estava tão consciente durante todo o tempo de estar vendo de fora aquela nova vida, ainda envolvido nos preconceitos, nas ansiedades e na desconfiança deste tempo de dúvida e luta? (MORRIS, 2019, pp. 294-295).

Dessa forma, a tensão que a personagem encarna pela analogia das duas temporalidades é quebrada pela ironia de, mesmo estando vendo e de certa forma vivendo naquela sociedade, a personagem não fazia parte dela. Ou seja, o conceito de “mundo-como-ritmo” e seus elementos constitutivos - a analogia e ironia - estão presentes na obra de William Morris. Essa presença dos conceitos próprios ao romantismo em *Notícias de lugar nenhum* permite sustentar a hipótese de que a utopia escrita por Morris, do ponto de vista de sua produção literária, possui uma forma romântica.



Ainda seguindo os elementos românticos discutidos neste trabalho, a relação entre arte e vida apresentada na discussão da hipótese de Pedro Andrade<sup>63</sup>, pode ser vista no interior do romance de Morris. Tal relação apresenta-se mais fortemente nas arquiteturas do romance utópico. O Capítulo VI é interessante nesse sentido, pois é o momento em que William Guest vai fazer compras na nova sociedade e percebe, por exemplo, uma “elegante arcada”. Em suas próprias palavras:

Enquanto ele falava, saímos do bosque e entramos numa rua curta de casas bem construídas, a que meu companheiro imediatamente deu o nome de Picadilly [...]. Dos dois lados da rua havia um enorme edifício, do tipo que imaginei ser uma espécie de centro de alguma coisa, e que também tinha seus edifícios públicos especiais. (MORRIS, 2019, p. 65).

Ao longo da narração descritiva do autor sobre a sociedade, como na passagem exposta acima, pode-se observar uma relação vital entre arte e sociedade na arquitetura. A bem da verdade, algumas características positivas dessa nova sociedade são, por vezes, expressas a partir da descrição das construções. Como transcrito acima, ao dizer, “[...] Saímos do bosque e entramos numa rua de casas bem construídas”, o autor expressa a beleza da nova sociedade. As casas poderiam apenas ser citadas, mas o autor faz questão de adjetivá-las e, dessa forma, não são apenas casas, são “casas bem construídas”.

Outro elemento romântico discutido à luz dos argumentos de Andrade é a relação entre autor e autoria. A relação que William Morris estabelece com a autoria de *Notícias de lugar nenhum* é ambígua, tendo em vista que ele pretende relatar não o que ele sonhou e viu, mas o que um de seus companheiros sonhou e viu. No capítulo I do romance, o narrador apresenta uma discussão em que se tentava entender como seria o dia seguinte à revolução socialista. Tal discussão desenrolou-se dentro da Liga socialista inglesa e após momentos acalorados do debate, o “amigo” (como Morris se refere a um dos integrantes da discussão e que teve o sonho de *Notícias de lugar nenhum*) vai para sua casa em um metrô com raiva de si mesmo por ter esquecido de argumentar certas posições das quais só se recordou agora. Nas palavras do autor: “[...] Quando o trem parou na sua estação,

---

<sup>63</sup> ANDRADE, *Op. Cit.*

cinco minutos a pé de sua casa situada à margem do Tâmisia, um pouco acima da desgraciosa ponte suspensa” (MORRIS, 2019, p. 27).

Segundo a nota da edição de 2019, a casa à qual o “amigo” chega era a casa de William Morris em Londres, Kelmscott House, onde atualmente situa-se a Fundação William Morris. Ou seja, Morris marca uma distinção inicial entre ele e o “amigo”, mas os elementos que compõem a cena identificam o amigo como o próprio William Morris.

A ambiguidade quanto a quem viu a sociedade de *Notícias de lugar nenhum* desenrola-se até o fim do capítulo quando Morris apresenta novamente um caráter de aproximação e distanciamento do amigo de quem pretende contar a história. Em suas próprias palavras:

[...] Ele [o amigo] se jogou na cama e adormeceu, como era seu costume, em dois minutos; mas (ao contrário do seu costume) acordou pouco depois naquela condição de alerta curiosidade que às vezes surpreende até quem tem o sono mais pesado; condição sob a qual todos os nossos sentidos ficam sobrenaturalmente afiados, enquanto todas as confusões miseráveis em que nos envolvemos, todas as desgraças e perdas de nossas vidas insistem em se lançar adiante para a consideração de nossos sentidos afiados.

Nesse estado ele ficou deitado (diz o nosso amigo) até começar a gostar: até que a história de sua estupidez o divertisse e os problemas à sua frente, que ele agora via com clareza, começassem a se organizar para ele como uma história divertida.

Ouviu bater uma hora, depois duas e três; então voltou a dormir. Nosso amigo diz que depois desse sono ele tornou a acordar e depois passou por aventuras tão surpreendentes que, segundo ele, deveriam ser contadas aos nossos companheiros e ao público em geral, e que, portanto, ele se propõe a contar agora. Mas, diz ele, acho que seria melhor se eu contasse na primeira pessoa, como se houvesse sido eu quem tivesse passado por elas; o que, realmente, será mais fácil e natural para mim, pois eu compreendo os sentimentos e desejos do companheiro de quem estou falando melhor que qualquer pessoa no mundo. (MORRIS, 2019, p. 28).

A partir do início da citação, Morris estabelece um distanciamento do seu companheiro. Tal distanciamento pode ser visto em frases como, “nessa disposição de ânimo, ele se jogou na cama” ou “nesse estado ele ficou deitado (diz o nosso amigo)”. No entanto, ao dizer que ele - William Morris - conhecia os sentimentos e desejos do seu companheiro melhor do que ninguém, o autor

aproxima-se da figura de seu amigo. Assim, enquanto que a autoria e, portanto, a disposição criadora do caráter subjetivo era criticada pela reflexão romântica dos primeiros românticos alemães na produção de obras anônimas, Morris cria uma ambiguidade na autoria de seu romance utópico e, nesse sentido, coloca-se também o problema da autoria. Sendo assim, embora não produzido da mesma forma como algumas obras dos primeiros românticos alemães (produzido de forma anônima), o romance utópico de Morris abarca uma crítica da disposição criadora do caráter subjetivo na sua composição literária, no seu aparelho de produção

Todos os elementos românticos discutidos neste trabalho foram expressos por dentro da narrativa de *Notícias de Lugar Nenhum*, mas esses elementos não são os únicos que constituem o romance de Morris. Como foi discutido no tópico anterior, outros instrumentos foram mobilizados pelo autor para confeccionar a forma da obra. Esses instrumentos foram o dialogismo, o antipedagogismo, o caráter de obra moderna e o conceito de "utopia-simulacro" tais como discutidos na apresentação dos argumentos de Abensour<sup>64</sup>. A discussão sobre o caráter formal da obra feita até aqui demonstra que, a todo momento, a forma do romance utópico choca-se com o conteúdo do romance que é revolucionário e expressão de um imaginário socialista. Essa constatação sustenta a hipótese deste trabalho: a forma do romance está em tensão com o seu conteúdo.

Observemos essa hipótese dentro do romance. Morris, no capítulo XV, desenha um cenário em que William Guest e o velho Hammond estão dialogando sobre a falta de incentivo em uma sociedade comunista. Toda a construção do capítulo gira em torno do diálogo entre as duas personagens abarcando, assim, o elemento dialógico do romance utópico. No entanto, o conteúdo revolucionário expresso pelas palavras do velho Hammond se impõe à conversa e, sem esse conteúdo, tal conversa não existiria ou, pelo menos, estaria circunscrita a temas alheios à *Nowhere*. Em outras palavras, ainda que a forma na qual se assenta o capítulo XV abarque um elemento dialógico, o processo revolucionário pelo qual a Inglaterra passou e que, portanto, é o grande responsável pela mudança daquela

---

<sup>64</sup> ABENSOUR, *Op. Cit.*

sociedade é não somente o fato mais importante desse diálogo, mas também é a sua condição de existência.

No desenrolar do capítulo XV, Guest indaga o velho Hammond sobre a falta de recompensa a um trabalho em *Nowhere*. A bem da verdade, é ao redor dessa pergunta que se constrói todo o capítulo:

“[...] Eis o que quero lhe perguntar - a saber, como se faz as pessoas trabalharem se não há recompensa pelo trabalho, e, especialmente, como vocês conseguem fazer com que trabalhem exaustivamente?”

“Não há recompensa pelo trabalho? A recompensa pelo trabalho é a *vida*. Não basta?”

“Mas não há recompensa por um trabalho especialmente bom”, repliquei.

“Recompensa copiosa: a recompensa da criação. O salário que Deus se paga, como se diria em tempos idos. Se você pretende ser remunerado pelo prazer de criar, que é o significado da excelência no trabalho, vamos ouvir, em seguida, falar de cobrar pela geração de um filho.”

“Bem, mas um homem do século XIX diria que existe um desejo natural de procriar, assim como existe um desejo natural de não trabalhar.”(MORRIS, 2019, pp. 143-144) (GRIFOS DA EDIÇÃO).

Como se pode ver acima, o cenário desenhado por Morris consiste em uma realidade dialógica, as duas personagens discutem e se questionam tanto sobre a sociedade do século XIX quanto sobre *Nowhere*. Guest coloca as suas questões e espera a resposta do velho Hammond ao mesmo tempo em que o velho Hammond responde as indagações e espera as reações de Guest. No entanto, tão logo as indagações de Guest se aproximam da diferença entre as duas sociedades (a do século XIX e *Nowhere*) vem à tona o tema da revolução:

“Entendo. Você poderia então me explicar como vocês chegaram a essa feliz condição? [em que o trabalho tornou-se um prazer aos habitantes de *Nowhere*] Pois, para falar claramente, essa mudança das condições do mundo antigo me parece muito maior e mais importante do que todas as outras mudanças de que você me falou, como crime, política, propriedade e casamento.”

“Nisso você tem razão. De fato, você poderia dizer que foi essa mudança que tornou todas as outras possíveis. Qual o objetivo da revolução? Certamente o de tornar as pessoas felizes. Tendo a revolução provocado a mudança prevista, como se poderia evitar a contrarrevolução a menos que todos fossem felizes? Pode-se esperar paz e estabilidade da infelicidade? Comparativamente, colher uvas ou figos de espinheiros seria

uma expectativa razoável. E a felicidade é impossível sem um dia de trabalho feliz”.

“Verdadeiro, sem dúvida”, assenti, pois me parecia que o velho já começava um sermão. “Mas, responda-me, como vocês chegaram a essa felicidade?”

“Evitando simplesmente a coerção artificial, e oferecendo a cada um a liberdade de fazer o que fizesse melhor, orientados pelo conhecimento dos artigos de que realmente necessitamos. Mas tenho de admitir que chegar a esse conhecimento foi um processo lento e doloroso.” (MORRIS, 2019, pp. 144-145).

O velho Hammond segue o capítulo explicando o papel do mercado mundial no século XIX, suas mazelas quanto à produção de bens inúteis e ruins em grande escala e a submissão quase de natureza escravocrata do trabalhador. Portanto, a forma dialógica em que se desenrola o capítulo XV tensiona com o conteúdo revolucionário uma vez que cria um cenário de discussão e questionamentos entre as duas personagens, dando a entender que a construção da utopia se dará por meio desse diálogo, ao mesmo tempo em que a revolução socialista por meio da qual a Inglaterra passou é um elemento indispensável e sem o qual não existiria nem mesmo o diálogo. Assim, por mais que o capítulo se construa por meio do diálogo, este chega à revolução que previamente permitiu a sua existência.

## **2 O outro lado da tensão**

### **2.1 Notícias de lugar nenhum como romance revolucionário**

Como visto no capítulo anterior, autores como Miguel Abensour, Löwy e Sayre não se furtaram a chamar William Morris de revolucionário e tampouco de marxista e, a bem da verdade, sustentar o oposto disso seria muito difícil tendo em vista que o romancista utópico foi por toda a sua vida alguém engajado em lutas revolucionárias. Seu caráter revolucionário chegou à escrita de sua utopia em

1890. Em *Notícias de lugar nenhum*, a revolução exerce papel fundamental porque ela foi o que criou as condições para a época de tranquilidade e, nesse sentido, o papel exercido pela revolução no romance utópico é o pano de fundo de toda a história de William Guest e da Inglaterra de 2102. O caráter revolucionário da utopia de Morris que emerge do imaginário socialista da obra é o conteúdo com o qual a forma romântica e dialógica do romance tensiona-se. Nessa perspectiva, este capítulo concentra-se no conteúdo do romance.

John Bellamy Foster<sup>65</sup> preocupou-se com o tema da revolução no romance utópico de William Morris e dedicou-se a entender a função da revolução dentro da obra. Em um texto publicado em 2017, Foster busca centralizar o ideal revolucionário do romance utópico de Morris em três partes: no papel que a natureza exerce no romance utópico, no papel que o gênero exerce no romance e, por último, no papel que o trabalho exerce no romance. O título do texto de Foster mostra-se interessante para as finalidades desta monografia por apresentar o caráter revolucionário e o caráter romântico de Morris na mesma chave interpretativa. Ou seja, o autor não percebe uma anulação romântica pelo caráter revolucionário e tampouco uma anulação revolucionária pelo caráter romântico da utopia, mas enxerga essas duas dimensões em harmonia. Tal harmonia entre revolução e romantismo não é explícita no trabalho de Foster, mas em nenhum momento o autor sinaliza para uma tensão entre as duas características. Nessa perspectiva, esta monografia entende como profícua a ausência de anulação entre as características romântica e revolucionária do romance utópico de Morris, mas, diferentemente da leitura feita pelo autor, este trabalho observa que essas características estão em tensão no romance e, portanto, não se harmonizam.

