



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS EXATAS E DA TERRA – CAMPUS I
CURSO DESIGN

KAYODÊ SILVA VAN GASTEL

William Morris - “A arte feita pelo povo para o povo”

SALVADOR
2024

KAYODÊ SILVA VAN GASTEL

William Morris - “A arte feita pelo povo para o povo”

Projeto apresentado como requisito final para aprovação no componente curricular Trabalho de Conclusão de Curso II, do Curso de Bacharelado em Design, do Departamento de Ciências Exatas e da Terra da Universidade do Estado da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Eudaldo Francisco dos Santos Filho.

SALVADOR
2024



FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: "WILLIAM MORRIS - "A ARTE FEITA PELO POVO PARA O POVO " "

KAYODÊ SILVA VAN GASTEL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design da Universidade Estadual da Bahia, em 17 de Dezembro de 2024, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Design, conforme avaliação da Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br EUDALDO FRANCISCO DOS SANTOS FILHO
Data: 11/07/2025 09:15:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientador: Prof. Dr. Eudaldo Francisco dos Santos Filho - UNEB
Doutorado em Difusão do Conhecimento - UFBA

Documento assinado digitalmente
gov.br ANDREA DE MATOS MACHADO
Data: 25/05/2025 13:51:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Andrea de Matos Machado - UNEB
Doutorado em Artes Visuais - UFBA

Documento assinado digitalmente
gov.br ANA CAROLINA DE LIMA SARMENTO
Data: 18/05/2025 15:15:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Ma. Ana Carolina de Lima Sarmento – UNEB
Mestrado em Artes Visuais - UFBA

RESUMO

O processo de divisão do trabalho causado pela Revolução Industrial inglesa provocou radicais alterações no modo de produção de artefatos, degradando e subdividindo as atividades realizadas anteriormente por artesãos independentes, em trabalhos parciais. Como consequência dessas novas dinâmicas emergiu a figura do designer que centralizou a função do projeto dos bens industriais. Tais transformações do trabalho e da tecnologia ainda recebem pouca atenção dentro da historiografia do design gráfico. Com base nessa observação, as contribuições de William Morris nesses dois temas se mostram fundamentais, pioneiro do design e crítico ao modelo de trabalho mecanizado industrial. Sendo assim, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar a produção de Morris sobre os impactos da Revolução Industrial no artesanato. Para contextualizar as concepções relacionadas aos universos teóricos, foi necessário realizar uma revisão bibliográfica abrangendo os conceitos de divisão do trabalho, manufatura, máquinas, grande indústria, design e artesanato. Ao final da pesquisa, constatamos que as dinâmicas pronunciadas no capitalismo industrial refletem muitos dos desafios enfrentados globalmente atualmente, o subemprego, a produção desenfreada e a sobrecarga, pautas que se tornam ainda centrais na questão do trabalho, tendo em vista a tendência de alta dos índices de descontentamento com emprego, principalmente entre os mais jovens.

Palavras-chave: artesanato; divisão do trabalho; revolução industrial; William Morris.

ABSTRACT

The division of labor brought about by the English Industrial Revolution led to radical changes in the mode of production of goods, degrading and subdividing the activities previously carried out by independent craftsmen into partial tasks. As a consequence of these new dynamics, the figure of the industrial and graphic designer emerged, centralizing the role of designing industrial products. These transformations in labor and technology have received limited attention within the historiography of graphic design. Based on this observation, William Morris's contributions to these two themes are fundamental, as he was both a pioneer of design and a critic of the industrial mechanized labor model. Therefore, the main objective of this research is to investigate Morris's work on the impacts of the Industrial Revolution on craftsmanship. To contextualize the concepts related to the theoretical frameworks, a comprehensive literature review was conducted, covering the concepts of labor division, manufacturing, machines, large industry, design, and craftsmanship. At the conclusion of the research, we found that the dynamics present in industrial capitalism reflect many of the global challenges faced today, such as underemployment, rampant production, and overload — issues that remain central to labor debates, especially in light of the rising dissatisfaction with employment, particularly among younger generations.

Keywords: craftsmanship; division of labor; industrial revolution; William Morris.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Wedgwood & Bentley: vaso ornamental com duas alças, 1770.	18
Figura 2 – Wedgwood & Bentley: Queenware, 1786.	21
Figura 3 – Prensa cilíndrica para estampar tecidos de algodão, Inglaterra, início do século XIX.	23
Figura 4 – King Cophetua and the Beggar Maid - Edward Burne-Jones - 1880.	42
Figura 5 – Área externa da Red House - Bexleyheath, Londres.	48
Figura 6 – Móvel da Red House - Bexleyheath, Londres.	48

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 JUSTIFICATIVA.....	12
1.2 OBJETIVOS.....	12
1.2.1 Geral	12
1.2.2 Específicos.....	13
1.3 METODOLOGIA	13
2 REFERENCIAL TEÓRICO	14
2.1 A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL	14
2.2 MANUFATURA E DIVISÃO DO TRABALHO	16
2.3 INÍCIO DA ATIVIDADE PROJETUAL.....	18
2.4 A GRANDE INDÚSTRIA	22
2.5 O IMPACTO DA POLÍTICA INGLESA PARA A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL.....	25
2.5.1 Crise de 1830.....	29
2.5.2 Máquinas e a Forma das mercadorias	32
3 WILLIAM MORRIS	35
3.1 INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA DE MORRIS	36
3.2 UNIVERSIDADE E OS PRÉ-RAFAELITAS.....	37
3.3 JOHN RUSKIN.....	44
3.4 AS ARTES APLICADAS	47
3.5 SOCIALISMO.....	52
4 A ARTE FEITA PELO POVO PARA O POVO	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	59

1 INTRODUÇÃO

A radical transformação no modo de produção de artefatos ocorrida na Inglaterra durante a Primeira Revolução Industrial (1760-1840) – modelo que se expandiu e se desenvolveu por todo o mundo nos séculos seguintes – foi uma das mais profundas cisões no modo de vida da história da humanidade (Hobsbawm, p.18). Esse fato foi marcado por uma profusão do desenvolvimento de novos métodos e tecnologias, apoiado pela materialidade da classe burguesa industrial, que buscava acelerar a produção e capturar o controle sobre o processo de trabalho

Como o historiador Adrian Forty (**colocar o ano**) documenta, o progresso do modelo capitalista de divisão do trabalho degradou e subdividiu atividades realizadas anteriormente por artesãos independentes, em trabalhos parciais que reduziram os trabalhadores a meras engrenagens dentro do mecanismo industrial. À medida que tal separação entre o criador e o artefato se aprofundou, e o artesão “perdeu o controle do processo completo que se tornou necessária a atividade nova” (Forty, **colocar o ano** p.64), desse modo, emergiram o ofício do design industrial e gráfico que se desenvolvem preenchendo a lacuna do trabalho intelectual deixada pelo artesanato.

No século 19, os efeitos na natureza humana causados pelo gradual aumento do controle dos capitalistas industriais sobre tudo que era produzido pelo o homem, eram motivo de atenção de historiadores de todos os espectros políticos, desde Adam Smith a Karl Marx, que além das preocupações comumente associadas ao início da industrialização – longas jornadas de trabalho, condições insalubres e baixos salários – eles apontavam uma consequência talvez mais sutil, como Smith coloca:

O homem cuja vida inteira é passada realizando algumas operações simples, cujos efeitos também são, talvez, sempre os mesmos... não tem razão para exercer sua compreensão ou para pôr à prova sua invenção... Ele naturalmente perde, portanto, o hábito desse esforço e, geralmente, se torna tão estúpido e ignorante quanto é possível para uma criatura humana se tornar. (Smith apud Brown, **colocar o ano** p.4).

Nesse contexto, o prolífico artista e pensador inglês, William Morris (1834-1896), foi uma figura peculiar, pois assume dois papéis dentro desse processo de Revolução, que ao primeiro momento podem parecer antagônicos. À maneira que,

ao mesmo tempo foi um pioneiro e ainda reconhecido como uma das maiores expressões da atividade projetual industrial – o design, como conhecemos hoje, responsável por criar uma importante tradição no design de livros, estampas e objetos decorativos – foi também um crítico contundente do progresso industrial. Suas críticas estavam profundamente relacionadas ao ponto previamente mencionado por Smith, as consequências do uso quase nulo da criatividade humana no trabalho operário.

Desse modo, esse trabalho está organizado em quatro seções. A primeira apresenta o protocolo formal, que inclui a justificativa para a pesquisa, o objetivo principal, os objetivos específicos e uma descrição da metodologia adotada. A segunda seção dedica-se à construção do referencial teórico necessário para embasar a pesquisa, abordando temas relevantes ao nosso objetivo geral, como a revolução industrial, o artesanato, o design, a manufatura, as máquinas e a grande indústria. Na terceira seção, será apresentado um resumo da biografia de William Morris e o desenvolvimento do seu pensamento. Na quarta seção, realizaremos uma análise de um ensaio dele sobre o tema da pesquisa. Já nas considerações finais, discutiremos as reflexões sobre o percurso teórico e metodológico desenvolvido ao longo do estudo.

1.1 JUSTIFICATIVA

Em um cenário de insegurança global quanto à sustentabilidade do modelo de produção atual, refletindo nas próximas décadas, se faz necessário o estudo das origens desse sistema, em especial sobre a interação do design com ele. Nesse sentido, no objeto de estudo encontramos um rico ponto de interpolação entre essas duas temáticas durante dado momento histórico, nos possibilitando a investigação dos primórdios e desenvolvimento do nosso modo de vida atual.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Geral

Investigar o trabalho de William Morris sobre os impactos da Revolução Industrial no artesanato.

1.2.2 Específicos

- Apresentar os universos conceituais e teóricos: Revolução industrial, divisão do trabalho, manufatura, grande indústria, design e artesanato.
- Compreender o papel de Morris na história do design e o desenvolvimento do seu pensamento crítico
- Analisar a relação entre a arte e experiência social humana na visão de Morris.

1.3 METODOLOGIA

A metodologia adotada nesta pesquisa foi estruturada em duas fases. Portanto, primeiramente para o referencial teórico, optou-se por uma revisão bibliográfica, partindo de um mapeamento e seleção de livros e artigos consolidados sobre as temáticas. Na segunda fase, já diretamente sobre o objeto de pesquisa, William Morris, fizemos um levantamento bibliográfico abrangente, buscando capturar os fatos bibliográficos, constatações críticas sobre sua obra e os principais escritos dele relacionados ao tema escolhido. Procedendo com uma revisão que envolveu livros, teses, artigos acadêmicos, dissertações e fontes online, com o intuito de abranger os objetivos definidos.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

A palavra Indústria vem do latim, *indústria*-ae que significa “diligência, operosidade”, formada por *INDU-*, “em, dentro”, mais *STRUERE*, “construir, empilhar”, pode ser entendido como a aglomeração de trabalhos. A Revolução Industrial da Inglaterra foi a primeira da história ocorrida nos meados do século XVIII. Assim, pode se dizer que foi a consequência da conjugação de fatores, alguns eram presentes em outros países europeus, mas somente a sociedade inglesa foi capaz de reunir todos, para gerar esse período de amplo desenvolvimento industrial e tecnológico, com transformações profundas não apenas no modo de produção de bens mas em todos os campos da sociedade. Isto quer dizer, no estilo de vida, na hierarquia social, no trabalho, na relação com o ambiente, dentre tantos outros. Nesta seção, iniciaremos delineando esses fatores que levaram ao pioneirismo inglês e detalharemos algumas das mudanças sociais mais fundamentais para o tema da pesquisa.

Saber se a Revolução Industrial deu à maioria dos britânicos mais ou melhor alimentação, vestuário e habitação, em termos absolutos ou relativos, interessa, naturalmente, a todo historiador. Entretanto, ele terá deixado de apreender o que a Revolução Industrial teve de essencial se esquecer que ela não representou um simples processo de adição e subtração, mas sim uma mudança social fundamental; (Hobsbawm, **colocar o ano** p.75)

A Inglaterra pré Revolução Industrial, em cerca de 1760, era o polo comercial mais importante do mundo ocidental. Sustentada por sua força motriz, a superioridade marítima, com as companhias de comércio ultramarino e a Marinha, providas pelas tecnologias de navegação marítimas intercontinentais mais avançadas da época e por uma enorme frota de mais de 6000 navios mercantes, várias vezes o tamanho da segunda maior frota, a francesa (Hobsbawm, **colocar o ano** p.24), constituindo assim o que a primeira nação com política econômica global que regulava parcialmente todo o comércio intercontinental. Em quase dois séculos anteriores à revolução (1580-1760), havia vivido um desenvolvimento econômico estável e é provável que, particularmente na primeira metade do século XVIII, ocorreu um aumento substancial da renda média em função de uma população em estagnação e a uma escassez de mão-de-obra (Hobsbawm, **colocar o ano** p.43),

assim diferentemente de outras partes da Europa a fome não era tão comum (Hobsbawm, **colocar o ano** p.28). Desse modo, mesmo no período pré-revolução a Inglaterra já era considerada “sem nenhuma dúvida, o mais florescente e próspero dos países, e um país que podia gabar-se ainda de excelente ciência e literatura, para não se falar em tecnologia” (Hobsbawm, **colocar o ano** p.25), tida, inclusive, como referência para aqueles que buscavam direcionar suas nações para o progresso econômico e técnico.

Naquele momento, os líderes de todos os países da Europa já observavam entusiasmados os enormes potenciais econômicos que seriam trazidos pela industrialização, possibilitada pelos progressos tecnológicos da época. O influente historiador do tema, Eric Hobsbawm (**colocar ano**), em sua obra: “Da Revolução Industrial inglesa ao Imperialismo”, ressalta os relatos de visitantes estrangeiros na Inglaterra pré-revolução, que descreviam espantados o desenvolvimento do trabalho inglês e iminência da transição industrial, já consenso e em algum dos países europeus, mas somente a Grã-Bretanha foi capaz de reunir as condições que a colocaram em posição privilegiada para fomentar a primeira Revolução Industrial do mundo. Ele elenca algumas delas como: a flexibilidade e capacidade de adaptação das instituições inglesas, o domínio mercantil mundial e o modelo de trabalho já profundamente modificado.

