

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O ANTI-FUTURISMO SOLARPUNK:
Desenvolvimento de uma Estética Figurativa e Narrativa**

João Ricardo Santos de Matos Fortuna

Trabalho de Projeto
Mestrado em Desenho

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor António Pedro Ferreira Marques

2021

RESUMO

O *Anti-Futurismo Solarpunk: Desenvolvimento de uma Estética Figurativa e Narrativa*, investiga e analisa o que se defende ser um sub-género de ficção literária e gráfica, com fortes preocupações ecológicas, criando uma proposta estética própria, a partir dos seus temas e narrativas particulares.

A primeira parte dedica-se à definição corrente de *solarpunk* e como este se distingue e navega entre géneros narrativos semelhantes. Considera-se em particular a sua relação com o conceito de utopia e a sua desmistificação, começando pela obra que originou o termo, o seu entendimento actual e como este foi moldado pelo mito social-religioso, terminando com a sua desassociação e recontextualização. Na história da ficção, a corrente *solarpunk* é nova em comparação com os outros géneros, mas o seu aparecimento não é representado por uma obra única e característica. A relação da humanidade com a natureza tem a mesma idade que o homem, mas a preocupação pela sua preservação é altamente dependente da geografia cultural e temporal, sendo a sua análise crucial para compreendermos como a sociedade se separou mentalmente do ecossistema. Nas sociedades ocidentais, o ser humano tem vindo a contar histórias dedicadas à apreciação da natureza e outros valores humanísticos, desde os finais do séc. XVIII; outras, de espírito ecológico desde o séc. XX, reconhecendo-se o Romantismo como uma afirmação reactiva que contrasta com a chegada da revolução industrial e afirma uma sensibilidade e linguagens personalizadas. Esta investigação demonstra o paralelismo da situação actual da humanidade a uma escala global.

Essa relação temática conduz-nos à segunda parte, a análise de outros movimentos artísticos igualmente relevantes para o nascimento da corrente, especificamente o Realismo, Impressionismo e Arte-Nova. Cada um destes movimentos contém partes germinantes que compõem a identidade e onde o *solarpunk* se filia, temática e esteticamente.

A terceira parte representa a componente de projecto desta dissertação, composta pela análise do que entendemos serem os elementos estéticos mais relevantes do futurismo para a criação de uma nova estética tematicamente oposta e como a representação do movimento se transpôs para a animação e banda desenhada, terminando com a compreensão da estética *Anti-Futurista Solarpunk*. A demonstração destas considerações inclui seis ilustrações originais.

Palavras-Chave:

Solarpunk; Ficção Ecológica; Anti-Futurismo; Ilustração Solarpunk; Animação Solarpunk

ABSTRACT

The Anti-Futurism of Solarpunk: Development of a Figurative and Narrative Aesthetic, investigates and analyses a sub-genre of literary and graphic fiction, known for its strong beliefs in ecological action, in hopes of creating an original aesthetic that aligns with its themes and narratives.

The first part is dedicated to the current definition of *solarpunk*, how it distinguishes itself and navigates amongst similar narrative genres. Particularly, we will be considering its relationship with the concept of utopia and work towards demystifying it, starting with the book that originated the term, its contemporary understanding and how it was built upon the social-religious myth, ending with its disassociation and recontextualization within the sub-genre. In the history of fiction, the current of *solarpunk* is new in comparison with other genres but its arrival was not represented by a single and characteristic piece of work. Humanity's relationship with nature is as old as our existence but our efforts in preserving it are highly dependent on the cultural geography and time, and therefore its analysis is crucial to understand how society separated itself mentally from the ecosystem. In the occident, humans have been telling stories dedicated to the appreciation of nature and other humanistic values since the end of the XVIIIth century, making Romanticism a counter-culture affirmation that contrasts with the beginning of the industrial revolution, distinguishing itself as the progenitor of a new way of thinking and the start of an art movement with long standing ramifications in art, society and the eventual ecological stories of the XXth century, directly related to the birth of *solarpunk*. This research showcases the parallelism between it and our current situation, which is on a global scale.

This thematic relationship guides us to the second part, the analysis of other artistic movements, equally relevant to the birth of the subject matter, specifically Realism, Impressionism and *Art-Nouveau* (*Modern-Style*, *Tiffany-Style*). Each of these movements contains germinating parts that constitute *solarpunk*'s identity and where it stands thematic and aesthetically.

The third part represents the project component of this dissertation, made up of the analysis of what we understand are the most relevant visual elements brought from Futurism, to create a new thematically opposing aesthetic. This entails its representation of movement and how it was transposed to animation and comic books/graphic novels, finishing with an understanding of what the *Anti-Futuristic Solarpunk* aesthetic represents and ending with its demonstration through six original illustrations.

Keywords:

Solarpunk; Ecological Fiction; Anti-Futurism; Solarpunk Illustration; Solarpunk Animation.

Agradecimentos

Gostaria de começar por agradecer ao Professor Doutor António Ferreira Marques, meu orientador, pelo demonstrável entusiasmo e compreensão lateral e complementar, crucial para a expansão de pesquisa dos sub-temas relacionados com a dissertação. Obrigado a todos os meus colegas e amigos que prestaram do seu tempo e paciência para me ouvir, discutir e dar o seu parecer relativamente às minhas ideias e texto, graças a eles, espero ter conseguido um texto o mais correcto e acessível possível, tendo em conta o abrangimento largo da área de interesse do *solarpunk*. Estes tempos de pandemia teriam sido mais difíceis sem o vosso apoio. Quero agradecer a Dustin Jacobus e João Queiroz pela sua disponibilidade e contribuição, sem eles a demonstração da variedade estética, cultural e temática do sub-género não seria tão compreensível. Por fim, obrigado à minha família pela confiança e paciência.

Índice

Declaração de autoria.....	2
Resumo.....	3
Palavras-Chave.....	4
Abstract.....	5
Keywords.....	6
Agradecimentos.....	7
1. - Introdução.....	9
2. - Enquadramento Teórico.....	11
2.1. - <i>Solarpunk</i> e a sua relação com a ficção-científica.....	11
2.2. - Utopia, Distopia e Anti-Utopia.....	24
3. - Homem, Espécie e Contexto.....	29
3.1. - A Problemática e o Potencial do Ser Humano.....	29
3.2. – Romantismo: O Início do Pensamento Ecológico na Arte.....	35
4. - Movimentos Estéticos e Temáticas.....	41
4.1 - A Arte Romântica e o Movimento na Natureza.....	41
4.2 - Do Realismo Emocional ao Impressionismo.....	58
4.3 - Arte Nova: O Ponto de Partida Estético do <i>Solarpunk</i>	72
5. - Argumentação e Desenvolvimento Prático.....	90
5.1. - O Futurismo como Base Estética.....	90
5.2. - Anti-Futurismo <i>Solarpunk</i>	102
5.3. – Projecto.....	104
6. - Conclusão.....	114
7. - Bibliografia.....	117
8. - Webgrafia.....	120
9. - Videografia.....	123

1. Introdução

Provindo de uma vontade e necessidade pessoal de representarmos aqueles que procuram um futuro melhor e todos aqueles que desejam usar a fantasia como metáfora crítica para a realidade, através de meios gráfico-narrativos. O sub-género de ficção ilustrativa/narrativa *solarpunk*, cumpre essa necessidade para um nicho ideológico, que deveria ter uma repercussão maior na sociedade actual. A escolha deste tema é importante não só como uma oportunidade de observação crítica de uma manifestação estética/narrativa/filosófica de uma subcultura tão perto da sua génese, mas também crucial para estimular o desenvolvimento através do seu entendimento. Não só é essa importância cultural que move a existência deste trabalho, como também o desejo pessoal de ver e exprimir histórias e cenários que retratem mundos fantásticos e coesos.

Neste trabalho procuramos entender e explorar três elementos essenciais que *solarpunk* representa e que pode vir a representar: o seu objectivo e como os seus elementos narrativos e filosóficos o definem; o contexto histórico, filosófico e artístico que nos levou à sua existência, mas que é ignorado na discussão passada e corrente relativa ao sub-género; a exemplificação e exploração das suas primeiras propostas gráficas e como as poderemos expandir se desejarmos a legitimização do sub-género.

Para chegarmos a este ponto foi requerido não só a leitura e análise dos poucos livros imediatamente relacionados, autointitulados e autodenominados de *solarpunk*, como também aqueles laterais e/ou anteriores ao movimento, ou seja, cujos conceitos e/ou histórias contadas contenham os princípios do movimento, e que possam ter levado à sua existência ou a uma melhor compreensão como sub-género contemporâneo de ficção. A análise destes textos irá levar-nos a um entendimento mais completo da sua pré- formação, num contexto histórico, da sua evolução sociológica e filosófica e como esse conteúdo se manifestou nos trabalhos de ficção que conhecemos hoje. Sendo o *solarpunk* um movimento cuja origem, discussão e expansão pertence maioritariamente à blogosfera, tomaremos alguns dos textos mais relevantes na procura da sua definição complexa como ponto de referência para discussão e aprofundamento. Ao serem comparados com outros textos de referência, temáticos e exemplares na sua relação com o real, chegamos assim, a um consenso e entendimento que permitirá olhar para o *solarpunk* (fora da bolha da blogoesfera) e para os movimentos estéticos e narrativos que o precederam, cuja influência é sentida directa ou indirectamente, de outra forma. Tendo surgido maioritariamente como uma preocupação pela criação de uma sensibilidade

estética em função de uma realidade ecológica, não foi feita uma procura compreensiva ou extensa das origens do pensamento ecológico e do papel do ser humano na defesa desse dever ao longo da história em relação ao *solarpunk*; antes, como é natural, uma visão preocupada em explorar, entender e remediar os problemas imediatos individuais, comunitários e globais. A ação imediata é obviamente o mais importante para a relevância de qualquer movimento cujas ambições são transpostas do papel para a realidade; no entanto, uma das preocupações principais deste trabalho será construirmos uma base contextual histórica, do pensamento social e artístico, em que o *solarpunk* se poderá assumir como herdeiro do que o precedeu, que as suas ideias não são exclusivas ao seu tempo e à cultura que o originou. Este contexto permitirá também olhar sobre o trabalho já existente e expandi-lo com outro olhar crítico, indo além das primeiras propostas gráficas. O mesmo poderemos aplicar aos movimentos artísticos que o contextualizarão, sendo que a nova relação do Romantismo, Realismo, Impressionismo e Arte Nova com o *solarpunk* permitirá uma perspectiva nova, perante as suas estéticas e contextos.

Por fim, com a *Estética Anti-Futurista Solarpunk* procuramos abordar esse “novo” contexto histórico e os temas *solarpunk* já existentes para destacar novos valores estéticos lembrando os avanços técnicos do Futurismo italiano para com a representação de movimento e a atitude imagética que perfilha o *Einfühlungsvermögen*, uma certa capacidade de empatia e compreensão. Em vez disso, procurar o potencial nas suas técnicas para antes representar um fascínio e amor pela vida, natureza e cultura em retrospectiva dos avanços alcançados através da representação do movimento na animação.

Com tudo isto, é necessário estabelecer ainda que, mesmo usando as fontes principais de discussão, *solarpunk* continua a ser um movimento difícil de definir pois, tal como é natural na discussão de géneros narrativos e estéticos, apesar de haver uma coesão principal dos temas, cada artista tem a sua interpretação e visão de como transmitir esses temas, podendo existir duas soluções completamente diferentes para a mesma problemática. Esta característica é tornada óbvia, natural e incontornável pela idade do movimento; por isso, tornou-se óbvio que seria necessário entrevistar artistas contrastantes e activos no movimento para completar o estudo deste trabalho, pois ele trata não só de uma forma de procurar coesão, como também de uma nova interpretação.

2. Enquadramento Teórico

2.1. Solarpunk e a sua relação com a ficção-científica

Solarpunk é, no seu estado corrente, um sub-género de ficção oriundo e residente nas narrativas ecológicas, com componentes literárias, altamente imagéticas e gráficas. Os seus princípios têm origem não só na corrente luta, constante e urgente, para atingir uma consciência global do nosso papel destruidor no meio ambiente, como na necessidade de restauração e sustentabilidade das comunidades com base em velhos costumes, princípios espirituais, necessidades básicas do ser humano, mas também pensamentos de vanguarda. Estas preocupações estiveram presentes várias vezes, com mais ou menos influência, na história da humanidade dependendo do tempo e do povo em questão, mas a revolução industrial, os modos de produção intensivos, confrontados com a capacidade de percepção e análise pela ciência e a sociedade, fez soar alertas. Enquanto linguagem evidencia a crítica e a necessidade da sociedade se corrigir, mostrando de novo que a história regista um contínuo de tentativa e erro.

As suas preocupações não são únicas, tanto que o nome é uma reacção e apropriação recente de outros sub-géneros da cultura popular. A etimologia do sufixo *punk* sugere uma contra-cultura popular, fortemente associada à música, mas não só, veiculada pela imagem de pessoas vestidas de cabedal, reforçados com espigões, cristas berrantes e música rock agressiva, passando a imagem de guerrilha ao *status-quo* e assumindo uma imagem destrutiva. O que justifica a associação *de solar* a *punk*, num impulso paradoxal, é a apropriação desses princípios e filosofias anti-sistema: não-conformidade, anti-autoritarismo, anti-corporativismo, anti-consumismo, promoção da produção independente, e o seu *ethos* de tomar os problemas pelas próprias mãos. Ao mesmo tempo a sintonia com uma filosofia de esperança e renovação. Há por outro lado no *solarpunk* o resultado da digestão pelas sociedades ocidentais e de mercado dos seus próprios dissidentes e críticos – as gangas passaram de roupa de trabalho a moda, as calças rasgadas ou a cair da cintura, passaram de sinal de indignação a moda, a ruína industrial foi recuperada pelo pós-modernismo.

O *solarpunk* ergue-se como uma “tribo” com uma clara consciência minoritária, perfilhando uma guerrilha visual distinta do punk (mas punk em espírito rebelde), contra uma maioria instalada e infinitamente mais poderosa (indústria e mercado), propondo um reequilíbrio optimista e eticamente defensável.

Os primeiros trabalhos de referência, etiquetados como tal, só foram considerados por alguns, excluindo os autores, como *solarpunk*, anos após a sua criação, tendo antes sido objecto de outras classificações, entre elas eco-especulação, *ecopunk*, *greenpunk* e ficção ecológica. Se a intenção e necessidade de escrever narrativas ecológicas já existia o que as vem definir pós-facto como *solarpunk* pela comunidade? O que distingue o pensamento *solarpunk*? Quais são os seus temas e como são transmitidos? Já existem algumas obras escritas que se autodenominam pelo termo, nomeadamente antologias, e alguns artistas dedicados, mas sendo um movimento novo em comparação a outros géneros e sub-géneros já estabelecidos e sem uma obra de referência que o defina (ex: o livro *Neuromancer* de William Gibson para com o *cyberpunk*), tem tido dificuldade em introduzir-se na consciência cultural. Embora haja consenso na origem do termo e das suas influências, frequentemente a sua análise não vai muito além disso.

Estes problemas significam o seguinte: que existe uma ideia narrativo/visual geral do que é *solarpunk*, mas não uma análise profunda do que nos levou a esse pensamento e estética; que essa falta de conhecimento pode levar a um tratamento apenas superficial em significado (fazer ou criar algo “porque sim”); tendo em conta a sua idade e após análise de contexto histórico, há muito espaço estético para crescer e interpretar, criar algo rico e variado, permitindo uma grande gama de interpretações. Do contexto histórico podemos retirar novos elementos que possam legitimar e segurar a existência do sub-género.

Enquadrado na Ficção Científica, esta corrente elabora em situações socio-ambientais futuras alternativas, que rompem com o desenvolvimento expectável da actualidade com base em modelos de compromisso histórico, ou “extravagantes”, impostos pela eventual falência dos vigentes. Esta fantasia específica projecta soluções imaginárias, reactivas, a partir de factos presentes ou previsíveis, com recurso a leis, práticas científicas e experiências sociais¹, em que inúmeras ligações e soluções não são apenas imaginativas. Esta posição está em relação directa com o conceito do Antropoceno, que estamos numa nova época geológica cujas alterações geográficas do planeta e dos seus sistemas, são pela primeira vez resultados claros da acção e intervenção humana ao invés de eventos naturais fora do nosso controlo: o empobrecimento da terra causada pela agricultura intensiva e a desflorestação desacerbada; a proeminência de gases como o metano e o dióxido de carbono, responsáveis pelo aquecimento global, resultantes da produção cada vez maior do sector pecuário e utilização de combustíveis fósseis na produção industrial e meios de transporte respectivamente; o agravamento na

1 - <https://www.biovilla.org/biovilla> e <https://projectkamp.com/>

intensidade e frequência de desastres naturais como furacões causadas pelo aquecimento da água resultante do degelo dos pólos.

A partir daqui reparamos numa afinidade óbvia à praticabilidade e revelações, mas intimidante para muitos, da *hard science fiction* (especulação científica com base em tecnologias já existentes e/ou cuja teoria terá um futuro prático claro), mostrando de uma forma concreta e quase palpável que os seus interesses vão além da existência das obras. Não estou a dizer que numa estória do género de fantasia ou numa *space opera* (pense-se Star Wars) não haja esses interesses, que certos temas e problemas abordados sejam directamente paralelos à nossa vida, pelo contrário. Há temas mais fáceis de abordar graças à separação da realidade das leis naturais. A *hard science fiction* no contexto do *solarpunk* e por si só, tem o potencial de criar uma relação estritamente empática com o leitor pela sua aproximação deliberada à realidade.

Enquanto solução narrativa recorre a uma verossimilhança acordada ou suspensão de descrença, a partir da qual autores e receptores aceitam postulados científicos e técnicos que viabilizam certo equilíbrio social e antropológico. Perante um cenário completamente fictício, ou de potencial real, o escritor e o leitor estão dispostos a suspender as regras da sua realidade actual para aceitar durante o decorrer da estória; que as decisões dos seus habitantes e personagens, levaram o mundo da ficção ao ponto actual e são verosímeis o suficiente (consoante as regras propostas), para passar a mensagem desejada. É o vender de um argumento crítico a certos aspectos da nossa realidade, filtrada pelas lentes de um sonho.

Esta questão humana e relação das comunidades com o meio-ambiente, ocupa de resto um papel central nas suas construções de supostas utopias, reagindo a rupturas gerais das sociedades, sem excluir os “apocalipses”. Com base nessa raiz narrativa e reforçada pelo advento da *internet*, conseqüente disseminação dos produtos de ficção narrativa, mas sobretudo imagética, que permitiram discussões à volta de novas ideias, criou-se um conhecimento superficial que convive com um desconhecimento geral do conteúdo da obra que originou o nome (provavelmente em parte por ser brasileira e só recentemente ter sido traduzida para inglês) bem como de outras que carregavam o espírito e princípios do *solarpunk* mas não o nome. Esta superficialidade pode explicar alguma falta de coerência e diferentes prioridades de foco temático entre autores do género. Algo que fragilizando a apresentação do conceito e a listagem clara das obras, mostra simultaneamente flexibilidade e espaço para desenvolver o género além do seu estatuto de “sub” e respectivas características.

O primeiro problema reside então na definição da sua origem teórica, visto que não surgiu só das obras que evidenciaram a base temática e nome (que devem ser sempre consideradas), mas igualmente da sua associação com experiências comunicacionais espontâneas - da discussão há volta de *blogs* dedicados à especulação, ficção, e arte, ligadas à ecologia. Rapidamente apareceram as primeiras interpretações visuais inspiradas na Arte Nova e arquitetura moderna, mas sobretudo vanguardista de *idades estufa e esponja*. Não é evidente uma origem dos princípios do *solarpunk*, enquanto linguagem, antes configuram uma multiplicidade de textos na blogosfera, compilações de discussões e debates.

A sua flexibilidade estética/temática em junção com esta confusão em volta da sua definição conjunta, vem dar fruto na forma de uma multitude de interpretações narrativas e visuais. As suas antologias escritas, como *Sunvault*, são o meio perfeito para ter uma ideia da sua multitude; na génese do *solarpunk* Adam Flynn (2014), num artigo para o *Hieroglyph*, *Solarpunk: Notes toward a manifesto*, associa as características de ingenuidade, generatividade², independência e comunidade ao conceito de *jugaad*³ como potencial elemento estético e/ou temática. João Queiroz e Dustin Jacobus (ver anexos) têm a sua interpretação visual distinta própria.

Queiroz (2019) tem o seu estilo *Amazofuturista*, inspirado tanto nos avanços tecnológicos do *cyberpunk*, como nos povos indígenas brasileiros, uma cultura focada desde a sua origem numa existência sustentável, na prática, mitologia e religião, o *solarpunk* traz uma visão de esperança que completa perfeitamente o cenário. Jacobus (2020) por outro lado adopta uma abordagem raramente vista na *hard science fiction*, que é a da mimética da forma natural e função aliada aos avanços tecnológicos da humanidade, tanto num futuro próximo como em fases avançadas do *solarpunk*, criando cenários verosímeis na sua tecnicidade apesar de serem muitas vezes fantásticos e surreais.

Sendo que o *solarpunk* foi primeiro um sub-género de literatura, que naturalmente informou uma sensibilidade gráfica, consideraremos experiências relevantes ao desenvolvimento de uma estética que compõe as obras escritas. Surgem nesta sensibilidade “temas⁴-chave” referindo-se ao conjunto de assuntos e conceitos em comum

2 – Termo criado pelo psicólogo Erik Erikson em 1950, é a capacidade empática de ultrapassar os interesses pessoais para estabelecer e guiar as futuras gerações. Slater, C. L. (2003). Generativity Versus Stagnation: An Elaboration of Erikson's Adult Stage of Human Development. *Journal of Adult Development*, 10(1), 53-65. Retrieved February 18, 2017.

3 – Termo Hindi, Urdu e Punjabi para uma solução inovadora e improvisada para um problema, utilizando os recursos à mão. <https://www.bbc.com/culture/article/20171213-jugaad-an-untranslatable-word-for-winging-it>

4 - Tema, s. m. (do GR théma) 1. Proposição, assunto que se quer provar ou desenvolver; 2. Matéria, assunto, argumento de um trabalho literário, artístico ou científico. - Lexicoteca Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, 1985, Círculo de Leitores, Lda; Depósito Legal n° 6972/84

representados pelos vários cenários. Não são necessariamente os principais abordados pela estória, mas estão consistentemente presentes e são o que tornam uma estória pertencente a um género ou subgénero específico. Cenários⁵ são os mundos, fictícios ou reais e as condições que os influenciam e às personagens. Narrativas⁶ o conjunto de acções dos personagens que são influenciadas pelos cenários e temas delineados pelo escritor. Quando queremos ter uma leitura mais fina, na definição de qualquer género, é importante a separação destas categorias, sobretudo entre Temas/Cenários e Cenários/Narrativa, pois estão intrinsecamente ligados e influenciam-se uns aos outros. Existe uma noção e expectativa popular de que certos cenários resultam em determinados temas e tipos de narrativas, que estão limitadas devido às suas circunstâncias, quando na verdade estão condicionadas. Podemos ter um tema e transmiti-lo de diferentes maneiras com um cenário e narrativa específica e, depois, ceder o mesmo material a outro escritor e pedir-lhe que mude o tema. Comparando os dois trabalhos sairia numa espécie de *cadavre exquis*, ou melhor, duas versões da mesma estória passadas em universos paralelos que resultam em géneros literários/artísticos diferentes.

Embora um tema principal crie logo uma imagem definida e clara sobre o que o género representa, sendo o do *solarpunk* “ficção que imagina um mundo em que tecnologia verde e práticas ecologicamente sustentáveis são omnipresentes”, não chega para o definir por inteiro, pois tal realidade, como qualquer outra, estará sujeita a todo o tipo de novas questões e desafios e esses são a verdadeira essência de qualquer género artístico. O tema principal e a expressão estética associada são geralmente as razões para alguém se dirigir a certo género, no entanto, são os desafios provindos do tema principal que mantêm o interesse e criam discussão à volta dele. O tema principal implica por si próprio a pergunta “o que é necessário para alcançar este tipo de realidade?”, e isto quer dizer, que mudanças práticas, emocionais e espirituais ocorreriam se esta realidade se apresentasse. No caso do *solarpunk* implica um olhar crítico em relação ao papel do ser humano e da sua fragilidade em relação ao planeta; mostrar uma perspectiva que revela a actual crise social trazida pelo crescimento desmesurado e centralizado da humanidade; reagindo com o uso e expansão de energias renováveis, acompanhada de novas soluções agrícolas, arquitectónicas, de design e modo de vida (incluindo alimentação) que mudariam a nossa sociedade, as suas práticas e mentalidade, no que seria uma sociedade reestruturada para funcionar como um ecossistema, interligado, cooperativo, diverso e equilibrado, reunido por fim, mentalmente, com o seu ambiente. Na sua abrangência

5 – <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cen%C3%A1rio>

6 – <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/narrativa>

surge como algo que pode parecer um regresso, se compararmos as mudanças radicais dos últimos séculos tidas como conquistas da modernidade, mas na realidade representam um progresso e uma emenda no percurso, para trazer um entendimento mútuo entre o pensamento e prática científica com a espiritualidade (não religiosa)⁷.

A apresentação destes pontos não é necessariamente linear. O assunto que o autor está a tentar tratar pode precisar de uma formulação complexa de fases de forma a criar catarse quando o verdadeiro tema principal for revelado, especificamente aplicado às narrativas de longo prazo. Se a partir do momento que abrimos uma página imediatamente nos é dado a perceber o tema que o autor quer transmitir como fazendo parte do *status quo* do cenário e da narrativa, seria como privar-nos do segundo acto, onde o desenvolvimento emocional se desenvolve, e saltar logo para o clímax. No contexto do *solarpunk* é preciso ter em atenção esta fragilidade ou caso contrário não seriam ficções particularmente interessantes de ler ou experienciar pela ausência de conflito óbvio, ou de alguma força antagónica. Quando o mundo caminha ou está numa fase idílica quase utópica, há muito menos razão para nos envolver quando sabemos já como acaba, ou pior, que o ponto onde a estória acaba é igual ou um tom de cor pouco diferente ao de partida (este tipo de estória em que a narrativa é uma alegoria à relação cíclica da vida pode funcionar muito bem, mas requer uma atenção à grande escala)⁸. Nesse sentido, uma estória *solarpunk* requer que a narrativa e o cenário sejam pré-desastre ecológico, mas não deve ser exclusiva.

No caso do “pós” uma reavaliação dos temas pode ser feita ao recontextualizar completamente o seu ambiente, tornando os subtemas vivenciais mais presentes nos momentos imediatos da narrativa, sendo assim influenciados pelo tema da sociedade ecológica.

Os desafios comuns seriam o restauro e adaptação ambiental, algo já extremamente próximo dos nossos dias e que contém um carisma quase profético,

7 – Raramente falamos de espiritualidade como algo separado da religião. É a ideia de que podemos olhar para o mundo compreendendo as suas inter-relações de sistemas em paz com o nosso papel, que apesar de não haver um guia invisível para coordenar a nossa vida segundo um destino, que esta é munida de significado na mesma. Que a melhor maneira de crença e de adoração é agir para com o nosso redor conscientes e empáticos dos papéis que decorrem à nossa volta. Esta ideia não estará muito longe do budismo e da proposta de Spinoza.

8 – Podemos considerar duas perspectivas: como uma crítica cínica da sociedade e da vida em geral, num jeito de “quanto mais as coisas mudam, mais elas ficam na mesma”, significando que a natureza má da humanidade virá sempre ao de cima independentemente da situação; no contexto optimista do *solarpunk*, que há uma certeza e conforto no conhecimento de que a natureza da vida e dos seus sistemas não mudam e há forma de corrigir os males que inferimos. Como complemento podemos ver esta característica em vários contos e fábulas, aquelas que procuram que o fim seja um regresso à normalidade, ou uma compreensão do papel no mundo do personagem.

relacionado indirectamente com a conservação ambiental, de acordo com os valores humanistas do género e a conservação do conhecimento e das artes; algo que não se vê ser explorado especificamente noutros géneros e tornado cada vez mais relevante com a recente perda e profanação de monumentos, documentos históricos no Médio Oriente e a recente vaga das *fake news*⁹ e do *deepfake*¹⁰ que vem adensar ainda mais a sobrecarga de informação no dia a dia.

Cruzando o caminho com o *cyberpunk* está o estreitamento da relação tecnológica/biológica com a natureza. Como viriam máquinas inteligentes, criadas para a manutenção do ambiente, redimir a humanidade que o destruiu? De uma maneira concreta, como poderemos manter o nosso estilo de vida que requer a extracção desmesurada de substâncias minerais com enormes custos ambientais¹¹? Como é que esta situação vem afectar a vida em volta dessas extracções e, como é o caso do cobre, em que esse envenenamento químico vem alterar a fisiologia e genética das várias formas de vida no ecossistema mais próximo. Como reagir a essas mudanças muitas vezes catastróficas? Como alteraria e reagiria uma sociedade cuja relação com estes ambientes fosse próximo, e às vezes religioso, como no caso da Índia com os rios Ganges e o Yamuna em Nova Deli, sensivelmente notabilizado por Iona Sharma (2017) na estória curta *Eight Cities*¹².

Estes assuntos insuficientemente realçados noutros géneros de ficção tratam da educação ou reeducação da população, numa atitude preventiva e reactiva, e por extensão, de responsabilização por acções tomadas em ignorância ou apatia. O que seria necessário ver e fazer para mudar drasticamente o nosso futuro e como garantir que uma geração futura entenda e perceba a gravidade e realidade de algo que aconteceu há muito tempo. Como impedir que algo se torne uma memória distante e intangível, longe do discurso corrente?

Num tom mais especulativo e fantástico, como seria um futuro em que a raça humana evolui para se adaptar ao seu novo ambiente, seja ela natural ou acelerada através de alterações genéticas? Mais extremo ainda, seria uma humanidade alterada para ter uma presença simbiótica com outros seres e formas de vida biologicamente distintas, como por exemplo plantas, fungos e mega-estruturas biológicas. A modelação do meio e dos

9 – Histórias falsas que aparentam ser notícias, espalhadas através da internet ou de outros média, normalmente para influenciar politicamente a opinião pública ou como paródia. (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fake-news>)

10 – Um vídeo ou gravação sonora que troca a cara de alguém ou voz, com a de outra pessoa de uma maneira que pareça real. (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/deepfake>)

11 – VOX - America's wilderness is for sale (https://youtu.be/db5JCEktO5M?list=PLn6qu-_9QABpcdf_vFOemQETU-_dNmlRN)

12 - In Phoebe Wagner & Brontë Christopher Wieland (Org) - Sunvault: Stories of Solarpunk and Eco-Speculation, 2017

seres traz outra questão importante e que poderá vir a tornar-se um ponto de contenção num futuro relativamente próximo: a legitimidade moral da manipulação genética, algo que não é novo para a humanidade, visto que a praticamos via seleção artificial há séculos. Seja na criação de gado, animais de companhia ou fruta e cereais, essas seleções permitiram produções e qualidades mais confortáveis, mas resultando às vezes, no caso dos animais, em aberrações provindas de selecção intensa. Novas espécies que não conseguem sobreviver sem a ajuda humana e cuja vida é extremamente frágil. Existência triste e justificada apenas para o nosso capricho e entretenimento, como é o caso do canário *Gibber Italicus* cujo tom de canto é bonito, mas cuja origem através do cruzamento consanguíneo intenso de Frisados do Sul resultou num pássaro fragilizado, sujeito a infecções e lesões provindas de penas encravadas e problemas degenerativos de postura. Se temos um futuro em que a nossa existência poderá estar dependente de alterações genéticas, seremos nós capazes de não ir além do aceitável, e, se tais alterações forem feitas, será que poderemos usá-las para salvar as várias espécies de fauna e flora do mundo?

