

O prazer como instrumento artístico em William Morris

Pleasure as an artistic medium as understood by William Morris

COSTA, Valter; Mestrando; ESDI/UERJ

vsousa@esdi.uerj.br

PORTUGAL, Daniel; Doutor; ESDI/UERJ

dportugal@esdi.uerj.br

William Morris, figura central na história do design, defendia que a arte seria a expressão do prazer do trabalhador no trabalho – qualquer que fosse tal trabalho. A ideia foi inspirada no pensamento do crítico de arte inglês John Ruskin, porém ganhou interpretação e significado próprios no trabalho de Morris. Este artigo investiga de que maneira a ideia de prazer no trabalho manifestou-se no pensamento do designer, buscando entender seus vários significados e, também, contradições. Tal proposição de Morris só pode ser compreendida a partir de noções anteriores a ela, como sua ligação com o trabalho de Ruskin e sua filiação socialista. Por isso, o artigo propõe contextualizar a experiência (teórica e prática) política e artística de Morris para construir um entendimento sobre sua visão de prazer no trabalho.

Palavras-chave: William Morris; Prazer; Trabalho.

William Morris, central figure for design history, argued that art was the expression of a worker's pleasure in labor, whatever that labor was. Such proposition was inspired by the writings of English art critic John Ruskin, but it took on particular interpretation and meaning in the work of Morris. This article examines how the understanding of pleasure in labor was manifested in the designer's thinking, seeking to comprehend its profusion of meanings, but also its contradictions. Morris' assertion can only be grasped if looked through notions that come before it, such as his connection with Ruskin's work and his socialist affiliation. For this reason, the present article proposes to contextualize Morris' political and artistic experience (both theoretical and practical), which will lead to an in-depth perception of his thoughts on pleasure in labor.

Keywords: William Morris; Pleasure; Labor.

1 Introdução

William Morris (1834 – 1896) é um nome inescapável quando se trata de pensar a história do design. Em parte, pelo fato de figurar, junto a Walter Gropius, como referência principal para o design moderno no livro seminal de Nikolaus Pevsner (1977). A importância desse livro na consolidação de referências historiográficas para o design pode ser depreendida de uma pequena mudança operada no título da obra: enquanto a edição original de 1936 se chamava *Pioneers of the Modern Movement* (Pioneiros do movimento moderno), a segunda edição, publicada com o apoio do MoMA (Museu de arte moderna de Nova York) em 1949, intitulava-se *Pioneers of Modern Design* (Pioneiros do design moderno). A inserção do design no título *a posteriori* pode ser interpretada como uma forma de enquadrá-lo em um campo que não existia antes dele — justamente, o da história do design. O subtítulo do livro, contudo, nunca mudou, e é ele que define os dois pioneiros fundamentais que servirão de marco inicial e final para a história a ser contada: "de William Morris a Walter Gropius".

Para Pevsner, Morris teria sido "o primeiro artista (não o primeiro pensador, pois Ruskin o precedeu) a perceber o quão precária e decadente haviam se tornado as fundações sociais da arte nos séculos posteriores à Renascença e, especialmente, nos anos posteriores à Revolução Industrial" (PEVSNER, 1977, p. 22, tradução nossa). É por ser o primeiro "artista" a incorporar tal olhar para a arte (destacando sua dimensão social e não suas dimensões transcendentais ou estéticas) que Pevsner escolhe Morris para o papel de pai do movimento moderno.

Assim colocado, o motivo da escolha parece pertinente, e aponta para uma definição do design como "arte social", mais ou menos na linha do que propõe Roger Marx (1913) em *L'Art social*. Seguindo tal linha de pensamento, poderíamos simplesmente substituir o termo "artista", que Pevsner usa para opor Morris ao "pensador" Ruskin (1819 – 1900), pelo termo "designer", entendendo-o como sinônimo de "artista social". É nesse sentido que usaremos os termos "design" e "designer" no restante do texto.

Apesar de perceber a riqueza da concepção de Morris e sua fecundidade para os pensamentos sobre design que se construirão adiante, Pevsner — como muitos antes e depois dele — cindirá o pensamento de Morris em dois blocos arbitrários, cujo propósito é apenas indicar o "trigo" de tal pensamento em oposição ao "joio". Para Pevsner, o trigo, ou a parte boa do trabalho de Morris, seria a evidenciação do aspecto social da arte, como já observado. Mas essa, pensa ele, "[...] é somente metade da doutrina de Morris. A outra metade permaneceu comprometida com o estilo e os preconceitos do século XIX" (PEVSNER, 1977, p. 23, tradução nossa). A valorização da perícia artesanal, da organização das guildas e — para finalmente mencionar o tema deste artigo — do prazer no trabalho seriam meras idealizações, pois a contraparte de uma pensamento eminentemente "destrutivo": "[...] reivindicar somente o artesanato significa reivindicar as condições do primitivismo medieval, e acima de tudo a destruição de todos os instrumentos da civilização que foram introduzidos durante a Renascença" (ibidem, p. 24).