A primeira condição de privilégio deve-se às já fragilizadas, ou mesmo superadas, formas tradicionais de organização econômico-social europeias, ao contrário de outros países do continente, onde a agricultura para auto-suficiência local ainda constituía o trabalho primário da maior parte da população. O país já havia sofrido uma drástica transformação nas relações trabalhistas, a começar pelas mudanças na zona rural com o fim quase completo do campesinato – em que pequenos proprietários de terra viviam exclusivamente da produção das suas glebas familiares (Hobsbawm, **colocar o ano** p.28) – dando lugar ao trabalho assalariado, onde algumas centenas de trabalhadores agrícolas vendiam sua força de trabalho para manejar as plantações de alguns milhares de proprietários de terras.

Além da produção agrícola, também era no campo onde, a partir da segunda metade do século XVI se estabeleciam as primeiras manufaturas que foram base para a divisão do trabalho no modelo industrial (Marx, **colocar ano** p.411). Essas

manufaturas ou “indústrias domésticas” (como Hobsbawm as chamava) eram dispersas por quase todo interior do país, onde diferentes regiões se especializaram na fabricação de determinados produtos. Dada a baixa competição nas primeiras décadas da manufatura, os processos manufatureiros eram de grande simplicidade, os inventos técnicos podiam ser adquiridos pouco investimento, operados em escalas pequenas e ainda assim os manufatureiros facilmente alcançariam lucros suficientes para expandir suas operações, como Hobsbawm coloca: “Não estava no florescimento do gênio inventivo individual, e sim na situação prática que fazia voltar o pensamento humano para problemas solúveis” (Hobsbawm, **colocar o ano** p.57).

Na análise do desenvolvimento manufatureiro inglês, podemos observar o estabelecimento dos princípios organizacionais da industrialização, quando foram exponencialmente potencializados pela mecanização. Assim, antes de seguirmos para a “grande indústria” e outras questões macro políticas, trataremos do que cercava sobre a manufatura, resumindo o que eram e como se organizavam.

2.2 MANUFATURA E DIVISÃO DO TRABALHO

O filósofo alemão Karl Marx separa o da manufatura inglesa em três estágios. Iniciando pela cooperação simples, ou o trabalho coletivo durante meados século 18, quando capitalistas reuniam em uma manufatura artesãos de diferentes especialidades para produção de um objeto específico.

Do ponto de vista do homem de negócio, os benefícios eram enormes, alguns deles: a repetição de uma única ação melhora a execução dela, diminuindo o tempo necessário para cada peça; os meios de produção consumidos em comum, resultam na repartição do seu valor total em uma quantidade maior de produtos; eliminava qualquer desperdício de força na transição entre tarefas; o conjunto de pessoas executando uma função reduzia o impacto das diferenças de produtividade individuais na linha de produção; possibilitava aos gestores compararem as produções de cada trabalhador estimulando a competitividade entre eles.

Todavia, vale destacar que, com o tempo, tal processo assume um carácter contraditório, à medida que a cooperação deixa de ser simples reunião de artesãos que detiam o conhecimento total de sua especialidade (marcenaria, pintor,

alfaiataria, costureiro, etc.), o regime manufatureiro se consuma, as competências requeridas pelo trabalhador passam por uma transformação “essencial”. Esse é o segundo estágio da manufatura ocorrido entre o final do século 18 e as primeiras décadas de 1800. No novo regime, os operários precisam somente dominar a sua parte dentro do “organismo” da manufatura do artefato, assim o trabalho-parcial se estabelece como a própria profissão. Hobsbawm (1930, p.67) resume: “transformava artesãos independentes em trabalhadores espoliados, empobrecidos e cada vez mais especializados.”

Trabalhadores qualificados eram rebaixados à condição de diaristas espoliados, como no mobiliário londrino, e mesmo quando sobreviveram aos terremotos econômicos das décadas de 1830 e 1840, não se podia mais esperar que desempenhassem um papel social tão grande numa economia em que a fábrica deixará de ser exceção regional para se tornar -a regra. (Forty, colocar ano e página)

Marx exemplifica com a manufatura de carruagens, em que marceneiros que antes realizavam um conjunto de atividades dentro da marcenaria, quando se dedicam exclusivamente a sua parte do processo, como as rodas carruagem, gradativamente seu ofício reduzido a produzir especificamente essa parte, perdendo os conhecimentos gerais da marcenaria (Marx, colocar ano, p.411). Esse processo de redução se repete sucessivamente em cada parte da manufatura, guasqueiro para os cintos de couro dos cavalos, costureiro para os bancos, etc.

O trabalhador-parcial foi cerne no surgimento produção Industrial capitalista, agora que trabalho não dependia mas do conhecimento integral de uma prática repassada de geração em geração para cada artesão e sim da capacidade de executar somente uma tarefa. O tempo de treinamento diminuiu consideravelmente, os trabalhadores se tornavam peças que podiam ser repostas facilmente, como resultado, o valor do trabalho individual foi atrofiado. Diante desse contexto, os produtos manufaturados deixam de ser peças únicas, resultado do repertório e experiências acumuladas individualmente por cada artesão, para se transformarem em modelos reproduzíveis desenvolvidos por uma pequena classe de artistas (futuramente pelos *designers*). Separando completamente as faculdades intelectuais do trabalhador do processo de produção manual (Marx, colocar ano, p.548). Esse processo, durante o segundo estágio da manufatura dá início a atividade projetual e pode ser bem exemplificado com o caso das cerâmicas de Wedgwood.

2.3 INÍCIO DA ATIVIDADE PROJETUAL

Durante o século XVIII, a popularidade do chá na Inglaterra fez a demanda objetos de cerâmica escalar – os de metal não proviam conforto para o consumo – o mercado estava recheado de ceramistas. Contudo, a indústria de Josiah Wedgwood (1730-1795) foi a que obteve maior sucesso, fruto, sobretudo, da importância dada a aparência de seus artigos desde do início de sua firma, a Wedgwood & Bentler (Forty, p.28). As suas primeiras produções eram caracterizadas pela influência barroca (estilo para cerâmica predominante na época) e usavam extensivamente ornamentos, com complexos desenhos em alto relevo, decorações douradas e formatos rebuscados (figura 2). Todavia, em cartas ao seu sócio, Wedgwood se queixava da falta da consistência, além de procurar maneiras de baixar o coeficiente de trabalho por peça: “as misturas e as cores também, depois de toda a atenção que podemos dar a elas são passíveis de muitos acidentes e alterações causadas pela inabilidade e falta de idéias dos trabalhadores.” (Wedgwood apud. Forty, colocar o ano, p.44).

Figura 1 – Wedgwood & Bentley: vaso ornamental com duas alças, 1770.



Fonte: The Metropolitan Museum (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/814757>)

A aceleração da produção nada adiantaria se o interesse dos consumidores pelos bens industriais não acompanhassem a expansão da capacidade produtiva. Não haveria razão para os aristocratas transferirem os investimentos no bem sucedido comércio para a industrialização.

O enigma está na relação entre a obtenção de lucro e a inovação tecnológica. Supõe-se com frequência que uma economia de iniciativa privada tende automaticamente para a inovação, mas isto é uma inverdade. Ela só tende para o lucro. Ela só revolucionará as atividades econômicas no caso de esperar maiores lucros com a revolução do que sem ela. Contudo, nas sociedades pré-industriais, este jamais é o caso. O mercado disponível e em perspectiva — e é o mercado que determina aquilo que um homem de negócios produzirá (Hobsbawm, **colocar o ano** p.39).

Ao contrário dos bens de luxo importados de diversos países, com o mercado já estabelecido, direcionado a nobreza e vendidos com altas taxas de lucro, o êxito dos bens manufaturados dependia da escala de produção, assim precisavam convencer cidadãos pobres adquirir itens que anteriormente nunca haviam possuído ou que produziam eles mesmos. Por tais motivos houve uma forte relutância inicial aos produtos manufaturados, que se não superada, colocaria em xeque a possibilidade de êxito do capitalismo industrial. Nessa busca da aceitação pelo público, podemos identificar uma das raízes iniciais da atividade projetual.

Segundo Adrian Forty (**ano**), o design nunca pode ser visto somente como uma maneira de projetar produtos com objetivos puramente funcionais e no século XVIII o design era “empregado habitualmente para disfarçar ou mudar sua verdadeira natureza e enganar nosso senso cronológico” (Forty, **ano**, p.22). Uma medida adotada pelos produtores para contornar a resistência à inovação, foi a solução quanto que paradoxal da utilização estilo arcaico, isto é, muitos artefatos industriais começaram a tentar se aproximar ao máximo dos seus semelhantes gregos e romanos, contudo, aplicando os mais modernos métodos de produção.

Ao longo do século XVIII, a produção em cerâmica já transicionada de uma produção totalmente artesanal, onde todas as fases da produção de cada artefato eram resultado direto das decisões do artesão, para um regime de divisão do trabalho, quando diferentes grupos de trabalhadores eram responsáveis por processos específicos (a modelagem, vidrado, acabamento, etc.). Tal prática retirava as liberdades criativas dos trabalhadores e conseqüente resultou em um considerável incremento na consistência.

No entanto, para sua avançada estratégia comercial de utilização de catálogos e caixas de amostras, enviadas para toda a Inglaterra e exterior – enquanto outros ceramistas vendiam somente através de lotes com artigos prontos para mercados e comerciantes – era necessário que cada peça fosse reproduzida com imensa precisão, garantindo que encomendas fossem exatamente como o que os clientes visualizavam nos catálogos. Wedgwood identificou que uma abordagem baseada somente na divisão do trabalho, ainda deixaria margem para suas cerâmicas sofrerem variações, resultantes da habilidade dos empregados. Uma série de inovações tecnológicas na produção e no próprio desenho das peças comungou no que Forty (ano) definiu como um dos primeiros projetos de design no conceito atual, projeto de mercadorias aliando atributos de produção e mercadológicos.

A primeira foi referente às evoluções técnicas, como os novos biscoitos¹ desenvolvidos por Wedgwood, que além de possibilitar texturas que remetem a materiais mais nobres como porcelana e mármore, foram fundamentais para permitir a uniformidade na produção das cerâmicas, árdua tarefa dado a natureza da técnica. No entanto, para escalar a produção, era preciso solucionar o problema do custo unitário, que segundo o diagnóstico de Wedgwood: “sobre o preço do nosso trabalho e a necessidade de baixá-lo acho que a principal razão que impede reduzir seus preços é a pequena quantidade feita de cada um” (Wedgwood apud. Forty, ano, p.55).

Para tanto, uma decisão projetual na forma e acabamento das cerâmicas foi essencial. Por influência do seu sócio Bentley, que atento a tendência neoclássica na arquitetura doméstica, gradualmente começaram experimentações na produção de objetos nesse estilo. As cerâmicas neoclássicas demonstraram grandes vantagens na produção e comercial. A começar pelos formatos, muito simples comparados aos dos complexos ornamentos rococó, estreitavam a possibilidade de mudanças pelos trabalhadores. Trabalhavam com uma quantidade limitada de modelos encomendados para artistas, responsáveis pelos desenhos, em que recebiam demandas específicas para facilitar a reprodução em massa.

¹ Biscoitos é composto utilizado para produção cerâmica, o mais famoso de Wedgwood foi o creamware, uma cerâmica clara esmaltada refinada, apelidado com o trocadilho Queensware.

Posteriormente, tal função assume um carácter próprio, “quando o artesão individual perdeu o controle do processo completo que se tornou necessária a atividade nova e separada do design” (Forty, ano, p.), o designer se torna parte integral dentro da pirâmide de divisão do trabalho fabril. Assim, vale compreender a seguinte reflexão: “Subdividir um homem é o mesmo que executá-lo, caso mereça a pena de morte, ou assassiná-lo, caso não a mereça. A subdivisão do trabalho é o assassinato do de um povo” (Urquhart apud Marx, p.437).

Sendo assim, quando referimos ao termo Design, ao longo dessa pesquisa, nos referimos a atividade surgida na Primeira Revolução Industrial Inglesa de criação de mercadorias para produção no modelo industrial, e mesmo que outras interpretações para o termo sejam válidas, fugiriam do escopo do projeto.

Figura 2 – Wedgwood & Bentley: Queenware, 1786.



Fonte: Wedgwood Museum - [Link](#)

A linha de cerâmicas mais popular da companhia, a *Queenware* (figura 2), sintetizava todos os ideais de otimização da produção, que as peças tinham formas simples com diversos decalques nas amplas superfícies lisas das peças, possibilitando reduzir ao máximo o número de modelos produzidos, mantendo a variedade procurada pelo clientes, através dos decalques impressos, muito mais rápidos e consistentes para produzir. Tais inovações no projeto da produção de cerâmica e aliadas a grande demanda comercial concretizaram como um dos primeiros sucesso de projeto de produto. Nesse sentido, Forty (ano, p.23) pontua

que, a “adesão ao neoclassicismo transformou Wedgwood de ceramista comum, embora bem-sucedido, em líder do gosto de vanguarda”.

2.4 A GRANDE INDÚSTRIA

Na virada do século, em 1800, a segunda fase da produção manufatureira já havia se tornado norma em quase todas as cadeias de produção de mercadorias britânicas, com o constante aprofundamento do fenômeno de hiper segmentação do trabalho e outros processos discutidos. Entretanto, naquele momento, as bases para a terceira fase, a Grande Indústria, já podiam ser bem observadas no setor dos tecidos, o mais avançado no desenvolvimento do maquinário para o sistema fabril (a principal característica desse estágio).