Para melhor compreender como os temas são transmitidos, notem-se formas de expressão, através de exemplos existentes de cenários e narrativas. Cinco casos caem na tendência *hard science fiction* do *solarpunk*: *Ecotopia* de Ernest Callenbach (1975); *The Herbalist* de Maura Lydon (2017); *The Eight Cities* de Iona Sharma (2017); *Teratology* de C. Manuel Rees (2017) e *Last Chance* de Tyler Young (2017). O primeiro é um romance e as seguintes histórias curtas reunidas na antologia *Sunvault: Stories of Solarpunk and Eco-Speculation*. *Ecotopia* e *The Herbalist* partilham a mesma abordagem narrativa, introduzindo os seus protagonistas (que em parte poderiam quase ser espelhos para o leitor) em sítios alheios à sua vivência e interações diárias comuns, mas, contrariamente à palavra usada para os descrever, próximos da sua cultura. O mesmo país, com a mesma *cultura popular*, maneiras de pensar e agir completamente diferentes. Em *Ecotopia*, os estados do Norte da Califórnia, Oregon e Washington separam-se dos EUA formando um novo país isolado do resto do mundo, na esperança de criar um ecossistema equilibrado; enquanto no caso de *The Herbalist* nem chega a ser tão detalhado, dando apenas a impressão de que se trata de um bairro que adoptou um estilo de vida consciente, numa cidade grande. Embora com diferenças de escala, ambas se revêem na forma como expõem o conflito - não há nenhuma ameaça iminente, a única força antagónica é a mente do próprio personagem que se vê a questionar as suas ideias prévias da vida face à nova realidade em que se encontra. Desde a forma como as pessoas interagem com as outras,

aos sistemas que regem a sociedade; sendo que em *Ecotopia* são exploradas as infraestruturas sociais - sistemas de esgoto e construções imobiliárias - e pessoais - a desmistificação das ligações e necessidades primárias do ser humano, nomeadamente a da sexualidade e a autocensura associada a ela.

Já a situação de *The Eight Cities* é menos directa na ligação ao *Solarpunk*. Nele a situação das alterações geográficas do mundo encontra-se num estado mais avançado, mas não ao ponto de calamidade climática; antes, algo que foi progredindo com o tempo, ao ponto que o conhecimento geral de objectos que tomamos por garantidos seja cada vez mais ténue na consciência popular, com o caso particular do crescimento incontrolável do caudal dos rios, em particular o rio Yamuna em Deli, na Índia. O conflito aqui já não reside na tentativa de reverter ao estado anterior da sociedade e do ambiente, mas sim adaptar às novas condições e construir novas fundações a partir dessa situação, particularmente através da passagem de conhecimento e da sua relação com o espiritual, usando, como sujeito (não necessariamente religioso), a protagonista, uma guia e professora, que procura uma nova perspectiva na vida, fundada em factos e empatia relacional. *Last Chance* toma uma posição semelhante, mas a abordagem é criativa. A humanidade fugiu do planeta Terra para um novo lugar no espaço, onde a acção ecológica torna-se exclusivamente preventiva. O estilo de vida é sustentável e humilde, mas é na educação que reside o ponto importante – o sacrifício como preço da redenção. As crianças são submetidas a uma cultura de isolamento, numa zona do mundo completamente austera, para onde, a partir de uma certa idade, são enviadas e preparadas para uma vida de trabalho num lugar, supostamente morto, que precisa de ser lentamente recuperado. Quando atingem os quinze anos e completam a formação, é lhes revelado o resto do mundo que na verdade é paradisíaco, que o sofrimento e a mentira de uma parte da sua vida na verdade foram um mal necessário e cruel para entenderem o que é preciso fazer para manter o seu novo mundo.

Por fim, *Teratology* é uma estória concentrada nas ameaças muito reais dos envenenamentos de rios através da acumulação de sedimentos químicos no leito, que começam a criar doenças e mutações (infertilidade, pústulas, deformações, etc.) nos vários animais envolvidos na mesma cadeia alimentar com origem, neste caso, na truta. As personagens principais vivem em isolamento, perto do habitat afectado num laboratório financiado pela universidade e outros mecenas privados, executando a sua pesquisa e experiências em busca da causa e possível cura da infertilidade causada nos machos da espécie e aos seus possíveis efeitos na fauna, sempre com resultados

inconclusivos até que o seu tempo se esgota. Um caso real é o do extracto mineral e respectiva limpeza de excedentes próximo destes habitats e reservas. A sua visão é mais negativa, acabando mais na incerteza do futuro do ecossistema animal e na limitação humana de corrigir os seus danos.

Num contexto fantástico, e fora da bolha da ficção científica, o filme “*A Princesa Mononoke* (もののけ姫) de Hayao Miyazaki (1997), que nos põe num Japão fictício à beira da revolução industrial. Os velhos deuses estão doentes, a morrer lentamente e enraivecidos pelas constantes transgressões do ser humano que lhes rouba as florestas, antes cheias de vida, agora usadas para alimentar a máquina de guerra, com a produção de ferro e pólvora. Todo o filme é uma alegoria ao abandono físico da humanidade, ao ecossistema que habita, às velhas tradições e atenções que são postas completamente de lado, numa luta pela liberdade contra deuses caprichosos e indiferentes à fragilidade humana. Postos num ponto de vista neutro, através de um jovem exilado, vêmo-lo preso entre dois mundos: um, em que a humanidade está à mercê de elementos incontrolláveis e outro, que toma controlo do seu rumo, mas cujo preço é o declínio do ambiente à sua volta demonstrando uma realidade moralmente cinzenta. A humanidade torna-se senhora do seu destino com a morte dos deuses, mas, não sem a perda de vida e a carga pesada da responsabilidade de manter um balanço entre os dois mundos.

Esta situação conduz a uma perspectiva humilde face à nossa verdadeira posição e papel no mundo. Não temos entidades sobrenaturais que reajam às nossas decisões, garantindo um balanço do ciclo vital de tudo, não no sentido tangível da palavra, nem de uma forma reconhecível a curto prazo, ou a outra civilização sem o recurso a registos a longo prazo das alterações crescentes nos quatro cantos do mundo. O que acabamos por ter é um sistema cujas reacções começam quase imperceptíveis e se tornam aparentes apenas gerações depois, reagindo de acordo com as nossas escolhas. No nosso caso, como um parasita que o corpo procura expulsar. Num ecossistema sem a intervenção humana, cada elemento, animal ou vegetal adapta-se, e de acordo com as condições oferecidas. O seu ambiente, mobilidade, dieta disponível, predadores, doenças, vão mudando necessidades sociais e adoptando estilos de vida diferentes. O ser humano não é diferente neste sentido, mas sim na maneira como a nossa linguagem evoluiu, nos permitiu comunicar e exprimir das mais variadas maneiras a forma como vemos o mundo. Esta questão é fundamental para percebermos como nos vemos e reagimos com dificuldade face a crises, ambientais ou não. Somos munidos do potencial da criação, mas

não somos onipotentes, não estamos isentos da reacção da natureza, por mais que tentemos convencer-nos que sim.

A última vertente que distingue o *solarpunk* de outros géneros literários e estéticos, remete para o seu potencial e vertentes activistas. Especificamente como poderá despertar e alinhar com acções de eco-activismo e activismo socio/político através da produção de romances, música, filmes, jogos, ilustração, arte urbana, etc. como *artivismo* (arte + activismo). Quando nos referimos a *artivismo*, não se trata do conceito que implica uma vida de militância contra as iniciativas políticas antissociais e ambientais. A este conceito “*o uso directo e óbvio de acções para alcançar um resultado, geralmente político ou social*” (Dic. Oxford), por estar incompleto conforme o crescimento dos multimédia (daí facilidade de transmissão de informação) e da taxa de literacia, podemos acrescentar, de acordo com o que se caracteriza de Artivismo e a educação (como entidade sistémica), esforços indirectos correspondentes a uma corrente filosófica/social/moral destinados causar indirectamente mudanças na sociedade. Estas agem de uma forma menos violenta, produzindo mudanças a nível latente que influenciam o despertar de uma nova consciência e identidade social.

O uso de arte como catalisador e perpetuador de mudança na sociedade merece mais atenção. O termo *artivismo* é novo, mas o seu método não, seja na sua origem como arte de propaganda, uma ligação cujas ramificações são produtos reactivos ao *status quo* e que ajudam a definir, ou redefinir, uma nova identidade social, cujo valor contemporâneo, inscrito num discurso heróico e laudatório, acaba por ser histórico. Valor demonstrado pelo *Friso de Pártenon* (Fídias, 440 a.C., Atenas, Grécia), exaltando as virtudes dos Atenienses contra os seus adversários; a *Coluna de Trajano* (Apolodoro de Damasco, 113 d.C., Roma, Itália) contando a versão romana da sua vitória contra os dácios; ambos casos de perpetuação de uma imagem para com o seu próprio povo, mas uma visão completamente parcial dos eventos que demonstram, sendo uma propaganda como ponto de referência para o futuro da cultura que representam. Esta afirmação ou redefinição social pode ser tanto positiva como negativa. Por um lado, pode representar um ponto elucidativo e de consciência social que revela um momento de auto-crítica, promotor de mudanças positivas para a sociedade; por outro pode ser uma expressão e tentativa de perpetuação de um ideal ou sistema imperfeito, doente e deformado para atingir metas egoístas, mostrando a sua origem enganadora e manipulatória. Expressões que são perceptíveis mais facilmente pelos que vêm de fora, mas muitas vezes só em retrospectiva pelos que sofrem dela. O construtivismo russo ajudou a criar, e/ou talvez

definir/dar corpo, a uma identidade social e dar voz à necessidade de mudança radical que o socialismo Russo representou, com o clímax na revolução Bolchevique em 1917, mas o termo propaganda acabou por ser para sempre identificado pela propagação de regimes extremistas (Regime Nazi, Rússia Estalinista, Coreia do Norte) e recrutamento militar (Cartazes de alistamento militar Britânicos e Americanos).

Em *História da Arte e Movimentos Sociais*, Hadjinicolaou (1963) aborda esta dicotomia entre arte, cultura e história, distinguindo a ideologia imagética do conhecimento científico:

“A ideologia imagética, com o seu duplo aspecto de desconhecimento-reconhecimento, ilusão-alusão à realidade, não tem qualquer relação com o conhecimento científico da «realidade». Ideologia imagética e conhecimento científico são duas realidades distintas” (p.151)

Hadjinicolaou, vai mais longe criando duas categorias distintas de ideologia imagética – positiva e crítica. *Positivo* é usado no sentido de que é um trabalho afirmativo, que não entra em confronto com outras ideologias, contendo partes da mesma cultura nela ou, ainda, elevando outras ideologias com ela. *Crítica*, é referente a uma obra cuja ideologia imagética critica outras ideologias não imagéticas e, novamente, geralmente partilha ela própria alguma dessa ideologia com ela. Quando referimos a problemática do *Friso de Pártenon*, a *Coluna de Trajano* e a propaganda política e militar, era a sua existência como reflexo da vivência dos acontecimentos por uma classe e sociedade distinta no tempo e espaço, uma ideologia imagética colectiva, que é perpetuada por essas obras.

O que torna o *solarpunk* um sub-género narrativo e estético de ficção activista? Outra vez podemos referenciar a sua ligação à *hard science fiction*, mas isso não basta para tornar uma obra activista. A forma reactiva e consciente de como o género surgiu, face às agressões ambientais e às poucas medidas tomadas para emendar, é que a define, pois, a sua criação tem como objectivos concretos contrariar a actualidade e causar uma mudança no pensamento da sociedade. Neste sentido o *solarpunk* é tanto *ativismo* como eco-ativismo. Esta natureza híbrida torna a sua acção sobre as pessoas indirecta, já que está munida de ferramentas únicas, próprias do seu discurso e da sua forma. O que muda é o tipo de impacto que tem e como este se manifesta. Muitos dos objectivos transponíveis dos mundos fictícios do *solarpunk* são paralelos aos temas já indicados e podem ser

transmitidos, seja directa ou indirectamente para o leitor/receptor. A sua maior vantagem como peça de ficção é a mais pura liberdade de exploração e experimentação de um conceito pelo criador e proposta de leitura ao receptor. Mas não é a exploração livre e plástica que importa, é o que traz. Um ambiente seguro, livre de consequências físicas, nas mãos de um artista pode mostrar como uma sociedade alternativa poderia funcionar, por mais fantasioso e impossível que seja o conceito, desde que os pilares desse mundo sejam verosímeis e as regras transparentes. Poderíamos ter uma visão de uma sociedade cujas políticas, economia e dia a dia fossem influenciadas pela tecnologia com base na energia renovável, de como esta contrasta com uma sociedade ainda presa na ilusão de um mundo exclusivamente dirigido para os interesses capitalistas e como isso afecta a sociedade física e psicologicamente; como trazer de novo a natureza para as cidades mudando a vida concreta das pessoas, as suas inter-relações e o espaço à sua volta, a comida, a moda, os novos e velhos costumes. Como seria uma sociedade cujo conhecimento é aberto e partilhado? Onde as rivalidades têm base apenas na qualidade do produto em vez de barreiras invisíveis, criadas exclusivamente para proteger os interesses dos que detêm, que abrandam o progresso da tecnologia criada ao ponto de impedir os seus próprios interesses pessoais. Deverá existir uma maneira de restituir a autonomia mínima a uma sociedade e separá-la de uma limitação de escolha, limitada por design. Uma comunidade cujo objectivo e sonhos são claros e o caminho visível afectará todas as suas camadas, a educação, a saúde, a alimentação, a segurança, e toda a infraestrutura irá mudar. A nossa sociedade está cada vez mais envelhecida e com interesses dirigidos apenas aos mais jovens. Importará apenas o amanhã dos que vêm depois? E o nosso? Em que circunstâncias quereremos morrer? Que mais poderá ser feito àqueles que desde o nascimento, por má sorte, nasceram com limitações intransponíveis? O que acontece ao que deixámos para trás? Demolimos as provas dos erros cometidos, como apagamos uma memória má de um diário e negamos a sua ocorrência como se nunca tivesse sido parte da história? Ou construímos em cima dos projectos arquitectónicos, que produziram caixas de betão, para criar algo bom? Um local realmente bom, não é impossível, é uma Eutopia.

2.2. Utopia, Distopia e Anti-Utopia

Um conceito associado ao *solarpunk*, necessário para entendê-lo, é o de Utopia. Do grego *oũ*, «não» + *tópos*, «lugar», pelo latim *Utopia*-, pode ser traduzido para “lugar nenhum”, ou “lugar que não existe”. Para além do título abreviado da obra literária de Thomas More¹³(a sua origem), é uma forma ideal, quase perfeita, de uma sociedade que surge em crítica ao regime contemporâneo do autor, consciente do lado fantasioso e onírico do que sugere. A problemática da associação deste termo ao *solarpunk* não reside no seu significado, mas nas particularidades da sobreposição dos dois conceitos, nas incompatibilidades das ambições reais do subgénero e a ideia popular que cresceu à volta da Utopia. Esta é uma preocupação demonstrada dentro do subgénero por Connor Owens (2016), que diz:

“Então não é utópico no sentido negativo de querer criar um mundo “perfeito” sem quaisquer problemas, uma “ou-topia”, mas seria uma utopia em imaginar um mundo melhor que inspire as pessoas a torná-lo realidade, uma “eu-topia” (um lugar bom). Vejamos a utopia como um processo constante de tentar alcançar um ideal, e menos como uma solução definida em forma de luz ao fundo do túnel.”
(*What is Solarpunk? In Owens, C. Solarpunkanarchists.com*)

A preocupação e o redireccionar da perspectiva tomada por Owens para resolver as incompatibilidades é contraditória, sendo tanto racional como emocional. Identifica o problema e separa a noção de Utopia enquanto solução configurada como “luz ao fundo do túnel”, não abdicando da conotação de sonho ideal, pronto a ser usado como persuasor para a realização de algo, cuja materialização progressivamente mostra os seus limites e é válida (apenas) enquanto conceito. A distopia (dis - δυσ- "mau") surge, ironicamente, da mesma situação que a Utopia tanto na realidade como na ficção, assumindo-se enquanto crítica ao regime contemporâneo de quem a imaginou. Na ficção, uma interpretação dramática de um futuro possível, caracterizado pela sua austeridade à vida e progressiva desumanização daqueles com menores recursos para sobreviver nesse ambiente (seja ele de origem natural ou feita pelo Homem) levados a essa condição pela própria natureza do sistema social. Uma violação da dimensão humana, demonstrada através das várias faces dos problemas sociais: ambiente, política, economia, religião, psicologia, ética, ciência e/ou tecnologia.

13 – More, Thomas. 1516, *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*. Johann Froben (Editor), Basileia, Suíça.

Estes conceitos raramente vêm separados uns dos outros e com muita facilidade se influenciam mutuamente, em cadeia, e criam problemas distintos conforme o foco da narrativa. Dois casos distintos são o livro de Margaret Atwood (1985), *A História de uma Serva*¹⁴ e o filme de Ridley Scott (1982), *Blade Runner*¹⁵. Ambos retratam cenários distópicos sendo o primeiro uma versão alternativa dos Estados Unidos da América, cujos movimentos políticos opostos ao princípio da igualdade de género, não só conseguiram fazer regredir os avanços alcançados, como instituir no governo um regime patriarcal teocrático onde a lei divina é equivalente à lei judicial; em *Blade Runner* temos como realidade num futuro longínquo (na altura 2019) ao modo *cyberpunk*: um pesadelo capitalista extremo e plutocrático onde o consumo e o avanço tecnológico não só reprime a respectiva sociedade, controlando todos os aspectos da sua vida através do consumo, como o desenvolvimento da vida animal e vegetal, agora luxos. Num paralelo quase *divino* que se propõe controlar também, a própria vida artificial que cria.

Quando referimos a distopia, não o fazemos exclusivamente enquanto ideia antagónica de utopia. Os dois conceitos vistos de forma simples são apenas opostos, preto e branco. As duas *topias* não são só divergências que surgem de condições iguais, são pontos de vista reactivos intrinsecamente relacionados; vai além da ideia de uma utopia se tornar progressivamente distópica à medida que se debate com a sua concretização; por outro lado, o conceito de utopia é altamente cultural, necessariamente temporal e individual. O que para nós seria uma utopia, no outro canto do mundo seria uma distopia; o que hoje seria um paraíso, no futuro poderá ser um pesadelo; um ditador nunca se vendo como o *vilão*, vê o seu governo como uma utopia e não uma distopia.

Nada demonstra melhor este ponto de vista do que a própria obra que originou o termo. A *Utopia* de More, apesar de ter vários apontamentos, críticas e reflexões oportunas ainda hoje, é uma proposta feita em cima da sociedade considerada moderna do séc. XVI. Hoje veríamos nelas grandes limitações aos direitos individuais, com tendências eventualmente xenófobas e apologista da escravatura. Com isto em mente, entendemos que se pode considerar o conceito de Utopia não como “... *imaginar um mundo melhor que inspire as pessoas a torná-lo realidade*...” (como *Owens* propôs), mas sim como algo relacionado exclusivamente com a fantasia. Algo fantástico com os elementos necessários para ser credível, alinhando uma sociedade boa e funcional dentro da sua própria lógica, mas completamente impossível na realidade.

14 - Atwood, M. (1985) *A Handmaid's Tale*. McClelland & Stewart, Toronto, Canada.

15 - Scott, R. (1982) *Blade Runner*. Warner Bros. Burbank, California, USA.

Um bom exemplo para este entendimento é a tetralogia de obras de James Gurney (1992), *Dinotopia*¹⁶. Trata-se de um conjunto que não só poderia ser considerado *solarpunk* porque a civilização desenvolve uma relação completamente simbiótica com a ilha e os seus outros habitantes, como oferece uma perspectiva simultaneamente lógica e absolutamente impossível, num cenário hipotético em que a humanidade convive com Dinossauros no seu dia a dia, como se numa *dupla domesticação* (um “anti - *Jurassic Park*¹⁷”). O autor descreve essa sociedade com a mesma, se não ainda maior, atenção ao detalhe que o trabalho de More. É uma manifestação pura e criativa que poderia ter saído dos sonhos de uma criança, mas com os recursos de um artista.

Com isto em conta impõe-se a pergunta. Se afinal o termo utopia não pode ser usado para descrever *solarpunk*, qual é a alternativa? Distopia certamente não, visto que representa o exacto oposto do entendido. John Gray (2007), filósofo político contemporâneo, em *A Morte da Utopia* partilha um sentimento anti-utópico quando liga o conceito de utopia à necessidade contemporânea nas várias culturas, sobretudo Ocidentais, de criar uma narrativa universal que justifique a nossa história, os nossos costumes e acções para lidar com a necessidade de significado na nossa existência. Para além da sua origem na nossa crise existencial, que o sentimento utópico é uma reacção promotora e escapista, que deu azo à criação do mito e da religião, que preencheu a nossa necessidade de pertença e de realização. Contudo, essa presença da religião e do mito por si só não chega para criar a ideia de utopia, visto que pode funcionar como guia para uma vida satisfatória; as estórias que daí resultam são reflexões importantes nas nossas vidas e do conceito de ser humano, numa existência que poderemos nunca entender na sua totalidade.

Onde a mitologia e a religião convergem, podemos argumentar, foi nas várias propostas divergentes, que apareceram ao longo da história, de narrativas apocalípticas a partir de elementos que separavam claramente posições distintas de bem e de mal. Que a nossa existência faz parte de uma guerra cósmica entre forças opostas intangíveis que são influenciadas pelas nossas acções e vice-versa.

16 - Gurney, James (1992) *Dinotopia: A Land Apart from Time*. Turner Publishing, Nashville, Tennessee, EUA.

Idem (1995) *Dinotopia: The World Beneath*. , Turner Publishing, Nashville, Tennessee, EUA.

Idem (1999) *Dinotopia: First Flight*. Turner Publishing, Nashville, Tennessee, EUA

Idem (2007) *Dinotopia: Journey to Chandara*. Turner Publishing, Nashville, Tennessee, EUA

17 - Spielberg, Steven (1993) *Jurassic Park*. Universal Pictures, Universal City, California, EUA

Tal como foi discutido com a distopia, estas estórias de futuros cataclísmicos são catárticas pela perspectiva de, face à ameaça de um futuro horrível, nos oferecerem a redenção com um futuro igualmente possível de um paraíso, uma Utopia; que na nossa narrativa e na nossa perspectiva permite fazer o que está correcto para alcançar esse fim, seja ele qual for. Ao longo da história todas estas tentativas resultaram em grande sofrimento. Gray (2007) reconhece isso e tenta encontrar formas e crenças que tentam contrariar esses métodos:

“Ver a vida de uma pessoa como um episódio de uma narrativa universal é uma fantasia e (...) tal nem sempre tem sido visto como uma coisa boa. Muitos dos místicos do mundo aspiraram a atingir um estado de contemplação em que a sucessão de acontecimentos a partir dos quais se constrói a história da nossa vida estivesse ausente. Platão e os seus discípulos prezavam uma eternidade sem acontecimentos acima de qualquer processo de mudança e nisso estavam próximos dos pensadores hindus e budistas. Numa tradição diferente, os taoistas ensinavam que a liberdade consiste em libertarmo-nos das narrativas pessoais identificando-nos com processos cósmicos de morte e renovação. (...) na ortodoxia que foi criada por St. Agostinho, essa tentação foi moderada pela ideia de que tem de se encontrar significado num reino intemporal cujas sugestões podem aparecer a qualquer momento.” (p. 273)

Gray ainda faz alusão à libertação da narrativa pessoal e universal através da memória e do sentimento que essa traz, ao citar Marcel Proust;

(...) “escreve acerca da sensação que experimentou ao beber chá misturado com migalhas de *petites madeleines*, os bolinhos que lhe eram dados pela mãe; diz ele: «[a sensação] tinha imediatamente tornado destruídas de importância para mim as vicissitudes da vida, os seus desastres inócuos, a sua brevidade ilusória, agindo do mesmo modo que o amor age, enchendo-me de uma essência preciosa: ou melhor, essa essência não estava em mim, era eu. Deixaria de sentir que era medíocre, contingente, mortal»¹⁹ (pp. 273 - 274)

mas, apesar de libertador, este sentimento intemporal e de imortalidade é momentâneo e involuntário. Este sentimento e memória expressada por Proust são únicos em cada indivíduo e deve fazer parte do processo de aceitação da vida de cada um, não que seja possível rejeitar essa parte da nossa memória, mas não pode ser a única fonte de realização, sobretudo quando esse mesmo sentimento de nostalgia é usado como arma política associada a glórias históricas de uma cultura, prendendo-nos aos conflitos do passado.

Não podemos viver só para um futuro imaginário arriscando a perder a perspectiva do agora, tornando-nos inflexíveis aos imprevistos da vida e pondo em causa esse mesmo futuro que desejamos. Não podemos viver do passado, que apesar de ser um refúgio em tempos maus, reconfortante quando associado a algo novo e importante para definir o carácter de cada um, identitário, não pode satisfazer-nos com sentimentos passadistas, alimentados por conflitos e problemas antigos, acabando por fugir ao confronto do agora. Estar no presente e viver um dia de cada vez, resolvendo os problemas do dia a dia conforme eles vêm seria o mais correcto, se ao fazê-lo não arriscássemos igualmente perder a perspectiva dos problemas futuros, exacerbados pela fuga à história e expondo-nos à descontextualização, conduzindo-nos a um percurso fútil. A resposta para um futuro bom e uma existência satisfatória reside então em viver no presente, definido pelo nosso passado, informado pelo dos outros e consciente das consequências que as nossas acções trazem. Não é viver por um futuro idílico cuja solução é universal para todos, mas sim um futuro diverso e consciente do mundo à nossa volta, algo que requer empatia e altruísmo. A resposta já surgiu neste texto com a citação de Owens. Solarpunk deve ser associado ao conceito de Eutopia, um lugar bom, utilizando um caminho reflectido e informado em que a utopia não pode ser usada como isco

3. Homem, espécie e contexto

3.1. A Problemática e o Potencial do Ser Humano

Devido ao foco humanístico e ecológico do *solarpunk*, é oportuno pegar nestes temas para ajudar a decodificar o surgimento de certos movimentos, ou elementos particulares destes nas artes-plásticas, filosofia, literatura, música e sociologia como inevitáveis.

Uma posição particular que Frank Herbert (1966) apresentou na sua saga *Dune*, sobre o que significa ser verdadeiramente humano, pode dar-se como ponto inicial.

(...) "one does not obtain food-safety-freedom by instinct alone... animal consciousness does not extent beyond the given moment nor into the idea that it's victims might become extinct... the animal destroys and does not produce... animal pleasures remain close to sensation levels and avoid the perceptual... the human requires a background grid through which to see his universe... focused consciousness by choice, this forms your grid (...) all things/cells/beings are impermanente" (...) (p.5)

Está subentendido nesta citação, que a grande maioria dos seres humanos é pouco mais que animal, podemos fundamentar uma posição extrema e assustadora que, fora de contexto, facilmente seria vista como justificação para qualquer acto atroz, contemporâneo ou histórico. No contexto de *Dune* serve como uma base que demonstra ser uma desconstrução ácida da sociedade e história ocidental, a religião, colonialismo, política e o mito do herói/messias. No contexto sociológico serve como ponto de partida para identificar problemas da humanidade que se têm repetido desde a pré-história, sendo a evolução dos modos estruturais do comportamento humano que explicam os graves problemas ecológicos de hoje.

Factores que se reflectem na nossa história e marcam, infelizmente, a contemporaneidade são a falta geral de tolerância, compaixão, interesse pelo que é diferente e/ou desconhecido, ou pelo menos, a flexibilidade para ver “as coisas” de outra maneira, relacionável ou empática, e que permita a dois pontos de vista diferentes coexistirem sem que um tente suplantar o outro.

As teorias em volta do desaparecimento das espécies humanas históricas como os *homo neanderthalensis* ou os *homo denisova*, servem aqui como exemplo. Há duas teorias

principais para o seu desaparecimento que introduzem duas explicações divergentes, ambas válidas. De acordo com provas de presença de ADN neandertal no *homo sapiens* em diversas partes do mundo (nomeadamente o norte euroasiático), temos a teoria da integração em que o sapiens e o neandertal (ou outras espécies de humanos) se cruzaram dando lugar ao *sapiens* como conhecemos hoje. O problema desta narrativa é que nunca saberemos em que contexto é que essa espécie foi assimilada e até que ponto, cultural/social ou fisiológico nos influenciaram, apenas podemos observar pelas semelhanças biológicas, saberes técnicos e assunções informadas por contexto e comparação com outros achados. A outra teoria é a da eliminação. Aos poucos, com a expansão lenta do *sapiens* rumo ao norte, a partir de África, quando deparados com outras comunidades de humanos semelhantes com quem teriam de dividir (*competir por*) recursos, possa ter resultado em violência e um eventual genocídio. Nada garante que nesta situação, o mesmo não acontecesse entre duas comunidades de *sapiens*, aliás é difícil imaginar uma hipótese em que não tenha degenerado em violência, visto que ainda hoje isso acontece, e em escalas diferentes.

Não é necessário sermos de raças diferentes, é apenas preciso uma cor de pele diferente, ter diferenças políticas, religiosas e sociais. A probabilidade da teoria do genocídio é assim sustentada pela história posterior, mas o provável é que tal como a improbabilidade da nossa existência, tal como a variedade de culturas no nosso planeta o que poderá ter acontecido é uma mistura das duas, embora as provas se inclinem, infelizmente, mais para o genocídio. Nesta situação Harari (2011) põe a seguinte questão:

(...) “imagine como seria se os neandertais ou os denisovanos tivessem sobrevivido ao lado do Homo sapiens... Que tipo de culturas, sociedades e estruturas políticas teriam emergido num mundo onde coexistissem diferentes espécies humanas?” (p.30)

Por si só é uma pergunta inócua, um *e se...* histórico que podemos colocar muitas vezes em toda a nossa existência.

Outro conjunto de factores que pode ajudar a compreender a atitude agressiva e predatória das sociedades, é a nossa separação mental do ambiente e a necessidade de domesticação dos elementos, sendo o fogo o principal, recorrendo a ferramentas para compensar as nossas limitações fisiológicas. Estendendo as nossas capacidades físicas, tornando-nos um predador frágil, mas subindo vertiginosamente na cadeia alimentar. O

uso de ferramentas não é exclusivo à nossa espécie nem dos outros primatas. O *corvo-da-nova-caledónia* (Escócia), usa galhos com ganchos (feitos pelo corvo) para apanhar larvas nos troncos e eleva o nível da água colocando pedras nos recipientes. Outro exemplo é a *lontra-marinha* que usa pedras para partir a casca de moluscos, mas nada compete com o castor cuja engenharia é capaz de alterar o ambiente à sua volta, inundando e expandindo a sua área, com diques feitos com rochas, troncos, ramos e lama. A grande diferença entre nós e os castores neste aspecto é que eles têm predadores naturais, duram menos tempo e não têm o conhecimento das consequências que as suas acções têm no ambiente.