Esse trecho deixa bastante claro o caráter enviesado (e dogmático) da leitura de Pevsner: ele não está disposto a colocar em questão os valores modernos e olha para Morris apenas para descobrir o quanto ele já apontava para o caminho certo do "progresso". Como

costumam pensar todos os dogmáticos a respeito daquilo que consideram bom, o "progresso" seria não somente desejável, mas inevitável. Leituras parecidas fazem os marxistas que classificam Morris como um "comunista utópico" ou "socialista utópico", supostamente ainda um passo atrás do socialismo/comunismo "científico", mesmo que cronologicamente já escrevesse depois de Marx. A única diferença da leitura modernista de Pevsner para leituras marxistas dogmáticas é que o joio e o trigo mudam de lugar.

Neste artigo, ao atentar para como a ideia de prazer no trabalho figura na obra e na vida de Morris, evitaremos tais tentações dogmáticas. Assumindo um ponto de vista crítico, buscaremos colocar em relação diversas partes da obra de Morris e alguns eventos biográficos, sem tentar separar um suposto joio (seja ele o socialismo, a nostalgia, o empreendedorismo ou qualquer outra coisa) de um suposto trigo. Nosso objetivo será construir uma compreensão rica dessa ideia de prazer no trabalho, mostrando algumas de suas bases e algumas de suas ressonâncias.

Entre as bases, a mais evidente é o pensamento de John Ruskin. É partindo dele que Morris chega a definir a própria arte como expressão da alegria com o trabalho (MORRIS, 2020a, n.p., tradução nossa). Embora o próprio Morris remeta tal ideia a Ruskin, também aponta que ela é resultado de uma interpretação sua do que Ruskin apresenta de maneira menos contundente (Ibidem). Mais detalhadamente, Morris defende que arte é tudo aquilo que expressa o prazer do trabalhador com o trabalho, independentemente da forma que ela tome. Tal modo de entender a arte a coloca em relação direta com a questão da produção industrial, uma vez que Morris percebe uma oposição entre o avanço da indústria e o prazer no trabalho. As condições degradantes de trabalho da Inglaterra vitoriana seriam mesmo um obstáculo à existência da arte (MORRIS, 2008a).

Dessa análise das condições do trabalho podemos inferir que o prazer é, ao menos em parte, efeito das condições de produção. Por outro lado, seria como efeito do prazer que a arte ganharia vida. E esta, por sua vez, estaria subordinada ao objetivo de levar beleza para "a vida cotidiana de todos os homens", servindo de "ajuda e consolo" para para eles (MORRIS, 2020a, tradução nossa, n.p.), apontando novamente para a dimensão social.

O que se desenha nesse raciocínio é que o prazer no trabalho funciona como uma espécie de expressão intermediária ou termômetro do plano geral das relações sociais, de modo que não é possível tratar dele sem levar em conta, de um lado, as condições de trabalho previamente instituídas e, de outro, os objetivos e valores que orientam a realização do trabalho. Colocado de outra maneira, o prazer no trabalho pode ser entendido como fio que puxa um emaranhado de questões caras a Morris.

Ao seguir esse fio, usaremos como principal guia os escritos do próprio Morris e a biografia do designer escrita por Fiona MacCarthy (1994), mas transitamos também por referências diversas que permitirão desenhar um panorama mais rico dos elementos relevantes para a compreensão da concepção de Morris sobre o prazer no trabalho.

2 Morris socialista

Como indicado acima, a questão do socialismo de Morris é fonte de diversas polêmicas e de leituras enviesadas. Muitas vezes, como apontado, suas ideias socialistas são vistas como desconectadas de sua produção artística e, assim, descartadas ou, ao contrário, absorvidas como mera repetição de uma doutrina pré-fabricada. Para MacCarthy (1994), contudo, toda a sequência de eventos da vida de Morris o levaram a uma "lógica"

identificação com a causa socialista, seja por conta de suas atuações profissionais ou mesmo de sua vida familiar — MacCarthy (Ibidem) especula que “[...] os seus problemas domésticos afiaram sua consciência sobre os desafortunados em geral, ajudando a impulsionar ele à atividade política”. A autora se refere aqui às condições pobres de saúde da esposa e de uma das filhas de Morris – ambas de nome Jane Morris.