Foster inicia a sua exposição sobre o caráter revolucionário da utopia de Morris esclarecendo uma oposição entre Morris e Bellamy<sup>66</sup>. Segundo Foster, a crítica fundamental de Morris a Bellamy recai no posicionamento mecânico da mudança encontrado no interior do romance utópico deste último intitulado *Olhando para trás* (*Looking backward*). Citando Morris, Foster sustenta que

---

<sup>65</sup> FOSTER, John Bellamy. William Morris's romantic revolutionary ideal: Nature, Labour and Gender in News From Nowhere. In: **Contents**. Vol. 22, No 2, pp. 17-36, 2017.

<sup>66</sup>Tal oposição foi mencionada, de passagem, na introdução deste trabalho.

*Olhando para trás* é uma expressão não-histórica, não-artística e que, portanto, demonstra uma satisfação com a civilização moderna.

Foster, ainda discorrendo sobre a crítica de Morris a seu contemporâneo, deixa claro em palavras introdutórias para sustentar seu argumento um dos objetivos do escritor da era vitoriana com a publicação do romance em 1890:

Na sua escrita, Morris estava respondendo não somente a *Olhando para trás* de Bellamy, mas também a duas facções da liga socialista com as quais ele brigava: os parlamentaristas, que como Bellamy tendiam seu foco no mecanismo da mudança e não na substância, e os anarquistas, que, na interpretação de Morris viam a mudança pela exigência da dissolução atual da sociedade. [...]

Visto dessa forma, o romance utópico de Morris buscou oferecer uma larga descrição cultural do ideal revolucionário de uma sociedade comunista, e nessa forma abordar o que ele percebeu como a estreiteza e as deficiências nas visões correntemente projetadas dentro do movimento socialista. (FOSTER, 2017, pp. 20 - 21)<sup>67</sup>.

Foster completa que é com esse intuito que Morris destaca alguns pontos como o problema ecológico, o trabalho social e a relação de gênero dando menos atenção a questões centrais em outras visões utópicas e socialistas de sua época como a socialização dos meios de produção e a decadência do mercado mundial, por exemplo. Assim, a leitura de Foster busca demonstrar como o ideal revolucionário de Morris repousa em objetos utilizados pelo utopista para se contrapor a algumas leituras socialistas e utópicas de sua época.

Foster continua a sua exposição entendendo a revolução na utopia de Morris como a propiciadora da Inglaterra de 2102 e, nesse sentido, entendendo que o foco da obra do utopista inglês recai mais no mundo proporcionado pela

---

<sup>67</sup> Texto original: "In writing it, Morris was responding not simply to Bellamy's *Looking Backward* but also to the two factions of the socialist league with which he had been struggling: the parliamentarians, who like Bellamy tended to focus on the mechanism of change and not the substance, and the anarchists, who, in Morris's interpretation, saw the change as requiring the actual dissolution of society. [...].

Seen in this way, Morris's utopian romance sought to provide a wider cultural description of the revolutionary ideal of a communist society, and in that way to address what he perceived as the narrowness and deficiencies in the visions currently being projected within the socialist movement". Tradução própria.

revolução do que na própria revolução. Essa percepção do autor fica clara quando ele afirma que:

O romance utópico de Morris, portanto, se estende muito além de uma crítica político-econômica socialista, suportada pela revolta contra o capitalismo. Seu foco está mais na próxima etapa da sociedade pós-revolucionária (o dia depois da revolução), e a construção do socialismo ou comunismo completo. (FOSTER, 2017, p. 23)<sup>68</sup>

Em outro momento, o autor acrescenta que:

*Notícias de lugar nenhum* está, portanto, principalmente preocupado com a mudança para além da grande mudança, ou, em outras palavras, com os efeitos a longo prazo da revolução, um século e meio mais adiante na estrada, com o advento do puro comunismo<sup>69</sup>. (FOSTER, 2017, p. 23).

Como se pode ver nas palavras do autor, o intuito de Morris pode ter sido de demonstrar a que lugar uma revolução desencadeada em meio à massa de trabalhadores poderia levar. A fim de sustentar seu argumento sobre o foco de Morris ser o mundo criado pela revolução, Foster menciona o subtítulo do romance utópico: *Uma época de tranquilidade* (An Epoch of Rest). Assim, a época de tranquilidade criada pela revolução seria o ponto central da utopia de Morris.

Ao longo de todo o romance, a leitura de Foster pode ser testada e em todos os testes ela permanece de pé. As aventuras de William Guest, isto é, a Inglaterra de 2102 por dentro da qual a personagem viaja e observa as mudanças que ocorreram ao longo das décadas, surge aos olhos de Guest como uma época de tranquilidade. O capítulo VI do romance é expressivo para demonstrar como William Morris constrói um ambiente de tranquilidade na Inglaterra de 2102 e,

---

<sup>68</sup> Texto original: "Morris's utopian romance thus extends well beyond a socialist political-economic critique, borne of the revolt against capitalism. Its focus is rather on the next stage of post-revolutionary society (the morrow of the revolution), and the making of complete socialism or communism." Tradução própria.

<sup>69</sup> Texto original: "*News From Nowhere* is thus mainly concerned with the change beyond the great change, or, in other words, the long-term effects of revolution, a century and a half further down the road, with the advent of pure communism". Tradução própria.



além disso, esse capítulo também deixa claro como esse ambiente de tranquilidade é fruto das consequências da revolução<sup>70</sup>.

O tratamento entre as pessoas de *Nowhere*, a qualidade dos produtos, a forma de vida: tudo é apresentado por Morris em um ambiente de tranquilidade. Dessa forma, a hipótese de Foster acerca do ponto fundamental da utopia de Morris consistir na Inglaterra criada pela revolução e não na própria revolução mantém-se sólida. Contudo, sustentar que o ponto fundamental do romance é o mundo pós-revolução não retira a importância da revolução para esse mundo. O capítulo VI, já mencionado, por mais que não seja citado ao longo da exposição de John Bellamy Foster, ocupa um lugar importante para a leitura do texto produzido pelo autor porque está inserido diretamente em uma viagem que Guest faz por dentro da Inglaterra de 2102. No desenrolar desse capítulo, Guest e Dick param para fazer compras, mas a viagem é a tal ponto importante no capítulo que essas compras constituem-se apenas como um um parêntese dentro da viagem e, logo encerradas, o viajante “de outro mundo” (Inglaterra de 1890) volta à sua jornada.

Pois bem, “as duas jornadas<sup>71</sup>” de William Guest pela Inglaterra de 2102, como nomeado pelo próprio Foster, é um objeto importante para a construção do seu argumento tendo em vista que o autor observa nessas jornadas a relação com a natureza que, por sua vez, constitui no seu argumento um dos elementos do ideal romântico revolucionário da utopia de Morris.

Para Foster, o romance utópico de Morris apresenta duas jornadas da personagem William Guest. A primeira dessas jornadas consiste no primeiro dia em que Guest desperta em 2102. Com seu amigo Dick, a personagem principal da obra viaja por dentro de Londres e segue, não totalmente, o caminho do Tâmesa, em Hammersmith, para Bloomsbury e essa primeira jornada encerra-se com o encontro entre Guest e o velho Hammond no museu britânico. Tal jornada, seguindo o argumento de Foster, é descrita por Morris como uma viagem pela Londres urbana em que Guest observa as muitas mudanças que ocorreram na

---

<sup>70</sup> Tal como no capítulo anterior, no último tópico deste capítulo serão trabalhados esses apontamentos no interior do romance.

<sup>71</sup> (FOSTER, 2017, P. 21)

cidade. Uma dessas mudanças que é observada por Guest é o divórcio entre o mercado e a venda, isto é, os objetos deixaram de ser passíveis de compra.

A segunda jornada, não obstante, inicia-se entre o fim do primeiro dia e o começo do segundo quando Guest sobe o Tâmisia em direção a Oxfordshire, lugar onde William Morris possuía uma casa de verão. Se na primeira jornada, Guest depara-se com as mudanças que se passaram na Londres urbana, nessa segunda jornada a personagem de Morris ocupa-se alguns dias com o lazer. Assim, o autor observa que na segunda jornada de Guest vem à tona o elemento da natureza que, em seu argumento, compõe o ideal romântico revolucionário do romance utópico. Nas palavras de Foster:

Se a primeira viagem é uma jornada, de um dia pela cidade, a segunda ocupa vários dias em um lazer, 137 milhas de expedição no campo via Thames. A primeira jornada [...] pode ser vista como intelectual urbana, a segunda como emocional-rural. É somente durante a segunda jornada [...] que algumas das profundas verdades de *Nowhere* são reveladas, com respeito à relação entre cidade e país, arte e trabalho, bem como o gênero e o amor terreno [...] É uma jornada romântica. (FOSTER, 2017, pp. 21-22)<sup>72</sup>.

O autor continua a sua exposição sobre o ideal romântico revolucionário de *Notícias de lugar nenhum* apresentando a personagem Ellen como a figura principal na segunda jornada de William Guest. A bem da verdade, a leitura de Foster aponta Ellen como a personagem mais bem desenvolvida por Morris ao longo do romance uma vez que ela encarna todas as atribuições de *Nowhere*. Assim, Ellen representa a inteligência, a beleza do corpo, a alma e a conexão humana com a natureza em *Nowhere*.

A fim de sustentar o seu argumento, Foster cita o capítulo 23 do romance:

Mas naqueles dias passados, você vovô [o avô de Ellen é um saudosista da era vitoriana à qual William Guest pertencia antes de despertar em *Nowhere*] teria que trabalhar pesado depois de velho; e teria que estar sempre com medo de ser calado em um tipo de prisão com outros homens velhos, meio faminto e

---

<sup>72</sup> Texto original: "If the first journey is a one-day journey through the city, the second occupies several days in a leisurely, 137 - miles expedition in the countryside via Thames. The first journey [...] can be seen as urban intellectual, the second as rural-emotional. It is only during the second journey [...] that some of the deeper truths of nowhere are revealed, with respect to the relationship between town and country, art and labour, as well as gender and earthly love [...] It is a romantic journey". Tradução própria.

sem diversão. E, quanto a mim, eu tenho vinte anos de idade. Naqueles dias minha meia idade estaria começando agora e em poucos anos eu deveria estar beliscada, magra e desgastada, cheia de problemas e misérias, para que ninguém pudesse adivinhar que eu já fui uma menina bonita. (MORRIS apud FOSTER, 2017, p. 27)<sup>73</sup>.

Mais uma vez, a citação escolhida por Foster demonstra que o foco de Morris é centralizar o ambiente tranquilo e harmônico de *Nowhere* que foi fruto da revolução. Dessa forma, a personagem Ellen entende que a mudança ocorrida na Inglaterra permitiu que ela saísse do ambiente desagradável gerado na era vitoriana do qual a miséria é um exemplo.

Além de Ellen, outra personagem feminina recebe o foco de Foster para a sua leitura da utopia de Morris, a escultora-chefe cujo nome é Phillipa. A personagem surge no capítulo XXVI do romance. Tal capítulo está inserido na segunda jornada de William Guest e o seu início se dá quando Guest e seus companheiros de viagem (o barqueiro Dick e a personagem Clara) deparam-se com algumas moças que sinalizam para uma casa em construção e na qual há alguns trabalhadores. Quando os viajantes na segunda jornada de Guest souberam da presença de pessoas trabalhando nessa casa eles se assustaram porque elas não estavam indo se preparar para a colheita do feno que, em *nowhere*, é um grande evento em que participa - por mais que não de forma obrigatória - toda a comunidade. Dentro do capítulo pode-se ver uma explicação que o barqueiro Dick dá a seus companheiros acerca desses trabalhadores:

[...] “As pessoas lá em cima [onde a casa está sendo construída] têm um trabalho que lhes interessa e, portanto, não querem participar da preparação do feno, o que não tem a menor importância, pois há muita gente disposta a fazer um trabalho duro e fácil como esse; acontece que, como a preparação do feno é uma espécie de festival, nossas amigas se divertem em espicá-los”

---

<sup>73</sup> Texto original: ““But in those past days, you grandfather, would have had to work hard after you were old; and would have been always afraid of having to be shut up in a kind of prison along with other old men, half-starved and without amusement. And as for me, I am twenty years old. In those days my middle age would be beginning now, and in a few years I should be pinched, thin, and haggard, beset with troubles and miseries, so that no one could have guessed that I was once a beautiful girl”. Tradução própria.

“Entendo [respondeu Guest], como se, no tempo de Dickens, alguns jovens se envolvessem tanto com o próprio trabalho que esquecessem o Natal”

“Exatamente”, respondeu ele, “só que essas pessoas não são necessariamente jovens” (MORRIS, 2019, p. 246).

A cena segue e nos é apresentada a escultora-chefe da obra na casa. Morris preocupa-se em demonstrar como o trabalho que os alveneiros estão fazendo na casa reúne em si trabalho e arte. A escultora-chefe não está apenas preocupada em elaborar uma casa na qual pessoas possam morar tranquilamente, mas também está preocupada com o valor estético da casa. Tal preocupação pode ser vista na seguinte cena:

Ela [Philippa, a escultora-chefe] voltou ao trabalho [ela havia parado alguns instantes para dar atenção aos viajantes que chegaram ao local, Guest entre eles] num baixo relevo de flores e formas, mas continuou a falar entre os golpes no cinzel: “Vejam, todos nós nesta região sempre consideramos este o melhor local para uma casa, e o lugar esteve por tanto tempo ocupado por uma casa sem valor que nós, os alveneiros, decidimos resgatar de uma vez destino e fatalidade e construir a casa mais bela que se pudesse aqui implantar - e assim - e assim”

Nesse ponto, ela passou apenas a entalhar, mas o contramestre alto apareceu e disse:

“É isso, amigos: por isso ela vai ser toda feita em pedra cortada, pois queremos entalhar uma guirlanda de flores e formas em toda a sua volta” [...] (MORRIS, 2019, p. 248).