Os comportamentos *proto-técnicos* de alguns animais, pela sua extensão e impacto, não *deitaram abaixo* qualquer equilíbrio do ecossistema, após milhares de anos de adaptação. Por outro lado, a inteligência pragmática humana coloca questões evidentes: porquê pensar em sermos necrófagos quando podemos fazer ferramentas, tão ou mais perigosas que qualquer dente ou garra, somando-a à potencial coordenação de um grupo? Porquê migrar à procura de novos recursos e melhores temperaturas quando podemos construir casas, cultivar o campo e domesticar animais para comer durante o ano inteiro? Melhor. Porquê gastar o tempo e esforço a cultivar e a cuidar de animais, quando podemos dedicarmo-nos à construção e manutenção das casas e ferramentas dos outros em troca do excesso produzido pelos que se dedicam à suas quintas e hortas? Porquê fazer, se pudermos impor, matar e roubar?

O ciclo de conveniência continua e assume formas cada vez mais complicadas. Os animais não agem por código arbitrário de moralidade, simplesmente são. O universo simplesmente reage às novas condições segundo as regras naturais, e no fim, somos os responsáveis maioritários pelas consequências das nossas acções. A natureza não quer saber se amanhã estaremos cá ou não. Somos apenas outro animal... no entanto isso não quer dizer que devemos comportar-nos como simples animais que vivem de um dia para outro, apenas dos seus instintos, necessidades e prazeres simples, pois temos todas as capacidades e condições para ultrapassar essa condição.

As alterações causadas pela humanidade desde há séculos, a favor das conveniências básicas, ainda são desculpáveis se considerarmos a falta de perspectiva global, histórica e científica do *sapiens* de *ontem*, tendo em conta a escala da nossa presença e como ela se manifesta. Só agora estamos a viver o resultado de um efeito borboleta despoletado pelos nossos antecessores. É possível ver como as decisões práticas que foram tomadas nos trouxeram aqui, mas apontar um momento, ou momentos

específicos em diferentes pontos no mundo em que o *sapiens* se colocou à parte, ou pior, acima da natureza, é muito mais difícil.

A visão que a humanidade tem da natureza, como a entendemos hoje, seria diferente noutro contexto cultural e ser-lhe-ia dada uma importância ou reverência diferente, por influência do montante de recursos que rodeiam a comunidade ou por razões religiosas, éticas ou sociais. Há várias coisas que definem a linguagem humana e como ela se adaptou e evoluiu ao longo dos séculos. Tanto John Gray como Yuval Harari alinham, nos seus trabalhos distintos, semelhanças no modo como a força do *mito comum* influenciou o nosso estilo de vida, orientação da sociedade, avaliação do estranho e à natureza. Gray, como já foi referido, estabelece uma ligação histórica entre a religião e a necessidade, por vezes tóxica à nossa felicidade, de uma narrativa final nas nossas vidas, criando ainda paralelismos entre o paraíso e a ideia comum de Utopia. Harari (2011) explica como, através das várias teorias da evolução da linguagem, do uso da criação e do imaginário, originaram muitos dos comportamentos sociais fundamentais.

(...) “a ficção permitiu-nos não só imaginar coisas como também fazê-lo colectivamente. Podemos tecer mitos comuns, como a história bíblica da criação, os mitos do tempo dos sonhos dos aborígenes australianos e os mitos nacionalistas dos estados modernos. Tais mitos conferem aos sapiens uma capacidade sem precedentes para cooperar de forma flexível, em grupos com muitos indivíduos” (p.38).

Este estudo revela a unicidade da nossa linguagem para além da capacidade de transmitir informação sobre coisas imaginárias, especificamente como o ser humano conseguiu tirar partido disso como forma de quebrar as limitações mentais que o impediam de conviver com grupos de estranhos, estabelecendo a sociedade moderna como hoje conhecemos. Esses mitos comuns permitiram manipular as pessoas que nos rodeiam e por consequência o ambiente em volta. Se uma sociedade for construída com base na ideia de que a natureza existe para servir a humanidade e que esta foi criada à imagem de Deus, ou, independente do contexto religioso, que as condições de vida criadas pela sociedade impedem a pessoa comum de viver de forma humilde e feliz sem o abuso do e dos que o rodeiam, então é completamente entendível a direção tomada pela humanidade. Tenhamos em conta que é a assumpção de alguns mitos (desenvolvimento,

propriedade, poder, religião) que promovem valores sociais, na base da extracção excessiva de recursos e em atitudes predatórias.

A noção de natureza e da humanidade como um todo, entidades interdependentes que na verdade não estão separadas, não é nova. Os Guarani que vivem no limiar da sociedade moderna de São Paulo no Brasil, têm na música uma das formas de comunicação com o divino, demonstrando através da sua crença religiosa e tradição social, uma atenção quotidiana rara na nossa sociedade. *Kaká Werá (2013)* escreve no artigo “Quando éramos sopro e água, sol e lua, terra e mata”:

“Estas músicas chamadas Poraei, (...) São músicas de reverência, louvor, gratidão pelas águas, terra, árvores, céu e pássaros. Cada música presta homenagem, ou convoca estas verdadeiras civilizações, em conjunto com as civilizações do Homem, dos pássaros, árvores e vários tipos de água. As músicas crescem em intensidade dentro do Opy, com todos em adoração, batendo o pé num ritmo constante, como um único bater do coração. O povo dos Guarani acredita que todos nós somos música, que todos temos o nosso próprio som e que quando estes sons se juntam de volta de um único ritmo, encontramos e falamos com Nhãnderu, o Grande Pai, ou, Nhandeci, a Grande Mãe. Ou seja, com Deus” (...) (p. 156)

E esta filosofia estende-se ao seu modo de vida:

“Visto de fora os Guarani parecem ser pobres, mas no que toca a posses materiais a sua filosofia de vida é baseada apenas no que eles precisam. A vida dos Guarani centra-se à volta da descoberta e de experienciar os mistérios intangíveis da natureza e deles próprios, uma prática de vida direccionada para o conhecimento do próprio e não consumo. Focam-se no crescimento e desenvolvimento de seres, enquanto a sociedade não indígena foca-se na acumulação de posses. Daí uma cultura não entender a outra. (p. 157)

Estas tradições dos Tupis foram herdadas e mantidas pela palavra durante doze mil anos²⁰, certamente com desvios e variações das mesmas crenças e práticas, tal como na história europeia, africana e asiática. Culturas igualmente ligadas à natureza também existiram no *nosso lado do mundo*, a diferença é o tempo que estas duraram, como

mudaram, a influência e modo como nós interagimos hoje, quando a encontrámos e qual destas é claramente a dominante. As prioridades económicas e sociais actuais, mais a tendência histórica ao domínio e substituição, por vezes à força, dessas culturas revelam um comportamento preconceituoso que mostra uma falta de respeito e de auto-reflexão, algo que não mudaria mesmo que as culturas se mostrassem em pé de igualdade tecnológica ou se não existisse uma barreira linguística. O objectivo deste capítulo não é exclusivamente procurar os defeitos na nossa cultura e valores modernos; com efeito, se as ligarmos a algumas necessidades primordiais, veremos que não mudaram particularmente, simplesmente manifestam-se de novas formas. Procuramos contrastar o paradigma actual da humanidade como força egoísta e destrutiva, que estamos habituados a ver e a acreditar, com um paradigma contrário, que demonstra que essa prática não é necessariamente o nosso estado natural. A parte da educação e do comportamento social e espiritual que procura entender e conviver com o que nos rodeia de forma responsável e educada, faz também parte da nossa natureza, e do pensamento ético. Algo que é puramente um impulso emocional, mais sensível a uns indivíduos que outros, pode ser realçado, complementado e incentivado através do conhecimento científico e da escolha consciente.

20 – Segundo Werá (2013), (p.158) a tradição dos Tupi-Guarani tem sido mantida no Brasil durante, pelo menos, doze mil anos. O Brasil, como o conhecemos hoje, só tem quinhentos anos, enquanto os povos costeiros do Brasil, os primeiros a entrar em contacto com os europeus, existiam há pelo menos onze mil e quinhentos anos. É nesses doze mil anos que os povos nativos fundaram, desenvolveram, cresceram, estruturaram e fortaleceram a sua maneira de ser/estar em conjunto com a sua visão do mundo, complexa na sua essência.

3.2. Romantismo: O Início do Pensamento Ecológico na Arte Ocidental

A origem do pensamento ecológico científico no Ocidente surge no final do séc. XVIII com a obra de Gilbert White (1789), *Natural History and Antiquities of Selbourne*, porventura, na arte e na sociedade começa apenas com as transformações sociais no séc. XIX onde enraíza o Romantismo, surgem como evoluções da revolução industrial. Apesar da sua contribuição para o desenvolvimento tecnológico, científico, comercial e qualidade de vida, a médio/longo prazo, a sua introdução não veio sem consequências sociais e ambientais que ainda hoje são sentidas na nossa vida urbana e rural. Num mundo em que a natureza era previamente considerada estática, podemos observar a tendência para desequilíbrios na geografia humana, desertificação do campo, e da sobrepopulação. Antes de falarmos sobre a sua manifestação no desenho, pintura e como estas influenciaram e foram influenciadas pela literatura, poesia e música, é importante distinguirmos certas características do Romantismo, enquanto pensamento, não referentes à arte, mas que são relevantes para a sua influência na sociedade, uma característica que conduz à compreensão do *solarpunk*, particularmente no que toca ao seu raciocínio emocional e influência social.

Uma das semelhanças do Romantismo com o *solarpunk* é antes de mais a sua definição complexa, derivada das diferentes interpretações da sua expressão, histórias e temas. O Romantismo do Reino Unido não é a mesma coisa que na Alemanha e na França, havendo diferentes consequências provindas do “apelo à emoção” nos três casos, uns a curto prazo, outros mais demorados e subtis. John Gray (2013), no prefácio a *The Roots of Romanticism* de Isaiah Berlin (1999), expõe-no de forma sucinta:

“Divergences in how the ideas are understood and the tangle of human interests and motives mean that no idea can ever be implemented without adulteration or distortion (...) the distance between ideas and their applications is a measure of human imperfection” (pág. xi).

Esclarecendo, referimo-nos ao impacto político que trouxe e que podemos ainda hoje observar. As mudanças drásticas no quotidiano das pessoas alertaram a consciência crítica criando um sentimento de perda. Essas mudanças afectaram a arte e os ideais que a alimentaram, transbordando para a sociedade de novo; Gray (2013) nota:

“A great many phenomena of the present day – nationalism, existentialism, admiration for great men, admiration for impersonal institutions, democracy, totalitarianism – are profoundly affected by the rise of Romanticism, which enters them all.” (pág. xix)

Estes sentimentos não serão exclusivos do Romantismo. O que o Romantismo trouxe, com o apelo à emoção, foi o enaltecimento dos sentimentos de injustiça nos menos beneficiados pelas regras da sociedade. Em suma, Berlin (1966 - 1967) diz:

(...) “the free untrammelled will and the denial of the fact that there is a nature of things, the attempt to blow up and explode the very notion of a stable structure of anything – are the deepest and in a sense the most insane elements in this extremely valuable and important movement” (pág.155).

Podemos ler aqui a insatisfação, ou mesmo a revolta, criadora de movimentos políticos, associada a referências mentais específicas e a afinidade com o Romantismo como linguagem. O *solarpunk*, como criador de narrativas, crítico do *status quo*, pretende um papel semelhante ao da Pintura Romântica

Apesar do sucesso parcial da Revolução Francesa, face aos seus problemas, os românticos alemães começam a reconsiderar a posição da revolução como expressão e solução máxima ao descontentamento da classe operária. Face a esta posição Michael Ferber (2010), em *Romanticism: A Very Short Introduction*, escreve o seguinte sobre Byron:

(...) “he saw that without forgiveness and reconciliation, no social transformation is possible, so his new revolutionaries are nonviolent, taking no revenge when victorious and gaining their victory not seizing power but by dissolving the power that prevailed(...) That, too, he rethought, imagining the workers this time refusing to flee, but standing “with folded arms” before the horseman with their swords. A century later, Mohandas Gandhi would read this poem aloud for his followers in India.” (p.107)

Vendo a condição cultural e social do povo como inadequada à formação de uma república funcional, consideravam os românticos, que para atingir uma reforma funcional

e duradoura, sem penalização da qualidade de vida da maioria, seria necessária a sua reeducação. Com um papel activo de poetas e artistas capazes de imaginar e tornar atractivo o ideal de uma nova sociedade. Estando ainda assim o sucesso dependente do progresso comunitário ou da acção de líderes iluminados. Outra vez, à semelhança do *solarpunk*, os românticos desdenhavam das práticas capitalistas e do comércio desregrado., vendo a doutrina do utilitarismo como o mal que as governava e animava o urbanismo descontrolado da altura. Esta preocupação só entra na consciência popular com os horrores da vida nas ainda novas fábricas, em meados de 1840, registada na primeira obra literária romântica por Charles Dickens (1854), *Hard Times*.

À primeira leitura, porque certamente não podemos fazer equivaler o conhecimento do nosso impacto ecológico, e o sentimento universal partilhado pelo saber, ao da humanidade do séc. XIX. O Romantismo é considerado um movimento artístico e emocional provindo do desejo de retorno do ser humano à natureza, que se manifesta da nova vontade da compreensão e organização científica das leis da natureza e, no caso do artista e do intelectual, fonte de refúgio do novo contemporâneo, de inspiração e de reflexão. Uma reacção trazida pela necessidade da liberdade de expressão individual, da valorização dos sentimentos e expressão da imaginação numa sociedade estéril cada vez mais sufocante e formatadora, causadas pela industrialização e pela vida burguesa (se bem que é essa mesma vida burguesa que lhes permite tais *devaneios*). Sendo então o regresso à natureza o fio condutor e o tema principal da época na Pintura, mas não apenas no sentido representativo.

A natureza mostra-se como personagem, filtrada pelo olhar do artista, algo pleno, sublime, patético (que induza pena), intimidante, algo que traduza os sentimentos, espiritualidade e sensibilidade íntima ao artista. Algo tão profundo e genuíno que mova o observador num gesto de empatia e entendimento profundo, de *Einführung*. Charles Baudelaire (1821 - 1867) expõe o objectivo da seguinte forma:

“O Romantismo nem se encontra na eleição de um tema nem na verdade exacta, mas sim numa certa maneira de sentir. Para mim, o romantismo é a expressão mais recente e actual da beleza. E quem fala de Romantismo fala de arte moderna, quer dizer, intimidade, espiritualidade, cor e tendência ao infinito, expressos por todos os meios de que as artes dispõem”

Ou seja, a nova atitude do artista estilísticas, técnicas e temáticas do Renascimento e Neoclassicismo tenham de ser adaptadas ou substituídas, para um desenho e pintura menos representativo e factual do assunto e mais espontâneo, visceral, simbólico e presente no momento e próprio do artista. Pouco espanta então que com a chegada do Romantismo aja uma valorização gradual do trabalho previamente considerado apenas parte do processo. Refiro-me à utilização do esboço, do desenho e da aguarela.

Outro sentimento relacionado com a corrente, e coincidente com a gama da empatia descrita pelos alemães, será a saudade, mas não uma qualquer, a saudade do que não foi vivido, de um tempo, espaço e contexto completamente alheio ao nosso. Um fascínio e idealização pelo que é medieval, pelas terras exóticas e comunidades marginais, por consequente, elementos não entendidos e apenas observáveis por um véu de sentimentalidade, sendo o fascínio pelo medieval algo que foi além da admiração pela sua dimensão espiritual, religiosa e emocional. Admiração por um tempo associado à origem das nações europeias e dos seus heróis, ao que simboliza, aos seus olhos, a identidade individual e mais autêntico.

No entanto, estes sentimentos representam apenas parte da crise de identidade e pertença dos românticos, sendo que o impulso do retorno à natureza, é acompanhada por várias dúvidas e reflexões acerca de Deus, da religião, e da espiritualidade, um componente essencial para o entendimento histórico e pessoal das obras produzidas, tendências e expressões visuais.

Michael Ferber (2010), em *Romanticism: A Very Short Introduction*, diz como introdução à passagem de Wordsworth (1805) sobre a travessia dos Alpes no *The Prelude*:

“Sublime nature calls forth the sublime in our soul... (...) after the removal of God, who was the ultimate sublime power, we rediscover his sublimity in nature, which is no longer necessarily seen as his creation, and in our own mind that responds to it. Sometimes, indeed, nature at its most sublime can seem like a mind itself” (...) (p.85)

Esta nova posição, herética para muitos, suscita duas novas perspectivas e interesses acerca da natureza. Primeiro, de um ponto de vista científico, a sensação de que ao lidar com a natureza ela parece manifestar uma mente própria, e daí, sistemas específicos, não estará muito longe do que entendemos como as leis naturais que regem a realidade, sendo a procura do entendimento da natureza pelo saber científico, parte do quadro mental onde

desponta a Ecologia. Segundo, propõe pela primeira vez, desde o abandono das crenças pagãs no Ocidente, uma ligação física, espiritual e dependente da responsabilidade humana para com ela. Observações, posições, possibilidades, desejos e filosofias que observam a nossa vida e a natureza de uma forma holística, complementar e que não têm de se opor. Estas duas manifestações do sentimento, são o que origina a nova vontade de voltar à natureza. No entanto, se carecemos todos dela, como explicamos a nossa separação mental? Mais natureza não significa o seu entendimento. A natureza só é admirada quando o homem a controla. Com a revolução industrial temos finalmente uma deslocação física que separa o ser humano do ambiente natural a uma escala grande o suficiente para causar uma ruptura. Agora agravada pela divisão social cada vez maior da nova classe trabalhadora. Grandes grupos populacionais têm a percepção de desenraizamento e de submissão a uma “engrenagem” maior do que alguma vez imaginámos, totalmente criada pelo ser humano, acompanhada pelo sentimento de perda.

Partindo do princípio de que nascemos como uma *Tabula Rasa*, a nossa assimilação das coisas está dependente do ambiente que nos envolve, daqueles que nos ensinam e influenciam. Ou seja, a ausência não só da natureza e dos seus elementos individuais, tal como a falta de incentivo pelo lugar e as pessoas que o ocupam, apesar de não nos privar destes cinco sentidos que nos permitem experienciar a vida, implica que a não ser que a experiência na natureza seja incentivada e promovida, estaremos sempre separados mentalmente das leis que nos governam. E essa dependência não só dos nossos sentidos e do raciocínio como um todo, impede-nos de investirmos emocionalmente no que nos rodeia e nos problemas cujas consequências não são nem imediatas, nem directas.

A percepção do mundo pelos românticos passa de egocêntrica a aloccêntrica, no entanto isso não quer dizer que partes do nosso egocentrismo não sejam relevantes para a nossa relação com o mundo. Os românticos defenderam que a natureza é a força primária, que a consciência humana é o produto da natureza e não a sua criadora. Se a humanidade desaparecesse a natureza continuaria incorporando-a como evento histórico contributivo; a existência da natureza é o factor primário, mas a condição humana de apenas poder perceber o mundo através da mente individual limita-nos à nossa realidade imediata. “Criamos” o mundo e a nossa realidade através da experiência pessoal e alteramos a nossa condição através das nossas acções cada vez mais levadas pela lógica e pela imaginação, mas não somos capazes de alterar as leis universais.

O trabalho de Spinoza (1674), *Ethica*, é o mais adequado para representar o estado espiritual ideal do romântico:

“(...) o amor intelectual por Deus, é a forma mais alta e nobre do estado da mente. Um estado livre de paixão pessoal ou qualquer auto-estima. Uma contemplação serena das leis do universo”

Decorre daqui uma nova apreciação da vida vista através da lente de que Deus e a natureza, são o mesmo (*Deus sive Natura*) e daí podemos interpretar que Deus é as leis do universo, que este é amoral, simplesmente é. Daí ser inútil a sua adoração, como a interpretamos no contexto religioso, pois não passa de uma projecção egoísta limitada do ser humano e daí incapaz de nos julgar segundo o nosso conceito de bondade, maldade e justiça. Simplesmente existe e nós percebemos a extensão das suas leis. Que a contemplação de uma vida realizada e inteira, é alcançada através da manifestação máxima de amor. Amor como é visto pela igreja cristã, mas não o de Deus por nós, a sua criação, sim de nós pelo universo, as suas leis, a natureza, a realidade. Uma demonstração verdadeiramente *punk* em revolta às instituições egocêntricas que os governavam e ainda nos governam em parte.

O surgimento do pensamento e acção ecológica comunitária reactiva difunde-se nos finais da primeira metade do séc. XX com projectos arquitectónicos sustentáveis como o de Nova Qurna, no Egipto por Hassan Fathy, em 1946; a publicação de *A Sand County Almanac* de Aldo Leopold (1949), nos EUA, obra que influenciou e proliferou o pensamento e preocupações ambientalistas e ecológicas na cultura ocidental americana e por extensão, europeia; seguida de obras de ficção literárias relevantes como *Dune* (1966), *Vaster than Empires and more Slow* (1970) e *Ecotopia* (1975).

4. Movimentos Estéticos e Temáticas

4.1. A Arte Romântica e o Movimento na Natureza

De todos os elementos caracterizantes do Romantismo, a ideia de *Einführung* merece particular atenção. Na sua observação, a subjectividade afecta a obra a nível técnico e é certamente o elemento condutor que trouxe maior mudança a nível visual. Através desta mudança de atitude e de objectivo na representação, as obras produzidas ganham um valor emocional que as eleva além do valor das suas partes individuais. Essa combinação do contributo autoral e da empatia transformam-se, de valores emotivos individuais em valores estéticos. O tema, o cenário, o modelo, a técnica e o gesto, todos contribuem para esse estado de apreciação, mas sobretudo o seu conjunto na obra, proporciona mais valor do que a soma das suas partes (valor de *Gestalt*) – o espaço deixado à interpretação subjectiva, dilata as reacções possíveis à obra e enriquece o seu valor objectivo.

Sendo agora o propósito transmitir determinadas emoções e suscitar empatia no observador, concretamente em manifestações da natureza, através do sublime e o efeito que tem nos seus actores. Como foi alcançado este propósito? O elemento principal que encontramos em comum entre todos os temas, seja medievalismos, exotismos, ruínas, o artista trágico ou a natureza e os seus elementos; é o do movimento na natureza e como esta afecta os elementos em volta, que cativam mais a atenção. Esta característica pode ser demonstrada e aplicada de várias formas. Ironicamente, existe também movimento na quietude de certas obras. Não referimos o movimento no imediato, mas sim de movimento no tempo, no peso criado pelo enquadramento e no movimento simulado pelo olhar ao “navegar” pela composição. A sua implementação cria “vida” no universo da obra.

Se observarmos o trabalho de Joseph Turner, nomeadamente as obras da série *Snow Storm, Hannibal and his Army Crossing the Alps (1812)* (fig.1) e *Steam-Boat off a Harbour's Mouth Making Signals in Shallow Water, and going by the Lead (1842)* (fig.2), podemos notar a demonstração mais literal e visceral de movimento na natureza através da intempérie, a verdadeira personagem principal das pinturas. Um evento climático tão primordial, denso e violento que engole até o Sol e cai sobre a paisagem e os que a habitam. Em *Hannibal and his Army Crossing the Alps* (fig.1) podemos observar o horizonte ainda de cores quentes, ser engolido num gesto contrarrelógio, pela tempestade que atravessa as montanhas. As suas cordilheiras quase indistinguíveis na densidade das nuvens e da neve. O exército de *Hannibal* agora pequeno e insignificante, quase apenas

uma silhueta no solo, perante o peso dos elementos que caem sobre eles, como se a própria natureza marchasse contra o seu avanço. Turner deixa o seu gesto espontâneo e propositadamente direccionado falar pela composição toda. Tão directo e imediato que poderíamos compará-los ao de um lápis que rasga a serenidade do horizonte. Interrompe qualquer estado anterior do local e contrasta com os restantes elementos fielmente intocados e congelados no momento, como se dominados pela demonstração de forças fora do seu controlo.



J. M. W. Turner - Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps, (1812)

Se em *Hannibal* temos a ilustração de uma força disruptora, ainda mais imponente será *Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (fig.2) que envolve e engole por completo qualquer elemento humano. O barco obscurecido pelo mar furioso e fumo do motor a carvão que se não fosse pela cor subtil das chamas seria indistinta da tormenta. A mesma gestualidade é encontrada neste quadro, se bem, que ainda mais apurada, violenta e espontânea. Parece que a cena foi violentamente virada do avesso e revelou num movimento circular o barco, preso no meio da tempestade prestes a engoli-lo. Esta peça em particular é uma representação dos extremos a que, talvez, alguns dos artistas tenham chegado para transmitir a emoção do momento. Turner (1842) ao apresentá-la, escreve o seguinte:



2. J. Turner - *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, (1842)

“Eu não pintei para ser compreendido, mas desejava demonstrar como seria vivê-la; convenci os marinheiros a amarrarem-me ao mastro para poder observá-la. Fui castigado durante quatro horas e não esperava conseguir escapar, mas senti-me obrigado a relatá-lo se conseguisse.”

Não se pode deixar de comparar este episódio, num ideal Romântico, ao momento na Odisseia, quando Ulisses pede à sua tripulação, que o amarrem ao mastro para poder ouvir o cântico das sereias, não fosse ser levado à desgraça por elas. Como se Turner quisesse replicar a situação, numa ode perfeita em respeito ao espírito e interesse místico do mundo clássico.

É irónico que os seus desenhos sejam tão delicados, descritivos e precisos como no seu registo de diário gráfico *Tweed and Lakes: The Fall of Lodore* (fig.3) que mal se nota o gesto do lápis na página, quase silhuetas fantasmagóricas quebradas pela presença da aguarela.



3. J. Turner - Tweed and Lakes: The Fall of Lodore c.1797

Um exemplo mais próximo dos temas típicos do Romantismo será o *Drawing of the Clyde* (fig.4) onde Turner retém algum do movimento da natureza através da cascata que cria uma leve neblina à superfície da água. Aqui favorece antes o uso da tinta da china e aguarela sépia para sugerir volume e textura, preenchendo com aguadas para simular profundidade e deixando o cenário ser rasgado pela luz nas sobreposições delicadas das manchas ou em forma de apontamentos a branco posteriores às manchas ou previamente planeados.



4. J. Turner - *Drawing of the Clyde*, c.1806 – 07

Em *Beech Trees* (fig.5) podemos quase sentir o vento a acariciar a cara e abanando ligeiramente as copas das árvores num movimento ondulatório. Qualquer pessoa que tenha parado num parque ou viva no campo, consegue imaginar o som do vento a passar pelas folhas. Um desenho de destaque que capta essa ideia de movimento subtil e ao mesmo tempo captura a emoção do tempo e do passado como místico, é o *Castle Above the Meadows* (fig.6). Onde os traços e borrões absolutos da tinta da china, trabalham em conjunto com os gestos delicados da grafite, para criar um movimento efémero, mas real em comparação com o castelo no horizonte, apenas anotado com a mais delicada das aguarelas, como perdido num momento e local diferente do de Turner. Só vemos então nos seus desenhos o seu tema e padrão mais reconhecido, o da violência dos ventos e turbilhão das tempestades, quando comparamos os desenhos anteriores a *Storm at Sea* (fig. 7). Aqui ele deixa as manchas densas de tinta dominarem por completo a composição, num conjunto quase indistinto, onde a maré é praticamente sugerida e a luz do Sol apenas penetra nos pequenos rasgões que a intempérie permite. Mesmo nas suas composições mais calmas o seu gesto expressivo nunca se ausenta ao representar os quatro elementos, seja qual for a intensidade.



5. J. Turner - *Beech Trees at Cassiobury Park, Hertfordshire*, data desconhecida

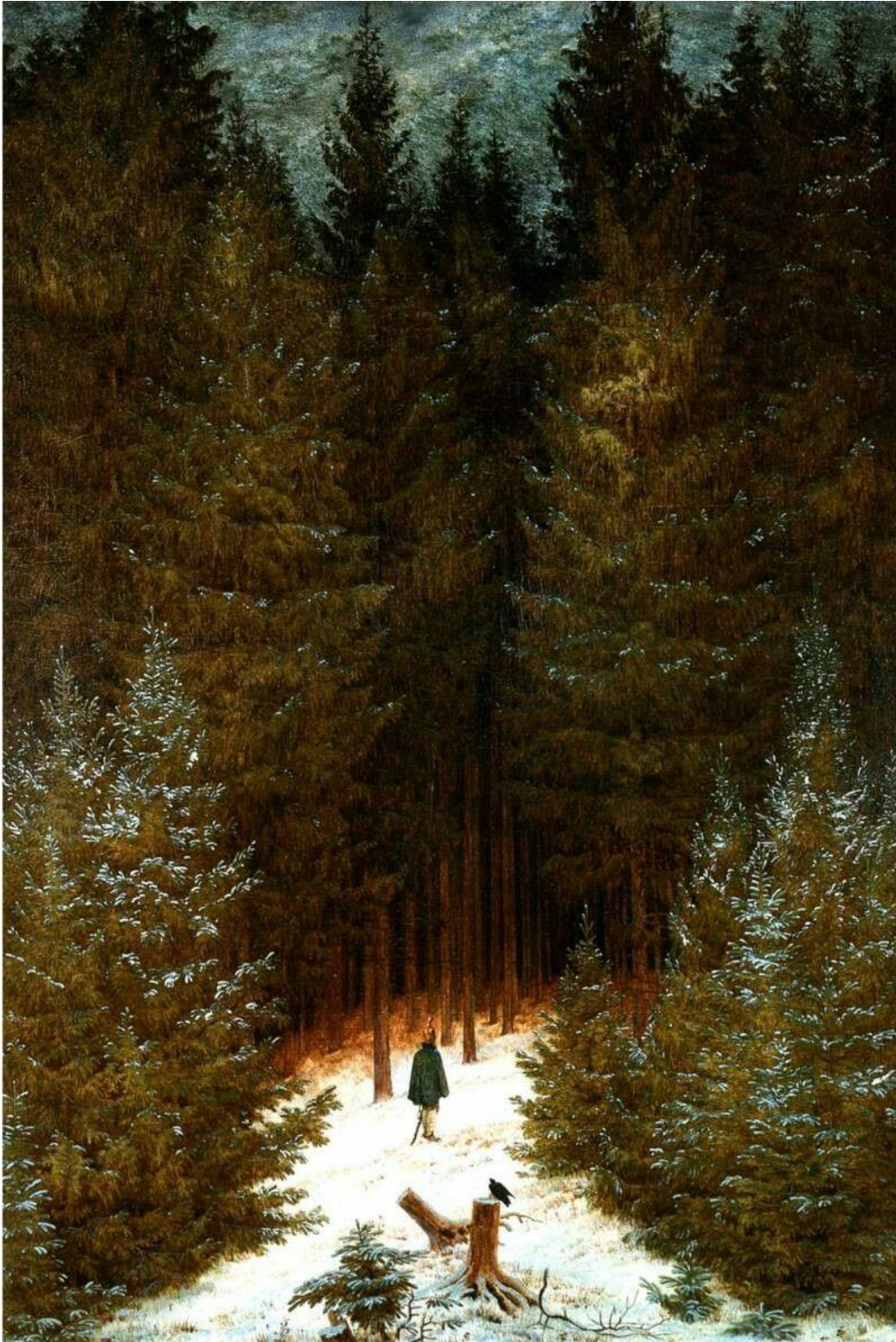


6. J. Turner - *The Castle Above the Meadows*, c.1806



7. J. Turner - *Storm at Sea*, c.1824

Se Joseph Turner representa o ideal da representação da manifestação selvagem dos elementos naturais em relação ao ser humano, Caspar Friedrich representa uma interpretação oposta. Não o movimento literal, mas sim a grandiosidade, serenidade, peso e eternidade divina da natureza, captadas em momentos congelados no tempo. Elemento recorrente nas suas obras é a diferença esmagadora entre o ser humano e o cenário em volta. Desta forma, a humanidade nos quadros de Friedrich, é posta numa experiência em que se depara com forças que a suplantam, cujo entendimento parece quase impossível. Como se estivéssemos perante a revelação de uma entidade que não deseja o nosso mal, mas cujo peso, uma sensação contraditória à serenidade demonstrada, é sentido sobre os nossos ombros cada vez mais pesados. Isto introduz um elemento no Romantismo trazido pelos românticos franceses como Gerard Nerval (1808 - 1855) que escreve em *Golden Verses*: “*In obscure things may dwell a hidden God; / And like a nascent eye covered by its lid, / A pure spirit grows beneath the husk of stone! Nature is a temple*”. Refiro-me ao da indução do medo perante o incompreensível, escondido do nosso olhar, ao fascínio pela noite e pelo crepúsculo. Sentimento demonstrado sobretudo nas obras de Friedrich como *Der Chasseur im Wald* (fig.8) e numa ligação mais literal à interpretação divina, *Der Mönche am Meer* (fig.9).