Durante a Primeira Revolução Industrial o setor têxtil liderou os avanços na maquinaria e as manufaturas se desenvolveram em indústrias capazes de realizar toda a cadeia de produção das roupas. “Os fabricantes de algodão logo aprenderam a construir suas fábricas de maneira puramente funcional, [...] muitas vezes em detrimento da beleza externa” (Hobsbawm, ano, p.63), formaram o imaginário popular dos operários ingleses, desumanizados e reduzidos à condição mecânica ou de braço, a maioria substituídos por máquinas automáticas (Hobsbawm, ano, p.63). O primeiro dispositivo tecnológico para mecanização da produção foi a máquina fiar, inventada por John Wyatt em 1735, movida com força animal. Na estamperia, outra inovação permitiu um aumento exponencial da capacidade produtiva, as máquinas de estampagem com cilindro movidas a vapor, enquanto antes uma mesa manual para estampar podia produzir seis peças ao dia, agora era possível produzir quinhentas continuamente (Hobsbawm, ano).

Entretanto, segundo Marx os consequências estendiam muito além do direto incremento da capacidade produtiva, a metamorfose do meio de trabalho de ferramenta em máquina, teve efeitos diretos no fator humano da industrialização. A definição da máquina dentro do contexto industrial para Marx não é tão direta, segundo ele, a diferença entre ferramenta e máquina não era entendida pelos economistas ingleses:

[...] a ferramenta como uma máquina simples e a máquina como uma ferramenta composta. Eles não vêem aqui qualquer diferença essencial e

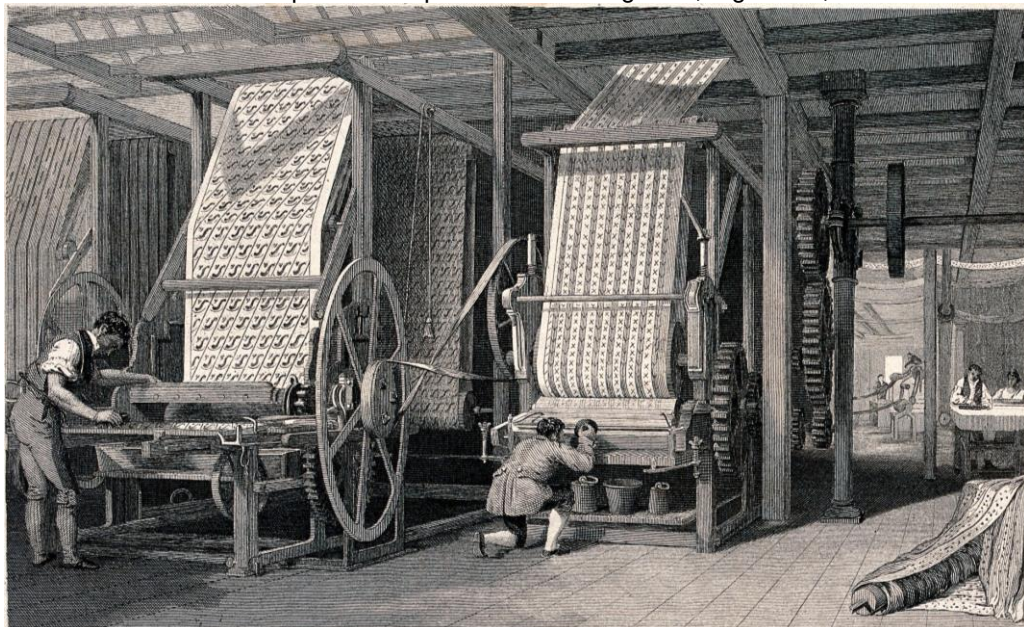
até chamam máquinas às potências mecânicas simples, como alavanca, plano inclinado, parafuso, cunha, etc. De facto, toda a máquina consiste naquelas potências simples, estejam elas disfarçadas e combinadas como estiverem. Todavia, do ponto de vista económico, a definição não colhe, pois falta-lhe o elemento histórico. (Marx, ano, página)

O fator histórico a que Marx refere, se dá porque no regime da Grande Indústria, diferente da produção manufatureira que o processo acontecia na relação do homem com a ferramenta, a produção da máquina tem uma força motriz natural (animal, hidráulica, etc.) e independente da força humana (Milanesi, ano, p.190). A natureza das máquinas de trabalho, como ele chamava, criava demandas energéticas que eram além da capacidade do homem.

O alargamento do volume da máquina de trabalho e do número das suas ferramentas que operam simultaneamente requer um mecanismo de movimento mais massivo; e este mecanismo, para vencer a sua própria resistência, requer uma força motriz mais potente do que a humana – independentemente do facto de o homem, para movimento uniforme e contínuo, ser um instrumento de produção muito imperfeito. (colocar autor, ano e página)

Com o avanço da produção mecanizada, Marx aponta a formação de um sistema de máquinas, onde várias máquinas-ferramentas com funções específicas trabalham de maneira integrada. Esse sistema retoma a cooperação e a divisão do trabalho, mas através da combinação de máquinas parciais em vez de trabalhadores. (Milanesi, ano, p.192)

Figura 3 – Prensa cilíndrica para estampar tecidos de algodão, Inglaterra, início do século XIX.



Fonte: Forty, ano, p.68

Segundo Marx, os impactos diretos das máquinas para o trabalhador podem ser compreendidos em dois aspectos principais. Primeiramente, ocorre a substituição progressiva da força de trabalho humana por máquinas mecânicas, o que diminui a necessidade de trabalho manual e aumenta a dependência de tecnologias na produção. Em segundo lugar, a mecanização resulta na desvalorização do trabalho humano, uma vez que a automação reduz os custos relativos à mão-de-obra e intensifica a competição entre os trabalhadores. Como consequência, para se manterem no mercado de trabalho, os trabalhadores são pressionados a aumentar sua produção, com o objetivo de gerar mais-valia, ou seja, produzir um volume maior de valor sem uma correspondência proporcional em salários. Marx (ano) argumenta que os capitalistas, por sua vez, empregam diversas estratégias para extrair mais-valia dos trabalhadores, tais como a intensificação do ritmo de trabalho, a extensão da jornada laboral e a redução dos custos com a força de trabalho. Essas táticas visam maximizar a exploração do trabalho, aproveitando-se da mecanização para aumentar os lucros sem, necessariamente, elevar os custos operacionais.

Ainda de acordo com Marx (ano), a maquinaria dispensou a força muscular, como resultado permitiu ao Capital apropriar-se de forças de trabalho suplementares, transformando a faixa etária e gênero mão de obra operária, que passou a ser composta de mulheres e crianças. O alto investimento necessário para adquirir as máquinas gera um cenário extremamente desigual para os trabalhadores, que ainda atuavam independentemente, inviabilizando a produção deles, frente à exploração dos produtos industriais, forçando-os a trabalharem para a burguesia industrial. Hobsbawm sintetiza esse processo histórico:

[...] o trabalhador típico uma espécie de artesão de aldeia ou pequeno proprietário que trabalhava em casa, especializando-se cada vez mais na manufatura de algum produto, tecidos, vestuários e uma grande variedade de artigos de metal – assim, gradualmente, deixando de ser um pequeno camponês ou artesão para se transformar em trabalhador assalariado. Aos poucos, as aldeias em que os homens passavam seu tempo livre tecendo ou fazendo trabalhos de mineração começaram a se transformar em vilas industriais de tecelões ou mineiros em tempo integral, e por fim algumas – mas não todas, decerto – converteram-se em cidades industriais (Hobsbawm, ano, p.28).

2.5 O IMPACTO DA POLÍTICA INGLESA PARA A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

Cabe contextualizar que o rápido desenvolvimento industrial inglês, não seria possível sem fatores políticos que trouxeram benefícios diretos para a industrialização. Retornando ao início do século XVIII, ainda que a agricultura e a manufatura, atividades econômicas desenvolvidas na zona rural, fossem prósperas, não tinham tanta relevância econômica quanto o comércio, a principal atividade inglesa na época. A Inglaterra era “a nação de lojistas” (Hobsbawm, ano, p.25), os comércios se concentravam nos centros urbanos que se expandiram rapidamente, principalmente quando comparados a outros países da Europa, apesar da dificuldade da obtenção de dados precisos sobre população antes do primeiro Censo, o *Census Act 1800*. Há indícios que no século 17 a capital Londres já havia alcançado 500 mil habitantes, sendo no período, a cidade mais populosa da Europa, concentrando o fluxo comercial e financeiro do Império Britânico durante a Era Mercantilista. No entanto, mesmo com tanta relevância na economia britânica, um fenômeno fez o Mercantilismo perder rapidamente muito do seu poder político em prol da manufatura, que na perspectiva do parlamento inglês trazia mais benefícios ao desenvolvimento inglês.

[...] quando se tratava de escolher entre os interesses do comércio (que consistia na liberdade de importar, exportar e reexportar) e os interesses das manufaturas (que nesse estágio estavam, como de costume, em proteger o mercado interno britânico contra os estrangeiros e em capturar o mercado de exportação para os produtos britânicos), prevalecia o produtor interno, pois o mercador só era capaz de mobilizar em seu interesse. (Hobsbawm, ano, p.30)

Assim, os aristocratas proprietários de terras rurais segundo Hobsbawm (ano, p. 29) eram “a classe que detinha o poder de decisão política”. Conseqüentemente, pelas manufaturas que se organizavam majoritariamente em propriedades dessa classe, era do interesse deles advogar por políticas que que beneficiassem a produção, distribuição e venda de produtos manufaturados. Uma delas foi o desenvolvimento de uma malha nacional de estradas e canais, influência direta dos aristocratas para expandir os mercados alcançados pela produção agrícola e manufatureira. As melhorias no sistema de transportes foram substanciais, abatendo os custos antes exorbitantes de movimentação de cargas, enquanto “em meados do século, o transporte por terra para 30 km podia dobrar o custo de uma tonelada de mercadorias” (Hobsbawm, ano, p.43), a construção de canais reduziu em 80% o

custo por tonelada entre Liverpool e Manchester (Hobsbawm, ano, p.44). Fornecendo também eficiência para o deslocamento dos bens de capital como carvão e ferro.

A eficiência no transporte também tornou atraente os investimentos na industrialização dos produtos agrícolas processados, como farinha de trigo, cerveja, que poderiam assim ser fornecidos para todos os cantos do país, além de que esses sofriam muito menos com a concorrência externa, comparado com os têxteis (Hobsbawm, ano p.45). Tal poderio político precoce da manufatura, evidencia a importância do Governo como fator essencial para êxito industrial da Grã-Bretanha. O sistema político era voltado para atender as necessidades da classe média manufatureiras (Hobsbawm, ano, p.26) e ao fim do século XVIII o governo já adotava medidas como a proibição da importação de produtos têxteis indianos (importados pela Companhia das Índias Orientais) para proteger a produção interna, possibilitando a indústria crescer, tendo à sua disposição um mercado interno protegido e até tornar-se forte o bastante para exigir livre acesso aos mercados de outros povos (Hobsbawm, ano, p.30). Os parlamentares ingleses “estavam firmemente comprometidos com políticas que favoreciam a busca do lucro acima de todos os outros objetivos” (Hobsbawm, ano, p.36).

[...] a grande vantagem do mercado interno pré-industrial era sua dimensão e sua constância. Talvez não haja contribuído muito no sentido de uma revolução industrial, mas sem dúvida favoreceu o crescimento econômico, e, além disso, estava sempre disponível para proteger as atividades de exportação, mais dinâmicas, contra as flutuações e os colapsos súbitos que era o preço que pagavam por um maior dinamismo. (Hobsbawm, ano, p.45)

Por meio dos desenvolvidos sistemas mercantis ingleses, a revolução industrial, no fim do século XVIII, se desenvolveu em estreita consonância à economia mundial, interligando os países por um complexo sistema de fluxos econômicos entre economias dependentes, exportadoras de produtos agrícolas e matérias primas, e a economia imperial da Inglaterra, responsável pela manufatura e a circulação das mercadorias. Nesse sentido, ressaltamos a transição das relações internacionais com os países das Américas, que até então constituíam regimes coloniais, para nações “formalmente independentes” (Marini, ano, p.169), agora inseridas na estrutura fundamental para o desenvolvimento do capitalismo industrial, a divisão internacional do trabalho, ainda que nosso foco seja apenas uma sucinta

contextualização da Grã-Bretanha durante a Revolução Industrial. Não cabe aqui uma demasiada expansão para o longo debate sobre imperialismo, entendemos que a mesma não pode ser compreendida em termos puramente internos, afinal como coloca Ruy Mauro Marini, “A criação da grande indústria moderna seria fortemente obstaculizada se não houvesse contado com os países dependentes, e tido que se realiza sobre uma base estritamente nacional”. (Marini, ano, p.173)

A teoria da “dialética da dependência” desenvolvida por Marini, nos oferece dois principais esclarecimentos sobre modos em que a divisão internacional do trabalho atuou (Marini, ano, p.34). Primeiramente, a necessidade de uma enorme disponibilidade de produtos agrícolas no desenvolvimento industrial, a fim de proporcionar a liberação em massa dos trabalhadores do campo para se especializarem na atividade industrial. Através da superexploração do trabalho, modus operandi nos países dependentes, significou o aumento considerável na disponibilidade de alimentos no mercado mundial, que além de suprir as demandas necessárias da classe operária inglesa, tiveram um impacto ainda mais profundo, pois faziam isso com custos menores. Dentro do sistema capitalista, a exploração do trabalho (mais-valia relativa) pode ser representada pela equação entre quantidade do trabalho realizado para alcançar a sua subsistência (o salário) e o trabalho adicional realizado convertido em lucro para o empregador, ou seja, diminuir os valores dos bens-salário (alimentos) significava o aumento dos lucros.

O segundo, trata-se da contradição das relações de trocas entre os países, a queda dos preços de alimentos e matérias-primas (capital constante) e dos manufaturados (capital variável). Tendo em vista a lei do valor, esperava-se que as diferentes mercadorias deveriam ajustar os valores de tal modo que as trocas fossem equivalentes. Todavia, o capital encontra soluções para burlar tal regulação “o mero fato de que umas produzam bens que as outras não produzem, ou não o fazem com a mesma facilidade, permite que as primeiras iludam a lei do valor, isto é, vendam seus produtos a preços superiores a seu valor.” (Marini, ano, p.2). A Grã-Bretanha se utilizou dessa contradição e da sua influência colonial para criar uma expansão em ritmo de uma “razão geométrica” do mercado externo para bens industriais ingleses.