A cena segue-se com esse mesmo contramestre reconhecendo que Phillipa é a melhor entalhadora que os trabalhadores naquela casa poderiam ter. Foster observa tal capítulo como uma amostra da abolição da divisão do trabalho entre os gêneros em *Nowhere*. Para o autor, o capítulo XXVI demonstra a única vez no romance utópico de Morris um exemplo de grande artesanato que, por sua vez, é exercido com grande cuidado por uma mulher. Nessa perspectiva, Foster está observando o que ele enxerga ser o segundo elemento que compõe o ideal romântico revolucionário do romance utópico - a relação de equidade entre os gêneros na Inglaterra de 2102.

No entanto, o capítulo XXVI pode ser utilizado para testar o terceiro elemento do ideal romântico revolucionário de *Notícias de lugar nenhum* que é

sugerido por Bellamy Foster, isto é, o trabalho. Segundo o autor, Morris retira o substrato da representação do trabalho em *Nowhere* das obras do utopista francês Charles Fourier. Em suas próprias palavras:

Na visão fourierista modificada de Morris, o que impulsiona as pessoas em suas atividades criativas diárias é a maximização do prazer e a realização de necessidades humanas genuínas, juntamente com a aprovação da sociedade em relação ao trabalho bem feito. [...] Na nova sociedade, o maquinário existe, mas é utilizado exclusivamente para eliminar os piores tipos de trabalho.(FOSTER, 2017, p. 24)<sup>74</sup>.

A personagem Phillipa do capítulo XXVI do romance utópico oferece um teste interessante à leitura de Foster. Tal personagem enxerga o seu trabalho não como um fardo ou mesmo uma obrigação, mas sim como a realização do seu prazer. Além disso, o trabalho que ela exerce, sob condições de equidade de gênero, é tanto um trabalho quanto uma produção artística. Sendo assim, por mais que citado apenas para se referir à condição da relação entre gêneros em *Nowhere*, o capítulo XXVI do romance utópico de Morris demonstra a leitura que Foster fez sobre o trabalho no ideal romântico e revolucionário da obra. (FOSTER, 2017, pp. 17-36).

A discussão sobre o processo revolucionário em *Nowhere* (tanto quanto a discussão de seu ideal romântico e revolucionário) está diretamente ligada ao imaginário socialista do romance utópico de William Morris tendo em vista que foi o processo revolucionário socialista que criou as condições do “comunismo puro” - estado em que se encontrava a Inglaterra de 2102. Sendo assim, os conceitos comunismo e socialismo apresentam-se no romance utópico e sua distinção não é clara no conteúdo do romance.

## 2.2 Conceitos intercambiáveis

---

<sup>74</sup> Texto original: “In Morris’s modified Fourierist vision, what drives people in their everyday creative activities is the maximisation of pleasure and the fulfilment of genuine human needs, together with the approbation of the society regarding work well done. [...] In the new society machinery exists, but it is utilised exclusively to eliminate the worst kinds of work”. Tradução própria.

Tony Pinkney Preocupou-se com essa distinção e buscou entender o conteúdo dos dois conceitos em um artigo publicado no ano de 2017<sup>75</sup>. Segundo o autor, o termo “comunismo” foi retirado dos termos da política pelos inimigos de tal projeto de organização social e a esquerda internalizou esse julgamento. Nessa perspectiva, segundo Pinkney, os crimes de Mao tsé-tung e de Josef Stálin foram entendidos pelos seus inimigos políticos como parte integrante da ideia da construção do comunismo e não como contingências nem uma questão de deformação histórica do projeto concebido inicialmente. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que o termo comunismo foi deixando de fazer parte nos termos da política, outros termos mais palatáveis foram mobilizados para substituí-lo. Um exemplo pode ser visto na mobilização do termo socialismo que passou a estar mais presente nas discussões políticas e, segundo o autor, foi se tornando cada vez mais vazio de significado.

Outro termo mobilizado como substituto para o comunismo foi o termo marxismo e tal argumentação desenvolvida pelo autor é importante na medida que demonstra, ao mesmo tempo em que afirma, por que William Morris começou a ser tratado mais como socialista ou marxista do que como um comunista. Como sustentação de seu argumento, Pinkney oferece um relato pessoal em que o título de sua palestra acerca de William Morris foi mudado - sem a sua permissão - de comunista para marxista. Em suas próprias palavras acerca desse evento:

Quando convidado para contribuir para o simpósio, eu respondi que eu gostaria de falar sobre “William Morris e o retorno do comunismo”. Então, imagine minha perplexidade quando algumas semanas mais tarde eu vi o anúncio do simpósio no website da sociedade dizendo: “Tony Pinkney vai reconsiderar o marxismo de Morris”. A mesma formulação foi usada no programa impresso da sociedade de julho a dezembro. (PINKNEY, 2017, P. 38)<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> PINKNEY, Tony. The only word he was comfortable with: William Morris and the return of communism. In: **Contents**. Vol. 22, No 2, pp. 36-48, 2017.

<sup>76</sup> Texto original: “When invited to contribute to the symposium, I replied that I would like to talk about “William Morris and the return of communism”. So imagine my bemusement when some weeks later I saw the symposium advertised on the society website, and it there said: “Tony Pinkney will reassess Morris’s Marxism”. The same wording is used in the printed society programme for July to December.” Tradução própria.

Tony Pinkney não se furta em nenhum momento do texto a chamar William Morris de Comunista, mesmo reconhecendo a dificuldade de precisar a distinção entre os conceitos comunismo e socialismo no interior das obras de Morris. A título de exemplo, para demonstrar o caráter socialista do utopista inglês, Pinkney faz alguns apontamentos: a organização política que Morris ajudou a criar em 1884 e cujo nome era Liga socialista; o utopista inglês deu muitas aulas com títulos como *arte e socialismo* e *o que o socialismo quer*; além disso, Morris publicou um artigo intitulado *como eu me tornei um socialista* em 1890. Em contrapartida, Morris também publicou *por que eu sou um comunista* em 1894 e lecionou sobre comunismo para a Hammersmith Socialist Society em 1893. Pinkney observa a mobilização que Morris faz ora de um conceito ora de outro dentro de apenas um quadro, em que o socialismo, para Morris segundo Pinkney, é um estágio que pode levar ao comunismo completo<sup>77</sup>. Nas palavras do autor: “[...] Para Morris, socialismo é claramente um estágio de transição no caminho para o comunismo completo, então, para ele, pelo menos eu ainda estou inclinado a pensar que o comunismo é o ‘mais difícil’, i.e. a palavra mais completa”. (PINKNEY, 2017, p. 42)<sup>78</sup>

Falando especificamente sobre o romance utópico *Notícias de lugar nenhum*, Pinkney é categórico ao identificá-lo com o conceito de comunismo. O autor busca sustentar a sua argumentação a partir de trechos específicos da obra em que o conceito comunismo é mobilizado a fim de descrever a sociedade de *Nowhere*, a Inglaterra de 2102:

Ou nos deixe extrair os usos de comunista e comunismo em Notícias de lugar nenhum para ter uma ideia do quão ativos eles são na utopia do Morris. Na Londres transfigurada e no vale Tâmesa do livro, William Guest encontrou-se em meio ao “presente descanso e felicidade do comunismo completo”.

<sup>77</sup> O “comunismo completo” sobre o qual fala Pinkney pode ser visto com a mesma semântica que o “comunismo puro” tal como é expresso pela personagem velho Hammond no capítulo XVII do romance em que ele narra a William Guest o processo revolucionário pelo qual a Inglaterra passou.

<sup>78</sup> Texto original: “[...] For Morris socialism is clearly a transitional stage on the way to full communism, so for him, at least, I am still inclined to think that communism is the ‘harder’, i.e. the more thorough-going word”. Tradução própria.

Homens esclarecidos no final do período vitoriano, velho Hammond disse-lhe, concluíram que “a única condição razoável da sociedade era essa do puro comunismo (Tal como você agora vê ao seu redor)”. Narrando a revolução, ele então falou da “propagação das teorias comunistas” [...] uma simples condição do comunismo [...] o comunismo que agora aproximou [...] um sistema da vida fundado na equidade e no comunismo. O capítulo quinze é intitulado “sobre a falta de incentivo ao trabalho em uma sociedade comunista”, e como Hammond descreveu a operação da democracia local em *Nowhere*, ele perguntou a Guest ironicamente: “uma terrível tirania nosso comunismo, não?” (PINKNEY, 2017, p. 40)<sup>79</sup>

Sendo assim, sem ignorar a presença de uma tensão entre os conceitos comunismo e socialismo no interior da obra de Morris, este é tido como um comunista por Pinkney em toda a sua trajetória intelectual e política e, mais especificamente, o romance utópico escrito pelo autor é encarado como uma manifestação comunista. Não obstante, esses conceitos ainda precisam ser mais bem definidos no interior da obra de Morris.

Em 1890, portanto no mesmo ano da publicação de seu romance utópico, William Morris publicou um artigo intitulado *Como me tornei um socialista* (*How I became a socialist*)<sup>80</sup> em que ele discute a trajetória que o levou ao socialismo e em que ele discute um pouco o significado que ele dá a esse conceito. A bem da verdade, uma de suas primeiras manifestações no artigo busca definir o conceito. Para Morris, o Socialismo é uma condição social em que há plenitude de condições igualitárias. Em suas próprias palavras:

Mas primeiro, eu vou dizer o que eu entendo por ser um socialista, uma vez que me dizem que a palavra já não expressa

---

<sup>79</sup> Texto original: “Or let us extract the uses of “communist” and “communism” in *News from nowhere* to get a sense of just how active they are in Morris’s utopia. In the transfigured London and Thames valley of the book, William Guest finds himself amidst “the present rest and happiness of complete communism”. Enlightened men in the late victorian period, old Hammond tells him, concluded that “the only reasonable condition of society was that of pure Communism (such as you now see around you)”. Narrating the revolution, he then speaks of “the spread of communistic theories [...] a simple condition of communism [...] the communism which now loomed [...] a system of life founded on equality and communism. Chapter fifteen is entitled “on the lack of incentive to labour in a communist society”, and as Hammond describes the operation of local democracy in *Nowhere* he asks Guest ironically: “a terrible tyranny our communism, is it not?””.

Tradução própria.

<sup>80</sup> MORRIS, William. *How I became a socialist*. in **Marxists.org**. 1890. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1894/hibs/hibs.htm>>. Último acesso em: 25. Março. 2021.



definitivamente e com certeza o que expressava há dez anos. Bem, o que eu entendo por socialismo é uma condição da sociedade em que não deve haver nem ricos nem pobres, nem mestre nem criado, nem ociosos nem sobrecarregados, nem trabalhadores intelectuais com cérebros doentes, nem trabalhadores manuais com doenças cardíacas, em uma palavra, em que todos os homens estariam vivendo em igualdade de condições, e iriam gerir os seus assuntos sem desperdícios, e com a plena consciência de que o dano a um significaria mal a todos - a realização pelo menos do significado da palavra comunidade. (MORRIS, 1890, P. 1)<sup>81</sup>

Definido o significado do conceito em seu artigo, Morris afirma que sua conversão ao socialismo concretizou-se ao ler os textos póstumos de John Stuart Mill (apresentado por Morris como um opositor do socialismo) em que Morris viu que o socialismo não era apenas possível, mas antes, necessário<sup>82</sup>. Além disso, o autor destaca que não conhece nenhum período de transição socialista a menos que se chame assim um breve período de uma política radical. Sua argumentação a esse respeito encerra com uma indicação da importância do ideal tanto para o socialismo quanto para os socialistas. Um exemplo dessa importância pode ser visto quando Morris afirma que ingressou na Federação Democrática porque acreditava que seus ideais (expressos na citação acima) poderiam ser realizados.

O artigo de Morris ora em discussão também é importante para frisar a posição de Morris quanto à civilização. Para o autor, muitos homens inteligentes aderiram à civilização com entusiasmo tão logo ela despontou, mas, ao mesmo tempo, um grupo de pessoas começou a ter outro sentimento por ela, sentimento de ódio. Morris coloca-se ao lado do último grupo. Seu ódio é explicado pelas vias da arte que, segundo Morris, estava sendo, por causa da agência da civilização, esvaziada de seu verdadeiro sentido. Essa perspectiva do autor pode ser vista em suas palavras:

---

<sup>81</sup> Texto original: "But first, I will say what I mean by being a socialist, since I am told that the word no longer expresses definitely and with certainty what it did ten years ago. Well, what I mean by socialism is a condition of society in which there should be neither rich nor poor, neither master nor master's man, neither idle nor overworked, neither brain-sick brain workers, nor heart-sick hand workers, in a word, in which all men would be living in equality of condition, and would manage their affairs unwastefully, and with the full consciousness that harm to one would mean harm to all - the realization at last of the meaning of the word commonwealth". Tradução própria.

<sup>82</sup> O texto de Morris sugere que a leitura de Mill era fraca e isso o levou a ter certeza do socialismo.