8. C. Friedrich, - *Der Chasseur im Wald*, 1814

Em ambas as obras encontramos duas figuras isoladas, de costas para o observador, que são completamente suplantadas pela imensidão da profundidade obscura da floresta e o infinito além da falésia, no mar e nos céus.



9. C. Friedrich - *Der Mönche am Meer*

Para demonstrar melhor os sentimentos contraditórios que a obra de Friedrich suscita, considerem-se duas obras, ambas em oposição directa a outras duas. *Küste bei Mondschein*, (fig.10) em oposição a *Mondaufgang über dem Meer* (fig.11) e *Klosterfriedhof im Schnee* (fig.12) frente a *Abtei im Eichwald* (fig.13).

Atípico à sua própria tendência em *Küste bei Mondschein* (fig.10) o artista não inclui o elemento humano directamente, antes pede ao observador que seja a personagem participante no quadro. O quadro é uma janela para um momento sereno e contemplativo. Friedrich pega em todos os elementos essenciais da experiência, a luz azulada e fria da Lua que corta o horizonte como uma incisão; o volume das nuvens reveladas pela luz reflectida e difundida, tão densas que se assemelham mais ao topo de uma caverna.; O mar tão sereno que qualquer pessoa conseguiria ouvir o marulhar suave da água a correr na superfície das rochas; os barcos dos pescadores para quem o dia começou agora, navegam suavemente, ignorando completamente a nossa presença. O observador é transportado para outro mundo, que, apesar de oferecer todas características para criar um ambiente de peso, desconforto e incerteza, como em *Der Mönche am Meer* (fig.9), reverte para um estado de extrema paz interna e conforto introspectivo. Uma apreciação do estado humano melancólico.



10. C. Friedrich, Capar - Küste bei Mondschein, (1835 - 36)



11. C. Friedrich - Mondaufgang über dem Meer, (1821)

O mesmo tipo de sentimento poderá ser encontrado em *Mondaufgang über dem Meer* (fig.11), obra complementada pela anterior já discutida. As cores são “invertidas”, havendo uma onda de calor que permeia toda a paisagem. Os barcos continuam no mar sereno que acaricia as rochas da costa, mas as nuvens separam-se como se chamassem a Lua aos céus, e as pessoas reúnem-se para observar o final do dia. O momento será então de beleza tradicional e de admiração. Uma expressão de esperança pelo amanhã. Uma interpretação que deixa menos espaço pessoal ao observador que não se encontra sozinho.



12. C. Friedrich - Klosterfriedhof im Schnee, (c.1810s)

Numa exploração da estética da ruína pitoresca em *Klosterfriedhof im Schnee* (fig.12), Friedrich faz novamente conexão da natureza e do tempo ao divino. Pondo em questão a pertença da própria estrutura gótica ao ambiente natural que a rodeia. Não só a função da catedral e da filosofia por detrás do arquétipo arquitectónico (o da comunhão com Deus a assoberbar os sentidos) é propositada na sua escolha, como também a forma como foi enquadrada na peça. A catedral é centrada pelas árvores que formam um segundo quadro. Assim, não só a sua estrutura é representada por inteiro, como também deixa espaço para a sua contextualização no espaço natural à sua volta. Não sendo o elemento mais alto, o nosso olhar é apanhado pelas cores tranquilas e frias do céu, que

ganham uma extensão vasta na composição apesar dos vários elementos que se sobrepõem. Descemos pelo centro, deparando-nos com a procissão na base, que vem de fora do quadro natural das árvores. Estes monges lentamente fundem-se com as sepulturas que se espalham pela paisagem nevada, voltando tudo à natureza.



13. C. Friedrich, - *Abtei im Eichwald*, (1809 - 10)

É interessante ver agora em *Abtei im Eichwald* (fig.13), como a oclusão do elemento humano no “mesmo” cenário e a inclinação do enquadramento para os céus, traz uma sensação completamente diferente com a chegada da hora melancólica. Novamente a prioridade da pintura passa da representação do “nós” para o “eu”, sendo o nosso olhar conduzido sem qualquer resistência para os céus que ocupam pouco mais de metade do quadro, mas que se estende muito além do suporte físico que habita.

Podemos ver os mesmos temas nos seus desenhos, mas a sua interpretação e representação deixa menos espaço para dúvidas. Entre apontamentos e registos descritivos de estruturas antigas e abandonadas (fig.14), como castelos igrejas e catedrais, ou elementos naturais. Neles encontramos uma leveza difícil de encontrar nas suas pinturas, mesmo quando o tema é paralelo ou estudos para a obra. Sendo o que as diferencia o reduzido contraste entre valores (tendo em conta a idade e conservação destes registos). Desenhos como *Wallfahrt bei Sonnenaufgang* (fig.15) e *Mondaufgang* (c.1835-

37) são novamente exemplos que partilham temas com *Mondaufgang über dem Meer* (fig.11) e *Klosterfriedhof im Schnee* (fig.12) respectivamente. Sendo a diferença drástica de valores a maior diferença entre elas. O desenho a grafite nestes dois casos é detalhado (numa expressão equivalente ao do óleo usando a textura como sugestão) e completado com uma aguada de sépia, mas sua dimensão e distribuição de elementos, não perde qualquer delicadeza no traço.



14. C. Friedrich, - *The Ruins of Castle Landskron in Pomerania*, (c.1825)

Em *Wallfahrt* (fig.15), encontramos outra vez a ligação da adoração religiosa à natureza. Se compararmos com *Klosterfriedhof* reparamos que Friedrich deixa a composição “respirar” sendo que há menos elementos a ocupá-la. Apesar de não conter valores brancos absolutos, toda a ausência de ruído visual cria também uma claridade na interpretação da obra. Já não temos uma relação de imposição da natureza sobre o Homem, mas uma relação harmoniosa, a mesma relação entre *Mondaufgang* (fig.16) e *Mondaufgang über dem Meer* (fig.11). Sendo este o caso em que ambas as obras partilham um valor subjectivo. No caso do desenho, eu diria, que devido ao equilíbrio e suavidade entre valores, alcança uma calma maior do que em *über dem Meer*, se bem que

ainda mais ilusório e fantástico. As diferenças técnicas replicam as mesmas diferenças do caso anterior e ambas são válidas. Para muitos românticos os trabalhos de Friedrich eram a representação ideal do Romantismo, mas entende-se também que a sua apresentação única pode ser atribuída à sua demonstração de movimento através do decorrer prolongado de tempo. Podemos quase sentir que se esperássemos o suficiente, o Sol se poria no horizonte e a Lua apareceria nos céus. Que poderíamos ver o dia chegar, a neve derreter para dar lugar às flores e às trepadeiras e observar como as ruínas voltam lentamente à natureza.



16. C. Friedrich - *Wallfahrt bei Sonnenaufgang (Wallfahrt bei Sonnenuntergang)*, (c.1805)



15. C. Friedrich - *Mondaufgang*, (c.1835-37)

Entender a diversidade do Romantismo, obriga a rever a obra de Eugène Delacroix. Ao comparar a generalidade da sua obra com a de Turner e Friedrich, Delacroix demonstra, dos três, ser o que mais herda do neoclassicismo, não no que toca ao estilo e técnica, mas sobretudo na composição e temas típicos da altura - o quadro histórico, religioso e mitológico, sendo a maior parte das restantes obras de carisma exótico, nomeadamente inspirada na cultura do Médio-Oriente. Não é pela sua herança dos temas clássicos que o trabalho de Delacroix parece pertinente à estética e ao objectivo do trabalho, mas sim a demonstração destacada e exagerada do movimento do Homem e do animal. É neste exagero das expressões, faciais e corporais, na sua flexão e encenação, no envolver dos corpos e dos tecidos na acção, que encontramos a expressão visual de vida. Que um momento emocional e “belo” de violência e visceralidade, da vida no seu limite, foi capturado e congelado no tempo. Em *La Chasse aux lions* (fig.17) o autor escolhe no meio do caos o exacto momento, que a espada e a lança estão prestes a enterrar-se na carne dos animais. O movimento apresenta-se claramente hiperbólico e ainda mais óbvio ao compararmos os seus esboços, mercedores de mérito por si só, com os trabalhos finais.



17. E. Delacroix - *La Chasse aux lions*, (1855)

Ao observarmos *Apollon terrassant le serpent Python*(fig.18) e o seu esboço (fig.19), em ambos os casos os nossos sentidos são bombardeados pela multitude de elementos, personagens e gestos, mesmo quando nos limitamos à visão focada do esboço no próprio Apolo.



18. E. Delacroix - *Apollon terrassant le serpent Python*, (C.1850 - 51)

Na pintura a leitura é clara a partir do momento que a observamos. Cada personagem actua de acordo com o seu papel, o movimento está congelado no momento fotográfico e é sugerido pela sequência de eventos. Não muito diferente da forma como lemos banda desenhada, somos capazes de ver as várias acções de cada personagem em tempos simultâneos no seu segmento da pintura, paralelos ou mesmo no passado, ou futuro, tomando como referência a acção principal - a morte da Pitão pela flecha de Apolo.

Com o esboço (fig.19) é diferente. A natureza do seu registo impede uma leitura evidente e imediata. Cada forma apenas se torna clara ao analisar lentamente e/ou ao compararmos com a pintura. Mesmo assim o esboço não é só um esboço. Ele é por si só uma expressão linguística própria e exclusiva do artista, feita por ele e antes de mais, para sua própria interpretação. Nesse sentido, uma expressão única e impulsiva, natural à sua emoção. Isso não impede que o desenho manifeste um valor além do intencional, pelo contrário. No contexto da sua criação e da sua função, permite-nos (os observadores passivos) ver não só parte da emoção crua original, como também a acção na sua totalidade temporal, pois não há um momento estático definido na procura pela posição perfeita da encenação. As próprias nuvens parecem mover-se atipicamente depressa sob o carro de Apolo e as figuras aladas que o rodeiam são pouco mais que novelos frágeis no caminho.



19. E. Delacroix - Esboço de Apollon terrassant le serpent Python, (C.1850 - 51)

4.2. Do Realismo Emocional ao Impressionismo

Como é natural, a cada movimento na Arte surge o seu contraponto ou reacção directa. Especificamente para o Romantismo, surge na segunda metade do séc. XIX em França o Realismo. Não é um realismo provindo só da necessidade e desejo pela representação do natural através da sua observação directa. É antes o que vamos chamar “Realismo Emocional”. Em parte, uma fase pré-Impressionista transitória, portanto, cujo objectivo na representação “realista” das coisas não reside na imaginação e no escapismo necessário aos românticos. Embora os temas não tenham mudado muito entre correntes, o meio e o objectivo com que transmitiam os mesmos temas patéticos e naturais era muito diferente. Face às vastas mudanças tecnológicas, sociais e políticas, após a primeira reacção repelente a estas mudanças, surge a oportunidade de repensar o novo papel da arte, ainda antes da normalização e progresso da tecnologia fotográfica. Isto vem trazer uma mudança não só previsivelmente estética, mas também funcional. O Romantismo permitiu à arte existir apenas como arte, sem qualquer outro objectivo. Uma manifestação linguística de sentimento e perspectiva do artista ao serviço de si própria e da imaginação do seu criador. O que o Realismo traz então é uma reavaliação da função prática da arte, não marcadamente ilustrativa, e não exclusiva como produção de arte pela arte, mas sim ilustrativa do realismo da situação e dos seus participantes, filtrada pelos olhos e pelas emoções do artista e daí “mais verdadeiro”. Realismo Emocional é, então, neste sentido, devido ao desejo da representação das coisas como elas são juntamente com a perspectiva pessoal, uma manifestação *racionalista-emocional*, remetendo para a emoção provinda da racionalização de determinada situação com que a pessoa, neste caso o artista, se encontra. Para ser ainda mais específico, a criação de arte ao serviço da causa humana, como meio de crítica e resistência às discrepâncias sociais e económicas entre a sociedade burguesa e o proletariado, passando, assim, da representação exclusiva de paisagens reais ou imaginárias, artistas trágicos e sociedades exóticas, tão longe da realidade do quotidiano, para pessoas de todas as camadas sociais, mas, sobretudo, da classe trabalhadora.

Observando o trabalho de Honoré Daumier, por sinal caricaturista, as suas litografias e pinturas partilhavam a mesma componente crítica que ele observava na sociedade à sua volta. Uma das comparações mais directas nesta atenção social pode ser feita com a série “*Class Carriages*”, dedicadas à demonstração das diferenças entre classes. Especificamente na comparação das carruagens de primeira, segunda e terceira.



20. H. Daumier - *The First Class Carriage*, (c.1862-64)

Não através de componentes materialistas ou estéticos, mas, sim, visuais na forma como Daumier escolhe enquadrar cada grupo social no seu ambiente. Entre *The First Class Carriage* (fig.20) e *The Second Class Carriage* (fig.21), a diferença não é enorme, aliás a maior distinção entre elas parece ser das estações do ano, ambas as cenas são permeadas por uma luz fria. Em *First*, temos um grupo quase desconfortável na sua rigidez imposta pela classe e daí uma distância entre cada membro, quando cada um está perdido a olhar para algo diferente. Em *Second* apesar de haver a mesma frieza é uma situação confortavelmente desconfortável e cômica ao vermos os quatro passageiros a lutarem com o frio. A mulher, encolhida sobre si e debruçada no homem da cartola, meio a dormir e forçado a inclinar-se sobre outro homem feliz no seu conforto e ignorância da situação embaraçosa. O terceiro homem, à direita, olha em admiração para o exterior do comboio.

A verdadeira diferença é relevada só ao observarmos *The Third Class Carriage* (fig.22). Apesar de ser um ambiente obviamente mais ocupado, daí desconfortável e algo sujo, a temperatura da luz revela também algo mais. Apesar das condições em que estes personagens se encontram, há calor e segurança na presença de cada um. As personagens de fundo revelam a escala do lugar e apesar de sombrias, parecem partilhar uma cumplicidade no seu estatuto e parecem falar entre elas. À frente temos uma situação ainda mais íntima. Uma criança a dormir no colo da mãe, com uma mulher idosa e austera ao lado, que apenas carrega consigo uma cesta e parece não se importar com o rapaz

adormecido colado ao seu ombro. Apesar de um olhar positivo sobre a ideia de conforto em comunidade, a ideia de que o nosso estado natural é o de pertença a algo maior, existe definitivamente uma conotação crítica entre a divisão das classes. Não é uma felicidade no *status quo*, é uma felicidade encontrada apesar deste.



22. H. Daumier - *The Second Class Carriage*, (c.1862-64)



21. H. Daumier - *The Third Class Carriage*, (c.1862-64)

Não falaremos muito sobre o seu registo satírico comum, pois requer contexto histórico e social que muitas das suas restantes obras não carecem e que cumprem o seu papel melhor na análise do trabalho do pintor no contexto estético da arte e a sua evolução como acção social. No entanto devemos destacar a obra *Rue Transnonain, le 15 Avril* (fig.23). Fora do comum do seu registo satírico, mas ácido e tenebroso na sua crítica às acções do regime sobre as suas próprias pessoas. Uma verdadeira ilustração histórica, retrata o rescaldo do momento em que na *Rue Transnonain* a 25 de Abril de 1834, as tropas francesas chacinaram um prédio inteiro de pessoas da classe laboral, sob a suspeita de ligações aos novos movimentos republicanos, incluindo famílias inocentes. Atípico ao género histórico na altura, não somos postos no calor do momento (ao contrário de Delacroix), em vez disso Daumier confronta-nos com a quietude enervante e violenta do que sucedeu.



23. H. Daumier - *Rue Transnonain, le 15 Avril*, (1834)

A figura central ainda nas suas roupas de dormir e agarrada à roupa revirada da cama e rodeado de mobília caída, esmaga uma criança atingida na cabeça. O nosso olhar repara ao canto direito um homem idoso, mas rapidamente segue o percurso do sangue, revelando na obscuridão uma mulher caída. Sim, tal como muitas das peças românticas é teatral na sua composição e na intenção de suscitar a empatia no observador, mas ao

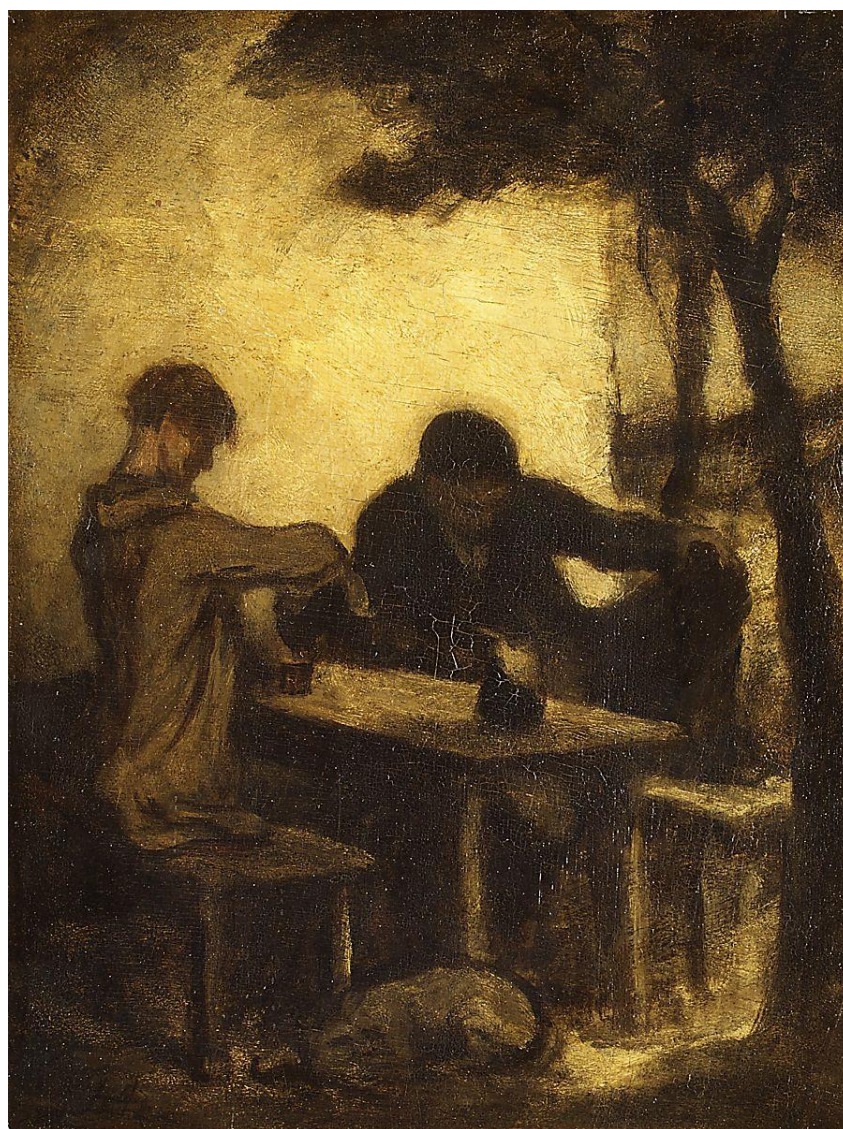
contrário delas, estas peça não contém qualquer emoção positiva que queira partilhar. Antes uma raiva dirigida aos opressores.

Focando-nos na componente estilística, nas três composições (figs. 20 - 22), podemos distinguir um certo elemento estilístico que veio a dar à caracterização de Daumier, por vários historiadores, como o primeiro impressionista. E é fácil de perceber porquê, mesmo antes da representação estilizada, incaracterística para a altura, das figuras através do contorno. Um elemento até a este ponto exclusivo ao meio do desenho. Apesar de mérito e visto que é um elemento sobretudo presente na sua última fase. O que acho verdadeiramente particular em Daumier é a sua tradução no gesto desenhado, não como contorno, mas antes como forma de “esculpir desenhando” as formas das suas personagens. Algo intrinsecamente ligado à sua experiência de cartoonista, pois exagera os contornos da face e salienta os elementos que envolvem o personagem, dando um volume pós-natural e propositado à narrativa de cada quadro. Se pegarmos em *Le Malade Imaginaire* (fig.24) (por si só a representação de uma cena fora do comum na pintura) podemos ver como o gesto contornado do pincel é usado para enaltecer as feições no nosso personagem nobre e hipocondríaco, cujos olhos minimalistas e pequenos como contas, só ajudam a passar a o seu carácter patético. Irónico ainda que este homem “saudável” seja examinado pelo médico, cujo ar é ainda mais decrepito que o do suposto doente, com os seus cabelos desgrenhados e serpenteados. Assistido por um personagem ainda mais *cartoonesco*, com os seus óculos fundo de garrafa e seringa gigante.

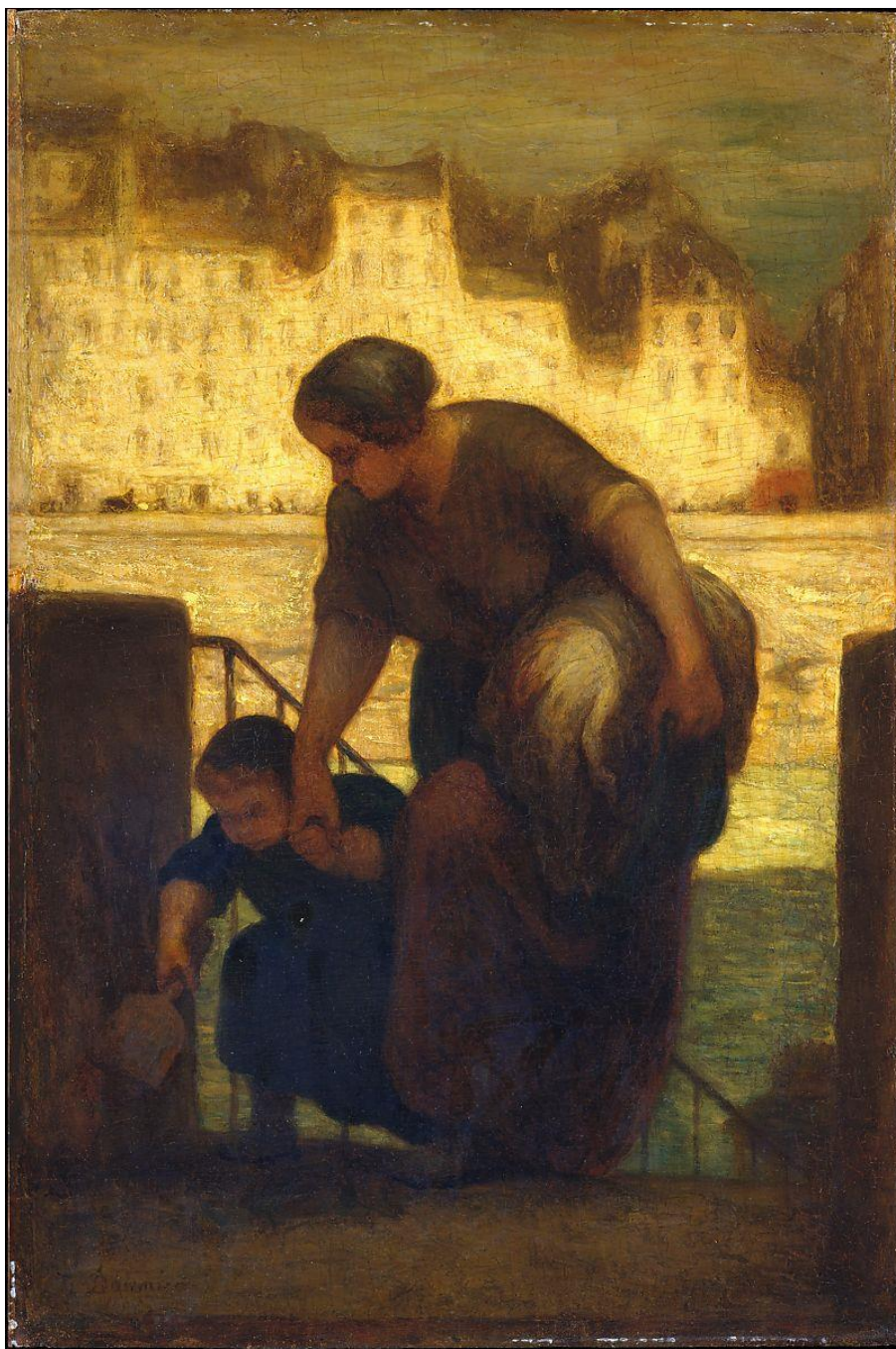


24. H. Daumier - *Le Malade Imaginaire*, (c.1860-62)

No entanto, a atribuição da origem impressionista neste uso do contorno não é inteiramente justa, visto que outras pinturas de Daumier replicam essa sensibilidade superficial dos sentidos tanto em tema como em técnica de modo menos caricato. Dois bons exemplos são os *The Drinkers* (fig.25) e *The Laundress* (fig.26). Mais aveludadas no seu volume que o exemplo anterior, o pintor estava mais preocupado em capturar o ambiente e energia dos personagens que a fidelidade da forma real. São dois exemplos em que podemos observar exactamente o que dissemos como Realismo Emocional. Algo verdadeiramente realista poderia alcançar o mesmo efeito, mas correria sempre o risco de perder o foco da sua leitura na procura por um registo repleto de detalhe desnecessário à intenção. Nesse aspecto, o que temos não é muito diferente do que veríamos ao semicerrar o olhar.



25. H. Daumier - *Les Buveurs* (1861)



26. H. Daumier - *La Blanchisseuse*, (1863)

Não interessa a idade ou material da parede, não interessa distinguir a espécie da árvore ou do cão repousado aos pés dos homens cuja identidade não importa. Interessa saber que estão a beber e que o ambiente é exterior e pobre. As suas figuras veladas chegam para transmitir o peso da situação. O mesmo encontramos em *The Laundress*, ao olharmos o fundo que ilumina a composição, a identificação do local é irrelevante para a peça. Precisamos só de saber que é uma cidade, que nos encontramos ao lado de um rio, a profissão e relação entre as duas figuras.

Já o trabalho de Jean-François Millet poderá ser entendido mais como o que consideramos tradicionalmente de realista. O seu trabalho é sobretudo conhecido pelas suas representações de camponeses e da sua vida no campo, distintamente a forma íntima como escolhe representá-los. Não se limitando à representação da profissão no contexto do ambiente natural idílico como outros contemporâneos, Millet opta antes por sugerir uma emoção a partir da postura física dos personagens. Isto levou à interpretação de grande parte da sua obra, de dois modos: um, no contexto romântico da demonstração da humanidade em comunhão com a natureza e Deus; o outro, no contexto realista e activista de crítica social cuja intenção depende da perspectiva. Millet amava o campo, as pessoas que o trabalhavam e habitavam, sendo impreciso ver o seu trabalho como uma simples crítica social. Os seus personagens buscam mais do que pena, um olhar de respeito.



27. J.F. Millet - *L'Angéus*, (1857-59)

As pessoas retratadas por Millet são sempre humildes e dignificadas no seu trabalho, condição física e social, mas mais importante, de forma não idealizada ou teatral. Não é difícil de imaginar estas figuras e cenários como elementos estranhos, se fossem antes uma foto documental. Para o observador são pequenas janelas para a vida modesta destas pessoas e o seu estado emocional. Algo notável sobretudo na liberdade estilística adoptada na expressão dos rostos e na orientação da luz do dia que realça os momentos solenes retratados; seja o momento solene de prece ao final do dia em *L'Angelus* (fig.27), ou o momento de pausa do homem em *L'homme à la houe* (fig.28), que parece admirar ou o trabalho, ou o dia que lhe resta em frente.



28. J. F. Millet - *L'homme à la houe*, (c.1860-62)

Anos mais tarde, é interessante ver como o Impressionismo regrediu nessa leitura crítica do estado social. Continua a haver um interesse na pintura da natureza, mas sob um contexto e olhar diferente. O avanço das sociedades industriais significa várias coisas. A sociedade que se começou a adaptar ao novo estilo de vida e dá os primeiros exemplos da idade moderna europeia; que a comunidade de um país, continente e mundo está mais ligada e perto do que alguma vez estivera, graças à construção de caminhos de ferro; que a introdução de bens produzidos em série e a sua transação facilitada pelos caminhos de ferro, veio acelerar e dinamizar o comércio, enriquecendo a classe média burguesa cada vez maior em número e influência. Nessa dinâmica urbana, socialmente muito desnivelada, surge uma elite política, intelectual e artística. A vida cada vez mais rápida e mais rica introduz um elemento até agora inexistente na história, a ideia de *tempo livre* (não entretenimento). As cidades, núcleos cada vez mais populosos e dinâmicos recebem progressivamente energia eléctrica; meios de comunicação à distância como o telefone, telégrafo e rádio; a introdução do motor de explosão e a expansão dos transportes públicos – tudo influenciando os hábitos sociais. Uma parte da sociedade está agora mais “perto” de tudo, tem tempo livre, que ganhou com uma nova organização do trabalho, e gasta-o em passeios por jardins, parques e retiros desportivos, convívios em cafés, salões e cabarés, teatro e ópera, agora cada vez mais eventos sociais.

É neste contexto que Paris se torna uma potência cultural, ideal para o desenvolvimento das artes. Os artistas, fazendo parte destes círculos de convívio, tomam estes passatempos como temas centrais.