A razão para esse extraordinário potencial de expansão estava no fato de que as atividades de exportação não dependiam da modesta taxa de crescimento “natural” da procura interna de qualquer país. Tais atividades poderiam criar a ilusão de crescimento rápido através de dois meios principais: a conquista dos mercados de exportação a uma série de outros países e a destruição da concorrência interna dentro de determinados países.[...] O país que conseguisse concentrar os mercados de exportação de outros povos, ou mesmo monopolizar os mercados de exportação de grande parte do mundo, durante um espaço de tempo suficiente, podia expandir suas exportações a um ritmo que tornava a revolução industrial não só viável para seus empresários, como às vezes praticamente automática. E foi isso o que a Grã-Bretanha conseguiu fazer no séc. XVIII. (Hobsbawm, ano, p.46)

Nesse plano da análise, Marini acrescenta que a própria divisão internacional do trabalho se torna responsável pela reprodução da expansão do mercado mundial, à medida que suprime a capacidade do trabalho nas nações economicamente “débeis” a produção de capital constante, ou seja inibindo o potencial desenvolvimento industrial dessas e garantindo o comércio de suas mercadorias manufaturadas com elas.

Entretanto, a conquista de mercados através da guerra e da colonização exigia não apenas uma economia capaz de explorar tais mercados, como também um governo disposto a empreender a guerra e a colonização em benefício dos manufaturados britânicos. [...]a Grã-Bretanha estava disposta a subordinar toda a política externa a objetivos econômicos. Na guerra, suas metas eram comerciais e (o que equivalia à mesma coisa) navais. (Hobsbawm, ano, p.46)

Diferente de outros impérios navais – como o Neozelandês que no século 19 que os objetivos ainda eram dominados pelos mercantilistas – o Império Inglês orientou todas as suas decisões para amplificação da sua Industrialização com uma agressividade “sistemática”, travando diversas guerras e ocupando colônias, que no meados do século 19 resultaram em um monopólio jamais alcançado por nenhum outro estado, de colônias externas e poder naval mundial (Hobsbawm, ano, p.46).

O ritmo de produção das tecelagens, primeiro símbolo da nova fórmula de produção fabril, nada adiantaria sem que o fornecimento dos insumos acompanhasse. O modelo *plantation* foi responsável por fornecer quantidades “virtualmente infinitas” de algodão, a principal matéria prima dos primeiros sessenta anos da Revolução Industrial. Em suma, a revolução industrial só foi possível pelo modelo escravagista das colônias americanas, “o mais moderno centro de produção preservou e ampliou, assim, a mais primitiva forma de exploração do trabalho, a escravatura” (Hobsbawm, ano, p.55).

A fabricação britânica de algodão era decerto a melhor do mundo em sua época, mas terminou, como tinha começado, por basear-se não em sua superioridade competitiva e sim num monopólio dos mercados coloniais e subdesenvolvidos que lhe era garantido pelo Império Britânico, pela Marinha de Sua Majestade e pela supremacia comercial inglesa. (Hobsbawm, ano, p.)

É importante destacar, contudo, que todas essas cumulativas inovações nos produtos, na organização do trabalho e poder do Império Inglês alcançado nas primeiras décadas da Revolução Industrial não foram suficientes para impedir um dos períodos mais conturbados politicamente e socialmente da história da Inglaterra, durante a década de 1830 estendendo até começo de 1840. (Hobsbawm, ano, p.72)

2.5.1 Crise de 1830

No início daquele século, após as guerras napoleônicas, a burguesia industrial se deparou com a tendência de compressão na taxa de lucro e na taxa de expansão dos mercados, que logo escalaria para a acentuada piora de quase todos indicadores de progresso econômico, até mesmo a renda per capita estava despencando (ainda que haja limitações desse indicador). Naquela fase incipiente do capitalismo industrial, uma crise socioeconômica tão agravada levantava questionamentos sobre a própria sustentabilidade desse modelo de desenvolvimento. Segundo Hobsbawm (ano, p.130), “o principal indicador da relação de uma economia com o resto do mundo é seu balanço de pagamentos, o saldo das receitas e do capital que recebe do exterior e seus desembolsos para países estrangeiros”. Em 1826 o déficit inglês crescia não somente na manufatura, mas em seus serviços.

No exterior, os países em desenvolvimento relutavam em importar os tecidos britânicos (e o protecionismo britânico fazia com que relutassem ainda mais); os subdesenvolvidos, dos quais dependia a atividade algodoeira, simplesmente não eram bastante grandes, ou não se expandiam suficiente mente, como mercados, para absorver a produção britânica. (Hobsbawm, ano, p.72)

Para além da preocupação dos homens de negócios, estava instalado na classe trabalhadora um generalizado descontentamento com a vida originada nas dificuldades de adaptação a um novo tipo de sociedade. Todavia, foi durante o declínio econômico, quando a fome e o desespero se alastraram na década de 30, que tal insatisfação se tornou um problema social endêmico (Hobsbawm, ano, p.69).

Os chamados, por Hobsbawm, “resultados humanos da Revolução Industrial”, não existe um consenso nesse tópico sendo abordado por diferentes perspectivas, enquanto uma gama de historiadores defendem que a classe operária obteve expressivo aumento da qualidade de vida no período e minimizam os efeitos da crise de 30. Entretanto, em consonância ao pensamento do nosso objeto de pesquisa, nos será mais frutífera a análise das perspectivas que apontam os deméritos e possíveis tensões na vida do trabalhador inglês, separadas por Hobsbawm em dois tipos: as tensões quantitativas e as tensões qualitativas, as últimas fundamentais no pensamento de Morris.

Em relação às primeiras, as quantitativas, que diz respeito à pobreza material dos trabalhadores, pode se dizer que a industrialização significa um relativo desvio da renda nacional (Hobsbawm, p.86). A tremenda acumulação de capital das classes rica e média, que investem o dinheiro em modos para reproduzir seu capital, como linhas ferroviárias e máquinas, resultaram na pauperização dos operários, que nas primeiras décadas de industrialização ainda sofreram uma enorme pressão para o consumo dos produtos industriais. A economia não se baseava, para desenvolver-se, no poder aquisitivo de sua população trabalhadora, porquanto os economistas tendiam a supor que seus salários não deveriam estar muito acima do nível de subsistência. (Hobsbawm, p. 86).

Outro ponto, era desigualdade do desenvolvimento industrial nas diferentes regiões da Grã-Bretanha, enquanto os trabalhadores das regiões centrais da Inglaterra recebiam salário compatível, pelo menos, os custos crescentes dos alimentos. No sul e nos outros países do reino como Irlanda, Escócia e País de Gales, eram periféricos a qualquer avanço industrial e seus trabalhadores se encontravam extremamente empobrecidos. Na década seguinte, em 1846, ocorreu nesses países a maior catástrofe humana do séc. XIX com um milhão de mortos de fome (Hobsbawm, p. 87), ficando conhecida como “Década da fome”.

Quanto a isso, Hobsbawm (ano, p.87) pontua que “havia ainda as ocupações não-industrializadas, que atendiam à crescente procura de seus produtos não através da revolução técnica, e sim pela subdivisão e pela exploração.”. Da década de 1790 até 1840 não houve uma “melhora geral expressiva” para os mais pobres, que na Inglaterra só viria acontecer de fato a partir da década de 1850.

Contudo, a intranquilidade social e política geral da crise de 1830 não pode ser resumida ao reflexo apenas da pobreza material, também foi consequência de um empobrecimento social (Hobsbawm, p.87). O estilo de vida das pessoas pobres inglesas havia sofrido uma transformação repentina, ou melhor, havia sido “destruído” sem que nada fosse colocado em seu lugar de imediato. A vida urbana nas recém formadas grandes cidades era marcada pela fumaça e poluição do ar, invariavelmente sujas, sem nenhum serviço público como abastecimento de água, saneamento básico e espaços públicos de convivência, além disso diversas epidemias alastravam. As tradições culturais que antes proporcionavam lazer aos trabalhadores, a exemplo das canções folclóricas, quermesses, lutas, brigas de galo haviam desaparecido.

A fábrica era realmente uma forma revolucionária de trabalho, com seu fluxo lógico de processos, cada qual uma máquina especializada a cargo de um “braço” especializado, todos ligados pelo ritmo constante e desumano do “motor” e pela disciplina da mecanização. Acrescenta-se a isto a iluminação a gás, a arquitetura metálica e o fumo das chaminés. Embora os salários fabris tendessem a ser mais altos que os da “indústria doméstica” (exceto os pagos a trabalhadores manuais altamente qualificados e versáteis), os trabalhadores relutam em trabalhar nelas, pois ao fazê-lo as pessoas perdiam aquele direito com que haviam nascido – a independência (Hobsbawm, ano, p.64).

O trabalho, antes servil, foi substituído pelo operário, com rotina monótona regrada pela regularidade mecanizada dos relógios, sem a “multiplicidade de tarefas em ocupações não afetadas pela divisão racional do trabalho, pelos caprichos de outros seres humanos ou de animais, e até mesmo pelo desejo de se divertir em vez de trabalhar” (Hobsbawm, ano p.80). Em contraposição a isso, os artesãos – grupo que tinha acesso a um maior grau de educação e qualificação – serviram como mentores ideológicos para os trabalhadores pobres, direcionando o descontentamento destes para o fomento das primeiras organizações proletárias e provocação de tumultos.

Hostis ao capitalismo, tinham como característica formular ideologias que não propugnavam simplesmente a volta a uma tradição idealizada, mas que aspirava a uma sociedade justa que seria também progressista do ponto de vista técnico. Acima de tudo, representavam o ideal de liberdade e independência numa época em que tudo conspirava para degradar o trabalho. (Hobsbawm, ano, p.84)

Nesse último ponto, a fim da prática artesanal, circula uma das principais aversões de Morris na sociedade vitoriana, sendo assim um ponto chave para a

construção dessa pesquisa: A reprodução em série em demérito do trabalho criativo humano.

2.5.2 Máquinas e a Forma das mercadorias

Como discutido no tópico das manufaturas, a figura do artesão até então relevante, durante toda a história da humanidade, teve um gradual desaparecimento com o surgimento da indústria. Mas, para além das causas desse processo, vale aprofundarmos nas consequências da forma em si das mercadorias e na vida do trabalhador.

No que diz respeito à forma dos produtos industriais, era notória a falta da decadência da qualidade dos manufaturados. Durante toda a primeira metade do século 19, são recorrentes relatos de arquitetos, críticos de arte e outros intelectuais preocupados com o caminho dos bens industriais. Nessa passagem, o arquiteto C. R. Cockerell expressa sua objeção: "Creio que a tentativa de substituir o trabalho da mente e da mão por processos mecânicos em nome da economia terá sempre o efeito de degradar e, em última análise, arruinar a arte" (Cockerell apud Forty, ano p.62). Tais críticas eram reproduzidas também por Morris, como no trecho à seguir, sobre a dificuldade para comprar móveis:

[...] você quer uma peça de mobília que o comércio (marque a palavra, Comércio, não Artesanato!) produz obstruída com imbecis falsos ornamentos; você deseja dispensar essa degradação e a propõe ao seu estofador, que relutantemente concorda com isso; você descobre que tem que pagar o preço de duas peças de mobília pelo privilégio de satisfazer seu capricho de deixar de fora o acabamento comercial (me recuso a chamá-los de ornamentos) na que você fez para você. E isso porque foi feito a mão ao vez de máquinas.² (Morris, 1888, página)

Os descontentamentos de Morris com a indústria de mobiliário eram justificados, pois nas grandes cidades os marceneiros eram parte de um segmento "vulgar" de trabalhadores, isso é, não tinham vínculos empregatícios e sua sobrevivência dependia da venda direta dos móveis para os lojistas (Forty, ano p.78). Os comerciantes aproveitavam o desespero desses trabalhadores impondo preços que mal pagavam os custos de produção. Esses preços baixos, estimulavam os trabalhadores a produzirem peças, mal-acabadas e em larga escala: "Não há dúvida de que os fanqueiros (varejistas de móveis) trouxeram trabalho de má

² Tradução nossa

qualidade para o mercado e acabaram com os bons.” (quem é o autor? apud Forty, ano, p.79).

O porquê dessa situação, alguns atribuem a meras limitações do maquinário do período, todavia, outros buscam um entendimento com viés mais sociológico. Como Morris coloca no trecho supracitado, ainda que aqueles móveis tinham uma produção manual, a pressão comercial forçava o rebaixamento da qualidade tanto estrutural quanto estética dos produtos quando comparados aos do período pré-industrial. Nikolaus Pevsner desenvolve:

O problema da máquina não está somente no fato de ter eliminado o gosto nos produtos industriais; por volta de 1850, parece que já havia envenenado irremediavelmente os artesãos sobreviventes. Por que isso aconteceu? A resposta usual - por causa do crescimento industrial e da invenção das máquinas - está correta, mas, via de regra, é tomada de modo muito superficial. [...] O desenvolvimento dos dispositivos mecânicos simples para as maravilhas modernas da maquinaria foi lógico e gradual. Por que a máquina se tornou, ao final, tão desastrosa para a arte? A transição do estado medieval para o moderno nas artes aplicadas foi concluída por volta do fim do século XVIII. (Pevsner, ano, p. página).

Apesar do imaginário de que mais de meio século da Revolução Industrial tivesse feito a máquina onipresente nos processos industriais, “o grau de mecanização nas indústrias de meados do século XIX era muito menor do que geralmente se supõe. [...], a manufatura de vários produtos baseou-se durante muito tempo na habilidade manual e na força dos trabalhadores” (Forty, ano, p.página). Voltando então ao caso das cerâmicas, que também exemplifica esse estágio, a simplificação e uniformização da forma não foi consequência direta das máquinas industriais, que naquele momento praticamente não integravam as indústrias cerâmicas e sim de decisões projetuais em decorrência a objetivos dos capitalistas, tal padrão se repete em diversas indústrias.