Em suma, então, o estudo da história e o amor e prática da arte me forçam ao ódio da civilização que, se as coisas parassem como estão, transformaria a história em um absurdo inconsequente, e faz da arte uma coleção de curiosidades do passado, a qual não teria relação séria para a vida do presente. (MORRIS, 1890, P. 4)<sup>83</sup>

No entanto, no último parágrafo do artigo, Morris aponta que conquistar uma vida decente é o primeiro passo das ambições sociais dos socialistas e, portanto, deve ser a primeira meta dos socialistas quanto à tentativa de transformação da realidade social. Nesse sentido, a questão da arte e do cultivo deve vir depois da conquista de uma vida decente porque a arte precisa, segundo o autor, de um solo próspero e uma vida sem ansiedade:

É a esfera da arte definir o verdadeiro ideal de uma vida plena e razoável diante dele, uma vida para a qual a percepção e a criação da beleza, a satisfação do prazer verdadeiro devem ser sentidas como necessárias para o homem como seu pão de cada dia, e que nenhum homem, e nenhum grupo de homens possam ser desprovidos disso exceto pela mera oposição, que deveria ser resistida ao máximo. (MORRIS, 1890, PP. 4-5)<sup>84 85</sup>

Em 1894, Morris publicou o seu artigo intitulado *Por que eu sou um comunista* (Why I am a communist)<sup>86</sup> e, assim como no artigo de 1890, o autor desenvolve tanto ideias que dizem respeito à sua visão de mundo quanto uma definição do conceito com o qual ele se identifica no título do texto. Morris em *Por que eu sou um comunista* tem preocupações um pouco diferentes das que ele

---

<sup>83</sup> Texto original: "To sum up, then the study of history and the love and practice of art forced me into a hatred of the civilization which, if things were to stop as they are, would turn history into inconsequent nonsense, and make art a collection of the curiosities of the past, which would have no serious relation to the life of the present". Tradução própria.

<sup>84</sup> Texto original: "It is the province of art to set the true ideal of a full and reasonable life before him, a life to which the perception and creation of beauty, the enjoyment of real pleasure that is, shall be felt to be as necessary, to man as his daily bread, and that no man, and no set of men, can be deprived of this except by mere opposition, which should be resisted to the utmost". Tradução própria.

<sup>85</sup> (MORRIS, 1890, pp. 1-5).

<sup>86</sup> MORRIS, William. Why I am a communist. In: **Marxists.org**. 1894. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1894/whycom.htm>>. Último acesso em: 25. Março. 2021.

teve na publicação do seu artigo *Como me tornei um socialista*. Nessa perspectiva, em *Como me tornei um socialista*, o autor está mais preocupado com questões que dizem respeito à arte na civilização enquanto que em *Por que eu sou um comunista* o autor está mais preocupado com a produção e a distribuição da riqueza.

Para Morris, há apenas dois sistemas - a escravidão e a igualdade. Morris entende que a escravidão é fruto de um padrão de riqueza que permite que os homens que atingiram esse padrão de riqueza possam ser mestres de outros que não atingiram esse mesmo padrão. Ao longo do seu artigo, Morris também discute que aqueles que não alcançaram a riqueza padrão que permite a uns serem mestres de outros estão em estado de permanente inferioridade, isto é, eles sempre serão vistos pelos que alcançaram a riqueza como pessoas inferiores.

Morris segue dizendo que a riqueza padrão variou ao longo do tempo, mas a asserção da necessidade da igualdade mantém-se sempre e em duas fases: nascimento e raça. Dessa forma, Morris está propondo uma leitura da história das sociedades baseada na subordinação de um grupo de pessoas a outro. Além disso, essa leitura do autor também abarca uma dimensão de busca necessária pela liberdade.

Assim, na leitura de Morris sobre a subordinação de um grupo de pessoas a outro na história das sociedades, o pertencimento, real ou teórico, de um grupo à linhagem tribal conquistada confere o direito de utilizar o trabalho alheio:

E a escravidão foi o método segundo o qual se usava seus trabalhos [referindo-se aos escravos] na antiguidade e a servidão nos tempos medievais. Em nossos dias, o método de exercício mudou do uso do acidente arbitrário do nascimento, para a aquisição (por qualquer meio não reconhecido como ilegal) de uma quantidade indeterminada de riqueza que permite que seu possuidor pertença à classe inútil. (MORRIS, 1894, p.2)

<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Texto original: "And chattel slavery was the method of using their labour in Ancient, and serfdom in Medieval times. In our own days the method of exercising has changed from the use of the arbitrary accident of birth, to the acquirement (by any means not recognized as illegal) of an indeterminate amount of wealth which enables its possessor to belong to useless classe". Tradução própria.

No entanto, ainda que com preocupações sobre a produção e distribuição da riqueza na sociedade, diferenciando-se, assim, das preocupações expostas no artigo *Como me tornei um socialista*, Morris define o conceito de comunismo em *Por que eu sou um comunista* em linhas muito parecidas com a sua definição de socialismo no artigo de 1890. Para Morris, nesses dois artigos apresentados acima, tanto comunismo quanto socialismo são igualdade de condições. Em suas palavras:

Este ponto de nomenclatura equivocada sendo eliminado, resta perguntar o que é o comunismo real, e a resposta é simples: é um estado de sociedade cuja essência é a igualdade prática de condição. Prática, i. e, igualdade como modificada pelos desejos, e capacidade para satisfação dos seus vários membros. Essa é a sua base econômica; sua base ética é o habitual e pleno reconhecimento do homem como um ser social. De modo a criar o hábito de não fazer distinção entre o bem-estar comum e o bem-estar do indivíduo. (MORRIS, 1894, p. 1)<sup>88</sup>

Contudo, ainda que sua definição dos conceitos seja muito parecida nos dois artigos, caminhando para o fim do artigo *Por que eu sou um comunista*, o autor sinaliza para uma diferença dos conceitos de comunismo e socialismo. Nessa perspectiva, Morris afirma que a tomada do movimento socialista pelas classes trabalhadoras traria à tona o período entendido pela palavra socialismo à qual o autor acrescenta o adjetivo “incompleto”. Esse período é entendido pelo autor como uma tomada da produção e do mercado por aqueles que de fato podem usá-los - os trabalhadores. Além disso, o autor aponta que esse socialismo incompleto pode ser identificado de forma gradual com o verdadeiro comunismo.

Não obstante, a perspectiva de Morris sobre a mudança implementada pelo socialismo é complexificada porque o autor entende que, em um primeiro momento, os homens não serão iguais em condições e aponta que o pagamento

---

<sup>88</sup> Texto original: “This point of mistaken nomenclature being cleared off, it remains to ask what real communism is, and the answer is simple: it is a state of society the essence of which is practical equality of condition. Practical, i.e, equality as modified by the desires, and capacity for enjoyment of its various members. This is its economical basis; its ethical basis is the habitual and full recognition of man as a social being. so that it brings about the habit of making no distinction between the common welfare and the welfare of the individual”. Tradução própria.

com dinheiro extra a qualidades excelentes e raras ainda persistirá nessa sociedade de socialismo incompleto. Ou seja, Morris identifica contradições na sociedade socialista - essa sociedade que ressalta a igualdade de condições, mas ainda paga com dinheiro excedente trabalhos tidos como de rara qualidade

Nas palavras do autor:

Isso nos levará [isso significa uma gestão dos socialistas com as classes trabalhadoras como resultado das lutas de classes] finalmente ao período do que agora é entendido pela palavra socialismo quando os meios de produção e os mercados estarão nas mãos de quem pode usá-los, i. e, cooperativas de vários tipos; quando a grande acumulação de riqueza ser impossível porque o dinheiro vai perder seu privilégio; quando todos terão oportunidades de prosperar com o que foi oferecido a eles; e esse período de socialismo incompleto vai, eu acredito, gradualmente derreter-se no verdadeiro comunismo sem qualquer mudança violenta. Primeiramente, de fato, os homens não serão absolutamente iguais em condições; o velho hábito de recompensar excelência ou espalhar qualidades raras com pagamento de dinheiro extra vai continuar por um tempo, e alguns homens vão possuir mais riqueza do que outros; mas, por um lado, eles terão que trabalhar para possuir essa riqueza e, por outro lado, o excesso desse trabalho lhes daria nada a mais do que uma pequena vantagem em uma sociedade tendendo em prol da igualdade, como de fato eles começam a entender que em uma comunidade em que não há pobre, riqueza extra, além das necessidades reais de um homem não pode ser usada, vamos começar a parar de estimar o valor por qualquer padrão de recompensa material, e a posição de completa igualdade quanto à condição será aceita sem questionamento. Eu não digo que pessoas talentosas não vão tentar destacar-se; mas sua excelência será exibida não nas despesas de seus vizinhos e sim para o benefício deles. (MORRIS, 1894, p. 5)<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Texto original: "This will bring us at last to the period of what is now understood by the word socialism when the means of production and the markets will be in the hands of those who can use them, i.e, the operatives of various kind; when great accumulations of wealth will be impossible, because money will have lost its privilege; when everybody will have an opportunities of well-doing offered him; and this period of incomplete socialism will, I believe, gradually melt into true communism without any violent change. At first indeed, men will not be absolutely equal in conditions; the old habit of rewarding excellence or spread rare qualities with extra money payment will go on for a while, and some men will possess more wealth than others; but as on the one hand they will have to work in order to possess that wealth, and as on the other the excess of it will procure them but small advantage in a society tending towards equality, as in fact they begin to understand that in a community where none are poor, extra wealth beyond the real needs of a man cannot be used, we shall begin to cease estimating worth by any standard of material reward, and the position of complete equality as to condition will be accepted without question. I do not say that gifted persons will not try to excel; but their excellence

Como é possível observar na citação acima, Morris percebe uma possibilidade de contradição na sociedade de socialismo incompleto, mas o autor identifica que esse mesmo socialismo incompleto é a base que levará ao comunismo verdadeiro. Este, por sua vez, é identificado com o socialismo completo. Sendo assim, os conceitos socialismo e comunismo são preenchidos pelo autor com o mesmo sentido desde que sejam plenamente desenvolvidos pela sociedade que os implementa. (MORRIS, 1894, pp. 1-8)

Dessa forma, como pode ser visto acima, Morris identifica os conceitos de comunismo e de socialismo de forma muito parecida desde que a sociedade que os implementa o faça de forma plena. Ou seja, o “socialismo incompleto”, por ser incompleto, guarda consigo contradições da antiga forma de sociedade que, para Morris, consistia em uma forma de escravidão, mas o socialismo vence essas contradições remanescentes uma vez se desenvolvendo completamente e o socialismo completo é a situação em que todas as pessoas estão dotadas das mesmas condições. Comunismo, de forma muito parecida, também é, para Morris, uma igualdade de condições uma vez plenamente desenvolvido. A única diferença que se pode notar entre os dois conceitos no interior da obra de Morris é que o autor tende a chamar o projeto de transformação social de socialismo quando tal ainda não está plenamente desenvolvido.

Pode-se observar que o conceito de socialismo é entendido pelo autor como o projeto que ainda não se realizou em outra obra publicada por Morris em 1887 - o panfleto *Como nós vivemos e como nós podemos viver*<sup>90</sup>. Cumprindo a finalidade para a qual ele foi pensado, o panfleto expressa em linguagem simples e direta um projeto a ser desenvolvido pelos trabalhadores. Nessa perspectiva, o autor busca apontar problemas na sociedade em que ele vive e propor uma mudança. Um desses problemas enxergados em sua análise é o estado de guerra perpétua em que se estrutura a sociedade. Em suas próprias palavras:

---

will be displayed not at the expense of their neighbours but for their benefit”. Tradução própria.

<sup>90</sup> MORRIS, *Op. Cit.*

“Primeiramente entenda que nosso presente sistema de sociedade é baseado no estado de guerra perpétua”<sup>91</sup>. (MORRIS, 2015. p. 7).

Para o autor, a rivalidade é o que impulsiona essa guerra e ela se dá de três formas, a saber, a rivalidade entre nações pelo controle do mercado mundial, a rivalidade entre firmas pelos lucros do mercado e a rivalidade entre homens pela sobrevivência. Para o fim dessa rivalidade que recai até mesmo entre os trabalhadores, o autor propõe que estes criem uma comunidade em que o trabalho seja dividido e a oferta e demanda sejam genuínas. Nesse sentido, a proposta do autor contida no panfleto carrega consigo uma interpretação da sociedade moderna e um lado em que o autor se coloca, isto é, Morris está falando desde o campo dos trabalhadores para os próprios trabalhadores. Entretanto, a análise da sociedade moderna não se encerra aqui. O autor sente necessidade de fundamentar um pouco mais a sua proposta de vida alternativa à sociedade moderna.

Dentro dessa perspectiva, o cidadão vitoriano vai propor uma interpretação da história da dominação que o homem empreendeu à natureza. Inicialmente, o autor propõe que nos primeiros dias da história do homem ele foi dominado pelas suas necessidades imediatas tendo em vista que a natureza era forte e o homem fraco e este lutava constantemente com aquela pela sua alimentação diária. A vida estava condicionada a essa constante luta. Passado algum tempo, o homem cresceu mais forte e tinha conquistado quase completamente a natureza, entretanto tal conquista não eximia o homem de outra ainda a se realizar: a conquista de si mesmo, ou seja, o homem ainda precisa pensar em como utilizar melhor aquelas forças que ele desenvolveu. Essas forças parecem, aos olhos do autor, fantasmas da perpetuação da perseguição à comida que anteriormente era a mestra do selvagem e nesse momento assombra o homem civilizado. A análise histórica de Morris encerra com ele questionando a completa conquista da natureza pelo homem e propondo que, ao invés da competição inerente à estrutura social que ele aponta na base da sociedade inglesa do século XIX, se estabeleça a cooperação. Por fim, Morris entende que a organização do trabalho pelos trabalhadores e não pelos produtores de lucro criaria uma situação em que não haveria desperdícios

---

<sup>91</sup> Texto original: “And first, please to understand that our present system of society is based on a state of perpetual war.” tradução própria.

uma vez que os trabalhadores dividiriam o trabalho de acordo com a sua capacidade e não produziram mais do que o necessário.