Podemos entender que se trata de uma continuação temática das anteriores. Do Romantismo e do Realismo, os novos temas continuam a ser os da representação da *vida mundana*, de pessoas normais e da natureza, mas com uma grande diferença - já não é uma ligação espiritual e grandiosa com um mundo fora do nosso controlo, ou uma visão focada na representação do mundo e das pessoas que o habitam, mas sim uma bolha. Uma perspectiva limitada da vida de uma classe que nunca poderia representar o verdadeiro panorama de vivências de um país, ou até mesmo da própria Paris. O que não quer dizer que não tenham captado algo importante ou significativo da existência humana, apesar da sua tendência temática frágil. A vida humana, afinal de contas, não é composta apenas de momentos de sofrimento ou de contemplação eterna. Seria ridículo assumir que até o mais intelectual dos indivíduos não apreciaria momentos de felicidade na sua vida, no contexto do impressionismo e no seu dia a dia. Podemos então dizer em retrospectiva e confirmar

com os trabalhos seguintes que, apesar da desvalorização da importância da representação um tema pelos próprios artistas, o seu foco é *a felicidade de viver*.

A partir da desvalorização temática pelos impressionistas, pode dizer-se que o movimento é acima de tudo uma sensibilidade estética e técnica. Técnica no sentido da forma como abordam a pintura, seja com o intuito do avanço estético através da aplicação da técnica, ou abordagem dela pelo fundamento científico. Voltamos então, como num círculo, ao ponto de partida. Temos novamente como vimos no romantismo a aplicação da arte pela arte. Segundo Margarida Calado (2003) que recupera uma classificação feita por Pierre Francastel, podemos dividir os trabalhos impressionistas da seguinte forma:

- Paisagistas Lumínicos, os que puseram o problema moderno das relações entre a forma e a luz (Monet, Sisley e Pissaro);
- Os que puseram o problema moderno da triangulação do espaço (Manet e Degas);
- Os que puseram o problema moderno dos valores tácteis ou da representação poli-sensorial do espaço (Renoir).

Através da análise destes trabalhos podemos observar concretamente alguns dos elementos em jogo no argumento a favor da representação de uma estética *Solarpunk*, nomeadamente a representação lumínica, que será o foco principal.

Os resultados pictóricos dos impressionistas surgem do seu desdém pelas práticas académicas tradicionais da altura. Focadas num trabalho de pintura lenta e precisa de atelier, recorrendo a estudos e modelos profissionais, era considerado pelos impressionistas uma prática antiquada que favorecia o desenho ao invés da cor. Desenho no sentido da modelação e planeamento rigorosos da composição e das formas; cor no sentido da representação do claro escuro, ao percorrer os valores extremos de luz na representação dos volumes num ambiente artificial. Ao invés dos impressionistas que pretendiam, não negando completamente o uso de preto, capturar o volume das formas conforme a observação imediata através de cores audazes, puras e quase sólidas, como eram apresentadas nas estampas japonesas (apresentadas na Exposição internacional de Londres, em 1842) e de onde tiraram inspiração. Neste sentido é importante relacionarmos esta nova intenção de expressão da pintura com a filosofia do desenho romântico, pois vem do mesmo desejo de captar o imediato e na própria expressão solta e transparente na forma como os gestos do pincel são óbvios. Acreditamos que é a partir

desta base técnica que surge a primeira demonstração da sensação de movimento decomposto, se bem que involuntariamente, sendo o objectivo principal dos impressionistas o do estudo da luz e a sua percepção. São particularmente relevantes para este caso Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903) e Auguste Renoir (1841-1919).

Dentro de um registo que representa melhor o que interpretamos tradicionalmente como movimento, temos a obra *La rue Montorgueil à Paris. Célébration du 30 juin 1878* (fig.29) de Monet. Uma cacofonia de elementos todos reduzidos à sua forma essencial, um mar de azuis, vermelhos e brancos que drapejam ao vento, sob a luz ora directa, ora indirecta, do Sol. A sua própria presença esmaga a percepção imediata do mar de pessoas, não menos barulhentas, que ocupam e percorrem a rua. Na sua representação minimalista não é desperdiçado qualquer gesto, sendo apenas distinguível dois ou três, por indivíduo, formando uma massa indistinta de pretos, azuis, brancos e alguns amarelos de chapéus ilegíveis se postos de outra forma. As pessoas tornam-se indistinguíveis dos prédios e das bandeiras ao percorrermos a cena. Apesar de haver atenção à representação de alguns elementos individuais, mais próximos do observador, há várias características na sua representação que capturam a ideia de movimento. Primeiro, como referimos, a sintetização das formas, aliada à repetição, sobreposição e eventual distância do observador, promovendo a *diluição da forma*; cria imagens mentais do modelo que, na sua análise, são na verdade conjuntos indistintos, a que é dado sentido através da sua associação múltipla aos poucos elementos humanos individuais.

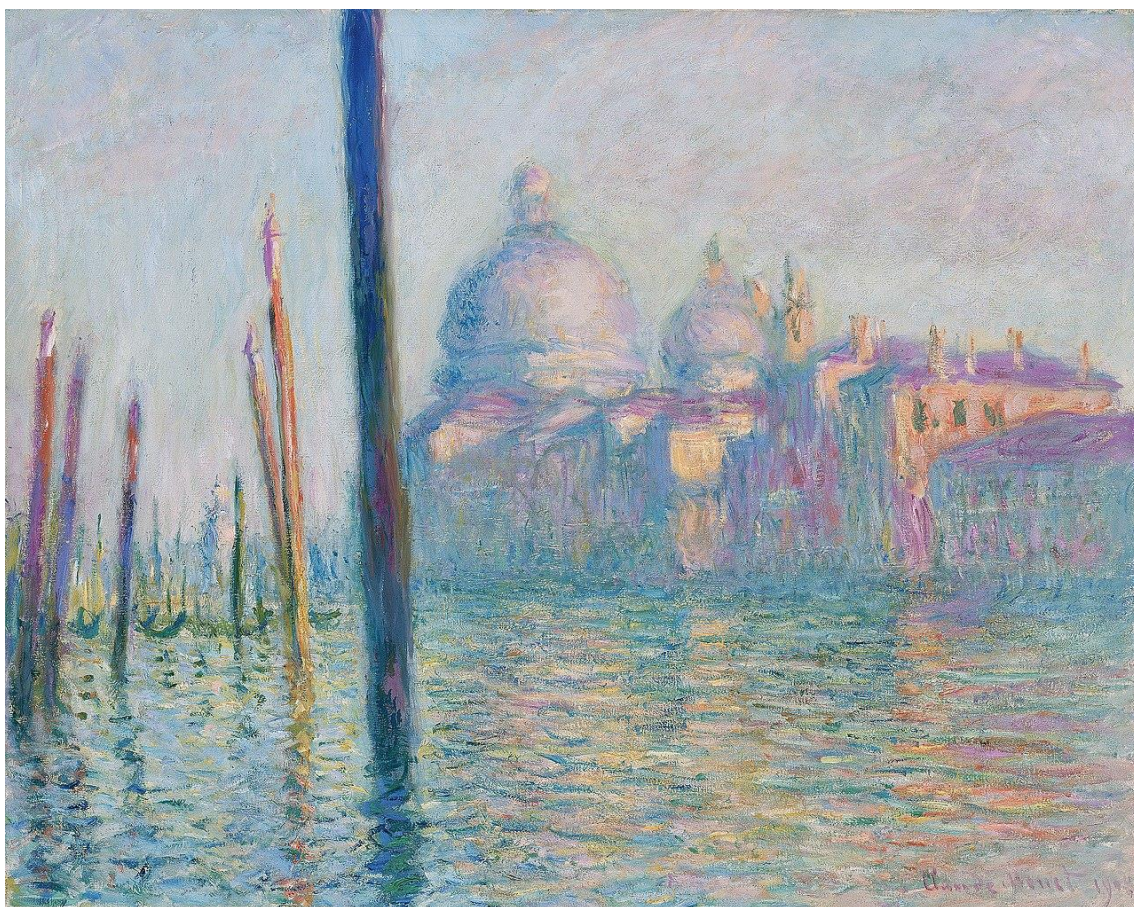
É neste conjunto quase indistinto em que nossa visão não consegue fixar ou descansar que encontramos o movimento. Esta relação pode ser encontrada ao longo da obra geral de Monet, mas raramente de forma tão crua como em *Montorgueil*.

Com *Le Grand Canal* (fig.30), temos representado o exemplo mais comum no trabalho de Monet, o da representação lumínica na percepção imediata em relação ao seu ambiente. Esta abordagem do ambiente captura a radiância solar no jogo entre as faces de superfícies sólidas, onde a luz embate, e as faces à sombra, que parecem ainda reflectir o ondular da água. Sejam superfícies limitadas como as estacas ou grandes volumes como os edifícios que ocupam a direita do quadro.



29. C. Monet - *La rue Montorgueil à Paris. Célébration du 30 juin 1878*

A cor fria das sombras, parte azuis e verdes da água, contaminada por amarelos e magentas dos prédios, é um resultado da reflexão na água que espelha de volta não só a cor como a sua superfície ondulada - como se houvesse um holofote subaquático apontado aos edifícios. Apoiada pela textura suave e incorpórea do céu (que influencia a silhueta de todos os corpos), é obtido um efeito exagerado que oferece uma imagem surreal, como se estivéssemos a olhar através de um sonho para uma cidade há muito perdida. Aqui o movimento é aparente, não pela repetição e sobreposição de elementos específicos, mas antes uma interpretação holística do ambiente em volta – intemporal, no sentido que não tem um início e fim identificável e ocupa um espaço de tempo próprio. Esta sensação é obtida na superfície de água que quase brilha ao intercalar gestos individuais de cores em relação ao espaço que rodeia. É tão difuso e instável que engana a visão e faz crer que a pintura se move. O mesmo acontece nas faces, à sombra, dos edifícios, aliás, é na troca do nosso foco entre elementos, edifícios, água, estacas, barcos, repetidos em sucessão, que o efeito mostra a sua força.



30. C. Monet - *Le Grand Canal*, (1908)

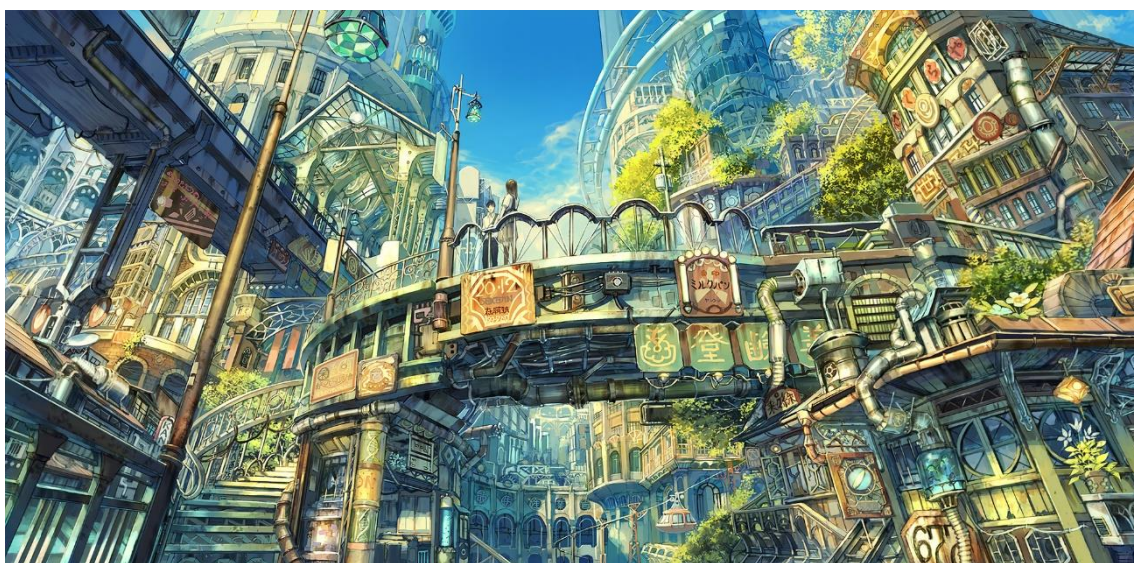
4.3. Arte Nova: O Ponto de Partida Estético do *Solarpunk*

A abordagem demorada em relação à análise dos temas e possíveis influências estéticas nos temas *solarpunk*, sobre a forma de contextualização histórica deve-se ao facto de não ter sido feita até agora, de uma forma abrangente dos eventos, das preocupações sociais e dos autores, que foram relevantes para o seu surgimento. As suas influências estéticas começaram com a sugestão do revivalismo da Arte-Nova. Uma sugestão e associação não muito diferente da que une o *steampunk* à sociedade victoriana do início da revolução industrial. A grande diferença verifica-se na apropriação/adaptação da sua estética decorativa e a filosofia do *Arts & Crafts*, em oposição directa à produção massificada de fábrica, a favor da produção artesanal pessoal e natural. Esta relação, surgiu, não necessariamente pelo interesse nos princípios da Arte-Nova ou dos seus artistas individuais, mas sim exclusivamente pela consciência estética associada a ela. A procura pelas formas orgânicas, inspiradas directamente pela natureza (sobretudo a flora), linhas fluidas, sinuosas, estilizadas e pelas estruturas assimétricas, dinâmicas e fantasiosas; o repúdio pela arquitectura industrial do ferro até então excessivamente racional focada na funcionalidade, o revivalismo de tradições historicistas na arquitectura e pintura, o uso das linhas rectas (tanto no design, arquitectura, desenho e pintura). Só com estes elementos em mente é interessante ver como ambos géneros artísticos têm em comum certos raciocínios e desenvolvimentos. Primeiro, a Arte-Nova foi um movimento internacional cujas expressões vivem e morrem nos seus respectivos países e centros urbanos de onde surgiram (tirando certas personalidades como Mucha e Gaudí). O que pretendemos dizer é que se trata de um movimento cuja categorização é dificultada, à semelhança do Romantismo, pela forma como se manifesta nas várias potências artísticas da época, sendo que não só não há um nome comum. Em França *Art Nouveau*, Inglaterra *Modern Style*, Alemanha *Jugendstil*, Áustria *Sezession*, Itália *Floreal*, Espanha *Modernismo* e nos EUA *Tiffany Style*. O traço comum importante não é um estilo ou técnica específica, mas sim uma vontade paralela entre vários artistas de países diferentes de actualizar a linguagem artística.

A sua manifestação nas primeiras propostas do *solarpunk* não é tão directa como se imagina, não houve uma continuação directa da sua técnica nem uma continuidade do seu intuito. Ambas vêm de um descontentamento pelo ambiente cada vez mais capitalista e menos pessoal (se bem que certos artistas como Mucha se desenvolveram, ironicamente, nesse próprio ambiente), um futuro de cidades asséticas e de traços limpos, geométricos, minimalistas e industriais. Mas enquanto a Arte-Nova surge também da reacção ao papel

cada vez mais ambíguo da arte na sociedade e daí necessitar de reforma, para o *solarpunk* esta proposta surge como um escapismo das urbanizações densas e desumanas na sua separação da natureza. É uma maneira de, emocionalmente, reconectar/religar a humanidade ao ambiente, mesmo que de forma imperfeita.

Com a publicação *Here's a thing I've had in my head for a while*, da página do Tumblr, *Land of Masks and Jewels* de Miss Olivia Louise (2014), a primeira proposta escrita do que poderia ser a estética Solarpunk como uma subversão do *Steampunk*:



31. 六七質 (Mumashichi) -Untitled, 2015

*“...what I want to see is **Solarpunk** – a plausible near-future sci-fi genre, which I like to imagine as based on updated Art Nouveau, Victorian, and Edwardian aesthetics, combined with a green and renewable energy movement to create a world in which children grow up being taught about building electronic tech as well as food gardening and other skills, and people have come back around to appreciating artisans and craftspeople, from stonemasons and smithies, to dress makers and jewelers, and everyone in between.”*

Só nesta proposta já podemos ver que a escolha não foi mero acaso, pelo menos para *Olivia Louise*, pois há ligações ao intuito artístico original da Arte-Nova, no seu espírito de educação prática, cultural e independente do indivíduo, e por extensão comunidade, para o seu sustento próprio. Esta forma de independência não estará muito longe da forma como o conhecimento passava de uma geração para a outra, sendo a geração dos nossos

avós a mais próxima em que vários conhecimentos práticos (do dia a dia) eram ensinados por defeito: costura, jardinagem, culinária, doces, compotas, vinho, licores, etc. Entendemos aqui uma vontade de recuperar uma ligação emotiva ao saber prático e uma necessidade de reaproximação à natureza, de um modo efectivo, embora outros aspectos económico, sociais e da educação requeiram abordagens mais realistas.

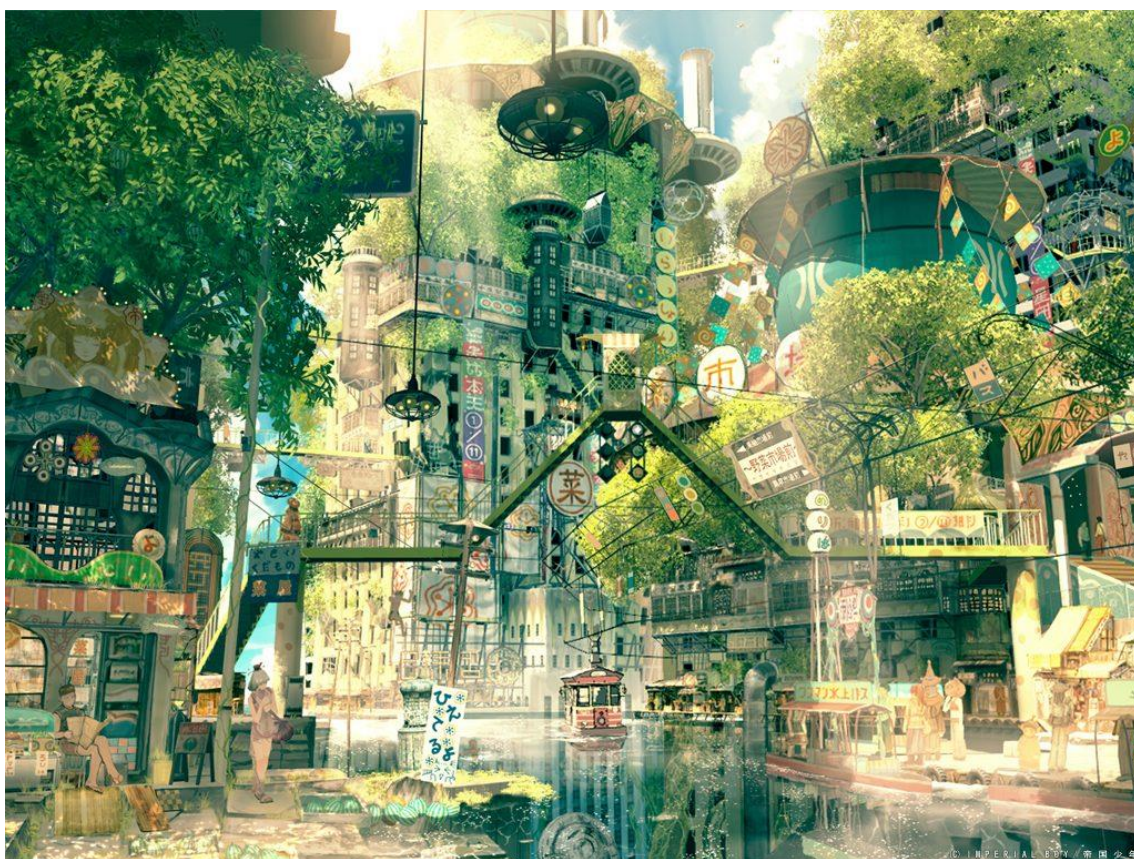
“A lot of people seem to share a vision of futuristic tech and architecture that looks a lot like an ipod – smooth and geometrical and white. Which in my opinion is a little boring and sterile, which is why I picked out an Art Nouveau aesthetic for this.”

Em suma, Olivia Louise propôs o seguinte para o *solarpunk* e no que toca à acção social e comunitária para um futuro possível:

- *Natural colors!*
- *Art Nouveau!*
- *Handcrafted wares!*
- *Tailors and dressmakers!*
- *Streetcars!*
- *Airships!*
- *Stained glass window solar panels!!!*
- *Education in tech and food growing!*
- *Less corporate capitalism, and more small businesses!*
- *Solar rooftops and roadways!*
- *Communal greenhouses on top of apartments!*
- *Electric cars with old-fashioned looks!*
- *No-cars-allowed walkways lined with independent shops!*
- *Renewable energy-powered Art Nouveau-styled tech life!*

Olivia Louise acompanha estes pontos com várias ilustrações que completam o universo pessoal proposto, tão perto quanto possível, tendo em conta que foram criados fora do contexto da estética (excepto as propostas de moda criadas por ela própria). Os trabalhos de 六七質/*Munashichi* – Sem Título (fig.31) e 帝国少/*Imperial Boy* – Sem Título

(fig.32), de natureza narrativa, evocam mundos extraordinários onde as cidades são compostas por vários elementos revivalistas ecléticos e vibrantes, numa fusão de arquitectura contemporânea, arte nova e industrial, crua na sua abordagem à estrutura material, influenciadas pela cultura asiática, iluminados por uma luz vibrante. Ambientes verdadeiramente idílicos propõem ambientes alternativos que a sociedade aceitou na sua relação com a natureza e construção de forma orgânica e aparentemente desorganizada, mas com um propósito inerente.



32. 帝国少 (Imperial Boy) - Sem Título, (201X - 2014)

De modo directo observemos uma ilustração de Owen Carson, *Lumina Rue* (fig.33) claramente inspirada na arquitectura de Gaúdi, cruzada com a sensibilidade francesa e asiática. Tematicamente oportuna visto que a sua influência prevalece na Arte-Nova sobre a forma de *japonismo*, sobretudo no trabalho ilustrativo. O ambiente revivalista enlaça-se explicitamente com a natureza. Se este espaço fosse visitável seria difícil ignorar o esplendor de atravessar a árvore frondosa que arqueia sobre o pavimento e serve de estrutura de suporte para diferentes níveis de acesso.



33. Owen Carson - Lumina Rue, 2014

Por essa razão valerá a pena olhar com interesse dobrado para os casos reais já existentes que Olivia Louise indicou. *Le Mur Vegetal* (fig.34) ou *Patrick Blanc's Hydroponic Vertical Garden System* no *Musée du Quai Branley* de Paris e *Cosmovitral* (fig 35 - 36) de *Leopoldo Flores*. Escolha acidental ou não, *Le Mur Vegetal*, não só entra na ideia de embelezamento e “esverdeamento” útil do *solarpunk* como também é uma representação dos seus temas mais sociais na sua intenção. Uma escolha propositada do botânico, dedicada e tão apta ao local e aos seus princípios, da representação variada da arte indígena de África, Ásia, Oceânia e das Américas.

“It was obviously impossible to include tropical species in the Paris outdoors, on a facade with northern exposure swept by air currents from the Seine. Yet I insisted that the biodiversity represented in this vertical garden echo the cultural diversity of artists the world over, whose works were on exhibit in that very museum,” (Patrick Blanc, 2008, *The Vertical Garden*).

O mural e jardim botânico dedicado à arte, *Cosmovitral* (Toluca, México) é uma aplicação extraordinária do vitral raramente vista fora das catedrais góticas, na sua quantidade e escala. Flores foge dos temas simples decorativos da Arte-Nova, especificamente os florais e formas mais orgânicas, favorecendo um desenho altamente sinuoso, estilizado, cujas personagens são compostas deliberadamente de formas geométricas imperfeitas e

ângulos acentuados, como se tivessem sido esculpidas da pedra. Envolvem-se no ritmo dos elementos e dos enquadramentos das janelas. À primeira vista algo contraditório, ao estilo supostamente delicado e fluido da *Arte-Nova*, mostra-nos uma nova forma de representação e interpretação da vida no desenho e do género artístico no seu próprio campo de domínio, na forma de algo tão directo e *primordial*. Em detalhe as linhas são simples e quase sempre rectas, como se as figuras tivessem sido retiradas da pedra e transpostas directamente do desenho para o vitral, dando à técnica o aval da linguagem e ao conjunto o inegável ritmo “líquido” pretendido.



34. Patrick Blanc - *Le Mur Vegetal*, Musée du Quai Branley, Paris, 2005 (Foto de Bertrand Garbel)

O grafismo é só uma das afinidades com a *Arte-Nova* sendo o simbolismo uma outra, um aspecto mais ou menos presente dependendo do artista. Neste caso temos o seu uso no enaltecimento do tema (um compromisso entre o simbolismo e a vocação narrativa da peça) “A humanidade e sua relação com o universo”, exemplarmente tratado no segmento do *Hombre Sol* (fig.35 e 36)

“The main focus of the work is a panel with a fiery sun bearing the image of a man, who represents mankind. The image represents mankind in perfect harmony with the forces of creation, virtue, art, science, truth, beauty, wisdom and other qualities. Each year on the spring equinox, the sun aligns with the Hombre Sol” (Novo, G., de la Luz, J. (2002), p. 28)



35. Leopoldo Flores - Cosmovitral, 1980 – 199X



36. Leopoldo Flores - *Hombre Sol*, Cosmovitral, 1980 - 199X

Para completar a sua visão *Miss Olivia Louise* adiciona exemplos de uma possível forma da moda *solarpunk* (*traçados a partir de modelos*). Desde o moderno ao revivalista, vintage e clássico, as roupas escolhidas são soltas, volumosas ou delicadas de forma a não restringir o corpo e tirando proveito da figura feminina (no seu todo). Decorada com cores vivas na sua associação à terra e padrões remetentes à natureza, seja o sol, flora ou padrões geométricos acompanhados de acessórios que completam a sua ligação com o contemporâneo (ou futuro próximo?)

Apesar dos elementos comuns apresentados, nomeadamente gráficos e filosóficos, na proposta das suas relações, penso que podemos ir mais além na associação à Arte-Nova. Nomeadamente no campo do desenho e ilustração, onde um bom exemplo será Alphonse Mucha, cuja influência pode ser sentida até hoje. Quando alguém o refere pensamos imediatamente por instinto nos seus posters e painéis, onde abundam os temas



de mulheres e flores. O que perdemos ao julgarmos só pelo seu trabalho comercial, são os seus princípios filosóficos da arte, contexto em que trabalhava e, por isso, o influenciou, além das inspirações culturais evidenciadas nestes mesmos trabalhos. É a sua adoração e uso de simbolismo; respeito e ambição pela pintura histórica; amor nacionalista pela cultura eslava; presença teatral nas poses, cenários e adereços escolhidos, que o destacaram de todos os seus contemporâneos. São estes elementos específicos que podem promover uma estética Pós-Arte-Nova no *solarpunk*.

Para Mucha, o propósito da arte estava no seu potencial para propagar ideias que contribuíssem para a evolução espiritual da humanidade, esta posição era demonstrada na utilização do simbolismo nas suas composições e enquadramentos - estrelas não eram só estrelas, círculos, outras formas geométricas e como as personagens se enquadram nelas, não são postas na página simplesmente por questões de dinamismo da composição. Há um propósito pessoal na sua escolha que se estende através de sugestões culturais associadas a cada tema. A forma particular, adoptada por Mucha, de enquadrar as suas ilustrações pode ser entendida conjuntamente no livro *Memoires d'un Éléphant Blanc* (fig.38), em que o designer P. Ruty ficou encarregue dos títulos e cabeçalhos. Este uso de símbolos, se feito com tacto, pode ser enriquecedor, mas como foi anotado indirectamente por Anna Dvořák (1980) ao referenciar *Symbols for Designers* de Arnold Wittich em *Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works*, apenas os versados saberão procurar e ler estes símbolos.

“...the vocabulary of symbolism was widely used by all Art Nouveau designers, and the meaning of certain forms and objects was easily recognised among the cognoscenti, who would read the aureole behind the head of Mucha’s virginal but sensuous woman as a symbol of divinity and supreme power, the circle as a symbol of eternity, and the star as a symbol of deity or divine guidance.” (p.135)



38. P. Ruty – *Cabeçalho Ornamental de Memoires d'un Éléphant Blanc, 1894*

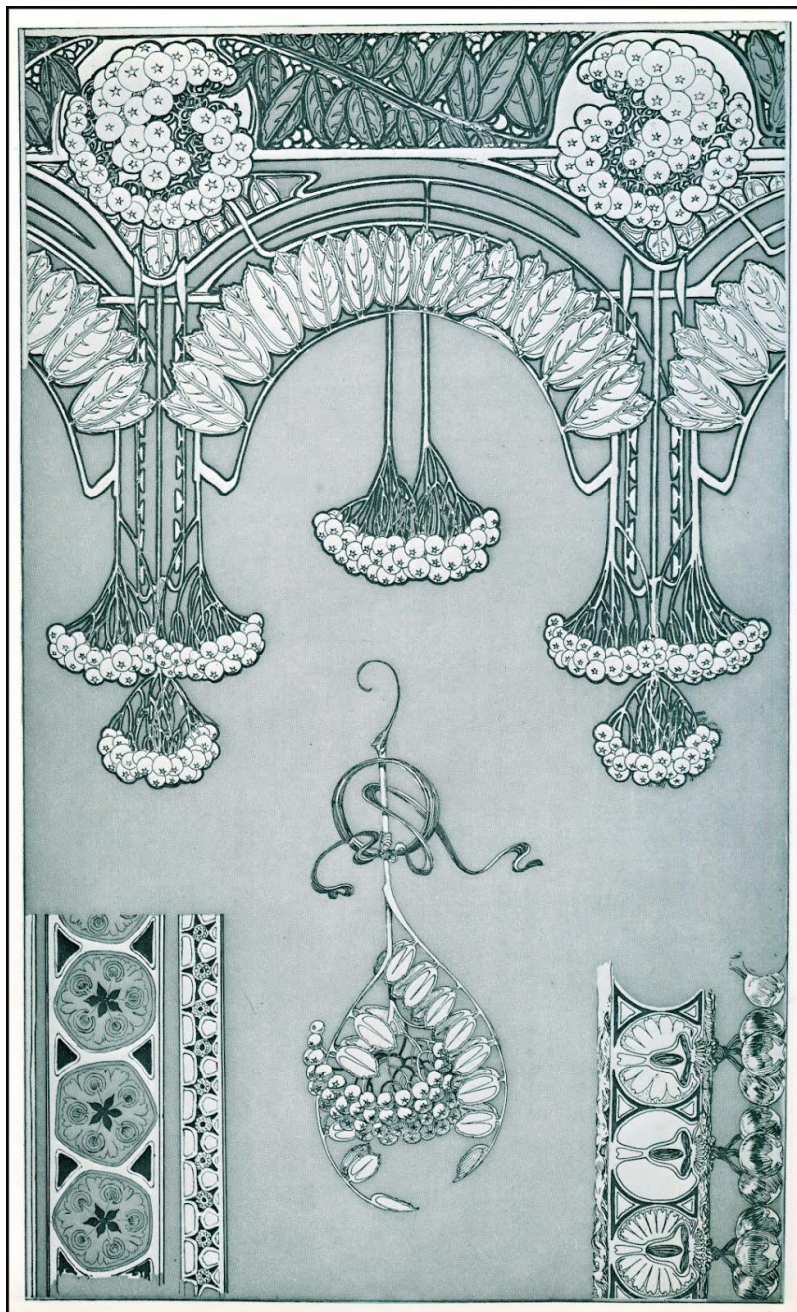
Não tanto uma fraqueza, antes uma faceta do simbolismo, é impossível negar que algo concreto se perde na inacessibilidade da linguagem para a grande maioria, não só porque é altamente subjectivo e contextual da cultura que produziu a peça, mas também porque é necessário saber onde procurar para aprender a ler os símbolos. Inegavelmente adiciona também uma camada extra, uma profundidade, ao valor pessoal que alguém tira da sua leitura se escolher aprofundá-la; a intenção do artista por detrás de uma ilustração torna-se mais complexa e mais clara na adição de ferramentas para a sua leitura, nada retirando do valor e impacto estético imediato da obra, que pode ser apreciada independente do seu entendimento completo ou não. Mas isto introduz outra questão. Estarão todos os círculos e estrelas, numa ilustração com intenção simbolista, imbuídos de significado? Não parece provável, desde logo porque a leitura da obra seria prejudicada por esse carácter cabalístico. A escolha da repetição pode ser uma simples escolha estética, um argumento rítmico, sem quaisquer condições adicionais, pois um símbolo perderia o significado quando repetido sem consideração pelo seu papel e quando o seu destaque afoga outros elementos que exigem a nossa atenção, prejudicando a leitura da peça. Entre os símbolos mais notados na obra comercial de Mucha, os mais prevalentes são os elementos naturais e é importante notar o *porquê* e *como* do seu uso.