A ideia de que as máquinas arruinaram o design representava apenas uma pequena parte de um debate muito mais amplo que se desenrolou nas décadas de 1830 e 1840, período em que o design se tornou uma questão de importância política nacional na Grã-Bretanha. (Forty, ano, p.81)

Tal perspectiva, deixa explícito que o processo que a degradação do processo produtivo artesanal e desumanização dos trabalhadores precede a industrialização mecanizada, sendo fruto da nova organização econômica surgente no período chamada de capitalismo. Como Adrian forty resume: “Se quisermos encontrar explicações para as mudanças em design, temos que olhar para além das

máquinas e examinar o sistema social em que elas eram usadas” (Forty, ano p.73). Ele completa: “o que os críticos não conseguiam ver ou se recusavam a reconhecer era que a própria produção capitalista, causa da necessidade do trabalho especializado de design, era ao mesmo tempo responsável pela deterioração da sua qualidade.” (Forty, ano, p.73).

Para Morris, tal debate tinha ligação íntima com, segundo ele, a suma importância da arte para as pessoas. Com arte ele não se referia a obras feitas para o mercado de Arte, e sim a artesanato feito por e para cidadãos comuns, que passavam anos dominando técnicas, passadas por seus mestres, e, segundo o referido autor, suprimir a realização manual ao homem intrínseca a sua natureza era reduzir a mera uma mera engrenagem.

A máquina servia obedientemente ao espírito do homem. No entanto, enquanto a maquinaria apequenava a força humana, o capital triunfava sobre o trabalho e criava uma nova forma de servidão. [...] A mecanização e a divisão do trabalho, incrivelmente complexa, fazem decrescer a força e a inteligência que são necessárias entre as massas, e a concorrência deprime seus salários ao mínimo da simples subsistência. (Owen, apud Hobsbawm, ano, p.61)

Como discutiremos mais à frente, após a sua fase “romântica”, a relação entre o capitalismo e a forma da mercadoria foi muito bem entendida e exposta pelo próprio Morris, que afirmaria: “Não é desta ou daquela máquina tangível de aço e metal que queremos nos desfazer, mas da grande máquina intangível da tirania comercial, que oprime a vida de todos nós” (Morris apud Forty, ano, p. 45).

3 WILLIAM MORRIS

A multifacetada vida e obra de William Morris tem sido objeto de estudo de diversos autores e áreas, dada a amplitude de sua produção, de modo geral. No que diz respeito ao Design, a obra de Nikolaus Pevsner (1902-1983) “marco para historiografia da área” (MATIAS, ano p. 94), Os Pioneiros Do Desenho Moderno, foi responsável por dar a Morris o status de pioneiro no campo do Desenho Industrial, ideia expressa já no subtítulo da obra “De William Morris a Walter Gropius”. Entretanto, já ressaltamos que essa linha diretriz do desenvolvimento do Design a partir dessas personalidades, teve tremenda influência em toda tradição historiográfica do Design ocidental que viria a se constituir nas décadas seguintes.

Sobre Morris, podemos notar uma grande cisão dada entre as suas contribuições para as artes aplicadas, sua produção intelectual e seu engajamento em movimentos políticos (p.21, Costa, 2024). É comum que autores tratem somente uma das suas facetas, a exemplo, Richard Hollis inicia o capítulo “O começo do Design na Europa” com uma breve referência a ele: “[...] Um dos interesses de William Morris e do Movimento de Artes e Ofícios era a produção de livros.”. Em seguida, conta uma resumida história sobre a Kelmscott Press, editora fundada por Morris nos últimos anos da sua vida. Essa abordagem demasiadamente focada em um ou outro lado da vida e obra de Morris ressalta uma contradição comum da relação de Morris, apontada pelo pesquisador, mestre em Design, Valter Vinícius Costa:

[...] o fato de que Morris é, ao mesmo tempo, uma figura canônica e desconhecida: ele é um ator histórico dos mais relevantes no design, mas não costumamos parar para pensar de que forma ele atingiu essa posição. Para muita gente, ele está resumido a um ator histórico genérico. (Costa, ano, 2024)

Vale ressaltar que, apesar de suas contínuas aparições como um dos pioneiros do design, a exposição de Morris, feita em grande parte dos manuais de design, limita-se ao valor estético das produções materiais dele. Mesmo que esse valor seja imenso, não se mostram suficiente para nos indicar o que permitiu ele alcançar este patamar “canônico”, gerando essa percepção de uma figura “desconhecida” para os designers. Por sua vez, as origens, dessa repetida contradição, podem ser traçadas por motivos que vão além de uma especificidade

com tratamento dado a Morris, podendo ser melhor compreendido ao analisarmos o ato em si da produção historiográfica de design e em consonância as fronteiras que delimitam o campo, o que aprofundaremos mais à frente neste tópico.

Inicialmente, nessa seção, buscaremos compreender a importância de Morris no campo do design e como as suas diferentes camadas, aparentemente desconexas entre si, seguem uma lógica muito própria que dá profundidade a sua obra, guiado principalmente pela revisão bibliográfica desenvolvida pelo próprio Costa (2024), nos acontecimentos biográficos descritos pelo historiador E. P. Thompson (1955), em sua obra *William Morris: “De romântico e revolucionário”*, além de algumas reflexões trazidas pelos autores Adrian Forty (2012), Iraldo Matias (2014), entre outros.

3.1 INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA DE MORRIS

Nascido na Inglaterra vitoriana em 1834, no vilarejo Walthamstow, próximo à Londres, William Morris veio de uma família abastada e era fortemente ligada à Igreja Evangélica. Sobre o lugar que morava, ele descreve como “uma vila no subúrbio de Londres ao lado da floresta Epping, antes um lugar agradável e suficiente, mas agora está terrivelmente deteriorado e sufocado por construções péssimas” (Morris apud Thompson, ano e página). Sua família era evangélica de uma linha da Igreja Inglesa que ele chamou de “puritanismo *establishmentarian* da elite” mas relatou que ainda criança não se identificava bem.

Quando criança, nas propriedades do seu pai, foram descobertas prósperas minas de estanho e cobre, essa riqueza permitiram a Morris ter um vida confortável em que ele escreve: ³“como ele havia se envolvido em uma especulação mineira afortunada antes de sua morte, ficamos muito bem, ricos na verdade [...], vivíamos no estilo burguês comum de conforto”. (Morris apud. Thompson, ano e página). Mesmo após a morte do pai, quando tinha apenas 12 anos, essa mina continuou a ser sua principal renda até meados dos seus 30 anos. Futuramente, a contradição da sua fonte de renda e os seus pensamentos socialistas do “prazer através do trabalho”, nas últimas fases da vida, seria um objeto de reflexão para Morris, como Thompson (ano, página) revela: “A labuta, em condições terríveis, dos trabalhadores

³ Tradução nossa

nas minas de estanho e cobre de Devon e Cornwall o protegeu da pobreza e lhe deu sua liberdade de escolha — como ele viria a entender apenas muito bem mais tarde.”.

Em uma carta de 1883 a um amigo, Morris relembra alguns fatos da sua vida e apesar de não se interessar pelas aulas na escola, os livros de história da biblioteca escolar despertaram desde cedo sua curiosidade por arquitetura e pelo mundo natural. Ele passava seu tempo lendo tudo que encontrasse sobre ambos, e tais interesses o acompanhariam pelo resto da sua vida. Previamente, os acontecimentos antecederam a inclinação de Morris contra as tendências da modernidade que o acompanharia por toda vida, visto que, quando tinha 17 anos, ele foi com sua família visitar o Palácio de Cristal em Londres, onde estava sendo sediada a grande Exposição Universal, a primeira feira dos mais novos artefatos industriais, mas ele se recusaria a entrar. Assim, em uma viagem para França:

I first saw the city of Rouen, then still in its outward aspect a piece of the Middle Ages: no words can tell you how its mingled beauty, history, and romance took hold on me; I can only say that, looking back on my past life, I find it was the greatest pleasure I have ever had (Morris apud Thompson, ano, página)

3.2 UNIVERSIDADE E OS PRÉ-RAFAELITAS

Dois anos depois desse ocorrido, em 1853, ele iniciaria seus estudos na Universidade de Oxford, onde seguia algo equivalente à uma formação literária e teológica nos moldes da época (Costa, ano, p.41). Mesmo que desgostasse do modo de ensino da universidade, aquele foi um momento de descobertas importantes para Morris, como por exemplo, ter despertado o interesse para escrever poesia, que logo publica em um jornal universitário feito por ele e colegas. Ainda naquela carta, Morris fala sobre esse tempo, inferindo um jovem indeciso que explorou diversos caminhos, que em última forma influenciaram (em diferentes medidas) a formação do Morris que conhecemos, mergulhando no aprofundamento dos conhecimentos de história medieval, na escrita e na pintura:

Eu fiquei muito doente com os estudos daquele lugar; mas me dediquei com muita energia à história e especialmente à história medieval, talvez ainda mais porque, nesse momento, fui influenciado pela *Igreja Alta* ou a escola *Puseyite*; essa última fase, no entanto, não durou muito, pois foi corrigida pelos livros de John Ruskin, que na época foram uma espécie de revelação para mim[...]. Quando terminasse meus estudos na escola de Oxford, eu,

que originalmente havia planejado me dedicar ao ao clero!!! Por alguma razão tomei a decisão de antes me dedicar à arte de alguma forma [...], quando fui apresentado por Burne-Jones, o pintor, que era meu grande amigo de faculdade, a Dante Gabriel Rossetti, o líder da Irmandade Pré-Rafaelita, decidi me tornar pintor e estudei a arte de maneira bastante desorganizada por algum tempo.⁴ (MORRIS apud. THOMPSON, ano, página)

Assim, durante a universidade integrou-se ao grupo de jovens artistas britânicos, conhecido como Irmandade Pré-Rafaelita. Morris descrevia o fundador do grupo, Dante Gabriel Rossetti, como uma figura encantadora. No fim do primeiro encontro que teve com ele havia sido convencido a dedicar sua carreira artística à pintura, além da poesia que praticava a alguns anos. Sua admiração por seu amigo pintor, Burle-Jones e também integrante do grupo, estimulou sua vontade para aprender pintura. Com o passar do tempo percebeu que não possuía tanta afinidade e seu desejo de ser pintor nunca se concretizou na arte tradicional, mas as habilidades que desenvolveu seriam bem aplicadas para sua produção de artes decorativas.

A Irmandade Pré-Rafaelita era muito além de um mero grupo de artistas, seus integrantes compartilhavam de um forte viés ideológico. O nome “Rafaelita” refere-se ao pintor pioneiro do movimento renascentista, sendo assim, para eles, Rafael Sanzio representava um momento “de cisão histórica, dar para definir que pós-Rafael a arte dominante é uma de valores deturpados, e pré-Rafael a arte dominante seria a dos valores corretos”(Costa, ano, p.53). Ou seja, acreditavam que os princípios que a arte estava sendo ensinada nos trezentos anos anteriores estavam “essencialmente” errados.

Por isso, para a produção das suas obras, eles só se baseavam em técnicas e ideias artísticas anteriores ao pintor Rafael (Costa, ano), funcionando como uma sociedade secreta, de artistas preocupados com a sinceridade, em contraponto à artificialidade da academia (Lopes, ano). Décadas depois Morris resumiu o objetivo deles com a Irmandade como “uma missão audaciosa de ser uma revolta definitiva, contra a Arte Acadêmica que pairava sobre todas as Escolas da Europa civilizada na época” (autor, ano e página). Com arte acadêmica ele inclui também a Literatura, que para ele a resistência já traçava no começo do século XIX com os escritores românticos.

⁴ Tradução nossa

Quando Morris se integrou à Irmandade na segunda metade da década de 1850, o grupo já estava em sua segunda geração, agora liderados por Rossetti, que tinha algumas divergências quanto ao pensamento dos integrantes anteriores. Formada em 1848, foi liderada inicialmente por William Holman Hunt e John Everett Millais (outros fundadores do grupo), defendiam que o objetivo do grupo não era a rejeição completa da arte contemporânea nem do próprio Rafael, e sim a negação dos princípios artísticos e sociais que se desenvolvem nos séculos seguintes ao renascimento. Nesse primeiro, os temas das obras não eram exclusivamente medievais, retratavam com sutileza temas incômodos aos valores da época como “a pobreza, a emigração, a prostituição e o duplo padrão de moralidade sexual na sociedade” (autor, ano e página). Na época, a popularidade alcançada por eles atraiu fortes críticas da alta classe vitoriana e contra essas, o grupo teve um ilustre defensor, John Ruskin, que exerceu um papel de patrono dos jovens. Os críticos argumentavam que “estariam tentando regredir a arte ao ponto do obscurantismo, levá-la de volta a uma época de ignorância, em oposição à época de “iluminação” que eles viviam” (Costa, ano, p.54).

Todavia, em contraposição a essa perspectiva Ruskin defendia o grupo, argumentando que a diferença da natureza da produção artística não podia ser entendida por uma simples escala de nível de conhecimento, ou seja, a era Vitoriana ser mais “iluminada”(mais conhecimento científico) não implicava diretamente no incremento da qualidade das artes produzidas (Thompson, ano). Sendo assim, não era possível criar uma linha evolutiva da arte entre os períodos e por terem ideais opostas, segundo Ruskin existia uma cisão histórica entre a idade média e o pós renascimento. (Costa, p.54). Ruskin foi um importante mentor ideológico para a irmandade, especialmente para Morris, servindo como uma ponte inicial do seu medievalismo “romântico” para o desenvolvimento do seu pensamento e prática socialista como veremos à frente.