Sobre o momento de sua “conversão” ao socialismo, Morris admite que, até então, “era absolutamente ignorante em Economia; nunca havia nem aberto um Adam Smith, ou ouvido falar de Ricardo ou de Karl Marx” (MORRIS, 1962a, p. 34, tradução nossa.). Afirma ainda que realizou essa movimentação com a esperança de atingir um ideal, embora não soubesse como atingi-lo, o que poderia ser alcançado pelos socialistas ou quando poderia haver mudanças efetivas na sociedade (ibid.).

No que diz respeito a seu envolvimento com sociedades políticas, Morris filia-se inicialmente à *Democratic Federation* (Federação democrática), para a qual conquista também seu colaborador e amigo Walter Crane. Mas, em pouco tempo, os dois se juntam a um grupo de dissidentes da federação para fundar a *Socialist League* (Liga socialista). Morris encabeça a escrita do manifesto da liga, que é publicado em 1885 no jornal da organização, *The Commonweal* — também em grande parte fruto do trabalho de Morris. O manifesto apresenta a liga como “[...] uma organização que defende os princípios do socialismo internacional revolucionário; ou seja, buscamos uma mudança nas bases da sociedade – uma mudança que destruiria as distinções de classes e nacionalidades” (MANIFESTO, 1985, p. 1, tradução nossa.).

Nesse manifesto, como em outros lugares, Morris utiliza os termos “revolucionários” ou “revolução”. Embora comumente seja apontado como um *reformista* social, na sua fase socialista Morris prefere a palavra “revolução” em detrimento da palavra “reforma”. Defende, no entanto, que esse é um uso no “sentido etimológico” da palavra “revolução”, significando neste caso “uma mudança nas bases da sociedade” (MORRIS, 2020b, n.p.) – como descrito, aliás, no manifesto. Ele faz essa definição para esclarecer que a revolução, como defendida por ele e seus pares, “não significa necessariamente uma mudança acompanhada de desordem e todo tipo de violência” (Ibidem, n.p.).

No mesmo manifesto, aparece o tema do lazer e do que Cole (1954) chama de um “naturalismo” no socialismo de Morris. Propõe-se, aí que “[...] a quantidade de trabalho necessária para cada indivíduo realizar visando levar adiante o trabalho essencial do mundo será reduzida a algo como duas ou três horas diárias” (MANIFESTO, 1885, p. 2, tradução nossa). Desse modo, “cada um terá lazer abundante para perseguir aspirações intelectuais e outras que sejam compatíveis à sua natureza” (Ibidem).

Aqui, portanto, o prazer (ou lazer) aparece associado ao tempo de descanso. Trabalhando apenas duas ou três horas por dia, o trabalhador terá acesso ao lazer. Essa seria a esperança no descanso, a primeira forma de prazer no trabalho que Morris reconhece. As outras duas seriam a esperança no produto e a esperança no prazer no próprio trabalho (MORRIS, 2008a) – essas noções serão mais desenvolvidas na seção “O prazer como instrumento artístico”.

Esse lazer Morris prontamente associa ao desenvolvimento intelectual e à “natureza” do trabalhador. O que pode parecer uma escolha genérica de palavras é, na verdade, um tema recorrente nas falas de Morris. Segundo Cole (1954), no seu pensamento político-artístico,

Morris faz um apelo à “natureza” do homem, em contraste com a “civilização”. Cole observa que, de maneira geral, Morris confunde seus próprios impulsos e aspirações com o que ele chama de natureza humana, ou seja, supostos impulsos e aspirações inerentes ao ser humano. Nisso, parecem acompanhá-lo todos os autores que concebem algum tipo de natureza humana. Analisando as variadas noções de natureza humana, aprendemos mais sobre aqueles que as professavam e as tradições às quais eles se filiavam do que sobre alguma suposta característica universal definidora desse tal “humano”. No caso de Morris, o interessante é notar o quanto o trabalho, sobretudo em sua dimensão artística, se apresenta como fundamental para o que ele entende como natureza humana. Mas, como observado no início do texto, tal dimensão artística não aponta para a relação com o transcendente e sim para o social (no sentido daquilo que diz respeito à construção da vida em comunidade) e para o corpo: “o exercício prazeroso das nossas energias é de uma só vez a fonte de toda arte e a causa de toda felicidade: ou seja, é o fim da vida” (MORRIS, 2012b, p. 260, tradução nossa).