Tal como os românticos, os artistas da Arte-Nova pegaram na natureza como fonte de inspiração principal. Este fascínio, no entanto, manifesta-se de formas diferentes na técnica, estética e função. Ambas se focam numa representação não imitativa da Natureza, mas enquanto o romantismo procura representar a emoção através dela, a Arte Nova

procura inseri-la no dia a dia das pessoas, através de simplificações e estilizações dela, munindo-a de significado simbólico no seu uso ilustrativo e decorativo. A reacção emotiva do observador não vem necessariamente da intenção temática, mas sim do culminar do jogo entre os elementos que compõem a ilustração. Quando pensamos no uso sintetizado da flora é difícil não imaginar os arabescos que vemos nos azulejos tradicionais. Nestes casos podemos dizer que há uma espécie concreta, mas a sua representação afasta-se do modelo com tal grau de síntese em direcção ao simbólico, que o seu carácter se torna maioritariamente abstracto e não-mimético, passando a ter um valor convencional, repetido e defendido no padrão. Por outras palavras, na sua leitura imediata de um padrão de flores, estas passam a ser apenas flores e as suas folhas circundantes, apenas o padrão utilizado de modo indistinto. A representação de elementos naturais decorativos na Arte-Nova é simbólica também, mas com um carácter e atitude distinta sem perder os seus valores individuais. Ou seja, a sua representação continua a fugir do realismo, procurando uma reprodução reconstrutiva, estilizada e dedicada ao seu uso que respeita as suas características naturais. Única na composição a que pertence, mesmo que o seu uso seja o da abstracção decorativa. O processo de Mucha é descrito da seguinte forma por Anna Dvořák (1980):

“Some of his études offer step by step instructions in this direction. He may start with a naturalistic study of a plant, flower or fruit, for exemple a cluster or berries from the mountain ash, and through simplification and stylisation he slowly progresses to a design for a useful object. To prove that the stylistic approach is influenced not only by the artistic criteria but also by the material used in making the object, he often uses identical motifs through a full page of designs for embroidery, leatherwork and metalwork. (fig.39)

His floral motifs, used in ornamental bands and repeated ad infinitum, point to a typically Art Nouveau pre-occupation with the total plant – the roots, the stem, the bud and the bloom.” (pp. 137 e 138)



39. A. Mucha - Estampa de Documents Decoratifs, 1902

Um trabalho de Mucha que representa bem ambas facetas do simbolismo sem entrar em excessos é *La Poesie* (fig.40). Aqui temos uma ilustração em que o modelo principal, o cenário e elementos naturais estão integrados e envolvidos de forma elegante numa composição circular (*o eterno*). A mulher, identificada como Daphne pela associação do título à sua coroa de louros (símbolo grego de Apolo associado à cultura, poesia e à música), drasticamente estilizada, como se a própria natureza se movesse perante ela (ou, sendo mais apropriado, viesse dela). Daphne admira uma estrela distante, mas não menos brilhante, que completa a relação que a poesia tem com a procura do divino ou da orientação dela pelo divino.



40. A. Mucha - *La Poesie*, 1898

Para acabar, vamos ainda destacar a parte mais ignorada do seu trabalho que mesmo sendo diferente de todos os seus produtos comerciais continua a demonstrar parte desses elementos distintos do seu estilo para fins diferentes. Numa altura em que a arte é reconhecida pelas várias estéticas e temas vanguardistas (fora da Arte Nova), Mucha trabalha simultaneamente em ilustração histórica, género na altura em declínio e fora de moda. Um destes trabalhos em particular, de produção prolongada e extensa em material, é *Scènes et épisodes de l'histoire d'Allemagne (1898)* de *Charles Seignobos*. Nos trabalhos comerciais podemos reparar na influência teatral de Mucha nos adereços e poses que dá aos seus modelos, a forma como os enquadra e como o corpo do modelo se adapta à configuração da composição, estes elementos transferem-se, fundem-se e fazem evoluir a forma.

Enquanto na forma clássica temos uma preocupação com a descrição total do momento que distancia o observador do assunto, através de uma composição impessoal, que ironicamente é a tradução mais literal da experiência de teatro, Mucha pega nessa influência e torna-a imersiva e fotográfica, tratando cada cena não como um cenário bidimensional, mas antes como um local verdadeiro altamente encenado e dinâmico na sua orientação, destacando a acção, objectos e personagens que protagonizam cada episódio. Hoje podemos dizer até que é cinemático na sua apresentação, sem esquecer a presença simbolista, mesmo que menos aparente.

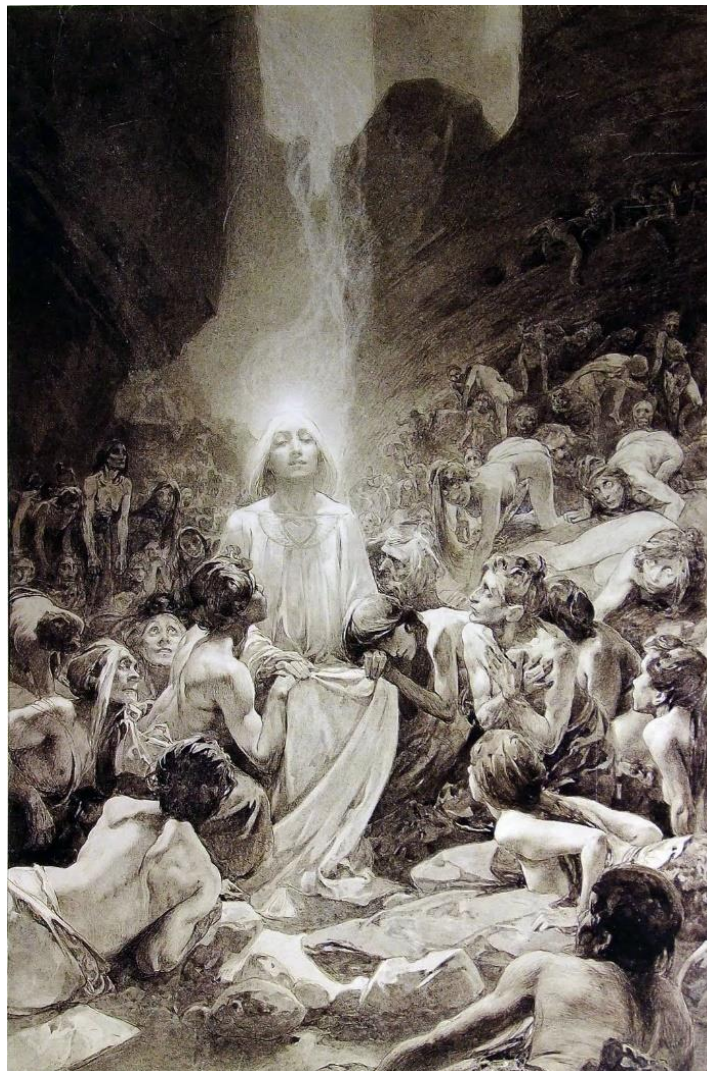
Em *Rodolphe de Habsbourg et Ottokar (fig.42)*, poderíamos ser enganados a pensar que se trataria de uma ilustração histórica clássica pela maneira como os corpos caíram sobre o terreno nevado, idealizado com ar sereno e digno. Já a forma como a composição é apresentada é tudo menos tradicional, para 1897 (por isso, ainda é relevante). O momento é sereno e estende-se no tempo, quebrado apenas pelo gesto de um único soldado. A cena é radicalmente dividida na diagonal entre duas partes, *Rodolphe* acompanhado dos seus soldados e *Ottokar*, seu inimigo mortal, e o seu exército agora derrotado. *Rodolphe* é imponente e vitorioso mas, posto à parte dos seus, a sua postura revela uma relação muito mais complicada com *Ottokar*, mostrando o que parece ser um grande respeito pelo Rei da Bohemia. Os traços são cuidadosos, detalhados na representação do volume e rico em textura, quase fantasmagórico na representação de profundidade com os seus cinzas esbatidos, apenas quebrados pelo branco do peito de *Ottokar*. Ao contrário do que veríamos numa ilustração verista de guerra, aqui não só temos um momento isolado e pessoal, como também é o clímax de um confronto (em vez do típico confronto imediato).



41. A. Mucha - *Rodolphe de Habsbourg et Ottokar*, 1898

Não é um momento visceral ou de glória mas sim emocional e podemos atribuir essa característica da peça à posição nacionalista de Mucha (visto que a Bohemia é a actual República Checa) Não é claro se o objectivo foi de criar empatia para com Ottokar e a Bohemia, mas é importante apontar esta forma de lidar com o conflito. Ainda não temos casos suficientes para julgar como um autor ou ilustrador *solarpunk* lidaria com o conflito, aliás é uma das dúvidas do trabalho apontadas em relação ao sub-género, em particular como pensamos normalmente sobre violência e como lidamos com ela. Por isso, a segunda proposta para o *solarpunk* será o tratamento da violência, vista não como

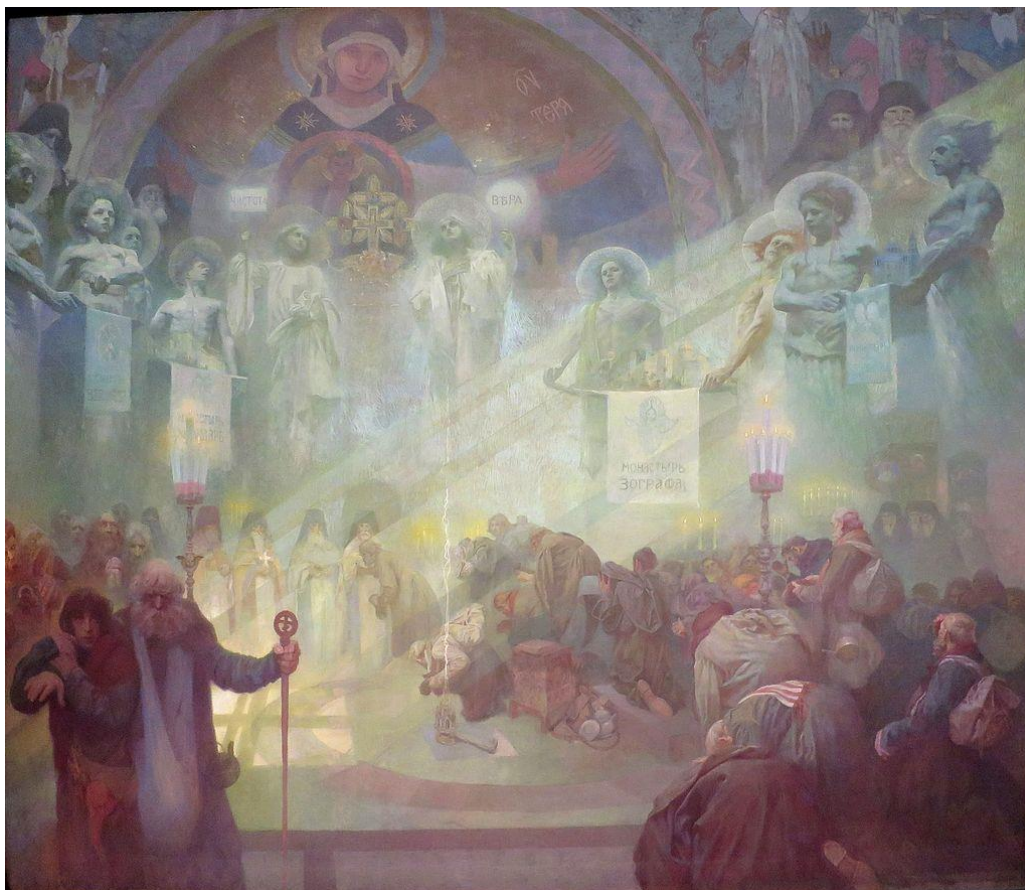
uma acção desejada e glorificada, ou pior, de entretenimento, mas sim uma decisão final resultante da falha dos outros meios, com um desfecho inevitável e edificante para os protagonistas.



42. A. Mucha – *Adveniat regnum tuum (Ton royaume viens)*, Ilustração de *Le Pater*, (1899)

Tendo estes elementos em conta é necessário fazer outro reparo. Mucha procura dedicar a arte ao avanço do conhecimento espiritual pessoal, uma arte para o povo sob a forma de ilustração e de apreciação acessível. Mesmo sem um completo entendimento da peça, que esta possa causar forte impressão em alguém e a faça procurar mais sobre o assunto, entendendo-a melhor e ao o seu contexto, a intenção e a si mesma como pessoa. Duas séries de trabalhos incorporam este propósito de modo claro: *Le Pater* (1899) (fig.42) e *Slovanská epopej* (1912 -1928) (fig.43), ambas carregadas de valor emotivo e

espiritual. *Le Pater* como mensagem às gerações futuras, numa contemplação humanista na perspectiva das palavras da oração cristã - sendo três os pilares da humanidade: a Beleza, a Verdade e o Amor. Com *Slovanská epepej (Epopéia Eslava)*, Mucha cria um enorme tributo aos respectivos povos procurando a unificação ao encenar a sua história comum, nos seus momentos de vitória, alegria e sofrimento, de modo que estas experiências trouxessem o melhor desses povos em serviço da humanidade.



43. A. Mucha - *Mont Athos Svatá hora (Athos o Monte Sagrado)*, 1926

Esta referência não se coloca exclusivamente no contexto prático e ideológico, é importante tematicamente no contexto de desenho, dependendo do que cada artista procura²¹. É nessa expectativa e interesse que existe um grande potencial, sem grandes *fetishismos*, na herança da Arte Nova enquanto estética, inspiradora da comunicação, que possa dar ao *solarpunk* uma experiência prévia e um encantamento eutópico se estivermos dispostos a trabalhar para seguir as suas próprias regras.

21 – Num acto criativo, a experiência ilustrativa e narrativa de ficção deve ser construída na coerência e na plausibilidade interna que tenha em conta a construção dos seus temas.

5. Argumentação e Desenvolvimento Prático

5.1. O Futurismo como Base Estética

Apesar de o Futurismo ter, tal como os outros movimentos vanguardistas referidos, raízes na revolução industrial e subsequente crescimento económico, é importante reparar que é tematicamente oposto a tudo o que se afigura na busca da origem do actual pensamento e filosofia *solarpunk*. A sua ideologia é, tal como em todos os movimentos, o produto de um tempo, lugar e demografia específica. Neste caso a instabilidade política e económica de Itália, no limiar do séc. XX. Embora se mantenha actual na glorificação da convivência do ser humano com a tecnologia e o progresso constante, é necessário não desculpar nem valorizar as suas ideologias sociais e políticas, paradoxais relativamente ao nosso entendimento do mundo actual e das suas necessidades. Uma análise aprofundada dos efeitos a longo prazo resultantes do clima político e artístico é importante fazer, mas não aqui. O que se pretende na referência ao futurismo é a inclusão e análise concisa das suas conquistas técnicas e estéticas, para poder reenquadrá-las na temática do *solarpunk*.

De todas as vanguardas do séc. XX, poucas são aquelas que rivalizam a escolha estética e técnica instintiva do futurismo, pela representação do que é efémero na sua captação pela retina; o movimento do ser humano, do ambiente à sua volta (a luz, o barulho, a multidão, o passar do tempo), da tecnologia que cria e a violência. O seu período de actividade foi curto, mas veio a influenciar movimentos em paralelo: o Raionismo russo e o Vorticismo britânico, na primeira metade da década de dez, e, mais tarde, a Art Deco, o Construtivismo, o Surrealismo e o Dada. No entanto, tal como a fotografia mudou para sempre a pintura espoletando o surgimento das vanguardas no século anterior, a chegada do cinema veio também, em parte, influenciar o abandono da necessidade da representação do movimento numa só imagem, nas estéticas que o sucederam, retendo alguma influência na animação e banda desenhada. A animação é a evolução técnica e directa da representação do desenho em movimento e cujo estudo ajuda a decompor os princípios da forma, como o ser humano se manifesta, interpreta e interage com o meio que o rodeia; a banda desenhada afirma-se na demonstração de movimento, exageros na expressão física e captação sonora reforçada.

Estes valores estéticos são importantes na criação de novas imagens, sejam elas puramente artísticas ou comerciais e no entendimento da prática do desenho durante a

educação do artista, cuja sensibilização dos sentidos é da maior importância. Voltar a analisar algumas destas obras pode ser uma mais valia na procura da representação narrativa na ilustração, não necessariamente no recurso a técnicas futuristas na obra total, mas sim no seu uso como ferramenta de destaque ou de realce de uma situação ou estado emocional de determinada personagem sem recorrer ao uso da metáfora ou simbolismo visual.

Em *História da Arte Contemporânea*, na sua introdução ao Futurismo, Renato de Fusco (1988) escreve o seguinte:

“Foi a encarnação mais típica da vanguarda histórica, isto é, que data das primeiras três décadas do século: a ruptura com o passado, o Zeitgeist (espírito do tempo) que, além da adesão incondicional a todos os aspectos da vida moderna, exige mesmo uma posição que antecipe o espírito futuro, donde a denominação feliz do movimento” (pág.31)

Esta referência, apesar do seu contexto, revela algo de comum no modo de pensar e intenção dos futuristas e na forma como as suas obras são observadas. Os seus princípios e objectivos são inflamatórios, disruptores e violentos, provindos de uma energia criativa quase primordial e selvagem na forma como os artistas descrevem o seu processo. No entanto, a descrição e intenção de muita arte do séc. XX e XXI, mesmo que já não haja correntes definidas dominantes, não está longe do que Fusco descreve. O *solarpunk* também olha para o passado e presente de forma crítica, com o desejo de romper com muitos dos princípios que nos governam. Tem verdadeiramente um espírito revolucionário que procura a reforma para o futuro. Assim, o *solarpunk* e o Futurismo encontram-se no mesmo espaço emocional, acreditando no homem, tanto quanto na necessidade de alterar o seu caminho.

O *solarpunk* procura criar com base no amor, de *Philia*, amor não no sentido íntimo, mas sim como uma força criadora. Amor pela vida, pela natureza, pela arte, a sociedade e o mundo. Olha para o passado e não o vê como fonte de estagnação, mas sim de identidade, cultura e entendimento crítico, como referência ao que foi perdido; uma sociedade a emendar o rumo, em que os únicos a perder seriam aqueles por detrás de instituições que detêm e perpetuam modelos e métodos que favorecem a si mesmos e aos que os apoiam, mesmo quando há a opção de mudar de rumo, por um benefício comum.

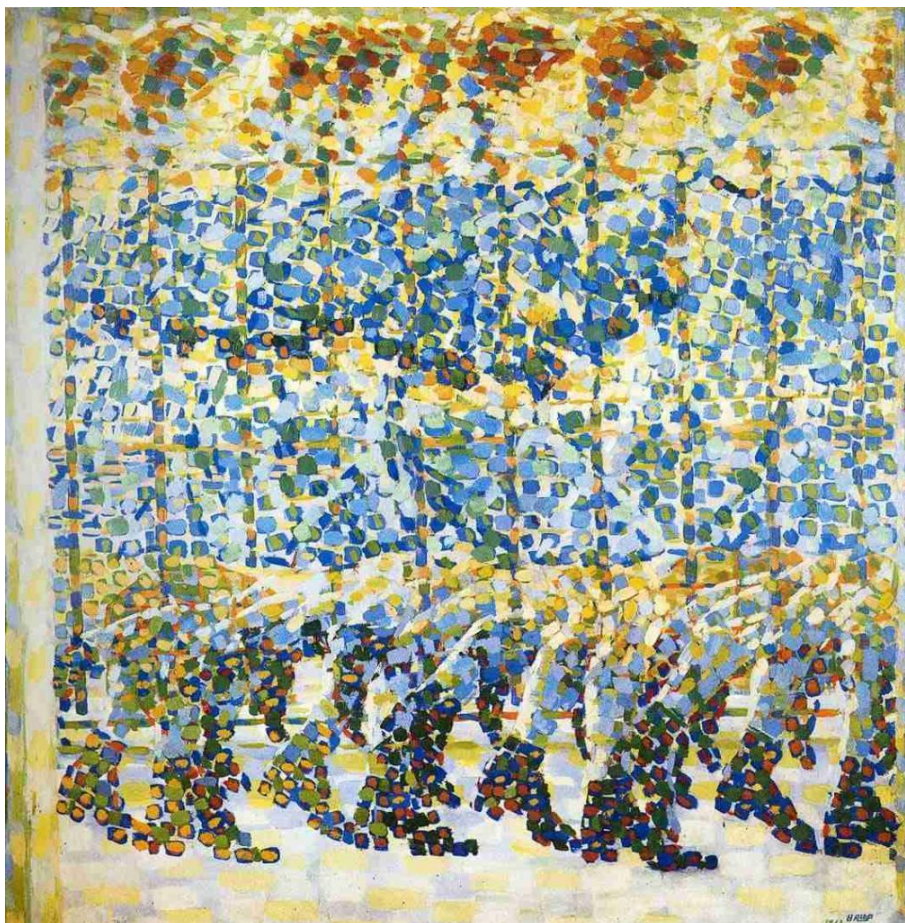
Nesse sentido o Futurismo poderá ser comparado como uma tentativa de reforma cultural e social destrutiva, *Neikos*, ou seja, discórdia, caos, propondo a destruição do que é velho, antiquado e considerado estéril e supérfluo, como condição para o surgimento de algo novo. Evidenciam-se aqui novamente parencças - quase faces diferentes da mesma moeda. Conceptualmente o acto de criação não é *preto e branco*, sendo que tanto uma força como a outra têm um grau de criação e de destruição. A diferença, concretamente na comparação destes dois movimentos, são os custos ligados à tentativa de alcançar as suas visões e o mesmo que corrompe os desejos originais. O descontentamento é o mesmo, os métodos e figuras (completamente dependentes do seu tempo e local) são outras.

Este pensamento traz-nos ao ponto de concordância pretendido para a produção artística: a ligação emocional, a base empática, o conceito de *Einfühlung*. A sua pintura e escultura, conectadas à linha de expressão pessoal e subjectiva que reflectem um estado de espírito do momento, retratados no seu desejo de passar as próprias sensações ao observador, “o espectador vive dentro do quadro”; este é, ironicamente, a radicalidade Romântica de viver tudo ao extremo, experienciar as emoções e os elementos até ao ponto de ruptura; excepto, claro, em vez da natureza, a indústria, o barulho, a concentração de pessoas e a pobreza, antítese de onde o Romantismo surgiu. Esta subjectividade da expressão pessoal é uma característica paralela ao Cubismo, movimento mais duradouro e mais influente, cuja relação com o Futurismo não é casual, tendo os artistas futuristas (tal como os vários movimentos artísticos que vieram da rebelião cubista) sofrido grande influência estética através da sua visão reconstrutiva da forma. Posto isto, como se separam os dois movimentos? O Dinamismo, a representação do movimento pela instabilidade e repetição da forma em arcos e registos de percurso.

“...uma velocidade que forma e deforma os objectos percepções e recordações, um mundo de imagens, a que não se assiste, mas em que se participa.” (Fusco, R., 1988, p. 33)

Apesar da influência e associação estética cubista, a metodologia Futurista aproxima-se mais dos métodos Pós-Impressionistas do séc. XIX, do Pontilhismo e Divisionismo, escolhidos pela sua potencialidade para criar efeitos luminosos nos corpos que se dissolvem, reaparecem e se sobrepõem, numa corrida, numa dança ou na cinética

de um desporto; muitas vezes integrando-se e sendo engolidos (sacrificados) pelo fundo e perdidos de vista, deformações e quase (ir)reconhecimentos.



44. G. Balla - *Rapariga a Correr na Varanda*, (1912)

É de notar também o seu interesse pelo estudo crono-fotográfico do movimento, um antecessor da animação e do cinema trazido pelo Zoopraxiscópio de Eadweard Muybridge que permite a leitura do movimento do objecto de interesse, mostrado numa sequência de fotogramas dedicados ao estudo antropomórfico e zoomórfico, em particular a colecção realizada pela Universidade de Pensilvânia e promovida na Europa, chamando, naturalmente, à atenção dos futuristas. Duas obras de G. Balla acolhem de modo óbvio a influência, tanto do estudo cronofotográfico como a prática Pós-Impressionista; são “A Rapariga a Correr na Varanda” (1912), (fig.44) e “Dinamismo de um Cão à Trela” (1912) (fig.45). Para o propósito deste texto, a melhor maneira de comparar a forma de como ambos os quadros são tratados é ligá-los à demonstração visual crua usada durante o processo de animação. Ambos demonstram o movimento dos seus personagens na sua totalidade, mas de formas diferentes. Referimos, não a técnica utilizada, mas sim a forma

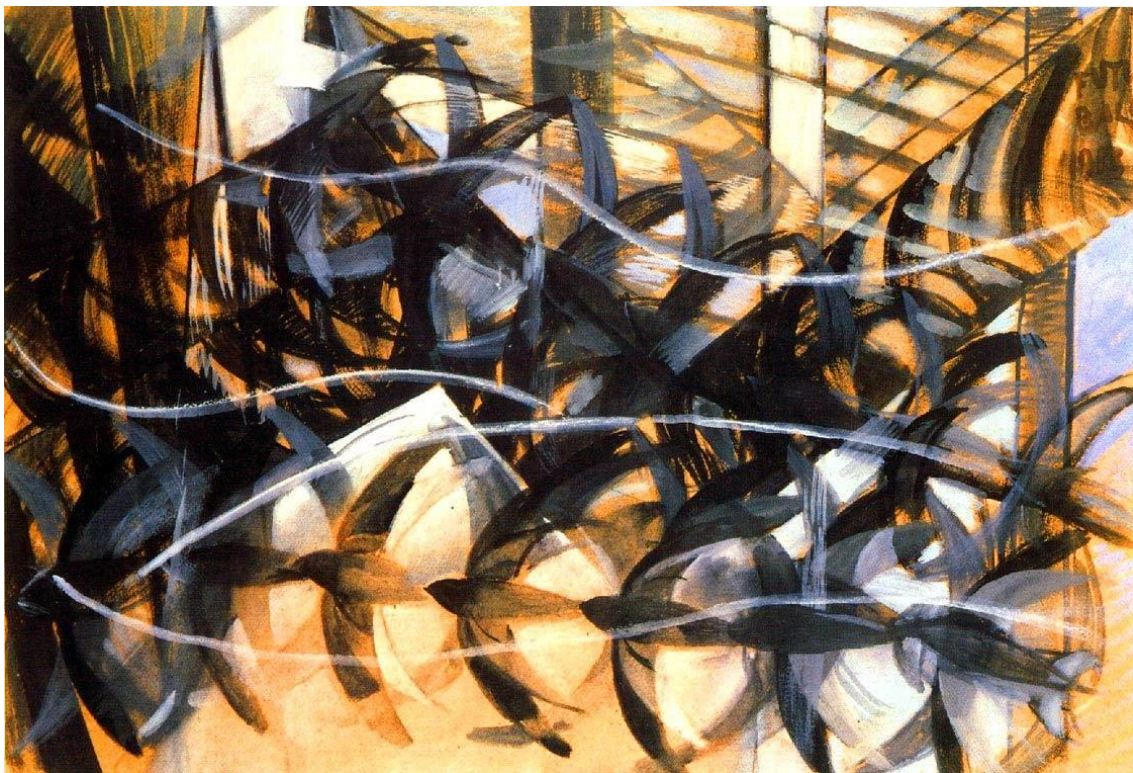
como Balla escolhe dispor as subsequentes posições de cada personagem. Para “Rapariga a Correr (...)” imaginemos que temos uma filmagem, em que a câmara está fixa, registando alguém a atravessar a varanda de um lado ao outro. A pintura não pretende mostrar a rapariga, mas sim, em toda a sua largura, a totalidade e o encantamento do movimento representado, enumerando cada momento entre esses lados. Se cada posição fosse desenhada numa folha à parte e por fim sobreposta numa caixa de luz, obteríamos um resultado semelhante da personagem a atravessar a folha de uma ponta à outra.

Com “Dinamismo de um Cão à Trela” (Fig. 45) o processo seria o mesmo excepto que a câmara acompanha o passo do cão e da sua dona, mantendo o total do movimento condicionado no mesmo local. Neste sentido é uma abordagem directamente comparável ao que Muybridge fez com os seus estudos de movimento.



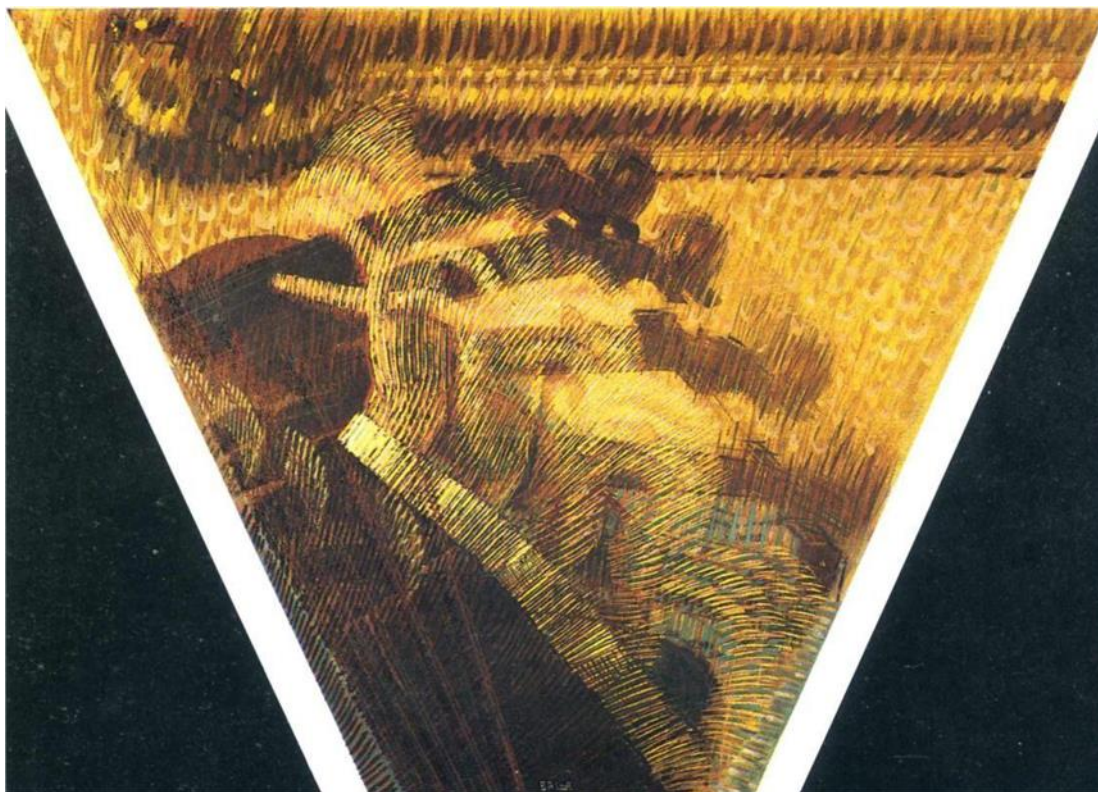
45. G. Balla - *Dinamismo de um Cão à Trela*, (1912)

Mas a expressão gráfica não ficaria por aqui, nem se limitaria à sobreposição “simples” das várias posições numa única imagem, os pontos dilatam-se e transformam-se em traços amplos e expressivos, a sensação de luz presente nas falhas permitidas por Balla entre cada posição é calculada na profusão criada para ler apenas o desejado. A proposta aproxima-se do abstraccionismo, mas mantendo sempre um modelo concreto. É neste elemento de Balla que conseguimos encontrar um fascínio pela vida na forma como transmite não só o que os sentidos dizem, mas também o que o artista sente no momento de observação.