Essa cisão é definida por Ruskin a partir do que ele identifica como a perda de um propósito moral da arte. Ruskin pensa na arte medieval como uma que possui um valor anterior à forma, uma ideia anterior à execução, ou, ainda usando os termos dele, uma arte preocupada com a verdade. (autor, ano, p.55)

Posteriormente na segunda fase da Irmandade, sob a orientação de Gabriel Rossetti, o grupo radicalizou o ideal do pré-Rafaelismo, aceitando estritamente as técnicas artísticas, referências literárias e temáticas que fossem anteriores ao pintor renascentista, se inspiravam principalmente nas histórias medievais do romancista Thomas Malory (Thompson, 1976).

Desse modo, deparamos com o medievalismo – ponto responsável por algumas divergências dos historiadores em relação a Morris como discutiremos à frente – por sua vez tal atração pelo medievalismo e catolicismo não eram de maneira alguma impulso no originado em Morris e seu círculo. Como o pesquisador Costa coloca, estava longe de ser uma “idiossincrasia individual” (Costa, ano, p.44), pois, “os ventos já estavam nessa direção a muito tempo” (Thompson, ano, página). Thompson também lembra que o medievalismo não foi exatamente uma revelação na faculdade para Morris, visto que este desde a infância já lia contos medievais e as brincadeiras de cavaleiros e fadas eram as suas preferidas. Seu pai também tinha o costume de o levar para visitar e igrejas antigas, essas permaneceram no imaginário de Morris, em um episódio, ele descreve detalhes de uma dessas pelas memória de uma visita há mais de cinquenta anos: “A sala verde em Monkbarns, na qual o romancista, com uma astúcia artística tão requintada, incrustou os versos frescos e cintilantes do poeta de verão Chaucer.” (Morris apud Thompson, ano, página). Em Oxford teve a oportunidade de estudar ainda mais sobre a Idade Média:

For Morris, the most important result of the new scholarship was in the reconstruction of a picture of the Middle Ages, neither as a grotesque nor as a faery world, but as a real community of human beings—an organic pre-capitalist community with values and an art of its own, sharply contrasted with those of Victorian England. (autor, ano, página)

É importante ressaltarmos, que no século 19 a bibliografia historiográfica sobre a idade média continha sérias limitações sobre os fatos referente ao período, quando utilizando o conhecimento atual sobre o assunto, podemos considerar que tinha um viés idealizado. Autores como Pevsner, utilizam desse fato para tratar o pensamento de Morris como puramente utópico, por serem baseados em um “historicismo” (termo usado por Pevsner para indicar a visão equivocada da história) dos ideais medievalistas. Entretanto, em contraponto a essa visão, autores como Thompson e Costa, argumentam que partir desse princípio seria anacrônico. Dessa forma, para essa análise o nosso interesse não estará voltado a veracidade

dos fatos sobre a Idade Média estudados por Morris, e sim o que o conjunto de ideias que o período representou para aquela corrente de pensamento, mesmo que idealizados ou romantizados.

Portanto, o movimento conhecido como *neogótico* ou *revivalismo gótico* teve origem que precedeu mesmo do nascimento de Morris, conquistando grande popularidade entre os jovens na Inglaterra Vitoriana. Era caracterizado por uma busca em resgatar os símbolos medievais e o “espírito” gótico o qual para eles representava, em oposição aos valores de sua época, uma vida moralmente elevada (Costa, 2024, p. 83). Uma definição do que seria a moral para eles, é difícil de ser alcançada, e a interpretação da moral medieval variava entre os movimentos adjacentes ao revivalismo gótico (Costa, ano, p. 44). Os membros da Irmandade Pré-Rafaelita se identificavam por uma corrente do movimento conhecida como revivalismo arturiano, isso é:

[...]Esses estudiosos situam o interesse renovado na lenda arturiana na Grã-Bretanha dentro de uma fascinação geral do século XVIII com o seu passado medieval. Não há um fator único que tenha inspirado essa moda. Em vez disso, uma convergência entre nostalgia, orgulho cultural, busca por uma identidade nacional e o imaginário romântico alimentou as investigações acadêmicas e criações escapistas que caracterizam o início do revivalismo gótico (Mancoff apud Costa, ano, p.44)

Assim o grupo produziu consistentemente obras de artes baseada no universo Rei Artur, principalmente lendas épicas sobre cavaleiros medievais. Seguiam a doutrina que Thompson chamou de "Truth to Nature", isso é, a irmandade procurava por uma verdade que só podia ser alcançada pela observação da natureza, então eles se dedicavam a alcançar o máximo de verossimilhança a ela. Essa fixação pela natureza causava, de certo modo um efeito ambíguo, as imagens e ensaios eram tão realistas que produziam uma sensação vaga e onírica. “Remotas e etéreas, saturadas de um anseio por valores perdidos para o mundo, e cuja impossibilidade de realização foi acentuada, em vez de aliviada, pelo detalhamento naturalista da pintura” (Thompson, ano, página).

Os integrantes que não tinham familiaridade com a pintura se dedicavam à escrita de contos e especialmente poemas. Os textos muitas vezes eram usados como inspiração pelos integrantes pintores (Burle-Jones, Rossetti) para representar as lendas arturianas no campo imagético. Morris pertencia aos que se dedicavam ao

campo literário e em 1858 publicou seu primeiro livro, A defesa de Guinevere e outros poemas.

Os textos são atravessados por um otimismo romântico, ou seja apesar desse mundo(externo) apenas aparece como forma de atrapalhar a experiência individual ou, na melhor das hipóteses, ele se remove como obstáculo diante do ímpeto criativo do indivíduo. [...] Pensar que o homem, o indivíduo, é uma reserva infinita de possibilidades; e que então é possível reorganizar a sociedade a fim de destruir as instâncias opressoras para fazer emergir essas possibilidades e alcançar o progresso (Costa, ano, p.47)

Figura 4 – King Cophetua and the Beggar Maid - Edward Burne-Jones - 1880



Fonte: [Wikimedia](#)

Os artistas pré-rafaelitas buscavam, de maneira deliberada, criar uma "Grande Arte", mas com uma abordagem que se afastava da realidade externa e voltava-se para um universo mais introspectivo e subjetivo. Segundo Thompson, seus membros almejavam pintar Visões, mas o resultado final foi mais próximo de uma fantasia ou uma projeção onírica. Esse "mundo do sonho" funcionava como um espaço de compensação, onde as frustrações, repressões e tensões, tanto de

natureza pessoal quanto social, que marcaram suas existências, se materializavam artisticamente. Apesar de algumas obras de valor duradouro terem sido criadas nesse processo, a maioria das chamadas "grandes obras-primas" do movimento pré-rafaelita permanece como uma demonstração de que, ao buscar refúgio na fantasia e na idealização, eles, talvez involuntariamente, se afastaram da essência da grandeza artística.(Thompson, ano)

Nesse caso, enquanto certamente imagina um mundo superior da arte e uma moralidade que deriva da beleza, ao chegar na sua fase socialista ele vai imaginar um artista que seja oposto ao artista gênio, um que não esteja apartado da sociedade, mas, pelo contrário, seja parte integral de todos os domínios dela. Aqui o gênio continua existindo, porém de maneira descentralizada; o gênio não como superioridade intelectual, mas como prática diária. (Costa, ano, p.48)

Tal concepção artística dos pré-rafaelitas estava profundamente enraizada nas ideias do Romantismo, movimento que valorizava a primazia do indivíduo e sua capacidade de autossuperação. No Romantismo, o ser humano era visto como uma fonte inesgotável de potencialidades, um "reservatório infinito de possibilidades" que, quando livre das amarras das convenções sociais e das estruturas de poder opressivas, poderia se desenvolver plenamente.(Hulme apud Costa, ano, p. 47) Essa visão estava intimamente ligada à crença de que a transformação da sociedade era não apenas desejável, mas possível, e deveria ocorrer por meio da destruição das instituições e forças que restringem a liberdade individual. Acreditava-se que, ao abolir as estruturas opressivas, seria possível criar um ambiente propício ao florescimento dessas possibilidades humanas, o que, por sua vez, conduziria ao progresso coletivo.

Esses dois movimentos se conectam pela idealização de valores e a existência do herói que representa o belo e o bem. Esses dois tipos de herói unem-se também na ideia de que eles buscam valores elevados, porém são sabotados pelo seu entorno.(Costa, ano, p. 49)

Mesmo não se destacando como pintor, sendo motivo de chacotas dos colegas, para Morris todos os seus estudos e descobertas durante o período que integrou a irmandade Pré-rafaelita e cursou universidade, serviram como alicerce para sua produção artística, profissional e intelectual do restante de vida. Entre essas, uma descoberta em particular se destaca, o filósofo inglês John Ruskin, fundamental para Morris, como ele mesmo sempre se referia como seu "mestre", o reverenciando em textos e palestras mesmo no fim da sua vida, quando já se

declarava um “socialista prático”. Para articular pensamento singular absorveu e desenvolveu muitas das suas ideias de Ruskin sobre trabalho, críticas aos valores Vitorianos e importância do artesanato.

O último (*Ruskin*), antes dos meus dias de Socialismo prático, foi o meu mestre em direção ao ideal mencionado (a revolta contra poder do *Whiggery*), e, olhando para trás, não posso deixar de dizer como o mundo teria sido terrivelmente monótono há vinte anos atrás, não fosse por Ruskin.[...] Meu desejo de produzir coisas belas, a outra paixão da minha vida tem sido e é o ódio à civilização moderna. (Morris apud THOMPSON, ano, página)

3.3 JOHN RUSKIN

John Ruskin (1819-1900) reconhecido crítico de arte e arquitetura, vindo de uma família aristocrata, era vinculado ao movimento Romancista, uma inspiração para o movimento Arts & Crafts e um enfático defensor da estética gótica, especificamente no modo gótico de produção da arte, sendo um dos mais influentes pensadores ingleses do século XIX. Para ele, a arte e a produção artesanal não deveriam ser vistas apenas como atividades estéticas, mas como expressões da moralidade e da integridade do indivíduo.

A partir de Ruskin, Morris aprendeu o papel da arte no trabalho digno e a capacidade dela em expressar julgamentos morais de uma sociedade, particularmente em relação à qualidade de vida (Critchley, ano). Apesar da dignidade através do trabalho já havia sido introduzida a Morris por Thomas Carlyle – onde também encontrou as premissas de sua crítica ao capitalismo, na opinião dele em uma sociedade em que as ligações entre indivíduos era puramente relacionadas ao “pagamento de dinheiro”, não era uma sociedade e sim um “Estado de Guerra” – argumentava: “Todo trabalho verdadeiro é sagrado; em todo trabalho verdadeiro, mesmo que seja um trabalho manual, há algo de divino [...] um homem se aperfeiçoa através do trabalho”⁵ (Carlyle apud Critchley, ano, p. 8)

Ressaltamos, contudo, que a produção de Carlyle tinha uma diferença essencial no pensamento de Ruskin, enquanto o primeiro acreditava que qualquer trabalho poderia prover a auto-realização, para Ruskin o único trabalho que possibilitaria o trabalhador alcançá-la, era aquele que aplicava suas capacidades

⁵ Tradução nossa

intelectuais, morais e físicas, ou seja o trabalho criativo. Era a partir dessa crença, que ele realizava duras críticas a divisão do trabalho que assolava o desenvolvimento industrial, onde a classe operária era submetida a longas jornadas de trabalho e eram reduzidas a mera ferramentas de precisão operando em pequenas partes do processo, retirando qualquer esperança de utilização do seu intelecto impactar o processo de manufatura dos objetos. Como ele afirma:

Você deve fazer da criatura uma ferramenta ou um homem. Você não pode fazer ambos. Os homens não foram feitos para trabalhar com a precisão das ferramentas, para serem precisos e perfeitos em todas as suas ações. Se você quiser essa precisão deles, e fazer seus dedos medirem graus como engrenagens, e seus braços traçarem curvas como compassos, você deve desumaniza-los. [...] se você quiser fazer um homem da criatura trabalhadora, você não pode fazer uma ferramenta. Deixe-o apenas começar a imaginar, a pensar, a tentar fazer qualquer coisa que valha a pena; e a precisão do motor é perdida de uma vez. (Ruskin, ano, página)

O termo utilizado, “classe”, é importante aqui, pois Ruskin já se atentava a grande diferença entre a qualidade dos trabalhos realizados pelas classes altas da sociedade inglesa e as classes pobres, chegando a uma conclusão:

Não é, a rigor, o trabalho que é dividido; mas os homens: divididos em meros segmentos de homens – quebrados em pequenos fragmentos e migalhas de vida; [...] E o grande clamor que se ergue de todas as cidades manufatureiras, mais alta que o alto-forno, é na verdade por essa proeza – que nós manufaturamos tudo ali, exceto homens [...] (Ruskin apud MATIAS, ano, p. 74).

Ao analisar essa afirmação, autores como Iraldo Matias e Thompson, ressaltam o paralelo com a teoria Marxista de trabalho alienado, publicada alguns anos depois por Marx no volume I do Capital (1866), “ainda que a posição de Ruskin seja eivada de romantismo acerca da produção artesanal” (Matias, ano, página). Podendo ser notado nessas duas passagens:

⁶Dentro do sistema capitalista, todos os métodos para aumentar a produtividade social do trabalho são realizados à custa do trabalhador individual [...] eles mutilam o trabalhador em um fragmento de um homem, degradam-no ao nível de um apêndice de uma máquina, destroem todo vestígio de encanto em seu trabalho e o transformam em uma labuta; eles alienam dele as potencialidades intelectuais do processo de trabalho [...] eles transformam seu tempo de vida em tempo de trabalho [...] Mas todos os métodos para a produção de mais-valia são ao mesmo tempo métodos de acumulação... de capital. A acumulação de riqueza em um polo é, portanto, ao mesmo tempo acumulação de miséria, agonia de trabalho, escravidão, ignorância, brutalidade, degradação mental, no outro... (Marx, ano, p. 428)

⁶ Tradução nossa

Não cabe aqui prosseguirmos com a demonstração de como essa divisão se apossa não apenas da esfera econômica, mas de todas as outras esferas da sociedade, firmando por toda parte as bases para aquele avanço da especialização, da especialidade, de um parcelamento do homem que já levava A. Ferguson, professor de A. Smith, a exclamar: “Estamos criando uma nação de hilotas, e já não há homens livres entre nós. (Marx, ano, p. 428)

Foi nessa lacuna, sobre a degradação da experiência humana por consequência da especialização do trabalho sobre o regime capitalista, deixada por Marx – que desenvolveu somente até a indicação dessa questão, mas não os pormenores dos motivos – onde estava centrado quase todo pensamento de Morris, fortemente inspirado por Ruskin. Para esse último, a arte estava diretamente ligada a um indicativo do bem-estar social, quando a produção artística de um período era pobre, os indivíduos também, provavelmente, estariam levando uma vida miserável. Como veremos adiante, Marx também seria uma referência fundamental para Morris nas fases posteriores da sua vida.