Essas análises da sociedade moderna levam Morris à sua proposta que consiste em criar uma sociedade socialista tendo em vista que, segundo o autor, o socialismo pode oferecer uma comunidade com divisão de trabalho segundo os interesses do próprio trabalhador e cuja produção atendessem as necessidades reais dos indivíduos evitando, portanto, o desperdício. Nesse sentido, o socialismo oferece uma comunidade com as características necessárias para vencer os problemas sociais que o autor descreveu ao longo de sua análise propondo uma comunidade justa aos trabalhadores pela regulação do mercado. Pode-se ver uma explícita defesa do socialismo. Em suas palavras:

Bem, certamente o socialismo pode oferecer-lhe algo no lugar de tudo isso. Pode; pode oferecer-lhe paz e amizade em vez de guerra. Poderíamos viver totalmente sem rivalidades nacionais, reconhecendo que, embora seja melhor para aqueles que sentem que naturalmente formam uma comunidade sob um nome para se governarem, ainda que nenhuma comunidade na civilização deve sentir que tinha interesses opostos a qualquer outra, a sua condição econômica ser, em qualquer caso, semelhante [...] (MORRIS, 2015, p. 9).<sup>92</sup>

Não apenas o imaginário socialista está presente nesse panfleto, o autor mobiliza o conceito de revolução logo na primeira página. Para ser mais preciso, Morris utiliza o conceito de revolução nas primeiras palavras do texto. Em seus argumentos, ele defende que a revolução significa uma mudança completa das bases da sociedade. A bem da verdade, Morris defende o uso do conceito mesmo quando ele assusta outras pessoas. Em suas palavras:

A palavra revolução, que nós, socialistas, somos muitas vezes obrigados a usar, tem um som terrível nos ouvidos da maioria das pessoas, mesmo quando lhes explicamos que não significa necessariamente uma mudança acompanhada de motim e todos os tipos de violência, e não pode significar uma mudança feita mecanicamente e a despeito da opinião por um grupo de homens que conseguiram de alguma

---

<sup>92</sup> Texto original: "Well, surely socialism can offer you something in the place of all that. It can; it can offer you peace and friendship instead of war. We might live utterly without national rivalries, acknowledging that while it is best for those who feel that they naturally form a community under one name to govern themselves, yet that no community in civilization should feel that it had interests opposed to any other, their economical condition being at any rate similar [...]"



forma aproveitar o poder executivo para o momento. Mesmo quando explicamos que usamos a palavra revolução no seu sentido etimológico, e queremos dizer com isso uma mudança na base da sociedade, as pessoas têm medo da ideia de uma mudança tão vasta, e imploram que falemos de reforma e não de revolução. Como, no entanto, nós socialistas não queremos dizer com a nossa palavra "revolução" o que essas pessoas dignas querem dizer com a sua palavra "reforma", eu não posso deixar de pensar que seria um erro usá-la, não importando os projetos que possamos esconder sob o seu invólucro inofensivo. Assim, vamos manter a nossa palavra, o que significa uma mudança da base da sociedade; pode assustar as pessoas, mas pelo menos irá avisá-las de que há algo a temer, que não será menos perigoso para ser ignorado; e também pode encorajar algumas pessoas, e significará para elas pelo menos não um medo, mas uma esperança. (MORRIS, 2015, p. 5)<sup>93</sup>.

Como se pode ver na citação acima, Morris defende não apenas uma sociedade socialista que poderia, em sua visão, superar os problemas da sociedade capitalista em que ele vivia, mas também defende a revolução como meio para se alcançar essa finalidade. A revolução é defendida, nesse sentido, mesmo a contragosto daqueles que gostariam de uma reforma. (Morris, 2015, pp. 5-16).

Portanto, a revolução e o socialismo constituem-se como elementos-chave na exposição do panfleto. Tal como este trabalho tem sustentado até aqui, o conceito de socialismo foi mobilizado pelo autor para se referir a um projeto que se daria por meio de uma revolução, mas, mesmo com a revolução, esse projeto ainda estaria em processo de implementação. Por isso, o projeto é socialista. Apenas quando o socialismo estivesse plenamente desenvolvido, a sociedade que o desenvolveu seria chamada de comunista. Assim como nos textos anteriores

---

<sup>93</sup> Texto original: "The word revolution, which we socialists are so often forced to use, has a terrible sound in most people's ears, even when we have explained to them that it does not necessarily mean a change accompanied by riot and all kinds of violence, and cannot mean a change made mechanically and in the teeth of opinion by a group of men who have somehow managed to seize on the executive power for the moment. Even when we explain that we use the word revolution in its etymological sense, and mean by it a change in the basis of society, people are scared at the idea of such a vast change, and beg that you will speak of reform and not revolution. as, however, we socialists do not at all mean by our word "revolution" what these worthy people mean by their word "reform", I can't help thinking that it would be a mistake to use it, whatever projects we might conceal beneath its harmless envelope. So we will stick to our word, which means a change of the basis of society; it may frighten people, but it will at least warn them that there is something to be frightened about, which will be no less dangerous for being ignored; and also it may encourage some people, and will mean to them at least not a fear, but a hope".

publicados por Morris e discutidos neste tópico, o panfleto publicado apenas 3 anos antes do romance utópico do autor apresenta um pouco da distinção entre os conceitos de comunismo e socialismo. Esses conceitos intercambiáveis estão diretamente relacionados com a tradição marxista em que Morris se colocou, contudo a sua posição nessa tradição deve ser discutida com mais precisão.

## 2. 3 O lugar de Morris na tradição marxista

O nome Karl Marx não é mencionado em nenhum momento ao longo dos 32 capítulos do romance utópico, mas a aproximação entre Marx e Morris é razoável porque o romancista inglês, além de ter se referido a Marx em várias ocasiões, é entendido como alguém que ocupa um espaço dentro da tradição marxista. Porém, a posição que Morris ocupa no interior dessa tradição é objeto de discussão. Leandro Konder e Michael Löwy, na introdução à edição brasileira do romance de Morris, preocuparam-se não apenas em apresentar a vida de Morris, mas também em demonstrar o lugar original de Morris no marxismo.<sup>94</sup>

De acordo com os objetivos introdutórios do texto que publicam, os autores buscam expor a vida e algumas obras de William Morris. Inicialmente, os autores chamam a atenção para dois fatores da vida do romancista inglês: a participação de Morris em movimentos voltados às artes decorativas e a sua repulsa pela realidade social existente em sua época. Em suas palavras:

Sua participação destacada nos principais movimentos voltados para as artes aplicadas e decorativas tinha a ver com sua busca incessante dos caminhos pelos quais a beleza e a qualidade artística pudessem se tornar acessíveis à grande maioria da população. E sua maior dificuldade estava em conviver com uma realidade social que inviabilizava a fruição da arte pelos pobres. (KONDER; LÖWY, 2019, p. 11).

---

<sup>94</sup> KONDER, Leandro; Löwy, Michael. O socialismo libertário de William Morris In: **Notícias de lugar nenhum**: ou uma época de tranquilidade. São Paulo: expressão popular, 2019. pp 11-25.

Isto posto, os autores esboçam a sua hipótese sobre a vida e a obra de Morris: “Moviam-no, portanto, dois impulsos fortíssimos conjugados: uma motivação ética e uma motivação estética. E em ambos os movimentos ele se defrontava com abomináveis obstáculos impostos pela sociedade burguesa”. (KONDER; LÖWY, 2019, p. 11).

Com esses argumentos apresentados pelos autores pode-se ver que eles buscaram apresentar a vida e a obra de Morris à luz desses dois marcadores: a sua atuação ética e estética. É nesse sentido que Konder e Löwy apresentam a proximidade entre Marx e Morris. Segundo os autores, Morris aderiu ao socialismo ao mesmo tempo em que descobriu o marxismo, entre 1883 e 1884. Doze anos depois de ter feito uma viagem à Islândia onde, segundo os autores, ficou perplexo com as desigualdades sociais do país. Entretanto, essa aderência ao socialismo e essa descoberta do marxismo não mataram a visão de mundo do autor, antes, forneceram-lhe material para articular essa visão de mundo a convicções políticas e sociais. Ou seja, Konder e Löwy estão mobilizando o seu marcador ético para demonstrar a proximidade que o romancista inglês tem com o filósofo alemão.

Os autores estão de tal modo convencidos da inspiração de Marx em Morris que afirmam que a irritação de Morris para com o líder da Federação Democrática socialista (Hyndman<sup>95</sup>) teve, em uma de suas causas, a falta de alinhamento de Hyndman em relação às políticas de Marx. Em suas palavras:

Passados alguns meses, Morris foi deixando transparecer certa desconfiança em relação a Hyndman, cujas atitudes na direção da Federação Democrática lhe pareciam um tanto oportunistas. Embora citasse Marx, Hyndman se movia politicamente numa linha de ação que não correspondia à perspectiva do autor de *O capital*. [...]. (KONDER; LÖWY, 2019, p. 16).

No entanto, os autores apontam que a ocupação de Morris no interior da tradição marxista é peculiar. Suas palavras são claras a esse respeito:

---

<sup>95</sup> Como já exposto na introdução deste trabalho, a oposição que Morris e alguns outros membros fizeram a Hyndman os levaram ao desligamento da Federação e à criação da Liga Socialista.

Recusando tanto as ilusões do progresso burguês como as de uma restauração reacionária, ele funda sua doutrina revolucionária a partir de uma concepção eminentemente dialética da relação entre o futuro pós-capitalista e o passado pré-capitalista [...] Nessa perspectiva profundamente original, o maquinicismo, uma vez submetido à propriedade coletiva dos reprodutores, deixara de ser uma maldição e não estava de modo algum em contradição com o restabelecimento de formas artesanais de produção: liberando os homens do trabalho desagadável e sem inteligência, lhes deixara o tempo livre para uma atividade altamente qualificada e criadora. (KONDER; LÖWY, 2019, pp. 14-15).

Como visto nas análises de Löwy e Konder, Morris está inserido em um lugar peculiar dentro da tradição do pensamento marxista, mas resta entender as especificidades desse lugar e, sobretudo, resta entender a própria posição do romance utópico *Notícias de Lugar Nenhum* no interior da tradição marxista. Nesse sentido, é necessário esclarecer qual é a relação entre marxismo e utopia para em seguida sinalizar como *Notícias de Lugar Nenhum* se insere em tal relação.

Miguel Abensour, no texto *A história da utopia e o destino de sua crítica*, mencionado em uma das notas de rodapé na introdução deste trabalho, preocupou-se com essa questão<sup>96</sup>. Para o autor, a relação entre marxismo e utopia foi respondida em termos de superação, ou seja, como se Marx e Engels tivessem superado a utopia. Esse pensamento acerca da utopia e sua relação com o marxismo, segundo Abensour, atravessou a tradição marxista e se pôs como um ponto final à questão. Estas suas palavras são claras nesse sentido:

Há enunciados que funcionam como verdadeiras instituições [...] A oposição do “socialismo científico” ao “socialismo utópico” é um desses significantes fundamentais que marcam um corte importante. Ainda que certos signos anunciem que esse mito da separação radical tende a se fragilizar, ele ainda constitui um mecanismo eficaz de rejeição que marca fortemente nosso período histórico. Tanto mais que todas as forças conservadoras, para além das diferenças políticas, retomam pouco a pouco o mesmo refrão dos publicistas burgueses dos anos 1840: Guerra à utopia! E não bastam alguns apelos de natureza encantatória para vencer esses obstáculos, pois aquilo

<sup>96</sup>ABENSOUR, Miguel. A história da utopia e o destino de sua crítica. In: \_\_\_\_\_ **O novo espírito utópico**. *Op. Cit.*

que não passa frequentemente de uma “verdadeira papinha do coração” apenas consolida o muro e reforça a divisão em dois campos. (ABENSOUR, 1990, pp. 9-10).

Essa é a constatação do autor e, a partir dela, ele critica o método que permitiu chegar a tal conclusão. Nesse sentido, Abensour sustenta que os intérpretes que afirmaram a superação do marxismo frente à utopia levam em conta apenas dois textos de Marx e Engels no seu método: *Manifesto Comunista*<sup>97</sup> (especificamente a seção 3 da terceira parte da obra) e *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*<sup>98</sup> de Friedrich Engels. Com a seleção desses dois textos, os intérpretes que perceberam a superação da utopia nas obras de Marx e Engels buscaram apenas encontrar nos textos anteriores e posteriores a confirmação da conclusão exposta nessas obras. Assim, a interpretação clássica da relação entre marxismo e utopia concentra seus esforços em três direções: em primeiro lugar, busca-se em textos publicados por Marx e Engels antes de 1848 (data da primeira publicação do *Manifesto do Partido Comunista*) as análises que foram apresentadas no manifesto acerca da utopia; em segundo lugar, buscou-se encontrar nas obras intermediárias os pontos que foram desenvolvidos nessa crítica ao movimento utópico; e, em terceiro lugar, os autores que encabeçaram essa leitura clássica buscaram depois de 1880 (data da primeira publicação do opúsculo de Engels) as análises que, por fim, foram concluídas. Isto posto, Abensour conclui que a leitura clássica acerca da crítica de Marx e Engels à utopia contém um elemento evolucionista e, portanto, não é dialética.