46. G. Balla - *Voo das Andorinhas*, 1913

Podemos interpretar a representação do movimento de outra forma. O método escolhido por Boccioni de retratar o movimento na escultura é emblemático, contrastando com a sua própria obra pintada, embora próxima do tipo de estudo favorecido por si numa série dedicada ao dinamismo do corpo humano. Se Balla retratava o movimento através da sobreposição de cada fase deste, Boccioni fundia e deformava esse movimento numa amálgama, realçando a estrutura em “Formas Únicas na Continuidade do Espaço” (fig.48).



47. G. Balla - Ritmo de um Violinista, 1913 .



48. U. Boccioni - Formas Únicas na Continuidade do Espaço, 1913

Para os propósitos do desenho é preciso complementar o que foi afirmado em “Formas Únicas”, com a série “Dinamismo do Corpo Humano” (figs. 50 e 51) de Boccioni, não nas formas finais, mas antes nos seus estudos. Tal como em “Formas Únicas(...)”, a preocupação de Boccioni não está na distinção de cada elemento do modelo, aliás, em ambas as obras pouco mais se nota que o centro de gravidade, cabeça, pernas e o sentido geral do movimento. Podemos distinguir os volumes gerais do corpo, mas não detalhadamente, não é esse o objectivo. O corpo é singular entre elementos e a sobreposição das formas muitas vezes reduzidas a uma simplicidade quase simbólica, à repetição quase padronizada de fracções do registo que suscita uma relação expressiva e primária (no sentido instintivo) do desenho, onde o autor aplica de forma calculada cada traço e mancha, sugerindo assim o arco e direcção do movimento. No caso do “Jogador de Futebol”, nem temos quaisquer elementos de referência ao modelo além do título e o reconhecimento é um desafio lúdico e vivo.



49. U. Boccioni - *Dinamismo de um Pugilista*, 1913

Nesse sentido os desenhos de Boccioni são um procedimento metodológico e maturador das suas obras finais; são estudos e afirmações sintetizadas dos seus elementos. Em Balla, por outro lado, a pintura parece prolongar-se directamente a partir do desenho, este evidencia a sua natureza analítica como método criativo e de estudo imediato,

obrigando à simplificação e sintetização da forma e convivendo com a austeridade do meio riscador. Ao mesmo tempo a energia decorrente da sua pintura e a exaltação da cor são quase estonteantes



50. U. Boccioni - *Dinamismo de um Jogador de Futebol*, 1913

Podemos comparar esta capacidade da representação cinética desenhada com o que se manifesta hoje, nos meios em que é mais necessário recorrer a narrativas - entre a animação e banda desenhada/ilustração especificamente. Superficialmente não haveria muita razão para referir animação, visto que esta é a adaptação literal do conceito; no entanto, isso mostraria uma falta de entendimento da forma como entendemos o movimento e como o podemos dobrar, ou melhor, exagerar. Algumas coisas são comuns entre as duas formas de arte, arcos de acção, exageros das poses, composição e sucessão de planos; mas, mesmo entre essas, a ilustração de movimento manifesta-se de formas diferentes, sempre para demonstrar ritmos, pesos e distorções da realidade para “vender” a veracidade da acção que o protagonista desencadeia, ou a sua percepção da realidade. “Engolindo”, em verdadeira forma futurista, o observador, que não consegue evitar e se deixa arrastar pelo processo, se não pelo movimento literal, pelo seguimento em sequência das acções que o transportam do princípio ao fim. Não precisamos de procurar

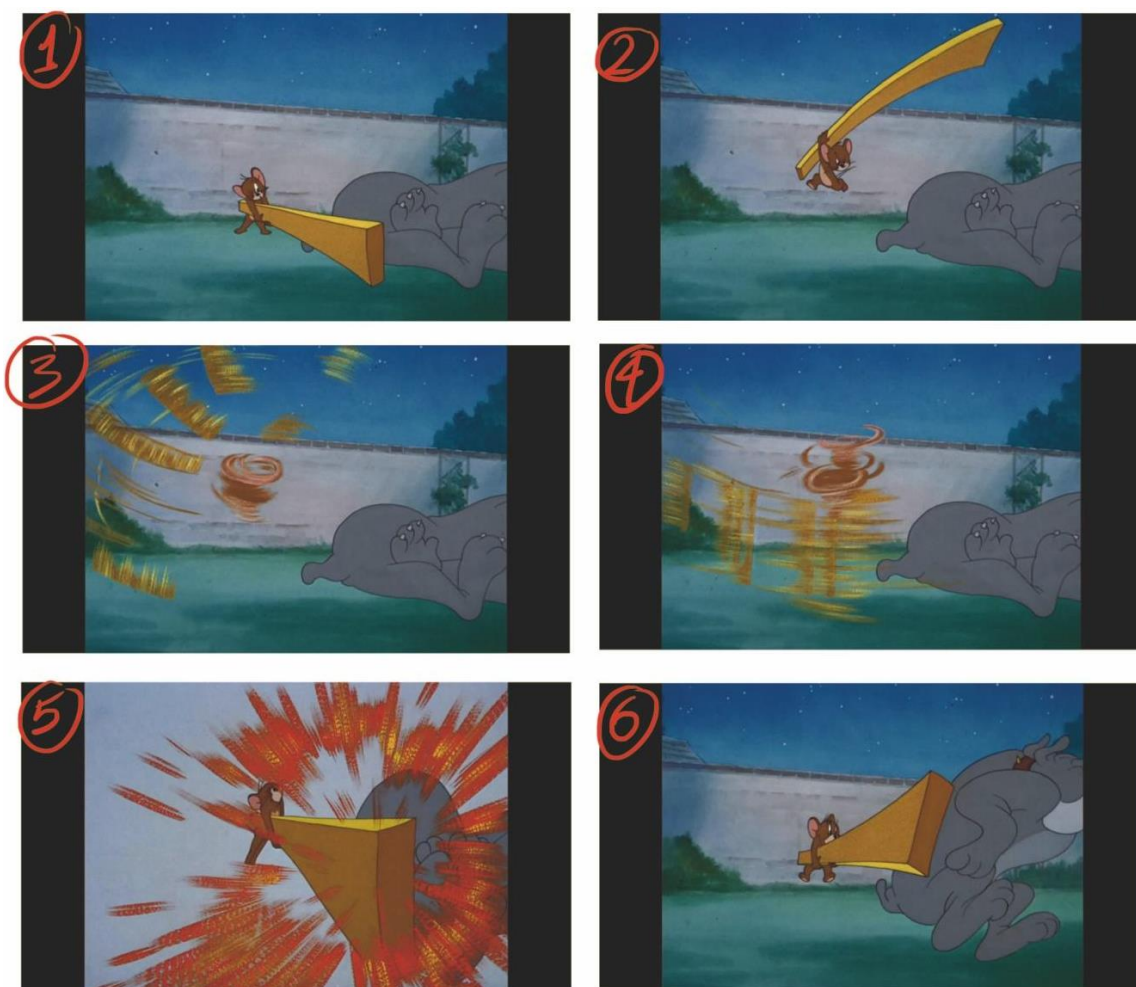
mais longe do que em “Asterix e Obelix” de Uderzo e Goscinny, em que vemos a representação simples do movimento pela repetição e sobreposição da forma em arco, traduzindo velocidade e violência da força exercida, assim como o próprio movimento da cena no seu todo, enaltecido pela leitura orientada da esquerda para a direita descendente e depois ascendente em “U”. (fig. 51)



51. Didier Ferri, (2015), Asterix et Obelix: Le Papyrus de César

A preocupação da representação do movimento, desenho, não é fazer algo mexer-se, é dar-lhe vida. Na animação, esta frase é ainda mais verdadeira. Com um livro não podemos controlar a forma como o leitor lê e aprecia o texto e imagem. Se forem leitores ávidos, a experiência dita que a leitura será quase sempre rápida; o mesmo acontece com a banda desenhada, que exige maior atenção ao autor para representar o ritmo exacto da acção. Algo que é suposto ser lento e calado, contemplativo, poderá ter de ser transmitido com uma sucessão de painéis ou uma página dedicada a esse propósito. Na animação esse estado mental é mais fácil de obter porque o observador não tem outra forma de interagir com a obra e é obrigado a experienciar o ritmo intencionado pelo artista. Tirando isso, que é impossível de demonstrar em papel, queremos demonstrar como o impacto funciona num estilo *cartoon* e exagerado, mas simples. Retirámos seis poses chave de um episódio de “Tom & Jerry” (fig. 52) que percorrem todas as etapas da acção. Não iremos falar de

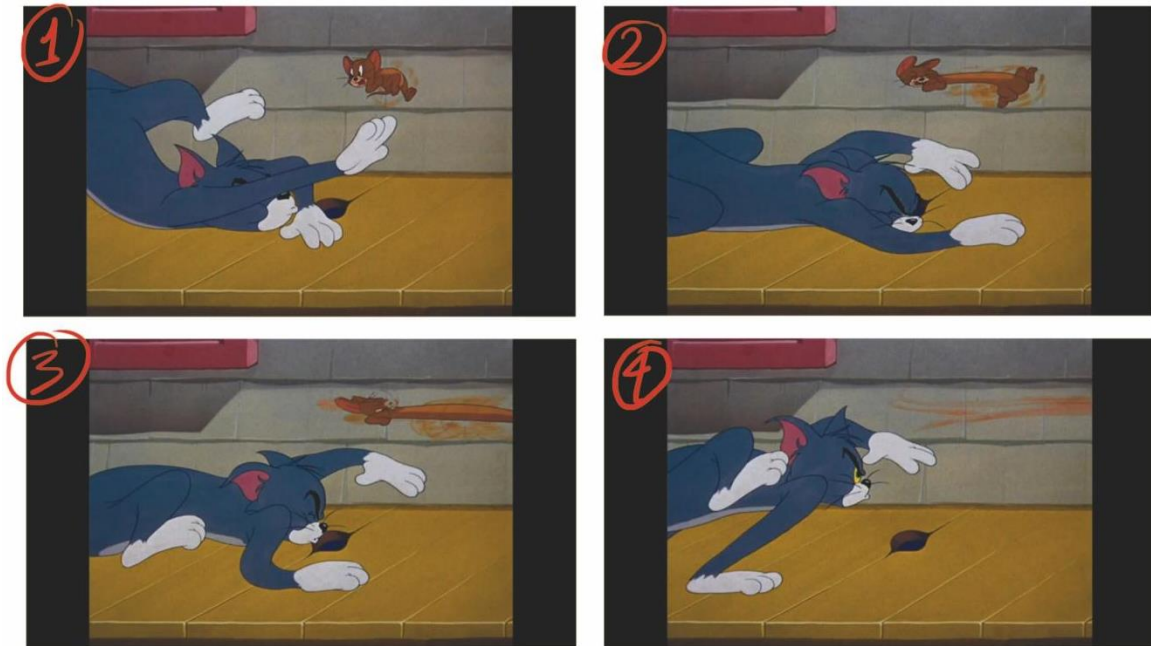
conceitos técnicos, como ritmo, aceleração ou espaçamento neste contexto. Destacaremos, antes, a forma adoptada para transmitir a força do impacto. Aqui, Jerry pega numa tábua para acordar Spike, temos antecipação (2), acção (3,4), contacto (5) e reacção (6). Por si só, a transformação de Jerry num turbilhão de cor para indicar velocidade seguida de contacto seria suficiente para passar a força do impacto; mas se compararmos a dimensão da ponta tábua entre (1) e (5) podemos reparar em quatro elementos que ajudam o contacto. O inchar da extremidade da tábua e consequente deformação do ponto de contacto (Spike), o efeito visual explosivo e o breve piscar do fundo. Em (6) podemos começar a ver “re-formação” ao estado natural dos personagens após o impacto. Esta é uma acção de dois segundos, numa animação feita maioritariamente em segmentos de dois, ou seja, cada segundo contém doze desenhos lidos a vinte e quatro fotogramas por segundo. Estas deformações, não são únicas dos objectos.



52. Tom & Jerry - Segmento de “Puss n' Toots”, 1942

Em “Love That Pup”(fig.52) podemos ver como Jerry é esticado como um elástico. Isto não só anuncia o seu percurso como também a velocidade e desespero de Jerry quando o resto do seu corpo se solta violentamente como um elástico para fugir de Tom.

Outras técnicas específicas são comuns a ambas as formas de arte, mas para os fins deste estudo elas mostram os objectivos estilísticos da estética *solarpunk* que procuramos.



53. Tom & Jerry - Segmento de "Love That Pup", 1945

5.2. Anti-Futurismo Solarpunk

Voltando rapidamente a Balla, o seu trabalho destaca-se pela linguagem visual sincopada, mesmo quando comparada com os mesmos princípios categóricos dos seus contemporâneos futuristas. Por isso, é interessante reparar que o que o torna notável, não é como ele se destaca pela técnica (embora a sua obra em particular ajude à leitura e compreensão facilitada do movimento), mas, antes, como ele se separa deles nos seus interesses temáticos. Na totalidade da sua obra não há um interesse significativo em máquinas, guerra ou violência, antes um interesse visível pela análise e apreciação do que é vivo e nos causa prazer, seja no plano visual ou emocional. O mover energético de uma mulher; o voar de um bando de andorinhas numa tarde de primavera; o andar de um cão ao acompanhar a sua dona; a delicadeza e complexidade do mover do arco e mão de um violinista; o impacto decomposto do som, do barulho e da luz (fig.44-47). São esses interesses de Balla que o tornam (e a sua obra) no exemplo ideal para introduzir e explicar o que pretendemos com uma estética “Anti-Futurista Solarpunk”. É nesse tratamento visual com base numa “âncora” emocional e perceptual que chamaremos de estética Anti-Futurista, embora Balla não a represente intencionalmente.

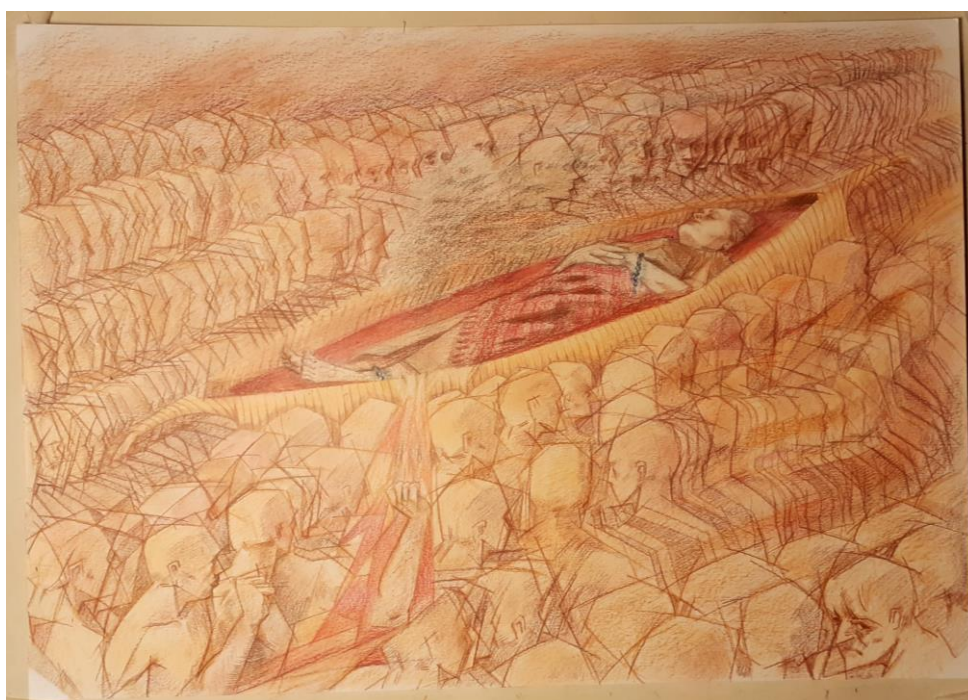
Esta nova estética não é, nem será “a” estética *solarpunk*, ou seja, depositar sobre uma única estética o dever de definir um género, sobretudo um subgénero. Cada autor terá a sua visão, prioridades e gostos, daí não é espectável exigir que haja uma única visão autoritária do que seria *solarpunk*, aliás, seria limitativo e constrangedor ao seu crescimento, sobretudo porque uma determinada estética não seria apropriada para contar determinadas histórias. Nenhum autor de *hard science fiction* faria uma interpretação impressionista do mundo que criou, pois não corresponderia ao detalhe pedido e esperado do sub-género; nenhum autor que queira capturar uma emoção complexa se vai agarrar a uma interpretação excessivamente detalhada. A estética que propomos é isso, uma proposta, uma interpretação condicionada pela análise feita até agora do contexto histórico e estético. Uma das várias interpretações que hão-de aparecer para o *solarpunk*. Não é perfeita, mas é uma opção que poderá ser seguida e trabalhada.

De acordo com os temas narrativos, filosóficos e sociais, observadas as primeiras propostas gráficas distintas e estabelecidas as fontes pessoais de inspiração, nomeadamente o estudo gráfico de representação do movimento e os seus métodos, a estética *Anti-Futurista Solarpunk*, deverá ser:

- Evocação da vida através da representação do movimento no ser humano e na natureza;
- Representação da tecnologia, não para a idolatrar, mas para revelar o seu potencial como complemento à Humanidade e em apoio à natureza;
- Celebração da cultura (própria e alheia) e identidade pessoal, não como veio nacionalista, mas como meio de introspecção e reavaliação de valores, antigos e contemporâneos;
- Recurso à expressão de movimento de um modo abrangente/ alargado
- A ausência de movimento também sugere vida através do progresso temporal;
- A captação do auge do momento é essencial para uma ressonância emocional, não só a violência visual do movimento;
- Simbolismo é uma ferramenta estética integral no reconhecimento narrativo da ilustração;
- A captura da sensação visual de luz e sombras num espaço temporal diferente;
- Encontrar a empatia num leque variado de situações e emoções;
- Todos os aspectos do uso da cor são importantes na representação da vida;

5.3. Projecto

No trabalho criado foi tido em consideração, para além da proposta estética delineada, as seguintes bases: que os desenhos criados devem ser de natureza ilustrativa e narrativa; que estes sejam pertencentes a um mundo coeso partilhado; que o simbolismo utilizado seja acessível e diversificado; que as experiências estéticas de cada um enalteçam o tema do desenho; que o movimento criado seja conducente à narrativa; que as cores utilizadas sejam, em geral, de carisma quente.



54. J. Fortuna - *Marcha Funerária* (Lápis de Cor)

A primeira ilustração desenhada e a mais carregada de imagética simbólica foi criada com o objectivo de se aproximar o mais possível da proposta Anti-Futurista, pegando na repetição e sobreposição, estilizada para recriar a sensibilidade geométrica e estrutural da estética futurista como método narrativo. O traço não só estiliza a forma humana, tornando-a aguçada e geométrica como estende-se além dos limites da forma cruzando-se com formas e traços adjacentes, criando formas que vão além da sobreposição completa dos corpos (consideremos a sobreposição de dois desenhos semelhantes em folhas separadas numa janela ou caixa de luz). A imagem representa uma marcha funerária de uma sociedade alternativa cujo acesso a recursos básicos (água, madeira, vegetação) é limitado, daí o recurso a todos os meios disponíveis para promover o enriquecimento do solo. O morto é enterrado num caixão biodegradável em conjunto

com adubos minerais, flores, sementes, entre outros materiais orgânicos que promovam a degradação acelerada do corpo. Tradicionalmente, pelo menos na cultura ocidental cristã, o ritual de enterro é de uma profunda tristeza, sendo orientado para reter o mais possível a figura viva do morto; apesar disso, para contrariar essa expectativa e tradição, o desenho foi enquadrado propositadamente numa composição diagonal ascendente, as cores são quentes, o caixão não é uma caixa de madeira, mas sim uma semente, um casulo, um barco, uma vulva; imagens de contextos distintos com mensagens compatíveis no seu significado: o início de uma vida nova, uma forma nova, o início de uma nova jornada, um “desnascer” que trará vida ao que o rodeia.



55. J. Fortuna - *Marcha Funerária (Processo)*

O morto, na realidade, não é acompanhado de uma multidão, mas sim, como é costume, por um grupo limitado de parentes próximos, alguns atirando (à semelhança de um casamento) sementes e adubos. A repetição e sobreposição das mesmas pessoas são uma representação do passado, presente e futuro das pessoas que acompanham a marcha, sendo que o esquife permanece fixo, congelado num momento perfeito, reforçando assim a imagem de um barco levado pela corrente.

Na segunda ilustração (fig.56) foi representada uma cena pós-parto, ainda na mesma civilização, como forma de contraste com o tema do desenho anterior. Esta obra tem em consideração dois desafios: um tratamento simbólico do nascimento que vá além da imagética cristã da virgem e do menino; o tratamento do movimento e da sombra como elementos inter-relacionados. A forma escolhida para lidar com o nascimento de uma pessoa costuma ser maioritariamente focada no efeito imediato que tem nas vidas dos envolvidos, os pais e os parentes e amigos chegados, mas nunca vista a sua relação e efeito para com a comunidade e o mundo (sendo o efeito do nascimento de uma pessoa, no mundo, impossível de prever). Com isto em mente e sendo o contexto do trabalho o *solarpunk*, como seria a sala de parto de uma comunidade altamente espiritual e cuja relação com a natureza envolve todos os aspectos da vida? A resposta foi gravar no chão



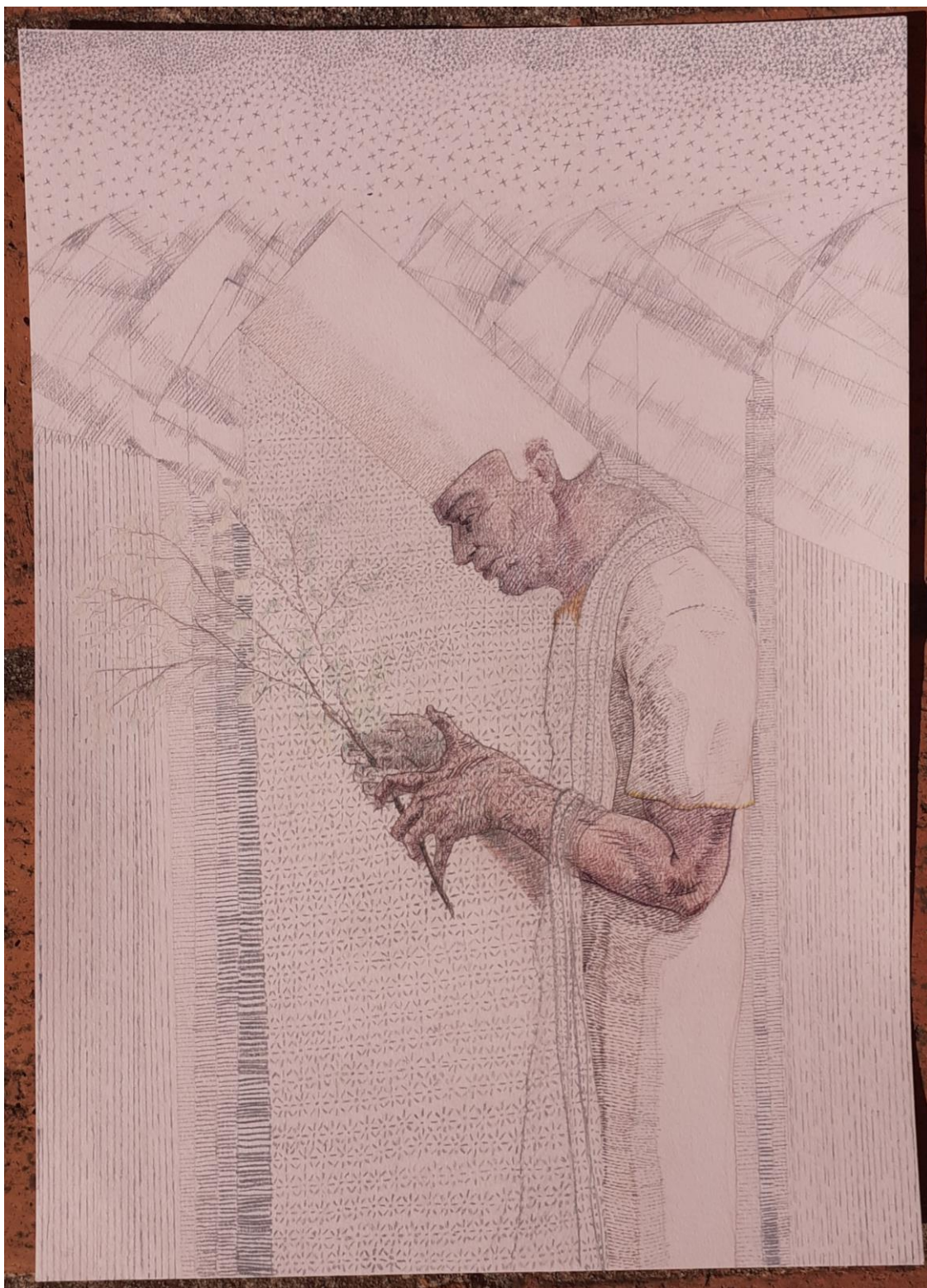
56. J.Fortuna - *Expansão das Raízes*

da sala, com origem na cama, o seu núcleo, as raízes de uma árvore, labirínticas, profundas, cruzadas e sobrepostas, com pontas perdidas em nós naturais. O nascimento seria visto como o expandir das raízes da humanidade.

Continuando a tendência para o uso das cores quentes e introduzindo o roxo, sendo o tom frio mais perto do quente, o desafio estético abordado é a relação de captação do movimento e da forma consoante a iluminação do modelo. Noutras palavras, se o modelo tratado for directamente iluminado, então, a face do corpo que reflecte directamente a luz é a face verdadeira e física naquele momento do tempo, sendo tudo o que está na sombra imperfeito, indefinido e difuso. É nesta insegurança visual que poderemos tratar o espaço ocupado pela sombra de outro modo. Especificamente nesta ilustração, a consideração do espaço ocupado pela sombra como um corpo tridimensional visível e cujas personagens e adereços que originam e ocupam esses espaços dividem-se ao moverem-se nesse espaço.

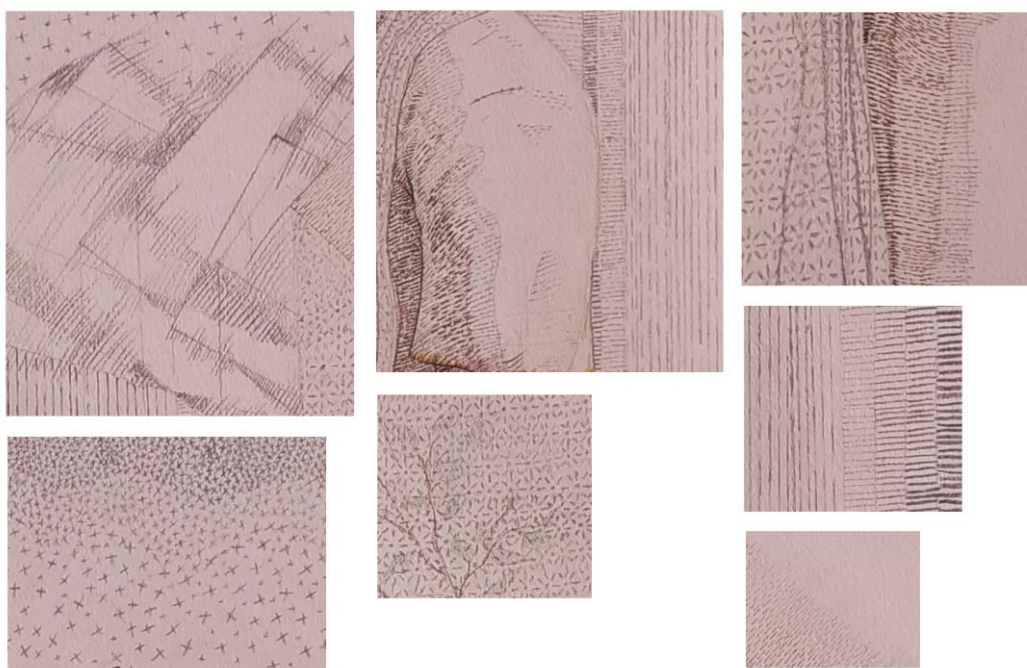
Com “Homem de Branco” (fig.57), o objectivo é simples: como poderemos roubar a violência, impacto e caos natural da imagem única em movimento? Como pegar no processo Futurista e retirar-lhe a violência temática e visual? Com “Marcha Funerária” foi obtido uma separação temática e simbólica Anti-Futurista, mas é inegável que a imagem, no seu total, retém parte da sua violência técnica, natural da sobreposição e repetição crua. Para obter um desenho o mais claro e sensível possível, que representasse movimento numa única imagem, foi limitada a paleta de cores, sendo os tons mais neutros, cinzas e castanhos, a fonte mais directa de “calor”; o branco, ou ausência de cor, o volume predominante, oferece uma leveza natural à imagem. Para retenção e interpretação do movimento da imagem, tal como no processo inicial da animação, foram bloqueadas as formas principais que definem a forma e a sua silhueta (componente essencial na identificação de uma personagem), nomeadamente o chapéu e o véu que cai dele. Daqui podemos desconstruir o movimento destes dois volumes; para o chapéu, um horizontal, vertical e rotativo (sendo o pescoço o eixo); para o véu, maioritariamente horizontal. Da pouca violência visual contida nesta imagem, a que existe corresponde ao movimento do chapéu pois retém parte da repetição e sobreposição observada na primeira obra, excepto ser menos exagerada, contrastando directamente com a figura principal, congelada no tempo, que rompe com o padrão, ao oferecer um momento de pausa e referência para o resto da ilustração. O tracejado usado para definir a forma do modelo

de duas formas, um padrão no véu que envolve a maioria da personagem e difunde o corpo coberto.