A arte da arquitetura foi preocupação íntima tanto para Ruskin, quanto para os Morris. Em qualquer passeio pelas ruas eram confrontados pelo que achavam uma desordem de estilos egípcios, gregos e romanos das novas edificações de Londres. Diferente de outras artes – como a literatura e pintura que podiam simplesmente ignorar e se dedicar aos livros e as artes plásticas que consideravam de bom gosto – o desprezo estético deles por esses não podia ser evitado, descreviam horrorizados em inúmeros os textos sobre as construções que tomavam a cidade. Essa amargura era acentuada ainda quando demoliam os prédios históricos para substituí-los por essas.

But his knowledge (and hatred) of capitalism in the 1850s was derived not from contact with the sources of exploitation, but from the squalor and anarchy which he passed through in London and the great towns: from the degradation of its architecture: and from the sham and hypocrisy prevailing in its manners and thought. (Thompson, ano, ch.3)

Ambos consideravam as artes decorativas a “arte das pessoas, para as pessoas” (autor, ano, página). Por isso, a influência de Ruskin e Morris foi importante também pela escolha da arte como sua linha de frente na resistência contra a “a guerra santa da era”. Passamos nossa atenção do herói, para o artesão. (Costa, ano)

3.4 AS ARTES APLICADAS

Após a universidade, ele se mudou para Londres onde nas duas décadas seguintes construiu uma reputação como poeta e artesão nas artes aplicadas. De modo simplório, poderíamos resumir que sua paixão pelas “coisas belas”, e seu ódio aos objetos industriais manifestaram na comunhão da sua obsessão por fazer artes aplicadas. Nessa época ele produziu a maioria de suas memoráveis contribuições para o Design: estampas, móveis, livros, fontes, dentre outras. Contudo, esses também foram anos de reflexão sobre seu modo de enfrentar a “destruição” causada pela Revolução Industrial. “Apart from the desire to produce beautiful things, the leading passion of my life has been and is hatred of modern civilisation” (Morris apud Thompson, ano, página).

Nesse contexto, é o próprio Morris que assume o papel de artesão-artista que carrega a missão heroica de melhorar a vida do ambiente em que vive, [...] (ele) se coloca a responsabilidade de ser o artista transformado em artesão. [...] livros impressos podem novamente expressar por completo uma sociedade na qual um objeto utilitário também pode ser uma obra de arte, se nos importarmos em fazê-lo dessa forma. (Costa, ano, p.84)

No começo da sua carreira como artesão, Morris, foi muito influenciado por Ruskin, e desejava se tornar arquiteto:

Outro elemento que impacta Morris nesse período é a própria arquitetura da cidade de Oxford, já tomada pelo revivalismo gótico e que Morris também vai adotar como uma influência central. Não à toa, seu plano ao sair de Oxford era o de tornar-se arquiteto, abraçando a visão de Ruskin de que a arquitetura seria a mãe de todas as artes (Costa, ano, p.47)

Esse desejo resultou em um importante projeto, que após seu casamento, juntou-se ao seu amigo arquiteto, Philip Webb, para projetar e construir uma casa onde viveu com sua esposa, dando origem a uma das suas primeiras obras, a Red House (“Casa Vermelha”). Jane e William Morris moram entre 1859 e 1865. O objetivo de Morris no projeto não era combinar superficialmente características medievais, mas uma tentativa de adaptar os métodos góticos de construção para as necessidades do século XIX (Thompson, ano), usando como inspiração o estilo das construções inglesas do século XIII. A experiência na criação dessa casa serviu como ponte entre a sua produção na Irmandade Pré-rafaelita e todo o resto da sua carreira como artesão, o qual seria conhecido. (Costa, ano)

Figura 5 – Área externa da Red House - Bexleyheath, Londres



Fonte: Ethan Doyle White - [Wikimedia](#)

Figura 6 – Movél da Red House - Bexleyheath, Londres



Fonte: Ethan Doyle White - [Wikimedia](#)

Quando vista nos parâmetros de hoje, a The Red House pode não despertar tanto espanto, contudo, no contexto vitoriano da sua construção “foi revolucionária, o

uso destemido dos tijolos vermelhos, sua construção sólida e sem disfarces, a ausência de fachadas exageradas e ornamentação inúteis” (Thompson, ano, página), elementos muito contrastantes com status quo arquitetônico pós Revolução Industrial. A abstenção de ornamentos era substituída por aspectos decorativos na própria estrutura, como arcos sobre as janelas.

A simplicidade e honestidade continuava na parte interna, seguindo o ideal que nada devia ter uma complexidade muito além do necessário ou aparentar algo que não era. A planta da casa tinha um formato peculiar em “L”, acomodando cômodos amplos, as paredes eram claras com papéis de parede desenhados por Morris, as janelas tinham formatos e posicionamento que priorizavam a disposição interna dos espaços em detrimento da simetria externa e nos andares de cima os tetos não tinham forro. Em relação aos móveis, quase todos foram desenvolvidos pelo próprio Webb, criando também diversos objetos em metal e vidro utilizados na casa. A filosofia de Morris para o mobiliário seguia a do restante da casa que buscava evitar ao máximo as peças manufaturadas que julgava deterioradas, como o historiador Crane explica:

The elegant lines and limbs of quasi-classical couches and chairs... had grown gouty and clumsy, in the hands of Victorian upholsterers... An illustrated catalogue of the exhibition of 1851 will sufficiently indicate the monstrosities in furniture and decoration which were supposed to be artistic.[...] Besides, the cheap curly legs of the uneasy chairs and couches came off, and the stuffed seats, with a specious show of padded comfort, were delusions and snares. (Crane, 1911, página)

Para além de um local residencial a Red House funcionou por um período como um espaço de criação para Morris e seus amigos, tendo salas de desenho, biblioteca e um estúdio. Embalados pelo sucesso na realização dos móveis, papéis de parede e outros objetos na casa, por aquele pequeno grupo e dada a carência no mercado dessa categoria. Assim, a partir de uma associação entre a Irmandade Pré-Rafaelita e o espaço da Red House, floresceu a vontade de desenvolver uma empresa, que se tornaria um marco para a história do design. Fundada originalmente em 1861 a firma era chamada *Morris, Marshall, Faulkner & Co, Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals*, mas alguns anos depois passou a ser comandada exclusivamente por Morris, sob o nome Morris & Co.

A firma iniciou sua atuação com a decoração de igrejas, participaram da grande exposição de 1862, onde não foi bem recebida pelos outros expositores. A firma teve uma expansão constante, oferecendo novidades em cada campo das artes decorativas. Morris além de gestão, era encarregado pelos padrões repetíveis inicialmente para papéis de parede e posteriormente para impressão em têxteis, diferente da maioria das indústrias de tecidos que já utilizavam máquinas com rolos para estamperia, a firma resistia a métodos mecanizados e utilizavam blocos de madeira manuais para estampar os tecidos.

[...] a resistência de Morris perante a mecanização do trabalho não se dava por capricho artístico, mas por uma postura política. Para o designer, a máquina estava associada à indústria e a indústria a uma degradação que era tanto do trabalho (e do trabalhador) como da arte (ou, em termos materiais, do produto). (Costa, ano, p. 27)

Por volta de 1870 a firma estava muito bem estabelecida e começava a ser tendência entre a classe rica londrina, de tal forma que os concorrentes se viram forçados a alterar os designs das estampas, para se aproximarem aos dos criados por Morris. Contudo, a Morris & Co não pode ser resumida ao sucesso comercial, a empresa foi responsável por antecipar em décadas a figura do designer como a conhecemos hoje, ao modo que reunia funções artísticas e operacionais na mesma pessoa. (Piqueira apud Costa, ano, p.39)

Em complemento, antes de seguirmos para sua fase socialista, convém citarmos a óptica do autor Nikolaus Pevsner – dada a sua relevância para o design como exposto no início dessa seção – sobre a prática artesanal de Morris, no seu livro *Pioneers of the Modern Design* (“Pioneiros do desenho moderno”⁷) publicado originalmente em 1936. Segundo ele:

É esta a antinomia fundamental da vida e da doutrina de Morris. O seu trabalho, a ressurreição do artesanato, é construtivo, mas é destrutiva a parte essencial da sua doutrina, Defender apenas o artesanato equivale a defender um regresso às primitivas condições medievais, e sobretudo a defender a destruição de todos os eventos introduzidos pela civilização durante o Renascimento. Era isso que ele não queria; e como, por outro lado, se recusava a empregar as suas oficinas quaisquer métodos de trabalho pós-medievais, resultava daí que todo seu trabalho era caro. Numa

⁷ A escolha da nomenclatura “desenho moderno” na tradução ao invés de design moderno deve-se ao fato de só começamos a utilizar o termo design no português brasileiro em 1989 quando ministério do desenvolvimento implantou uma política de fomento da indústria nacional, que previa a transformação do cursos existentes de Desenho Industrial para Design, além da formação de novos.

época em que praticamente todos os objectos de uso cotidiano são fabricados com o auxílio de máquinas, os produtos do artista- artífice só podem ser comprados por um reduzido número de pessoas. Apesar de Morris desejar uma arte ‘pelo povo e para o povo’, tinha de reconhecer que é impossível uma arte barata porque ‘toda arte custa tempo, trabalho e esforço mental’. (Pevsner, 2002, p. 7).

Antes continuarmos com a ressalva sobre o trecho, vale ressaltar que a obra de Pevsner segue a linha historiográfica – herdada da tradição da história da arte – em que os fatos são retratados a partir figuras extraordinárias vetores das progressões na história, “de forma que olhar para eles é, por consequência, olhar para a história como um todo” (Costa, ano, p. 31). Essa abordagem é muito criticada por outros historiadores e pesquisadores do campo, por colocar em segundo plano outros fatores históricos, sociais e tecnológicos que influenciam a produção de qualquer design. Entender a totalidade das abordagens para a história do design está longe dos objetivos e além dos limites desta pesquisa. No entanto, por trabalharmos um personagem histórico no design tão relevante torna-se impossível não citar a existência desse debate que invariavelmente tange nossa percepção sobre o objeto de pesquisa.

Voltando ao trecho, essa visão de Pevsner, que retrata Morris como uma figura hipócrita, é contestada por outros autores que possuem uma abordagem mais holística no estudo da produção de Morris, como Costa:

É importante atentarmos que, no pensamento de Morris, "arte para todos" não é sinônimo de "arte barata". A qualidade do produto e condições de trabalho que permitissem que o trabalhador alcançasse prazer na atividade (como veremos em detalhe no capítulo 4) eram valores inegociáveis para ele. O fato de esses valores, no sistema vigente de produção, tornarem os produtos inacessíveis seria, para Morris, como uma consequência inevitável. (Costa, ano, p.27)

As contradições das décadas que esteve à frente da firma, na biografia de Morris, Thompson (1930) definiu como “Os Anos de Conflito”. Sua revolta contra os valores vitorianos vigentes incentivou a construir, com suas próprias mãos, vislumbres do mundo que imaginava. Contudo, conforme seu amadurecimento intelectual concluiu que qualquer articulação individual sempre estaria distante de oferecer soluções definitivas para os problemas que incomodavam na sociedade. Dessa maneira, na última década da sua vida se aproximou e dedicou-se ao socialismo, se organizando em movimentos sociais, escrevendo e publicando

romances utópicos socialistas, além de produzir uma série de ensaios onde articula sua teoria comunista.

3.5 SOCIALISMO

Na biografia escrita por Thompson, “William Morris: De romântico e revolucionário”, o autor organiza uma sequência do desenvolvimento do pensamento de Morris, que nos aponta indícios de como a, denominada pelo biógrafo, “Revolta romântica” contra os confortos da sociedade vitoriana já tomada pela industrialização, suas concepções foram moldando-se para o Morris “Realista e Revolucionário”. A importância de Morris como um teórico político em geral é pouco debatida por escritores de design, com vagas menções à sua trajetória socialista.

It was this youthful protest, still burning within him, which brought him into contact, in 1882, with the first pioneers of Socialism in England. And when he found that these pioneers not only shared his hatred of modern civilization, but had an historical theory to explain its growth, and the will to change it to a new society, the old fire flared up afresh. Morris, the Romantic in revolt, became a realist and a revolutionary. (THOMPSON, ano, 1930)

Na década de 1880, na Inglaterra as campanhas das organizações socialistas se espalhavam nacionalmente, e em 1883 Morris filiou-se à *Democratic Federation* (Thompson, 1930).

I must assume that many or perhaps most of my readers are not acquainted with Socialist literature, and that few of them have read the admirable account of the different epochs of production given in Karl Marx' great work entitled `Capital.' I must ask to be excused, therefore, for stating very briefly what, chiefly owing to Marx, has become a commonplace of Socialism, but is not generally known outside it. (Morris, 1888) (autor, ano, página)

Our present joyless labour, and our lives scared and anxious as the life of a hunted beast, are forced upon us by the present system of producing for the profit of the privileged classes.... Under the present system of wages and capital the 'manufacturer' ... having a monopoly of the means whereby the power to labour inherent in every man's body can be used for production, is the master of those who are not so privileged; he, and he alone, is able to make use of this labour power(Morris, Useful Work versus Useless Toil)(autor, ano, página)

Diante disso, Morris argumenta a favor da substituição do sistema de exploração de classes e competição comercial, por modelo da cooperação humana. Morris se opunha assumidamente ao conceito de progresso, para ele a economia de um local (cidade, vila, etc.) deveria apenas ser baseada na auto-suficiência, sem produzir excedentes de mercadorias para comercializar externa à comunidade. Para

ele, o sucesso de uma civilização não podia ser respaldado pelo parâmetro do progresso, pois esse tinha a natureza como barreira fundamental. Para o progresso ocorrer, segundo ele, era necessário superar os obstáculos por ela, mas a consequência de tal vitória na vida das pessoas era negativa, tornando-a mais pobre, desinteressante e sofrida (Costa, ano, p.102).