---

<sup>97</sup> Karl Marx e Friedrich Engels, ao longo de várias obras, buscaram entender o capitalismo e a forma pela qual esse sistema de produção e distribuição de mercadorias atrai toda a sociedade para o seu centro. Os autores, entretanto, não apenas buscaram entender e demonstrar tal característica gravitacional do capitalismo, mas também como superá-lo. A necessidade de superação do capitalismo se dá porque o sistema capitalista é entendido pelos autores como sustentado na opressão. Isto posto, Marx e Engels empreenderam uma tentativa de organizar a classe trabalhadora e lutar contra o capitalismo para superá-lo e, então, desenvolver a sociedade comunista. Nesse sentido, o Manifesto Comunista é um dos textos mais conhecidos dos autores. Cf: ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Edipro, 2014

<sup>98</sup> Neste texto, Engels opôs científico a utópico e, portanto, o autor propôs que as manifestações que ele entendia como utópicas deveriam ser retiradas dos objetivos políticos. A utopia, assim, era vista por Engels como algo superado pela ciência. Cf: ENGELS, Friedrich. **Do socialismo utópico ao socialismo científico**. 2. Ed. São Paulo: Centauro, 2005.

Tentando situar os dois textos que são o fundamento da interpretação clássica, o autor afirma que tanto o *Manifesto Comunista* quanto o opúsculo de Engels são textos que apresentam conclusões de um grande caminho teórico, mas que não demonstram os passos desse caminho. Ou seja, as análises esboçadas nos dois textos trazem apenas as suas conclusões sem apresentar como elas foram adquiridas. O que os intérpretes clássicos (também chamados de ortodoxos pelo autor) fazem é cristalizar essas conclusões sem reconstruir o caminho que levou a elas.

A crítica ao método clássico fez com que Abensour buscasse uma outra forma de ler as análises de Marx e Engels no que diz respeito à utopia. O autor, diferentemente dos intérpretes clássicos, tem como finalidade reconstruir o caminho que levou Marx e Engels a criticar o movimento utópico e, nesse sentido, não cristaliza as análises dos autores, mas trata-as dialeticamente. Em suas próprias palavras:

Convém portanto submeter o *manifesto comunista* e o opúsculo de Engels a uma dupla leitura. Essa dupla leitura implica dois procedimentos distintos: de um lado, reinserção dos dois textos, escritos políticos de forma popular, no conjunto dos textos que tratam explicitamente da crítica da utopia; de outro lado, relacionamento sistemático da crítica marxiana da utopia com a integralidade da teoria de Marx e com o ponto de vista que a funda: o comunismo crítico. (ABENSOUR, 1990, p. 15).

Nessa perspectiva, o autor apresenta alguns textos que devem ser levados em conta para a reconstrução do itinerário da crítica da utopia de Marx e Engels. Estes são: *A miséria da filosofia* (1847); *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (1843); *Sobre a questão judaica* (1843); *Crítica da filosofia do direito de Hegel - introdução* (1843); *A carta-programa a Ruge* (1843); *Progresso da reforma social sobre o continente* de Engels (1843); O terceiro manuscrito dos *manuscritos de 1844: Propriedade privada e comunismo, Estádios de Desenvolvimento das concepções comunistas, O comunismo Grosseiro e Igualitário, O comunismo enquanto socialismo, Notas de Leitura de 1844; As glosas marginais críticas ao artigo “O rei da Prússia e a Reforma social por um prussiano” de 1844; A Sagrada Família* (1844); *A ideologia Alemã* (escrita entre os anos 1845-1846); *A*

*circular contra Kriege* (1846); *Os verdadeiros socialistas de Engels* (1847); *A crítica moralizante e a Moral crítica* (1847); *Os princípios do comunismo* de Engels (1847) e alguns artigos da *Nova Gazeta Renana*. Tais textos constituem os principais materiais para a construção do método que Abensour está esposando<sup>99</sup>. Pode-se perceber que o autor se preocupou em levar em conta os textos compreendidos entre os anos de 1843 e 1848. Neste ano, que coincide com a publicação do *Manifesto Comunista*, Marx dirigiu algumas palavras contra a utopia e, portanto, Abensour está trilhando os seus textos anteriores para perceber como se constituiu essa crítica à luz do desenvolvimento da teoria do próprio Marx. Dessa forma, Abensour não está olhando para esses textos com a finalidade de identificar o embrião da crítica à utopia, mas como textos que apresentam o desenvolvimento da teoria marxiana.

Segundo o autor, o próprio Marx preconizou esse método apresentado acima em *Herr Vogt*<sup>100</sup>. Em tal texto, seguindo o argumento de Abensour, o filósofo alemão aponta que a sua leitura da utopia deve ser feita à luz de outras obras publicadas por ele como *A miséria da filosofia*<sup>101</sup>, por exemplo. Além disso, Abensour aponta que Marx afirmou que os princípios de leitura da utopia devem ser executados levando em conta problemas que, aparentemente, não possuem relações com ela.

Um exemplo que se pode oferecer para demonstrar como o filósofo francês constrói seu método está contido em sua análise sobre o texto *A Sagrada Família*<sup>102</sup>. Abensour afirma que Marx mobiliza o qualificativo “científico” duas vezes ao longo do texto. Em um primeiro momento, Marx mobiliza o qualificativo para se referir à obra *O que é a propriedade?*<sup>103</sup> de Proudhon. Segundo o autor,

---

<sup>99</sup> Este trabalho elencou todas as obras marxianas mencionadas por Miguel Abensour para demonstrar a dimensão do projeto metodológico do autor. Dessa forma, a reconstrução do caminho que levou Marx e Engels à crítica da utopia é apresentada em sua justa medida, isto é, sem ignorar nenhuma análise de Marx acerca da utopia.

<sup>100</sup> Para uma discussão sobre os anos da redação de *Herr Vogt*, Cf: MUSTO, Marcello. Marx e o caso Vogt: apontamentos para uma biografia intelectual. In: **Novos Rumos**, v. 49, n. 1, 2012, pp. 45-56.

<sup>101</sup> Cf: MARX, Karl. **A miséria da filosofia**: Resposta à filosofia da miséria de Proudhon. Petrópolis RJ: Editora Vozes, 2019.

<sup>102</sup> Cf: MARX, Karl. **A Sagrada Família**. São Paulo: Boitempo, 2003.

<sup>103</sup> Cf: PROUDHON, Pierre-Joseph. **O que é a propriedade**. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

Marx identifica um processo científico no método utilizado por Proudhon que consistia em pôr a propriedade privada (base da economia política) à crítica.

Em suas conclusões sobre as leituras de Marx, Abensour afirma que:

“Científico” parece então referir-se ao exame crítico ao qual Proudhon submeteu a hipótese de base da economia política, mas ainda mais à adequação de seu ponto de vista àquele do proletariado. *O que é a propriedade?* É o manifesto científico do proletariado francês enquanto expressão de um interesse histórico real, interesse de massa que conduz à crise, oposto a um interesse abstrato e fabricado, como é o da crítica. (ABENSOUR, 1990, p. 19)

Em um segundo momento, Abensour percebe que Marx mobiliza o qualificativo de “científico” novamente, mas dessa vez fazendo menção aos comunistas materialistas franceses que promoveram uma relação entre o materialismo francês e o comunismo crítico. Sendo assim, nesse segundo caso, os comunistas materialistas franceses são científicos porque tratam dos aspectos materiais do comunismo e não de seus aspectos abstratos. Ou seja, esses autores a quem Marx atribuiu o qualificativo científico não buscaram convencer a sociedade a gerar entre si os valores do humanismo, antes, esses autores buscavam agir politicamente para que, através da mudança que propunham, gerar os valores humanistas. A igualdade, por exemplo, não era pregada como um convencimento, mas era entendida como um fruto da ação política: a distribuição justa feita pelos trabalhadores.

Essa leitura que Abensour faz da *Sagrada Família* à luz de seu método é significativa para demonstrar que a oposição entre marxismo e utopia não se situa no terreno da oposição entre ciência e utopia. Em outras palavras, o autor demonstra que Marx não esboçou uma leitura da utopia como não-científica. Se não há uma leitura nas obras de Marx que oponha a utopia à ciência, qual é o lugar da crítica à utopia nessas obras?

Lendo o texto marxiano de 1843 (*Crítica da filosofia do direito de Hegel*<sup>104</sup>), Abensour aponta que a distinção base da teoria de Marx não é entre ciência e

---

<sup>104</sup> Cf: MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, 2010



não-ciência, mas sim entre revolução parcial e revolução radical<sup>105</sup>. Nessa perspectiva, o terreno no qual Marx lança a sua crítica não é o das produções não-científicas ou, o que contém o mesmo sentido, das produções imaturas, a crítica de Marx dirige-se às produções que não são radicais o suficiente. Toda produção de ordem teórica ou prática que não busca destruir por completo a ordem capitalista vigente receberá a crítica de Marx e, nesse sentido, as utopias são criticadas pelo filósofo alemão. Nas palavras de Abensour:

Está aí o lugar do corte original e não no par utopia/ciência. A ciência também pode estar do lado da revolução parcial e, diz Marx, em primeiro lugar a ciência dos utopistas. A ciência social arruína, mata a utopia. Em lugar de erigir a utopia como contratipo da ciência, Marx denuncia essa tara congênita da utopia que é a cientificidade. Daí vem a oposição entre dois tipos de ciência: a ciência doutrinária e a ciência revolucionária. [...] (ABENSOUR, 1990, p. 21).

Além disso, o autor buscou demonstrar que a leitura clássica não levou em conta a diferença entre a crítica burguesa e a crítica radical da utopia. Nesse sentido, o autor aponta que ao longo da revolução de 1848 a classe dominante traçou uma linha que dividia a utopia da realidade e, nessa perspectiva, toda e qualquer manifestação utópica seria irreal ou ilusória. Em contrapartida, Marx e Engels, segundo Abensour, localizaram a crítica à utopia em outros termos. Para os autores, a utopia deve ser criticada desde um ponto em que se considere a mudança completa da sociedade. Nas palavras de Abensour:

[...] Marx e Engels imprimiram um conteúdo e uma função radicalmente diferentes ao conceito de utopia. Aqui o conceito em questão não é somente estreito, restritivo; pela sua formulação, ele é outro. Pode-se já colocar como condição prévia de uma leitura rigorosa e pura de toda ambiguidade que a crítica de [...] Marx e Engels não se enuncia do ponto de vista da realidade ou da adaptação ao real, mas do ponto de vista da subversão da realidade existente, do ponto de vista da revolução que deve afetar a totalidade das esferas. (ABENSOUR, 1990, p. 29).

---

<sup>105</sup> Em um momento, o autor refere-se à revolução radical como “revolução total”.

Essas análises feitas por Abensour estão dentro de uma compreensão mais ampla que o autor sustenta da teoria marxiana, a qual é entendida como “comunismo crítico” e que também foi chamada ao longo da exposição de “teoria unitária da revolução social” (ABENSOUR, 1990, p. 59). Tal teoria está sustentada, segundo o autor, sobre uma concepção da história. Ou seja, Marx, à luz de uma concepção da história, critica as propostas políticas e teóricas que não buscam pôr um termo na ordem política vigente. Em outras palavras, o comunismo crítico busca identificar a posição sócio-político-econômica em que a sociedade está inserida e, a partir dessa constatação, propor uma saída que altere totalmente as estruturas dessa sociedade, transformando-a em outra: essa saída é a revolução.

Nesse sentido, a compreensão da crítica de Marx e Engels à utopia demonstra a dimensão mesma da própria teoria unitária da revolução social. Nas palavras do autor: “A crítica às utopias, crítica real, não é um problema anexo ou lateral. Verdadeira *Bildung*, ela está no coração da teoria de Marx. Compreender sua exata medida implica necessariamente uma interpretação geral da teoria”. (ABENSOUR, 1990, p. 17).<sup>106</sup>

A hipótese e os argumentos de Abensour sobre a tradição marxista e os textos marxianos permitem que se aponte para o lugar em que William Morris se coloca quando publica *Notícias de Lugar Nenhum*. Tal lugar é caracterizado justamente pelo entendimento de que a produção utópica não deve ser encerrada nas análises de Marx, ou, em outras palavras, o lugar que Morris ocupa na tradição marxista é o lugar em que não se usa os textos de Marx para soterrar a utopia. Nesse sentido, a publicação do romance é a manifestação dessa posição: o autor muito provavelmente não levaria a cabo a tarefa de publicar um romance utópico se pensasse que a utopia estava ultrapassada e deveria ser abandonada.

## 2. 4 O conteúdo do romance utópico pelo próprio romance.

---

<sup>106</sup> (ABENSOUR, 1990, pp. 9-75).

Tal como no capítulo anterior, este trabalho até este momento concentrou-se na discussão acerca do romance de Morris - com a diferença que, neste capítulo, o foco recai sobre o conteúdo revolucionário que emerge do imaginário socialista da obra. Agora, faz-se necessário demonstrar esse conteúdo por meio do próprio romance. Nesse sentido, além das citações e discussões já feitas ao longo deste capítulo que fazem menção ao conteúdo do romance, esta monografia se concentrará, nas páginas que se seguem, a demonstrar tal conteúdo nos momentos em que ele é mais latente no interior do romance.

O capítulo VI do romance, que foi mencionado neste trabalho no tópico em que se travou uma discussão com John Bellamy Foster<sup>107</sup>, apresenta tanto o imaginário socialista quanto o conteúdo revolucionário. Esses elementos aparecem no capítulo pelo ambiente de tranquilidade gerado em *Nowhere* e que é fruto direto da revolução. Em outras palavras, a revolução criou um ambiente de tranquilidade na Inglaterra de 2102 em que vem à tona o conteúdo revolucionário e o imaginário socialista do romance.