Quando pensamos sobre o socialismo de Morris, não podemos dissociá-lo de suas ideias de arte e de prazer. A política diz respeito à arte, a arte diz respeito ao corpo. No ensaio *How I became a socialist* Morris deixa explícita a forma como a arte aparece para ele como uma reivindicação anterior a qualquer outra no que diz respeito à política:

Certamente qualquer um que defende pensar que a questão da arte e da cultura devem vir antes daquela da faca e garfo (e existem alguns que propõem isso) não entende o que a arte significa, ou como que suas raízes devem ter um solo de uma vida próspera e despreocupada. [...] É a incumbência da arte definir o verdadeiro ideal de uma vida completa e razoável diante dele [o trabalhador], uma vida na qual a percepção e a criação de beleza, o gozo do verdadeiro prazer, devam ser sentidos como tão necessários ao homem como seu pão diário, e que nenhum homem e nenhum grupo de homens possa ser privado disso [...] (MORRIS, 1962a, p. 37, tradução nossa).

Isso não significa, é claro, que devemos reduzir o socialismo de Morris a sua preocupação artística, nem esta última a sua preocupação com os “prazeres animais”, como Morris gosta de chamá-los. Uma exploração complexa desses temas — ou, com efeito, de qualquer tema — pressupõe resistir às soluções fáceis dos reducionismos.

Voltando ao socialismo de Morris, uma de suas características de destaque, ainda não mencionada, é a importância dada à “camaradagem”, ou seja, a um tipo de vínculo social que se constrói quando um grupo de pessoas trabalha junto, com valores e saberes compartilhados, tendo em vista objetivos comuns.

A “camaradagem” introduz também um dos temas centrais do medievalismo de Morris. Observando que a divisão do trabalho estimula a individualidade e a competitividade, além de negar ao trabalhador a possibilidade de dominar um ofício de início ao fim (alienação do trabalho), Morris vai buscar uma alternativa nas práticas das guildas medievais. Nas guildas, organizações comunitárias, o trabalho não era dividido de maneira sistemática, para maximizar a produção. O trabalho poderia ser conduzido de maneira prazerosa e atenciosa, utilizando “o todo de um homem e não pequenas porções de vários” (MORRIS, 2020a, n.p., tradução nossa):

Foi esse sistema, que não aprendeu a lição de que o homem foi feito para o comércio, mas supunha na sua simplicidade que o comércio foi feito para o homem, que produziu a arte da Idade Média, na qual a cooperação harmoniosa de inteligência livre foi levada ao ponto mais longe que já se alcançou, e que distante de qualquer arte pode declarar-se livre (MORRIS, 2020a, n.p., tradução nossa).

Essa idealização do trabalho tal como ele tinha lugar nas guildas medievais, Morris herda de Ruskin. Por ser um aspecto não apenas fundamental para Morris, mas também fecundo no sentido de estimular e orientar o pensamento de outros, valerá atentarmos para alguns aspectos do pensamento de Ruskin a partir dos quais poderemos compreendê-la melhor.

3 A herança de Ruskin

Se queremos refletir sobre a influência de Ruskin no pensamento de Morris, um bom ponto de partida é o texto de Ruskin "The Nature of Gothic" (A natureza do gótico). Originalmente um capítulo de sua monumental obra em três volumes, *Stones of Venice* (As pedras de Veneza), foi publicado como uma obra autônoma por Morris em 1892, em sua *Kelmscott Press*. Morris escreve um prefácio para essa edição, onde reafirma a inspiração Ruskiniana para sua filosofia da relação entre arte e trabalho, defendendo que a obra de Ruskin ainda chegaria a ser considerada "um dos poucos enunciados necessários e inevitáveis do século" (MORRIS, 1892, p. I, tradução nossa).

Nesse texto, ao analisar a arquitetura gótica, Ruskin explicita a "fundação social da arte", para repetir a expressão de Pevsner mencionada na introdução, e procura construir um julgamento de valor que parta de tal fundação. Assim, admira o estilo gótico sobretudo pelo tipo de organização social do trabalho que ele pressupõe — mas percebendo, justamente, que tal "fundação social" não pode ser desvinculada dos resultados formais.

[O] aspecto mais admirável das escolas góticas de arquitetura talvez seja o fato de que elas recebem os resultados do trabalho de mentes inferiores e, a partir de fragmentos cheios de imperfeições, e que revelam essas imperfeições a cada toque, indulgentemente erguem um todo monumental e inimitável" (RUSKIN, 1892, p. 15, tradução nossa).

A indissociabilidade da "fundação social" da arte e de seus resultados formais é uma das principais lições que Morris absorve de Ruskin. Quando apresenta pela primeira vez suas próprias ideias sobre prazer e trabalho, no seu discurso "Art Under Plutocracy" (Arte sob a plutocracia), de 1882, ao afirmar que "a arte é a expressão do homem do prazer no seu trabalho", indica que "se essas não são as palavras do professor Ruskin, elas incorporam ao menos seus ensinamentos sobre o assunto" (MORRIS, 2020a, n.p.).