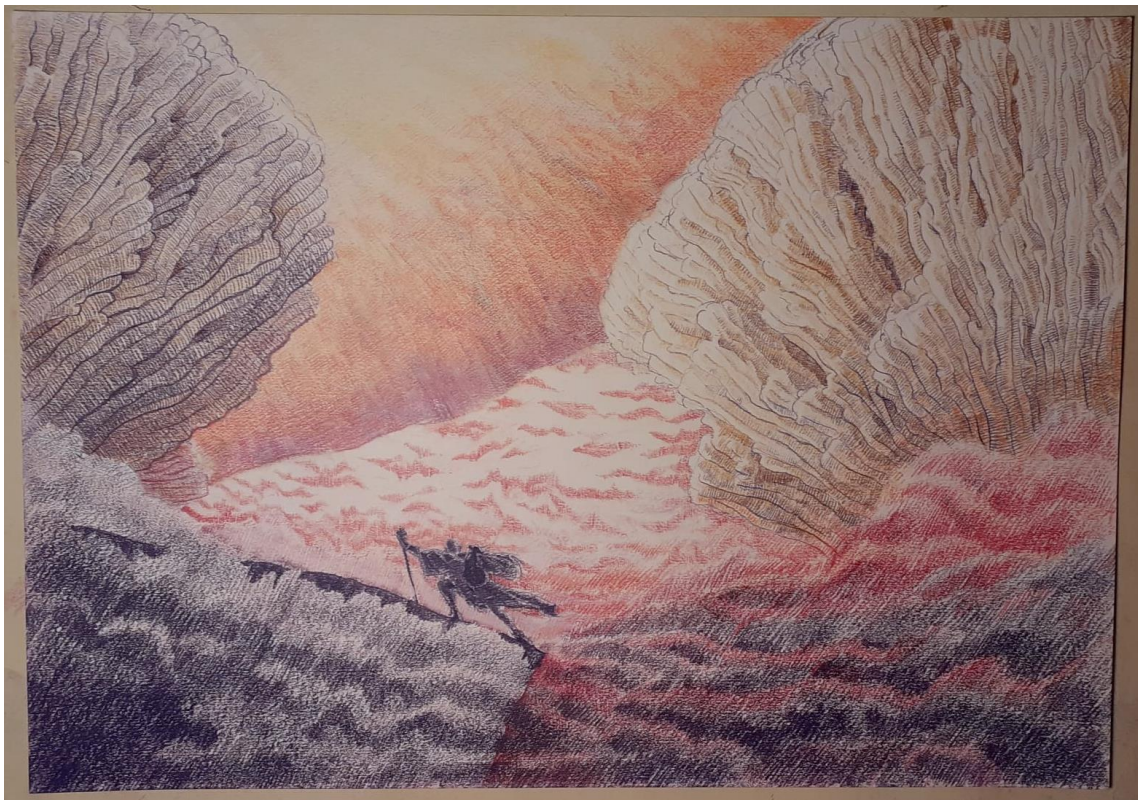
57. J.Fortuna - O Homem de Branco/Movimento Delicado I (lápis de cor)

Esse equilíbrio é encontrado ao criar traços interrompidos e/ou intercalados, sendo a linha única e sólida rara, deixando o branco natural do papel vibrar. Para simularmos o movimento do véu, coberto de um padrão em estrela, repetido *ad infinitum*, seria necessário a difusão desse padrão. Se o traduzissemos literalmente para animação, o processo, por si só minucioso, não só seria extremamente demorado, como o resultado não corresponderia à realidade observada. O resultado numa imagem única seria ainda mais ruidoso, indo completamente contra o objectivo da ilustração. O olho humano não treinado, não capta todo o detalhe do material, muito menos em movimento; então obtemos uma interpretação simplificada da forma, cor e consistência. Pegando num caso concreto, ao olharmos um mosaico (ou qualquer outra forma artística e artesanal que decomponha a forma em fracções), sabemos perfeitamente que o assunto representado não constitui uma imagem foto realista e cujas formas não correspondem, normalmente, à original. Mesmo assim, o nosso cérebro interpreta o conjunto das formas e as suas cores como sendo uma forma coesa e verosímil, completando o que está em falta a partir da informação iconográfica oferecida e assim criando, por si próprio, uma imagem idealizada. É essa a função oferecida pelos traçados horizontais e verticais interrompidos e repetidos. Uma repetição de um padrão que cria barulho ao interpretar o véu em movimento. A troca de direcção do traço é uma forma de criar contraste na linguagem escolhida.



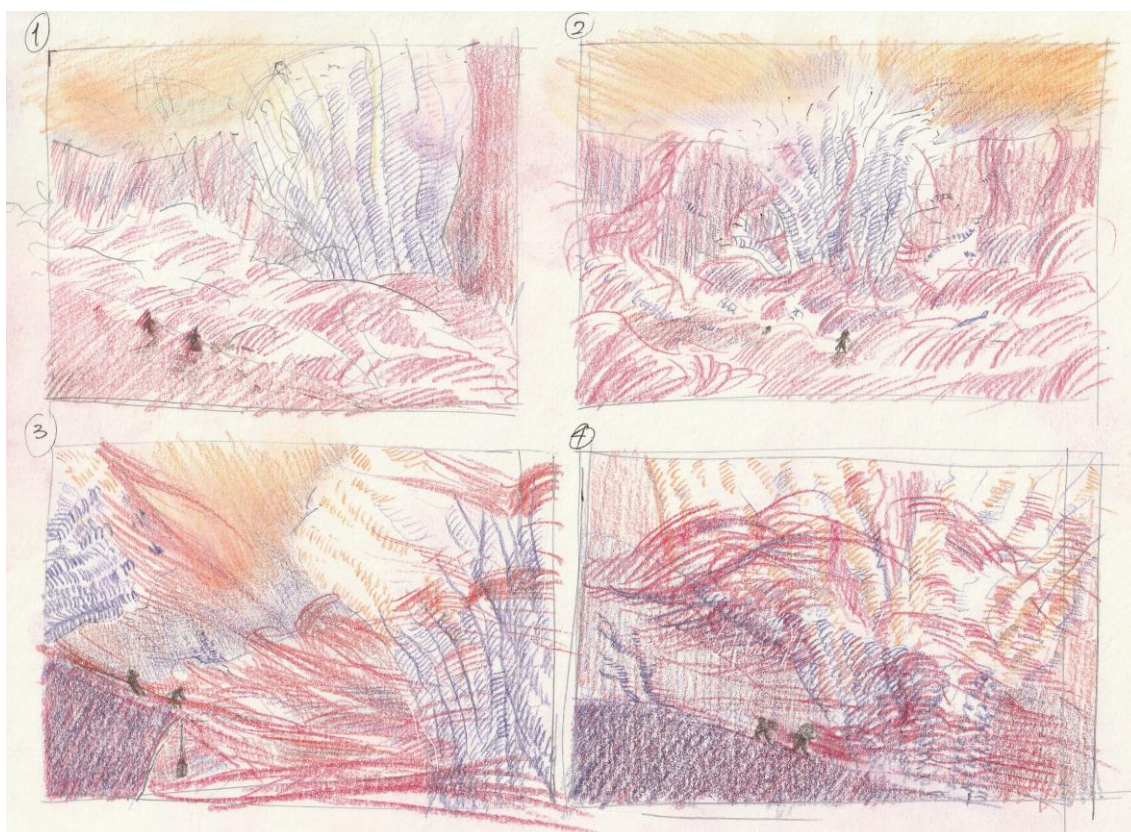
58. J. Fortuna - Amostras de tracejado e padrão

Em “Movimento na Natureza I”, continuando a potencial interpretação emocional espiritual do sub-género e da estética, vemo-nos com uma interpretação mais próxima da linguagem Romântica, sobretudo na relação desequilibrada de escala entre a humanidade e a natureza. Um explorador, confrontado com elementos naturais num cenário alienígena comparável ao de um recife colossal, debate-se contra o vento numa plataforma acima das nuvens que caem sobre o vale, cujo fundo é impossível de ver. O perigo de vida está presente e apenas acusado pela linguagem corporal do personagem; no entanto, o calor da imagem e a suavidade líquida das nuvens desarmam o olhar. Tal como o título da ilustração dita, o foco dela é o da interpretação do movimento na natureza. Como discutimos em relação ao Romantismo, o movimento criado, a menos que representativo de eventos naturais violentos como uma tempestade, ganham forma sobre o papel ou a tela, na forma de movimento no tempo. Que este momento poderia ser representativo de uma eternidade e cuja expressão física é demorada e subtil. As nuvens não são representadas como volumes definidos e contornados, mas antes conjuntos acumulativos de traços unidireccionais, cuja sobreposição e reforço do valor criam ilusão de volume sem lhes dar uma forma física sólida, retendo a natureza difusa natural destas.



59. J. Fortuna - *Movimento na Natureza I* (lápiz de cor sobre papel)

Esta interpretação dos elementos assemelha-se às de Caspar Friedrich, no entanto, como podemos observar (fig.60) o processo para lá chegar não foi linear. Embora maioritariamente compositiva, a exploração dos elementos de ilustração favorecia a expressão explosiva e violenta dos elementos à semelhança de John Turner, levando a areia vermelha a rasgar o cenário e qualquer ser que a enfrentasse.



60. *Movimento na Natureza I (Processo)*

Com *Movimento na Natureza II/Philia* (fig. 61), o objectivo da ilustração tem mais a ver com uma tradução linear da filosofia do sub-género para o processo, usando a técnica como uma ferramenta que complementa esse objectivo. A experimentação com ausência de cor tira partido da delicadeza da grafite e do contraste dos valores absolutos dos traçados do marcador. Esta ilustração retém as conotações simbólicas espirituais entre a humanidade e a natureza de “Homem de Branco”, tirando proveito de parte da sua clareza e postura composicional, em simultâneo com a demonstração de movimento no tempo no desenvolvimento compositivo de “*Movimento na Natureza I*”.

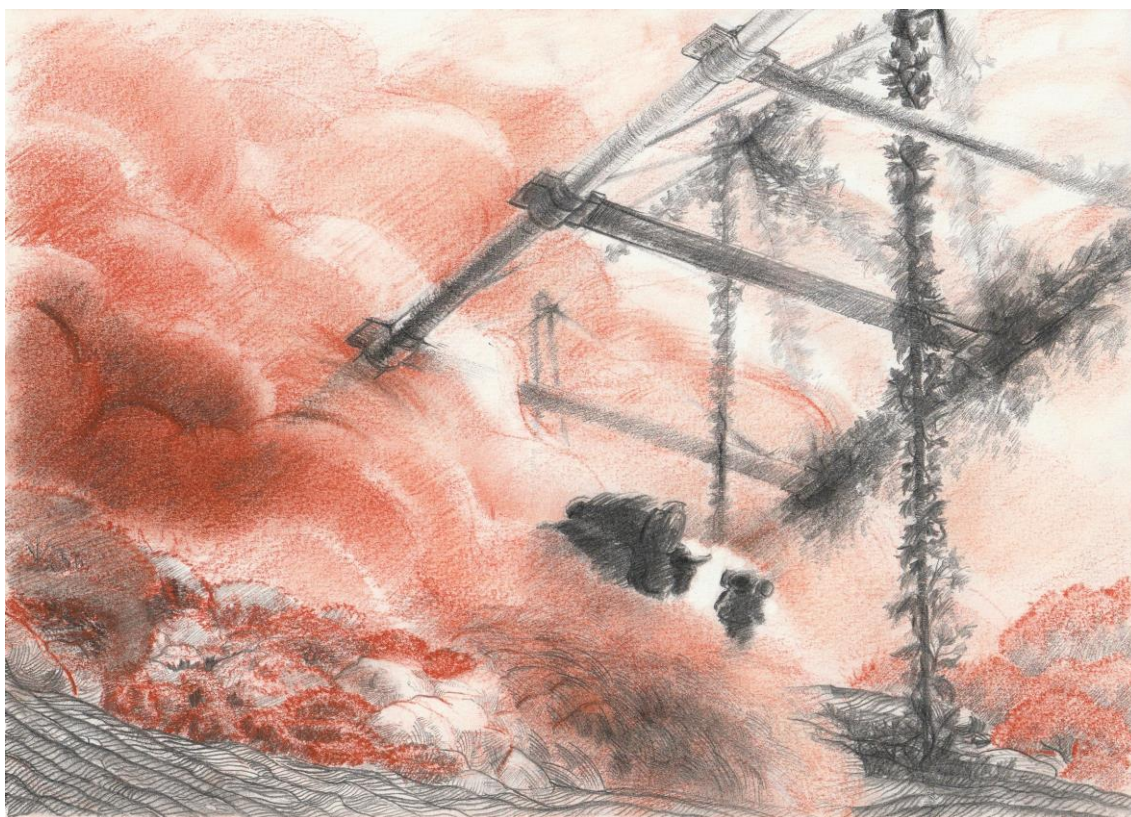
No que diz respeito à tradução directa da filosofia *solarpunk*, sendo um movimento estético narrativo cujo espectro de intencionalidade transita entre o racional,

que procura analisar o problema e responder com uma solução científica prática e alcançável; *racionalista-emocional* (criando uma ponte com os Realistas do séc. XIX), que encontra uma mediação entre a emoção crua criada pelo problema ambiental e uma resposta racional cujos temas assentam numa perspectiva alternativa e alegórica; o emocional que será uma reacção directa e inalterada aos efeitos sentidos. Este desejo de ser orgânico e natural, sem a intervenção dos processos de exploração estética ou composicional dos trabalhos restantes, fará parte do que compõe a atmosfera *solarpunk* e diríamos, também, parte do processo terapêutico, tanto para sociedade, no dia a dia, como para o artista. Suponhamos que este processo é directamente comparável ao exercício da escrita automática.



61. J.Fortuna - *Movimento na Natureza II / Philia* (grafite e marcador sobre papel)

“Um Tempo Além do Nosso”, para além de uma tentativa de executar uma estética pós-industrial, é uma experiência no tratamento dos elementos visuais difusos, especificamente nevoeiro e como contrastá-lo em conjunto com elementos inteiros e parcialmente dissimulados. Para este efeito foi utilizada a sanguínea, naturalmente delicada e translúcida, com a mesma técnica usada em “Movimento na Natureza I” para definir as nuvens, em conjunto com uma técnica de *blending*. O resultado é um efeito ainda mais delicado e, daí, traduzir-se num movimento mais lento, adequado ao nevoeiro. Numa tentativa de não perder os elementos sólidos para a sanguínea, utilizou-se a grafite para contrastar e complementar o corpo principal do desenho. A cena foi directamente inspirada pelo Landschaftspark Duisburg-Nord de Peter Latz, um jardim paisagístico construído com o reaproveitamento de uma antiga refinaria de carvão e aço, como meio de restaurar a área natural em volta, através de fito-remediação. Uma metodologia que procura entender e corrigir o nosso passado industrial em vez de o rejeitar. O desenho demonstra um dispositivo de rega industrial deixado aos elementos naturais, reaproveitado pela própria natureza, não revelando, nem o fim, nem o início da estrutura.



62. J.Fortuna - Um Tempo Além do Nosso / Movimento na Natureza III (sanguínea e grafite sobre papel)

6. Conclusão

Desde início, este projecto representa um desafio cujo propósito ameaçava ser inatingível, não pelo tratamento e análise do movimento *solarpunk*, por si só, na sua génese e estado corrente, mas, sim, pelo trabalho necessário para explicitar a origem dos conceitos e pensamentos ideológicos, filosóficos e sociais que permeiam a nossa sociedade e reforçam a sua existência. Propósito que requeria o conhecimento e entendimento do que criou e dirigiu os vários movimentos artísticos até hoje, sendo o Romantismo, o Realismo e a Arte Nova as referências principais pela sua originalidade e avanços estéticos e sociais, alcançados na época e cuja influência é sentida posteriormente.

Sendo essa influência e contexto intrínseco e, ao mesmo tempo extrínseco ao *solarpunk* – de um modo tácito, ou seja, os seus artistas trabalham a partir de (e com) referências de referências, cuja origem não é imediatamente identificável - o trabalho ganhou uma natureza tripla: parte de estudo histórico-sociológico, pois a arte é uma expressão intrinsecamente ligada às nossas relações com tudo o que nos rodeia e daí ser o resultado das experiências vividas nesses contextos; um rever histórico-artístico dessas experiências e como elas influenciaram os movimentos subsequentes, anteriores a nós e contemporâneos, dentro do espectro que compõe os elementos do *solarpunk*; a tentativa de criar um novo entendimento teórico-prático, complementar ao existente, do que o subgénero representa e do que pode vir a ser esteticamente e narrativamente.

Aspecto notável e recorrente no passado histórico, em comparação com a literatura e estéticas propostas do *solarpunk*, é a afinidade com o nacionalismo, embora indirectamente. O que queremos dizer é que o sentimento por detrás do nacionalismo é o mesmo que conduz o nosso desejo de pertença. O desejo de pertença pode manifestar-se de várias formas e circunstâncias, mas no caso do *solarpunk* a disparidade cultural em que as pessoas se encontram ao reparar que a comunidade (ou sociedade em casos extremos) não segue ou respeita os mesmos princípios, criando uma forma de alienação, mesmo que se partilhe uma língua materna, educação, classe ou religião. O interesse pela história de um país, os seus costumes tradicionais, hábitos alimentares, música e estilo de vida poderá surgir de um descontentamento perante o estado de vida actual (tendo em conta os valores identitários de pertença). Sentimento esse que poderemos encontrar nas obras mais pessoais de Mucha e no seu compatriota Antonín Dvořák (que herdou de Smetana). Este interesse vai além dos limites da fronteira em que nascemos e mostra-se

eterno na sua recorrência ao longo da história, seja através da metamorfose resultante do confronto entre várias culturas, o exotismo dos românticos ou a alienação social moderna, que demonstra um grau de adaptabilidade e de mudança drástica quando confrontados com ideias que alinham com as nossas, daí um novo sentimento de pertença. Um novo sentimento que poderá ser a chave para compreendermos o que define a essência primária do ser humano, pertencente a todos fora da cultura em que nasceu.

Parte dessa regressão tecnológica, ou readaptação tecnológica, ligada ao interesse cultural poderá vir a criar interpretações na ficção além do cruzamento do género da fantasia e a ficção científica, ou até uma forma de reencontrar e reavaliar valores ecológicos culturais perdidos através da fantasia, comparando-os com o nosso contemporâneo e tentando perceber como se poderiam enquadrar num cenário moderno. Podendo ainda integrar-se na crítica religiosa-social de ambos pontos de vista.

Dentro da comunidade existente *solarpunk* continuaremos a observar um aperfeiçoar das estéticas já estabelecidas, tanto no ramo da fantasia como na ficção científica, mas, no que toca ao Anti-Futurismo, por onde poderemos expandi-lo? A animação seria um caminho óbvio, uma continuação, mas gostaríamos de ver como a estética expandiria num contexto narrativo sequencial. Na banda desenhada e no livro de ilustração, como poderíamos expandir o entendimento temático-narrativo ao aliarmos uma estética representativa, cujas partes encontram um casamento do concreto com técnicas e composições abstractas, agora ricas em contexto e fora do seu ambiente comum, em parte desmotivador à sua interpretação e apreciação. Embora as influências Românticas sejam sentidas por toda a produção criativa nos multimédia, consciente ou não, algo inesperado que poderíamos adicionar seria a perspectiva do Realismo. Não referimos a componente crítica social já existente, antes a interpretação gráfica do real emocional, cujos sentimentos do artista revelam mais sobre a realidade do que o próprio real percebido. Este aspecto faz parte da problemática do cinema expressionista alemão, no seu tratamento distorcido da realidade, na representação do estado mental do personagem ou da realidade que ele habita. Teremos de ter cuidado, obviamente, com o uso do termo expressionismo pois não eclipsa tudo relativo à interpretação alternativa do real, sendo a sua estética pertencente a um local, cultura e ponto histórico próprio da Alemanha durante o Pós I Guerra Mundial, mas, seria interessante ver como esse método seria reavaliado ao percebermos uma realidade *solarpunk*.

Estamos apenas no início, muitos outros conceitos poderão ser associados ou retirados ao *solarpunk*. A nossa proposta da estética Anti-Futurista é uma que vai além

do interesse pelo *solarpunk*. Faz parte do desejo de ver a expansão da estética artística tradicional além do esperado e do que poderá ser considerado uma vulgaridade, podendo revelar significado numa observação imediata e criando uma ponte entre o produto comercial e o artístico.

7. Bibliografia

- Atwood, M. (2013). *A História de uma Serva*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Abbagnano, N. (1976). *História da Filosofia: Volume I*. 2ª edição, Lisboa: Editorial Presença Lda.
- Berlin, I. (2013). *The roots of romanticism*. New Jersey: Princeton University Press
- Calado, M. (2003). *Do Neoclassicismo ao Impressionismo: História da Arte Contemporânea I: Apontamentos de Apoio ao Programa*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
- Callenbach, E. (2009). *Ecotopia*. New York: Bantam Dell.
- Dickens, C. (1854). *Hard times: For these times*. London: Bradbury & Evans.
- Dvořák, A. (1980 - 1983) *Illustrations for books and periodicals*; In Bridges, A. (1980 - 1983). *Alphonse Mucha: The complete graphic works*. London: Academy Editions.
- Emmerson, R. (2001). *A Natureza*. Lisboa: Sinais de Fogo – Publicações Lda.
- Ferber, M. (2010). *Romanticism: A very short introduction*. New York: Oxford University Press Inc.
- Fusco, R. (1988) *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, Lda.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. New York: Ace Books.
- Gray, J. (2007 - 2008). *A Morte da Utopia*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, S.A.
- Gray, J. (2013). *Foreword*; In Berlin, I. (2013). *The roots of romanticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Gurney, J. (1992). *Dinotopia: A land apart from Time*. Nashville: Turner Publishing.
- Gurney, J. (1995) *Dinotopia: The world beneath*. Nashville: Turner Publishing.
- Gurney, J. (1999) *Dinotopia: First flight*. Nashville: Turner Publishing.

- Gurney, J (2007) *Dinotopia: Journey to chandara*. Nashville: Turner Publishing.
- Hadjinicolaou, N. (1973) *História da Arte e Movimentos Sociais*. Lisboa: Edições 70.
- Harari, Y. (2018) *Sapiens: História Breve da Humanidade*. Braga: Elsinore.
- Herbert, F. (2006). *Dune*. London: Hodder & Stoughton.
- Humphreys, R. (1999). *Futurism*. Cambridge University Press.
- Kropotkine, P. (2015). *A Moral Anarquista*. Lisboa: Edições Sílabo, Lda.
- Le Guin, U. (2004). *Vaster than empires and more slow*. In Le Guin, U. *The wind's twelve quartes*. New York: Harper Collins Publishers.
- Leopold, A. (1949). *A sand county almanac: And sketches here and there*. New York: Oxford University Press.
- Lodi-Ribeiro, G., Fernandes, F. (Org.) (2018) *Solarpunk: Ecological and fantastical stories in a sustainable world*. Albuquerque: World Weaver Press.
- Lydon, M. (2017). *The herbalist*. In Wagner, P. & Wieland, B. (2017). *Sunvault: Stories of solarpunk and eco-speculation*. Nashville: Upper Rubber Boot.
- More, T. (2017) *Utopia*. Lisboa: Clube do Autor, S.A.
- Muybridge, E. (1984) *The male and female body in motion: 60 fotografic sequences*. Ontario: Dover Publications, Inc.
- Nerval, G. (1808 - 1855). *Vers doré / Golden verses*
- Novo, G., de la Luz, J. (2002). *The state of Mexico*. In Madrid Spain: Nueva Guia SA de CV.
- Poore, H. (1913). *The new tendency in art: Post impressionism, cubism, futurism*. New York: Nabu Public Domain Reprint, Doubleday, Page & Company.
- Proust, M. (2002) *The way by swann's*. Londres: Allen Lane.
- Rees, C. (2017). *Teratology*. In Wagner, P. & Wieland, B. (2017). *Sunvault: Stories of solarpunk and eco-speculation*. Nashville: Upper Rubber Boot.

- Seignobos, C. (1898). *Scènes et épisodes de l'histoire d'Allemagne*. Paris: A. Colin.
- Sharma, I. (2017). *Eight cities*. In Wagner, P. & Wieland, B. (2017). *Sunvault: Stories of solarpunk and eco-speculation*. Nashville: Upper Rubber Boot.
- Spinoza, B (1677), Eliot, G. (1856), Carlisle, C. (2020) *Ethica: Ordine geometrico demonstrata / Spinoza's ethics*. Woodstock Oxfordshire: Princeton University Press.
- Wagner, P. & Wieland, B. (2017). *Sunvault: Stories of solarpunk and eco-speculation*. Nashville: Upper Rubber Boot.
- Werá, K. (2013). *Quando Éramos Sopro e Água, Sol e Lua, Terra e Mato / When we were breeze and water, sun and moon, earth and meadow*. In *Provisões: Uma conferência virtual*. Belo Horizonte: ICC - Instituto Cidades Criativas
- White, G. (1789). *The natural history and antiquities of selbourne*. London: Benjamin White.
- Wordsworth, W. (1850). *The prelude or, growth of a poet's mind; An autobiographical poem*. London: Edward Moxon.
- Young, T. (2017). *Last chance* In Wagner, P. & Wieland, B. (2017). *Sunvault: Stories of solarpunk and eco-speculation*. Nashville: Upper Rubber Boot.

8. Webgrafia

Adhémar, J. (1999/07/28 – 2021/02/07) Honoré daumier – Impressionist techniques. *Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Honore-Daumier>

Beuchat J. (2015/09/02) Les archiborescences futuristes de Luc Schuiten. *PmbCom stratégie & contenu créatif*. <https://www.pmbcom.ch/2015/09/02/les-archiborescences-futuristes-de-luc-schuiten/>

Cachero, P., Edgett, K., Tsur, S. (2017/12/14) Jugaad: Na untranslatable word for winging it. *BBC*. <https://www.bbc.com/culture/article/20171213-jugaad-an-untranslatable-word-for-winging-it>

Carson, O. (2016/05/27). What is solarpunk? *Solarpunk anarchist: Imagining and building better worlds*. <https://solarpunkanarchists.com/2016/05/27/what-is-solarpunk/>

Duncan, M. (2016/10/19) Silence and anger in daumier's rue transnonain. *Hammer*. <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/10/silence-and-anger-in-daumiers-rue-transnonain>

Flynn, A. (2014/09/04). Solarpunk: Notes toward a manifesto. *Hieroglyph*. <https://hieroglyph.asu.edu/2014/09/solarpunk-notes-toward-a-manifesto>

Greenroofs (2018/09/11) Musée du quai Branly Greenwall. <https://www.greenroofs.com/projects/musee-du-quai-branly-greenwall/>

Hudson, A. (2017/03/19). On the political dimensions of solarpunk. *The Medium*. <https://medium.com/solarpunks/on-the-political-dimensions-of-solarpunk-c5a7b4bf8df4>

Hoakley (2016/02/21). The story in paintings: Daumier's gestures. *The eclectic light company*. <https://eclecticlight.co/2016/02/21/the-story-in-paintings-daumiers-gestures/>

Jacobus, D. *Hbottlefield: Illustrator / collector / reasearcher of the future*. <https://hbottlefield.com/>

Idem (07/2020). Universitas: solarpunk aesthetics. *Hbottlefield: Illustrator / collector / reasearcher of the future*. <https://hbottlefield.com/universitas/>

Idem (07/2020). Robot and insect ecosystem. *Universitas*. <https://hbottlefield.com/universitas/chapter-4/robot-and-insect-ecosystem.html>

Idem (07/2020). Nomadic markers. *Universitas*. <https://hbottlefield.com/universitas/chapter-5/nomadic-makers.html>

Idem (07/2020). Sea shell buildings. *Universitas* <https://hbottlefield.com/universitas/chapter-3/sea-shell-buildings-3.html>

Idem (07/2020). Babylon. *Universitas*. <https://hbottlefield.com/universitas/chapter-8/babylon.html>

Louise, O. (2014). Here's a thing I've had around in my head for a while! *Land of masks and jewels*. <https://missolivialouise.tumblr.com/post/94374063675/heres-a-thing-ive-had-around-in-my-head-for-a>

Queiroz, J. (2018). Amazofuturism. *Artstation*. <https://www.artstation.com/artwork/4bkOI1>

Idem (2018). Aussuba. *Artstation*. <https://www.artstation.com/artwork/0X52IK>

Idem (2020) Morubixaba. *Artstation* <https://www.artstation.com/artwork/1ndG4G>

Shankar, S. *Jugaad Canopy*: Public art installation, India. <http://www.sanjeevshankar.com/jugaad.html#>

Shuiten, L. *Cité Végétale*. <https://www.vegetalcity.net/en/>

Springett, J. (2019/10). Solarpunk: Life in the future beyond the rusted chrome of yestermorrow. *The Jaymo*. <https://www.thejaymo.net/solarpunk-rusted-chrome/>

The Editor of Enciclopedia Britannica (1998/07/20 – 2021/01/16). Jean-François Millet. *Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Jean-Francois-Millet-French-painter-1814-1875>

Valentine, B. (2015/08/28). Solarpunk wants to save the world. *Hopes and Fears*. <http://www.hopesandfears.com/hopes/city/life/215749-solarpunk>

Wilk, E. (2018/04/09). Is ornamenting solarpanels a crime? *E-flux*. <https://www.e-flux.com/architecture/positions/191258/is-ornamenting-solar-panels-a-crime/>

Woodbury, M. (2015/07/02). Interview with adam flynn. *Dragonfly: An exploration of eco-fiction*. <https://dragonfly.eco/interview-with-adam-flynn-on-the-solarpunk-movement/>

9. Videografia

Bult, L., Freeland, A., Ellerbroek, C., Ellis, S., Lalwani, M., Lee, D., Mazur, A., Sather, A. Scheltens, L., Seekamp, D., Sprauangel, C. (2019/11/13). America's Wilderness is for sale. *Vox*. https://youtu.be/db5JCEktO5M?list=PLn6qu-9QABpcdf_vFOemQETU-_dNmlRN

Burgess, R. (2018/09/27). Fibershed: Building local economy and healing the climate. *Bioneers*. https://youtu.be/YqOHRa0U9cs?list=PLn6qu-9QABpcdf_vFOemQETU-_dNmlRN

Finley, R. (2013/06/03). A guerilla gardner in south central of los angeles: Ron finley. *TED*. https://youtu.be/EzZzZ_qpZ4w?list=PLn6qu-9QABpcdf_vFOemQETU-_dNmlRN

Miyazaki, H. (1997/07/12). *Princesa mononoke* (もののけ姫) Toho: Studio Ghibli.

Pascal, D. (2014/10/29) The forest gardner | Dan herris pascal | *Tedxcamberra*. *TEDx Talks*. https://youtu.be/HQIi3nUXh0g?list=PLn6qu-9QABpcdf_vFOemQETU-_dNmlRN

Santoro, T. (2019/11/07). Tony santoro's guide to illegal tree-planting. *Crime pays but botany doesn't*. https://youtu.be/vvtqKMxZ95s?list=PLn6qu-9QABpcdf_vFOemQETU-_dNmlRN

Scott, R. (1982/06/25). *Blade runner*. Burbank: Warner Bros.