Nesse capítulo, Guest e Dick (o barqueiro) param no meio da sua viagem para fazer compras e se deparam com algumas crianças que estão a brincar enquanto vendem os materiais da loja. A descrição feita por Morris e o cenário que ele apresenta demonstram a tranquilidade e a harmonia que recaem nessa nova Inglaterra. Nas palavras do autor:

“É verdade, querida [uma menina que trabalha/brinca na loja junto de seu irmão], sou um grande viajante”.

Ao contar, por pura educação, essa mentira, vi o rapaz [irmão da menina mencionada acima] voltar com uma bandeja nas mãos, sobre a qual havia um frasco grande e dois lindos cálices. “Amigos”, disse a mocinha (que era quem sempre falava, pois claramente seu irmão era muito tímido), “queiram tomar um cálice por nós, pois não é todo dia que temos clientes como o senhor”.

O rapaz colocou a bandeja no balcão e encheu os longos cálices com um vinho da cor da palha. Bebi com prazer, pois tinha sede por causa do calor do dia e, pensei, ainda estou no mundo e as uvas do Reno ainda não perderam o aroma; pois se algum dia eu bebi um bom Sternberg foi naquela manhã. Decidi perguntar mais tarde a Dick como se fazia vinho tão bom se já não havia operários para beber a bebida inferior, em vez do vinho excelente que faziam. (MORRIS, 2019, pp. 70-71).

---

<sup>107</sup> FOSTER, *Op. cit.*

Mais à frente, o ambiente harmônico e tranquilo de *Nowhere* fica novamente em evidência:

Partimos mais uma vez; perguntei a Dick se era comum as crianças atenderem às pessoas nos mercados. “Com frequência”, disse ele, “quando não é necessário movimentar coisas pesadas, mas não sempre. Os meninos gostam de brincar de comércio e é bom para eles, porque trabalham com muitas coisas diferentes e aprendem com elas, como são feitas, de onde vêm, e assim por diante [...]”. (MORRIS, 2019, p. 71).

No entanto, o fato de o capítulo VI do romance de Morris focar muito no mundo pós-revolução não retira a importância da revolução para esse mundo. Sem a revolução, o ambiente de tranquilidade na Inglaterra seria incabível e isso pode ser atestado no mesmo capítulo.

Nessa perspectiva, Ainda no capítulo VI, Morris demonstra que a tranquilidade e a harmonia que repousam na Inglaterra de 2102 são frutos diretos da mudança pela qual a Inglaterra passou e, portanto, da revolução que eclodiu no país tendo em vista que, um pouco antes da citação acima, a menina que trabalha/brinca na loja apresenta um objeto a Guest e ele, encarando o objeto e julgando que ele fosse caro, disse:

Tomei-o de sua mão para examiná-lo e, ao fazê-lo, esqueci meus cuidados e disse: “Mas como vou pagar por uma coisa como esta?”

Quando acabei de falar, Dick me pôs a mão no ombro e, ao me voltar, cruzei com a expressão cômica dos seus olhos, que me alertou para mais uma exibição de moralidade comercial extinta; portanto, eu corei e me calei, enquanto a moça simplesmente me olhava com a maior agressividade, como se eu fosse um estrangeiro confundindo as palavras, pois claramente ela não entendera nada do que eu havia dito. (MORRIS, 2019, p. 70).

Como um habitante da Inglaterra de 1890, William Guest pensou que ele deveria comprar o objeto que lhe fora oferecido, mas a revolução que eclodiu nessa mesma Inglaterra alterou a forma de compra dos objetos e, em 2102, não existia mais a compra do objeto por meio do dinheiro. Assim, o objeto foi oferecido pela “mocinha” e se Guest gostou dele deveria tê-lo levado (o que aconteceu posteriormente) sem dinheiro em troca. Pode-se observar, nesse sentido, que à revolução na Inglaterra seguiu-se um divórcio entre compra e mercado.

Portanto, o capítulo VI do romance utópico de Morris demonstra “a época de tranquilidade” e aponta que essa época surge por causa da mudança pela qual a Inglaterra passou - surge por causa da revolução. Sendo assim, o foco principal de Morris pode ser o mundo criado pela revolução, mas esta não é ignorada.

Não apenas no capítulo VI, mas em muitos outros capítulos do romance utópico escrito por William Morris pode-se observar o imaginário socialista. No entanto, o capítulo XVII do romance é o capítulo que expressa esse imaginário da forma mais direta e mais clara. William Guest é levado pelo barqueiro Dick até seu avô (Velho Hammond) com quem o viajante da Inglaterra de 1890 conversa longamente. O intuito de Dick ao levar Guest até seu avô é esclarecê-lo sobre aquele novo mundo que ele estava presenciando na Inglaterra de 2102 tendo em vista que Hammond era um apreciador da história e conhecia profundamente, devido aos muitos livros que lia, a história da Inglaterra e poderia contar a Guest como e por que aquele país mudou tanto em 3 séculos. Guest encontra-se com o velho Hammond no capítulo VIII do romance e, a partir de então, as duas personagens dialogam sobre muitos temas. Por exemplo, as duas personagens conversam sobre a forma de vida naquela sociedade<sup>108</sup>, sobre a política<sup>109</sup>, sobre a resolução de divergência<sup>110</sup> e mesmo sobre a falta de incentivo ao trabalho numa sociedade comunista<sup>111</sup>.

Todos esses temas discutidos pelas personagens listados acima demonstram um pouco do imaginário socialista do romance utópico e mesmo o

---

<sup>108</sup> capítulo XII

<sup>109</sup> capítulo XIII

<sup>110</sup> capítulo XIV

<sup>111</sup> capítulo XV

caráter revolucionário que emerge desse imaginário, contudo o capítulo XVII esboça um quadro em que o imaginário socialista e o caráter revolucionário emergem claramente, pois é nesse momento em que Guest vai ouvir a história de “Como se deu a mudança”<sup>112</sup>, ou, em outras palavras, a história da revolução. O capítulo inicia-se com a iniciativa de Dick que, rompendo o silêncio, oferece uma proposta a Guest:

Finalmente Dick rompeu o silêncio e disse: “Guest, perdoe este tédio depois do jantar. O que você gostaria de fazer? Vamos buscar Greylocks [o nome do cavalo de Dick] e trotar de volta a Hammersmith? Ou você gostaria de vir conosco ouvir alguns galeses cantar num salão aqui perto? Ou de vir comigo até a City para ver alguns edifícios maravilhosos - o que vai ser?”

“Muito bem [diz Guest], como sou estrangeiro, vou deixar que vocês escolham por mim”.

Na verdade, naquele instante eu não tinha o menor desejo de ser “entretido”; também senti que o velho, com todo o seu conhecimento do passado e da quase simpatia invertida provocada pelo seu ódio ativo por ele, fosse como um cobertor a me proteger do frio desse mundo novo, onde eu estava sendo, de certa forma, desnudado de todos os pensamentos e formas de agir habituais. Tão cedo eu não iria querer me separar dele. (MORRIS, 2019, p. 159).

Como se pode ver acima, o capítulo inicia com um apelo de Dick que, se concretizado, interromperia a história da mudança, porém não era o desejo de Guest interromper a conversa com o velho Hammond - por mais que ele não tenha se pronunciado. No entanto, a primeira aparição do velho Hammond nesta cena interrompe os planos de Dick e garante o prosseguimento do capítulo e, portanto, garante o prosseguimento da história da mudança que se passou na Inglaterra entre 1890 e 2102. A interrupção do Velho Hammond é tão importante que proporcionou não só a história da mudança da Inglaterra, mas garantiu a existência do maior capítulo do romance (32 páginas). Nas palavras de Morris:

Ele [Guest falando do velho Hammond, esta citação retoma a citação acima] veio imediatamente em meu socorro, dizendo:

“Um momento, Dick, não se esqueça de que além de você e de nosso hóspede há mais alguém a ser consultado, eu. Não vou perder o prazer da sua companhia, especialmente quando é evidente que ele ainda tem coisas a me perguntar.

---

<sup>112</sup> Título do capítulo XVII

Portanto, vá ver os seus galeses, mas antes traga até este canto mais uma garrafa de vinho e pode ir embora assim que quiser; depois venha para levar de volta o nosso hóspede para o oeste, mas então não se apresse”. (MORRIS, 2019, pp. 159 - 160).

Ao longo do capítulo XVII muitas cenas descritas pelo velho Hammond sobre o processo em que se deu a revolução - ou, como é expresso pelas personagens, como ocorreu “a mudança” - na Inglaterra poderiam ser apresentadas por este trabalho para demonstrar não apenas o caráter revolucionário da utopia de Morris, mas mesmo o seu imaginário socialista. Entretanto, como não se é possível transcrever e discutir todas as passagens em que esses elementos apresentam-se, este trabalho selecionou algumas falas das personagens (principalmente do velho Hammond sobre quem o foco deste trabalho recai mais fortemente neste momento) em que as questões relativas ao caráter revolucionário e ao imaginário socialista apresentam-se de forma clara.

Depois de falar sobre o plano fracassado dos socialistas<sup>113</sup> que consistia em alterar a máquina de produção e administração da propriedade em busca de algum ganho para as classes inferiores até que estas se ajustassem à maquinaria usando-a para melhorar a sua condição de vida com o intuito de alcançar a igualdade, o velho Hammond deixa William Guest confuso, ao que este responde:

“Você poderia explicar com mais detalhes o que realmente aconteceu?”, perguntei, pois ele me parecia muito vago.

“Posso. Pôs-se em movimento parcial, de forma muito lenta, o maquinário da vida para uso de pessoas que não tinham ideia de sua utilidade, e que na época era conhecido como socialismo de Estado. Mas ele não funcionou bem; os capitalistas sempre resistiram a ele, o que era de se esperar, pois esse sistema tendia cada vez mais a alterar o sistema comercial sem oferecer nada eficaz para substituí-lo. O resultado foi confusão crescente, grande sofrimento entre as classes trabalhadoras e, em consequência, grande insatisfação. Durante muito tempo as coisas ficaram nesse pé. O poder das classes altas havia diminuído, assim como o seu controle da riqueza, e elas já não tinham tanto poder para impor as coisas como antes. Sob esse ponto de vista, o socialismo de Estado justificou seus resultados. Em compensação, as classes trabalhadoras estavam

---

<sup>113</sup> Como visto no tópico em que se discute os “conceitos intercambiáveis”, o socialismo é entendido por Morris como um projeto que ainda não se realizou. Esta passagem que ora discutimos demonstra isso. O socialismo fracassou porque ainda não estava plenamente realizado e, enquanto a sua realização não se efetivar, ele pode falhar.

desorganizadas e ficaram mais pobres, apesar dos ganhos (reais também no longo prazo) que extraíram de seus senhores. Afinal, a situação passou a ser a seguinte: os senhores não podiam reduzir seus escravos à sujeição absoluta, embora não tivessem dificuldades em sufocar algumas revoltas frágeis e parciais. Os trabalhadores forçaram os senhores a lhes oferecerem melhoramentos, reais ou imaginários, de suas condições, mas não podiam forçá-los a lhes dar a liberdade. Finalmente houve a grande explosão. Para que eu possa explicá-la, você tem de entender que houvera grande progresso entre os operários, apesar de pouco ter sido feito para melhorar as condições de vida”. (MORRIS, 2019, p. 163).

Como se pode ver, a personagem velho Hammond não apenas conta a história da revolução com todos os seus detalhes, mas também oferece uma interpretação para o evento. Assim, a personagem não apenas afirma, baseada nos livros que leu, que “o socialismo de Estado” fracassou, mas também oferece uma explicação para tal fracasso: “esse sistema tendia cada vez mais a alterar o sistema comercial sem oferecer nada eficaz para substituí-lo” (MORRIS, 2019, p. 163). Além disso, o entendimento expresso pelo velho Hammond sobre o processo revolucionário, como se pode ver na citação acima, não é simples tendo em vista que o socialismo de Estado mesmo não funcionando naquela sociedade teve seus méritos em diminuir o poder das classes altas e seu controle sobre a riqueza. Nessa perspectiva, o entendimento sobre a revolução pela qual a Inglaterra passou é complexo e permeado por contradições.

O encontro entre as duas personagens (velho Hammond e William Guest) é significativo por demonstrar os dois momentos da Inglaterra, isto é, a Inglaterra de 1890 representada por William Guest e a Inglaterra de 2102 representada pelo velho Hammond. Esta última Inglaterra é o fruto da grande mudança, cuja história está sendo narrada pelo velho Hammond. Nessa perspectiva, a Inglaterra de 2102, a Inglaterra de *Nowhere*, só pôde nascer por causa da revolução, ou, como dizem as personagens, da “grande mudança”.

A situação em que se encontrava a Inglaterra do velho Hammond pode ser vista em uma de suas falas quando ainda, de forma introdutória, a personagem explica a William Guest como se deu o período de transição revolucionária da antiga Inglaterra à nova:



“Diga-me [William Guest] uma coisa, se puder. A mudança, a ‘revolução’, como era chamada, chegou pacificamente?”

“Pacífica? [Velho Hammond] Qual a paz possível entre os infelizes do século XIX? Foi uma guerra do início ao fim, uma guerra cruel, até que a esperança e o prazer lhe dessem fim”

“Guerra de verdade, com armas?”, perguntei, “ou greves *lockout* e fome de que ouvimos falar?”