O mencionado prefácio escrito por Morris para *The Nature of Gothic* é outro lugar em que Morris evidencia sua dívida com Ruskin:

A lição que John Ruskin ensina aqui é que arte é a expressão do homem do prazer no trabalho; que é possível para o homem alegrar-se no seu trabalho, pois, por mais estranho que pareça para nós hoje, já houve tempos em que ele de fato alegrou-se nele [no trabalho]; e, por fim, que a não ser que o trabalho do homem torne-se novamente um prazer para ele, mudança cujo símbolo será a de que a beleza seja outra vez uma companhia natural e

necessária do trabalho, todos exceto os indignos deverão labutar na dor e, portanto, viver na dor (MORRIS, 1892, pp. I-II, tradução nossa).

Ilustraria esse "viver na dor" o trabalho dividido característico da indústria, onde o homem seria submetido a uma lógica "desumanizadora", trabalhando como uma máquina: sem liberdade e obrigado a reproduzir uma precisão e uma perfeição que não são próprias do homem (RUSKIN, 1982).

Com o que foi dito, delineamos alguns dos aspectos principais do pensamento de Ruskin sobre a relação do humano com o trabalho que indicam modos de pensar sobre o prazer. O foco específico no prazer, contudo, é de Morris, estando limitado, no texto de Ruskin a um breve trecho:

[...] as fundações da sociedade nunca foram tão abaladas como estão neste dia. Não é que os homens sejam mal alimentados, mas eles não possuem prazer algum no trabalho através do qual conseguem seu pão e, portanto, olham para a riqueza como único meio para o prazer. Não é que os homens sejam feridos pelo menosprezo das classes mais altas, mas que eles não conseguem suportar o seu próprio; porque sentem que o tipo de trabalho ao qual estão condenados é de fato degradante, e faz deles menos do que homens (RUSKIN, 1892, p. 20, tradução nossa).

Assim, ainda que Morris afirme que o que tem a falar sobre o assunto não é muito mais do que "um eco" das palavras de Ruskin (MORRIS, 2008b, n.p., tradução nossa), podemos desconfiar aqui de uma excessiva humildade. Morris absorveu a ideia de Ruskin de uma maneira própria e deu a ela uma ênfase que não podemos encontrar em Ruskin. Pevsner, como vimos na introdução, tenta dar conta dessa diferença separando o "pensador" Ruskin do "artista" — ou, como preferimos, "designer" — Morris. Embora isso acabe levando Pevsner a sua interpretação bifurcada e reducionista de Morris, essa separação faz certo sentido, e será possível apreender alguns aspectos da abordagem de Morris olhando para sua prática artística-projetual.

4 Morris & Co.

Morris, em diversos momentos, demonstra preocupação com a manifestação prática dos seus ideais. É o caso, por exemplo, da definição que ele dá a si mesmo — na sua fase socialista — de "socialista prático" (MORRIS, 1962a). MacCarthy (1994) é da opinião, inclusive, de que o viés prático da atuação de Morris o fez ser um "reformista do design mais eficiente do que John Ruskin" (n.p.).

Para a autora, o designer, nas suas oficinas, desenvolveu modos radicalmente novos de trabalhar, "não em princípio, mas na prática" (ibid.). Isso faria, por exemplo, ele ser bem sucedido em mostrar o equívoco que era a divisão do trabalho (especialmente no design) que separava o trabalhador que projetava do trabalhador que executava (ibid.). Thompson (2011) reforça essa ideia, afirmando que o embrião da empresa de Morris, a *Morris & Co* — coloquialmente chamada pelos seus integrantes como "a firma" (MACCARTHY, 1994, n.p.), poderia ser encontrado no — já mencionado — incômodo Ruskiniano com a divisão industrial de trabalho (n.p.).

A fundação da firma data de 1961, quando era então chamada *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, composta por sete sócios e atuando no segmento da decoração, para o qual produzia, por exemplo, mobília e tapeçaria (MACCARTHY, 1994, n.p.).

Morris teve na sua longeva firma a chance de aplicar seus ideais sobre trabalho. No entanto, a relação entre ideal e prática nela não era exatamente cristalina, merecendo um olhar mais atento. O presente comentário terá seu foco voltado para o momento da firma nos anos 1880. Nessa década, a empresa já era de comando individual de Morris e passa por expansões e mudanças de sedes (MACCARTHY, 1994). O recorte temporal é particularmente útil ainda por outro motivo: é nessa década onde se concentra a conversão socialista de Morris e a maior parte da sua produção onde discorre sobre Ruskin e sobre o prazer no trabalho. Dessa maneira, a comparação entre ideal e prática aqui proposta pode evitar o risco do anacronismo.