Contudo, visto que o sistema capitalista da sociedade é baseado em um “estado de guerra perpétua”, seria necessário muito mais do que um ato de vontade ética para substituir o comportamento competitivo por um esforço cooperativo (Critchley, ano, p.57).

Our present system of Society is based on a state of perpetual war... War, or competition ... means at the best pursuing your own advantage at the cost of someone else's loss, and in the process of it you must not be sparing of destruction even of your own possessions, or you will certainly come by the worse in the struggle. (Morris, How We Live and How We Might Live). (autor, ano, página)

Em linhas gerais, é dessa forma que se desenha seu socialismo, pensando em formas de usar o conhecimento humano para aliviar o fardo dele próprio. Isso liberaria o humano para se dedicar aos valores que lhes seriam, igualmente, essenciais em sua natureza: a beleza e o prazer. (Costa, ano, 102). Seu comunismo o permitiu criar um lastro no mundo real para sua utopia da “arte feita pelo povo para o povo”, como discutiremos na próxima seção fazendo uma breve análise dos textos de Morris sobre o assunto.

Somente um socialista como William Morris estava em posição de enxergar que a crítica da sociedade industrial não precisava ser regressiva e que poderia haver uma alternativa que não excluísse o progresso material. Morris, portanto, tinha a possibilidade, através do seu socialismo, de colocar a culpa pela qualidade pobre do design na ganância do capitalismo, quando outros hesitaram ou foram incapazes de fazer o mesmo. Embora ele não gostasse da mecanização e considerasse seus produtos feios, ele não insistiu que essa fosse a única causa para um design inferior (Forty, 1986, p.61)

4 A ARTE FEITA PELO POVO PARA O POVO

Se tivéssemos que escolher uma frase que pudesse resumir o personagem Morris, provavelmente a mais adequada seria: “ARTE FEITA PELO POVO PARA O POVO COMO UMA ALEGRIA PARA O CRIADOR E O UTILIZADOR”⁸ (Morris, 1980, tradução nossa). Ela aparece originalmente em seu texto *The Beauty of Life* (escrita em letras maiúsculas) e repetida diversas vezes ao longo da sua vida.

No texto, Morris utiliza uma série de indagações filosóficas sobre a natureza humana – a relação da sociedade com o ambiente, e outras questões sobre o sentido da vida – para induzir que o debate sobre as preocupações da sociedade capitalista não seja focado em termos quantitativos, alertando sobre as questões qualitativas da vida que para ele estavam sendo ignoradas. Assim, para que não nos tornássemos seres incompletos era necessário encontrar a beleza da vida, que segundo ele estava na arte, parte integral da experiência humana.

That the beauty of life is a thing of no moment, I suppose few people would venture to assert, and yet most civilised people act as if it were of none, and in so doing are wronging both themselves and those that are to come after them; for that beauty, which is what is meant by ART, using the word in its widest sense, is, I contend, no mere accident to human life, which people can take or leave as they choose, but a positive necessity of life, if we are to live as nature meant us to; that is, unless we are content to be less than men. (autor, ano, página)

É importante atentarmos qual sentido da palavra “arte”. Aqui ela ganha contornos, mais do que as artes aplicadas que vimos no capítulo anterior, segundo Valter Costa (2024), dentro da lógica de Morris a arte não estava ligada a forma final que a produção toma (“os produtos que usualmente chamamos de arte”). O que possibilitava a existência dessa arte era a expressão do prazer através do trabalho, “se expressa prazer, é arte” (Costa, 2022, página). Morris afirma que até poucos séculos anteriores tudo que era feito pelos humanos havia carregado alguma beleza, então a arte era compartilhada entre todas as pessoas:

⁸ “ART MADE BY THE PEOPLE FOR THE PEOPLE AS A JOY FOR THE MAKER AND THE USER”

So much is now known of the periods of art that have left abundant examples of their work behind them, that we can judge of the art of all periods by comparing these with the remains of times of which less has been left us; and we cannot fail to come to the conclusion that down to very recent days everything that the hand of man touched was more or less beautiful: so that in those days all people who made anything shared in art, as well as all people who used the things so made: that is, ALL people shared in art. (Morris, 1880, página)

Sob o novo modo de produção, esse não era mais o caso, os trabalhos foram divididos entre os elevados e os deteriorados, ou seja, entre os trabalhos que são arte e os que não são arte. A invenção dessa separação não só retirou das pessoas pobres o contato com a arte no seu dia-dia, como crucialmente as negou do seu direito, ou melhor sua necessidade, de produzir arte. Prazer agora reservado para uma classe de artistas ricos.

[...] that pretence of art, to wit, which is done with machines, though sometimes the machines are called men, and doubtless are so out of working hours: nevertheless long before it was quite dead it had fallen so low that the whole subject was usually treated with the utmost contempt by every one who had any pretence of being a sensible man, and in short the whole civilised world had forgotten that there had ever been an art MADE BY THE PEOPLE FOR THE PEOPLE AS A JOY FOR THE MAKER AND THE USER. (Morris, 1908, p. 82)

Morris relembra a arquitetura gótica, as catedrais criadas por mestres e seus aprendizes, a comparando com o estado atual do ensino nas academias de belas artes inglesas.

[...] never in the whole history of art did any set of men come nearer to the feat of making something out of nothing than that little knot of painters who have raised English art from what it was, when as a boy I used to go to the Royal Academy Exhibition, to what it is now. (Morris, 1908, p. 83)

Contudo, as críticas dele ao sistema de ensino não se limitam às faculdades de artes. Para ele, era um problema generalizado, que não poderia ser resolvido pela mudança do sistema de ensino porque, segundo ele, seria impossível homens pensarem arte, quando tinham apenas algumas horas livres no dia para descansar do seus trabalhos mecanizados.

But that education does not end when people leave school is now a mere commonplace; and how then can you really educate men who lead the life of machines, who only think for the few hours during which they are not at work, who in short spend almost their whole lives in doing work which is not proper for developing them body and mind in some worthy way? You cannot educate, you cannot civilise men, unless you can give them a share in art. (Morris, 1908, p. 89)

Ele completa que apesar das condições da época, a arte sempre continuaria sendo a única saída para a libertação do homem da labuta e “escravidão”:

That we are of this mind--the minority that is right--is, I hope, the case. I hope we know assuredly that the arts we have met together to further are necessary to the life of man, if the progress of civilisation is not to be as causeless as the turning of a wheel that makes nothing. (Morris, 1908, p. 94)

I accounted the greatest of all evils, the heaviest of all slaveries; that evil of the greater part of the population being engaged for by far the most part of their lives in work, which at the best cannot interest them, or develop their best faculties, and at the worst (and that is the commonest, too) is mere unmitigated slavish toil, only to be wrung out of them by the sternest compulsion, a toil which they shirk all they can-- small blame to them. And this toil degrades them into less than men: and they will some day come to know it, and cry out to be made men again, and art only can do it, and redeem them from this slavery; and I say once more that this is her highest and most glorious end and aim; (Morris, 1908, p. 94)

Em 1879, durante uma palestra para estudantes de Design e Belas Artes, William Morris, refletindo sobre o estado da produção artística da época, ofereceu um conselho aos jovens, sugerindo que eles fossem além do que era ensinado nas academias. Para ele, a criação de uma “arte real” exigia mais do que técnica:

era necessário estudar a antiguidade, seguir a natureza, fazer arte para si próprio e não roubá-la. Morris enfatizou a importância de não medir esforços, alertando que seriam exigidos trabalho árduo, paciência e coragem para alcançar o objetivo difícil que se propusessem a realizar (Morris, 1908, p.39).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise do pensamento de William Morris concluímos que a visão dele para arte, como uma forma de expressar prazer e uma parte inseparável da natureza do homem, se assemelha ao que hoje chamamos de artesanato. Como vimos, essa concepção gótica para a arte foi concebida originalmente por Ruskin em seu texto “The Nature of the Gothic”, que já defendia uma arte acessível e produzida por todos. Uma expressão coletiva é um reflexo da dignidade humana, e não um produto exclusivo das classes dominantes, ótica encapsulada por Morris com a frase “A arte feita pelo povo para o povo”.

Ao longo da sua carreira, Morris tentou realizar essa visão com seus empreendimentos, primeiramente a discutida firma Morris & Co, e posteriormente com a sua editora Kelmscott Press que pretendia restaurar a unidade estética do livro. Ambas, iam na contramão do desenvolvimento industrial, contratando e formando artesãos muito qualificados com salários acima da média e processos pouco mecanizados, todavia os custos dessas decisões ideológicas, contraditoriamente, limitava a suas empresas a oferecer produtos a um nicho de classe alta. Ainda enfrentava a concorrência de cópias industrializadas dos seus designs, dificultando ainda mais a competitividade.

Ao fim da vida Morris, através da sua aproximação do pensamento socialista, concluiu que a reconciliação que desejava entre arte, trabalho e lazer, não seria alcançada por ações individuais, era preciso retirar o controle da burguesia industrial sobre os trabalhadores. Como Karl Marx demonstra, o progresso da divisão do trabalho no capitalismo envolve uma transferência gradual de controle e planejamento do chão de fábrica para a gestão. Assim, para ele, a superação desse modelo viria através da organização política a fim de alterar radicalmente a estrutura econômica vigente. Recuando até mesmo no seu desprezo a mecanização, que segundo ele poderia ser uma forma de alcançar sua utopia da “fábrica socialista”. “Não é desta ou daquela máquina tangível de aço e metal que queremos nos desfazer, mas da grande máquina intangível da tirania comercial, que oprime a vida de todos nós” (Morris apud Forty, ano, p. 45).

Em síntese, o legado de Morris é multifacetado: por um lado, ele oferece uma poderosa crítica ao trabalho operário e à perda da qualidade estética e humana nas formas de produção industriais, por outro lado, suas propostas revelam uma tensão entre ideal e a realidade das condições sociais e econômicas contemporâneas. Suas ideias ainda ressoam nos debates contemporâneos sobre a função da arte na sociedade e a busca por um mundo mais justo e equilibrado. A análise crítica de suas ideias nos convida a refletir sobre a viabilidade de suas propostas dentro das complexas redes da modernidade e da globalização, desafiando-nos a buscar alternativas, sem perder de vista a riqueza do seu pensamento.

Constatamos que as dinâmicas pronunciadas no capitalismo industrial refletem muitos dos desafios enfrentados globalmente atualmente, o subemprego, a produção desenfreada e a sobrecarga, pautas que se tornam ainda centrais na questão do trabalho, tendo em vista, que segundo o pesquisa realizada pelo o Instituto OECD (2020), existe uma tendência global de alta dos índices de descontentamento com o emprego principalmente entre os jovens de economias emergentes. O avanço tecnológico impulsionado pelo capitalismo tornou possível a reprodução quase ilimitada de artefatos, contudo, mesmo com a enorme concentração de poder produtivo possibilitada pelas máquinas, o trabalho humano ainda era necessário. No cenário contemporâneo, o que nos desafia é o desemprego em larga escala, mal remunerados e sem direitos. Independentemente do que o futuro do design reserve, é impossível compreendê-lo sem considerar as limitações e exigências do sistema capitalista que moldaram essa prática desde seus primórdios (Brown, ano, p.31).

REFERÊNCIAS

BROWN, J. Dakota. **Typography, Automation, and the Division of Labor**. Chicago, 2019.

COSTA, Valter. MORRIS, William. **Hopes and fears for the art**. BIBLIOLIFE, 1908.

_____. **O prazer como instrumento artístico em William Morris**. Em: Blucher Design Proceedings, Rio de Janeiro. *Anais...* Em: 14º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN. Rio de Janeiro: Editora Blucher, 2022.

_____. **O prazer como produtor de arte segundo William Morris**. Revista Recorte, 2023. Disponível em: < <https://revistarecorte.com.br/artigos/o-prazer-como-produtor-de-arte-segundo-william-morris>>. Acesso em: 24 de abr. 2024.

_____. **O design em lugar nenhum: uma empreitada moral de William Morris**. 2024.

CRANE, Walter. **William Morris to Whistler**. Project Gunterberg, 1911.

CRITCHLEY, D. P. **THE ECOLOGICAL COMMUNISM OF WILLIAM MORRIS**. 2006

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

MARX, Karl. **O Capital, Livro I**. São Paulo, Boitempo, 1983.

MILANESI, Irton. **MAQUINARIA E GRANDE INDÚSTRIA**. São Paulo, Revista da Faculdade de Educação, Ano IX, n.16, 2011.

MORRIS, William. **The Lesser Arts of Life**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm>>. Acesso em: 19 dez. 2023.

_____. **The Lesser Arts of Life**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm>>. Acesso em: 19 dez. 2023.

_____. **Useful Work versus Useless Toil**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/useful.htm>>. Acesso em: 14 out. 2024.

OECD. **Youth Aspirations and the Reality of Jobs in Developing Countries**. Development Centre Studies, 2020.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros Do Desenho Moderno**.

Red House, Bexleyheath. 2024. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Red_House,_Bexleyheath#>. Acesso em: 1 nov. 2024.

THOMPSON, E.P. *William Morris: Romantic to Revolutionary*, 1955.

_____. **William Morris**, 1959. Disponível em:
<<https://www.marxists.org/archive/thompson-ep/1959/william-morris.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2024.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *Introducing William Morris*. Disponível em:
<<https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-william-morris>>. Acesso em: 30 abr. 2024.