“Os dois, os dois. De fato, a história do terrível período de transição da escravidão comercial até a liberdade pode ser assim resumida: quando surgiu a esperança de realizar uma vida comunitária para todos os homens, já no final do século XIX, o poder das classes médias, que eram então tiranos da sociedade, era tão enorme e esmagador que, para todos os homens, até mesmo para aqueles que tinham, apesar de si próprios e contra a razão, concebido aquela esperança, ela não passava de um sonho. Tanto era esse o caso que alguns daqueles homens mais esclarecidos, então chamados socialistas, embora soubessem bem e até o afirmassem em público que a única condição razoável de sociedade era o comunismo puro (como o que você vê hoje), ainda assim evitavam o que lhes parecia ser a tarefa ingrata de pregar a concretização daquele sonho feliz. Olhando hoje para trás, podemos ver que a grande força motriz da mudança foi o desejo de liberdade e de igualdade, semelhante talvez à paixão irracional do amante, um mal do coração que rejeitava com ódio a vida solitária e sem sentido dos homens educados e ricos daquele tempo, frases, caro amigo, que hoje perderam o sentido, pois estamos muito distantes dos fatos que elas representam”. (MORRIS, 2019, pp. 160-161).

A citação transcrita acima resume o estado de coisas em *nowhere*, toda aquela sociedade, devido ao processo revolucionário pelo qual passou, alcançou o “comunismo puro”<sup>114</sup>, isto é, um estado em que não há mais desigualdades entre as classes e em que a vida não é um fardo. Além disso, mais uma vez pode-se ver que as palavras do velho Hammond demonstram que o processo revolucionário que ocorreu na Inglaterra foi complexo e contraditório como pode ser visto na situação dos socialistas no processo revolucionário, pois, como dito pelo velho Hammond, eles evitavam a concretização do comunismo puro porque estavam

---

<sup>114</sup> Nesse caso, contrastando com o “socialismo de Estado” que segundo o velho Hammond fracassou, o “comunismo puro” é a realização do socialismo enquanto projeto. Ou seja, inicialmente, o socialismo (enquanto projeto) fracassou, mas esse fracasso não significou o fim do processo. Assim, o processo revolucionário seguiu e, triunfante, chegou ao “comunismo puro”.

ainda imersos no mundo criado no século XIX e não podiam, portanto, abraçar totalmente aquilo que pregavam.

## Considerações Finais

Analisou-se neste trabalho o romance utópico escrito por William Morris e publicado em 1890. As *Notícias de Lugar Nenhum* foram encaradas sob dois aspectos: a forma e o conteúdo. Como já foi apresentado e discutido nos capítulos acima, a estrutura desta monografia (pensando na disposição dos capítulos) foi montada para corresponder aos objetivos e à hipótese discutidos. Nessa perspectiva, o primeiro capítulo preocupou-se com os elementos formais do romance e o segundo com o conteúdo da obra para sustentar a hipótese de que *Notícias de Lugar Nenhum* apresenta uma tensão entre a forma romântica, realista e aberta e o conteúdo revolucionário.

Como foi sinalizado na discussão sobre *O lugar de Morris na tradição marxista*, a obra *Notícias de Lugar Nenhum* é um romance interessante para a discussão sobre o papel exercido pela utopia na práxis revolucionária. Tal discussão não parece estar sob a luz do dia, mas uma avaliação do romance de Morris pode ser profícua nesse sentido.

No entanto, mais contemporaneamente, o cidadão vitoriano do XIX tem levantado interesse intelectual entre aqueles que estão preocupados com questões ecológicas. *Notícias de Lugar Nenhum* e outros trabalhos de Morris estão sendo avaliados por diversos autores como sinalizações interessantes para uma preocupação com questões naturais. O sociólogo chileno Fernando de la Cuadra é um exemplo disso. Em um artigo publicado em 2010<sup>115</sup>, o autor buscou definir esse aspecto acerca da natureza em Morris afirmando que o utopista inglês serviu, com as suas obras, como fonte para o ecossocialismo do século XXI. Suas palavras a respeito do romance de Morris são claras nesse sentido:

---

<sup>115</sup> CUADRA, Fernando De La. Utopía y ecosocialismo en William Morris. In: **Persona y sociedad**. v. 24, n. 3, pp. 31-51, 2010.

Este romance deve ser encarado, sobretudo, como a manifestação de uma época em que o advento do socialismo se vislumbrava como um sonho possível de ser alcançado, como uma utopia emancipatória das correntes da opressão e a miséria em que se encontrava o conjunto da humanidade. No caso de Morris, a esses anseios de justiça social e liberdade se junta o seu desejo de imaginar um futuro harmonioso entre natureza e sociedade, longe da destruição do ambiente e da atividade predatória que sustenta o produtivismo capitalista. Notícias de Lugar Nenhum, de fato, pode ser considerada, sem dúvida, como precursora do pensamento ecosocialista, aquela doutrina gestada no final do século passado e que integra aspectos do socialismo e do ecologismo. (CUADRA, 2010, p. 42).<sup>116</sup>

Outro exemplo da importância dos aspectos ecológicos de Morris nos trabalhos mais recentes é a *Revista de Estudos Sobre William Morris* (The Journal of William Morris Studies) cuja edição do ano de 2011 dedicou-se exclusivamente a textos que buscavam trabalhar o aspecto ecológico da obra de Morris. Dentre os autores que contribuíram para a edição da revista encontra-se o nome de Tony Pinkney<sup>117</sup> que foi discutido nesta monografia quando tentamos entender os conceitos de socialismo e comunismo na obra de Morris.

Por fim, mesmo com as obras discutidas ao longo de todo este trabalho, William Morris continua sendo uma personagem um tanto quanto desconhecida nos debates acadêmicos. No cenário brasileiro, esse desconhecimento talvez seja um pouco maior. Isso pode ser comprovado pelas traduções para o português tanto de obras do autor quanto de obras que objetivam estudá-lo: a quantidade dessas traduções é muito pequena. Nem mesmo a biografia que o historiador E.P Thompson (discutida por este trabalho no capítulo 1) escreveu sobre Morris e que se constituiu como uma obra-chave na interpretação do pensamento do utopista

---

<sup>116</sup> texto original: “Esta novela se debe abordar, más bien, como la manifestación de una época en la que el advenimiento del socialismo se vislumbraba como un sueño posible de ser alcanzado, como una utopía emancipatoria de las cadenas de la opresión y la miseria en las que se encontraba el conjunto de la humanidad. En el caso de Morris, a dichos anhelos de justicia social y libertad se suma su deseo de imaginar un futuro armónico entre naturaleza y sociedad, lejos de la destrucción del ambiente y de la actividad predatoria que sustenta al productivismo capitalista. Noticias de Ninguna Parte, en efecto, puede ser considerada, sin lugar a dudas, como precursora del pensamiento ecosocialista, aquella doctrina gestada a fines del siglo pasado y que integra aspectos del socialismo y del ecologismo.” Tradução própria.

<sup>117</sup> PINKEY, Tony. The dialectic of nature in Nowhere. In: **The Journal of William Morris Studies**. v. 19, n. 3, pp 50-64,2011

inglês recebeu a atenção do mercado editorial brasileiro. Espera-se que esse cenário mude e que as contribuições de Morris possam ser trazidas à tona para críticas e reverberações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Figura 1



### Fonte:

MORRIS, William. **Notícias de lugar nenhum:** ou uma época de tranquilidade. São Paulo: expressão popular, 2019.

### Bibliografia:

ABENSOUR, Miguel. A história da utopia e o destino de sua crítica. In: \_\_\_\_\_ **O novo espírito utópico.** ARANTES, Urias. (org.). Campinas: editora UNICAMP, 1990.

\_\_\_\_\_. William morris e a utopia libertária. In: \_\_\_\_\_ **O novo espírito utópico.** ARANTES, Urias. (org.). Campinas: editora UNICAMP, 1990.

AMARAL, Cláudio Silveira. John

Ruskin e as Pedras de Veneza. In: **Oculum Ensaios**, pp.281-295, 2015.

Disponível em:

< 2400-7997-2-PB.pdf> Último acesso em: 28. Maio. 2021.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ANDRADE, Pedro Duarte de; Moraes, Eduardo Jardim de. **Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão**. Rio de Janeiro, 2009. 277p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

AVELING; Edward; AVELING, Eleanor Marx. Shelley and socialism. in: **Today**, abril de 1888, pp. 103-116. Disponível em: < <https://www.marxists.org/archive/eleanor-marx/1888/04/shelley-socialism.htm>>. Último acesso em: 26. Abril. 2020, às 16:20.

BALZAC, Honoré de. Prefácio. **A comédia humana**: estudos de costumes: cenas da vida privada. São Paulo: Globo, 2012. edição eletrônica.

Disponível em:<file:///C:/Users/jonhy/Downloads/A%20Comedia%20Humana%20-%20Vol.%201%20-%20Honore%20De%20Balzac.pdf> Último acesso em: 26. Abril. 2020. Às 16:40.

BARROS, José D'Assunção. Os falanstérios e a crítica da sociedade industrial: Revisitando Charles Fourier. In: **Meditações**, v. 16, n. 1, 2011, CUADRA, Fernando De La.Utopía y ecosocialismo en William Morris. In: **Persona y sociedad**. v. 24, n. 3, pp. 31-51, 2010. pp. 239 - 255.

ENGELS, Friedrich. **Do socialismo utópico ao socialismo científico**. 2. Ed. São Paulo: Centauro, 2005.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Edipro, 2014.

FOSTER, John Bellamy. William Morris's romantic revolutionary ideal: nature, labour and gender in news from nowhere. In: **Contents**. Vol. 22, No 2, pp. 17-36, 2017.

FABRÍCIO, Edison Lucas. Entre a história e a literatura: E. P. Thompson e a crítica romântica da modernidade (1955-1993). **Revista crítica histórica**, Vol. 8, pp. 394-420, 2017.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. In: **Teresa**. No.12-13, pp. 65-79, 2013. Disponível em: < [http://revistateresa.fflch.usp.br/sites/revistateresa.fflch.usp.br/files/u76/teresa\\_12\\_inteira.pdf](http://revistateresa.fflch.usp.br/sites/revistateresa.fflch.usp.br/files/u76/teresa_12_inteira.pdf)>. Último acesso em: 4. Maio. 2020.

HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis RJ: Editora vozes, 2014.

JASMIN, Marcelo. Utopia: do espaço ao tempo. In: NOVAES, Adauto. (ORG.) **Mutações**: O novo espírito utópico. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Petrópolis RJ: Editora vozes, 2016.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis RJ: Editora vozes, 2016.

- Kelly, Jason M. Morris, William (1834–1896). The International Encyclopedia of Revolution and Protest. Ness, Immanuel (ed). Blackwell Publishing. In: **Blackwell Reference Online**, 2009. Disponível em: <[http://www.revolutionprotestencyclopedia.com.proxy.ulib.uits.iu.edu/subscriber/tocnode.html?id=g9781405184649\\_yr2012\\_chunk\\_g97814051846491040](http://www.revolutionprotestencyclopedia.com.proxy.ulib.uits.iu.edu/subscriber/tocnode.html?id=g9781405184649_yr2012_chunk_g97814051846491040)>. Último acesso em: 25. Maio. 2021.
- KONDER, Leandro; Löwy, Michael. O socialismo libertário de William Morris In: **notícias de lugar nenhum**: ou uma época de tranquilidade. São Paulo: expressão popular, 2019. pp 11-25.
- KOSELLECK, Reinhart. A temporalização da utopia. In: **Estratos do tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- Leopold, David. William Morris, News from nowhere and the function of utopia. In: **Contents**. Vol. 22, No 1, pp. 18-42, 2016.
- Löwy, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: O romantismo na contracorrente da modernidade. Petrópolis,RJ: Vozes, 2015.
- Manifesto da SPAB**. 1877. Disponível em: <spab-manifesto.pdf>. Último acesso em: 15. Abril. 2021, às 06:00.
- MARX, Karl. **A miséria da filosofia**: Resposta à filosofia da miséria de Proudhon. Petrópolis RJ: Editora Vozes, 2019.
- MARX, Karl. **A Sagrada Família**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, 2010
- MERCIER, Sébastien. **L'an 2440**: rêve s'il en fut jamais. Paris: la découverte, 2007.
- MORRIS, William. **How we live and how we might live**. Nottingham: Five leaves Bookshop, 2015.
- MORRIS, William. **Strawberry thief**. V&A: search the collections. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O78889/strawberry-thief-furnishing-fabric-morris-william/>>. Último acesso em: 23. Nov. 2019, às 14:25. (Figura 1).
- MORRIS, William. How I became a socialist. In: **Marxists.org**. 1890. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1894/hibs/hibs.htm>>. Último acesso em: 25. Março. 2021.
- MORRIS, William. Why I am a communist. In: **Marxists.org**. 1894. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1894/whycom.htm>>. Último acesso em: 25. Março. 2021.
- MORUS, Tomás. **A utopia**. Rio grande do sul: editora L&pm, 1997.
- MUSTO, Marcello. Marx e o caso Vogt: apontamentos para uma biografia intelectual. In: **Novos Rumos**, v. 49, n. 1, 2012, pp. 45-56.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: nova fronteira, 1984.
- PINKNEY, Tony. The only word he was comfortable with: William Morris and the return of communism. In: **Contents**. Vol. 22, No 2, pp. 36-48, 2017.
- PINKEY, Tony. The dialectic of nature in Nowhere. In: **The Journal of William Morris Studies**. v. 19, n. 3, pp 50-64,2011

PROUDHON, Pierre-Joseph. **O que é a propriedade**. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

THOMPSON, Dorothy. Prefácio. In: E.P Thompson. **Os românticos: A Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2002.

THOMPSON, E.P. **William Morris: romantic to revolutionary**. London: Merlin press, 1977.

\_\_\_\_\_. **A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Educação e experiência In: \_\_\_\_\_ **Os românticos: A Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. Desencanto ou apostasia?. In: \_\_\_\_\_ **Os românticos: A Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2002.

VASCONCELOS, José Antonio. A utopia urbana de Edward Bellamy. In: **Dimensões**, Vol. 30, pp 245 - 265, 2013