Morris definiu uma série de parâmetros para o que deveria ser o trabalho fabril na sua sociedade ideal. Nessa “fábrica socialista” (MORRIS, 1922, p. 29), o trabalho seria, primeiramente, “útil e, portanto, honrável e honrado” (ibid., p. 21). Morris demonstrava insatisfação com a manufatura de produtos que ele considerava inúteis, fossem eles “nocivos luxos para os ricos” ou “vergonhosos improvisos para os pobres” (MORRIS, 1922, p. 21). Na fábrica socialista, ainda, a máquina deveria ser usada apenas com a finalidade de poupar trabalho humano, e o trabalho não poderia ser muito desgastante, estando limitado a até quatro horas por dia (MORRIS, 1922).

Kinna (2000) afirma que, nas suas oficinas, os ideais de Morris não seriam alcançados e os trabalhadores não teriam tanta liberdade quanto ele gostaria. Porém, apesar disso, Morris tentava criar condições de trabalho “tão relaxadas quanto possível” (p. 504). “Os trabalhadores eram permitidos ir e vir como desejassem”, por exemplo (KINNA, 2000, p. 504).

Morris se orgulharia também das janelas amplas das oficinas da firma, através das quais os trabalhadores se deparariam com jardins (KINNA, 2000, p. 504). Para Morris, essa era uma exigência central. Outro requisito da sua imaginada “fábrica socialista” era que ela fornecesse uma bela arquitetura e belos entornos para a realização do trabalho (MORRIS, 1922).

MacCarthy (1994) confirma esse aspecto de “agradabilidade” do ambiente da Morris & Co e o fato de lá haver um senso que as habilidades do trabalhador seriam valorizadas (n.p.). No entanto, pontua, por exemplo, sobre a sede da firma localizada em Merton Abbey (1881-1883), que ela ficava longe dos cenários propostos por Morris nas suas aulas e discursos (ibid.).

[...] muitos dos processos em Merton – tingimento de tecidos, tecelagem, a própria impressão xilográfica – forneciam pouco ou nenhum espaço para inovação criativa. Os trabalhadores trabalhavam obedientemente às instruções de Morris, executando tarefas trabalhosas e bastantes repetitivas. Não havia uma tentativa séria de explorar o talento criativo latente de cada trabalhador. [...] (MACCARTHY, 1994, n.p., tradução nossa).

Morris reconhecia essa distância entre ideal e prática como uma questão e se desesperava ao perceber que boa parte de sua produção era destinada a saciar a “*swinish luxury of the rich*” (luxúria porca dos ricos). Porém, segundo MacCarthy (1994), justificava que abraçar

uma estrutura ainda mais experimental na sua firma seria dar apenas uma “solução parcial” para o problema. Ou seja, Morris não acreditava numa solução individual, restrita à sua própria empresa, considerando-a, talvez, uma medida autoindulgente.

5 O prazer como instrumento artístico

A relevância do prazer como instrumento artístico é indissociável da concepção “social” da arte defendida por Morris. A arte não é uma atividade individual, pautada em algum inescrutável “dom” artístico, mas o efeito de certo modo de vida no qual as forças humanas não estão aprisionadas nem pela necessidade nem pelo imperativo produtivista, podendo operar de maneira “livre”, isto é, de acordo com o que Morris considera serem suas propensões naturais. O prazer nada mais é do que o efeito de tal orientação “livre” e “natural” da força. Isso é expresso, por exemplo, quando Morris afirma que a arte que ele vislumbra é a “expressão espontânea do prazer na vida inato em todo o povo”, definindo uma arte “fundada no bem-estar das pessoas” (MORRIS, 1962b, p. 144, tradução nossa).

O “trabalho alegre” seria o responsável por tornar belos os “arredores comuns da vida” (MORRIS, 1962c, p. 141, tradução nossa): a beleza é o efeito da alegria no trabalho, pois o trabalho alegre é este no qual a força do trabalhador se orienta a fins adequados e opera na medida adequada — ou seja, não é desperdiçada pelas exigências biológicas (trabalho apenas para a subsistência) ou pelas exigências do capital (trabalho apenas para geração de lucro). Essas formas de desperdício da força de trabalho são sinônimos de uma infelicidade coletiva, responsável pela ausência de beleza na vida comum.

Esmiuçando esse prazer no trabalho e procurando analisá-lo do ponto de vista daquele que trabalha, Morris destaca três tipos de esperança que acompanhariam o trabalho prazeroso ou alegre: a esperança no descanso; a esperança no produto e a esperança de prazer no trabalho em si (MORRIS, 2008a, n.p.).

A esperança no descanso é a forma mais simples de prazer no trabalho: trata-se da consciência, por parte daquele que trabalha, de que seu trabalho cessará em algum momento determinado. Essa “esperança” é relevante porque, apesar de potencialmente prazeroso, todo trabalho envolve também alguma dor — a dor é o investimento que o trabalhador faz da sua energia em ação. Morris a chama de “dor animal”, sendo compensada pelo “descanso animal” (Ibidem).

A esperança no produto diz respeito ao trabalhador enxergar valor naquilo que produz. Para isso, é preciso que o trabalhador possa vislumbrar o resultado do seu trabalho em um produto final, mesmo que não tenha dele controle absoluto. A percepção de que seu trabalho gerará algo que melhora a sua vida e a de outros também pode ser pensada como um tipo de esperança no produto. Morris costuma enfatizar que mesmo o trabalho necessário à subsistência se torna mais prazeroso quando é realizado voluntariamente, comunitariamente e com o bem-estar da comunidade em vista.

Já a esperança de prazer no trabalho em si sugere um ponto em que o trabalhador vê seu trabalho como valioso por si mesmo, ou seja, como uma aplicação digna da sua energia que, por sua vez, deve ser tanto do corpo como da mente (MORRIS, 2008a, n.p.). Ou seja, a perspectiva de passar o dia realizando um trabalho repetitivo e que não estimula a mente aniquila qualquer esperança de prazer com o próprio trabalho. Nesse ponto, segundo Casement (1986), Morris atinge uma percepção na qual o trabalho torna-se exercício da criatividade e, portanto, arte em si, sendo inerentemente prazeroso.

Para tanto, o trabalho prazeroso deveria unir todas as três formas de esperança. Segundo Morris, qualquer trabalho que não reúna as três é um trabalho sem valor, uma mera labuta (MORRIS, 2008a). Mas embora as formas de esperança atuem como um indicativo do prazer no trabalho, elas não são sua causa. São as condições de trabalho que permitem que o trabalhador tenha acesso às esperanças de um trabalho digno e não degradante.

Além daquelas condições mencionadas na seção anterior, vale apontarmos outras duas: variedade na ocupação e a ocupação que atende a uma capacidade do trabalhador. A variedade na ocupação seria a possibilidade do trabalhador variar de função, caso a tarefa seja monótona ou laboriosa (MORRIS; BAX, 1893, p. 305). Já a ocupação que atende a uma capacidade seria o poder de cada trabalhador de escolher trabalhar com o que deseja, tendo lazer na sua atividade (ibid.). Nesse ponto podemos retomar a ideia de naturalismo em Morris, onde o trabalho funciona como uma expressão da natureza do homem, seja coletiva ou individual.

A essas condições juntam-se a ausência de ansiedade no que diz respeito ao sustento; a introdução de ornamento no trabalho — a produção de beleza — (MORRIS; BAX, 1893, p. 305); e aqueles já mencionados: o trabalho comunitário; os belos entornos; a utilidade do que se produz; o uso correto e limitado da máquina e a redução do tempo de trabalho. Com esses parâmetros, delimitamos alguns dos principais elementos que Morris percebe como constituintes do prazer no trabalho.

Naturalmente, essas condições não seriam alcançadas num vácuo, mas como partes inerentes de uma sociedade organizada de certa maneira. Como vimos, Morris acredita que boa parte dessas condições havia existido na organização social das guildas medievais. Ele frequentemente retoma a comparação entre a época em que vivia e a Idade Média, argumentando que a Europa havia ganhado, entre um período e outro, liberdade de pensamento, liberdade política e prosperidade material, entre outras conquistas. Mas, por outro lado, havia perdido o prazer no trabalho, e isso já configurava um preço muito alto frente aos ganhos, num movimento que ele denomina como “a morte da arte” (ibid., p. 203).

Morris era categórico ao afirmar que, nessa passagem de tempo, as condições para a existência da arte haviam sumido e que o que ele considerava uma degradação da arte iria certamente continuar a se intensificar sob o modelo de comércio que se mostrava diante dele (THOMPSON, 2011). Esse retorno ao gótico aliado a um vislumbre socialista, Araújo (2014) define como sendo, em Morris, “uma concepção dialética da relação entre o futuro pós-capitalista e o passado pré-capitalista” (p.26).

A revolução socialista se apresentava para Morris como a única forma de subverter uma organização social que eliminava de modo cada vez mais absoluto todas as condições que possibilitavam um trabalho prazeroso e, por consequência, a arte. Observamos, portanto, como o socialismo de Morris se vinculava à sua visão “social” da arte: ao analisar os fundamentos sociais da arte, Morris observa um impasse que se liga à própria estruturação do sistema econômico vigente e enxerga no socialismo um modo de subverter tal estrutura, construindo outra que recupere do período medieval aquilo que, nele, oferecia as condições de tal prazer. Apesar dos idealismos que levam Morris a olhar de maneira um tanto “rósea” para a Idade Média e para as perspectivas socialistas, vale ressaltar que ele não é nenhum tolo: ele consegue vislumbrar problemas tanto na organização medieval do trabalho quanto nas doutrinas socialistas. Isso não significa,

evidentemente, que devamos aderir aos ideais de Morris, mas tampouco devemos ignorar o vínculo entre tais ideais e a concepção social da arte em Morris, mesmo que esses dois elementos venham a impactar a história do design de modos diversos em séculos vindouros.

A análise aprofundada da visão de Morris sobre o prazer nos ajuda, portanto, a enxergar o trabalho dele (seja intelectual ou projetual) como possuindo uma unidade. Isso nos permite evitar a já mencionada separação entre uma parte positiva e uma negativa no trabalho de Morris. Mais do que isso, esse estudo impede mesmo que esqueçamos – dentro do campo do design – a base teórica à qual o trabalho de design de Morris conformava-se. Tal construção nos leva a montar uma imagem mais complexa e rica desse personagem histórico.

6 Referências

- ARAÚJO, R. B. A concepção do trabalho na utopia libertária de William Morris. **Emblemas – Revista do Departamento de História e Ciências Sociais**, Catalão, v. 11, n. 1, p. 25-38, mai. 2015.
- CASEMENT, W. William Morris on Labour and Pleasure. **Social Theory and Practice**, Florida, v. 12, n. 3, p. 351-382, mar. – jun. 1986.
- COLE, G. **Socialist Thought: Marxism and Anarchism**. London: Macmillan & Co, 1954.
- KINNA, R. William Morris: Art, Work, and Leisure. **Journal of the History of Ideas**, Pennsylvania, v. 61, n. 3, p. 493-512, jul. de 2000.
- MACCARTHY, F. **William Morris**. London: Faber & Faber, 1994.
- MANIFESTO of the Socialist League, The. **The Commonweal**, London, v. 1, n. 1, fev. de 1885. Disponível em: <<https://archive.org/details/0544678.0001.001.umich.edu/page/n3/mode/2up>>. Acesso em: 02 de abr. de 2022.
- Marx, R. **L'Art social**. Paris: Eugène Fasquelle, 1913.
- MORRIS, W.; BAX, E. **Socialism: Its Growth and Outcome**. London: Swan Sonnenschein, 1893.

MORRIS, W. **Preface**. In: RUSKIN, John. *The Nature of Gothic, a Chapter of the Stones of Venice*. London: Kelmscott Press, 1892, pp. I-V.

_____. **Factory Work: As It Is and Might Be**. New York: New York Labour News Co, 1922.

_____. How I Became a Socialist. In: MORRIS, W. **Selected Writings and Designs**. Middlesex: Penguin Books, 1962a, pp. 33-37.

_____. Art and the Future. In: MORRIS, W. **Selected Writings and Designs**. Middlesex: Penguin Books, 1962b, pp. 143-145.

_____. The Workers Share of Art. In: MORRIS, W. **Selected Writings and Designs**. Middlesex: Penguin Books, 1962c, pp. 140-143.

_____. Useful Work v. Useful Toil. In: MORRIS, W. **Useful Work v. Useful Toil**. London: Penguin Books, 2008a, n.p.

_____. The Lesser Arts. In: MORRIS, W. **Useful Work v. Useful Toil**. London: Penguin Books, 2008b, n.p.

_____. Art and Socialism. In: MORRIS, W. **The Collected Works of William Morris**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012a, pp. 192-214.

_____. The Socialist Ideal. In: MORRIS, W. **The Collected Works of William Morris**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012b, pp. 255-263.

_____. **Art Under Plutocracy**. Glasgow: Good Press, 2020a.

_____. How We Live and How We Might Live. In: MORRIS, W. **How I became a socialist**. London: Verso Books, 2020b.

_____. Correspondence on Communism and Anarchism. In: MORRIS, W. **How I became a socialist**. London: Verso Books, 2020c.

PEVSNER, N. **Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius**. London: Pelican, 1977.

RUSKIN, John. **The Nature of Gothic, a Chapter of the Stones of Venice**. London: Kelmscott Press, 1892.

THOMPSON, E. P. **William Morris: Romantic to Revolutionary**. Oakland: The Merlin Press Ltd, 2011.