

Maria de Fátima Lambert *

INED/ Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto

As sombras e silhuetas de Almada Negreiros – vicissitudes estéticas em William Kentridge e Kara Walker

Resumo: A obra vasta e plural de Almada Negreiros abraça, com idêntico dinamismo e exigência identitária, a escrita autoral e a produção plástica. Desenvolveu conteúdos relevantes entre poesia, romance e contos, ensaios, manifestos e textos críticos e herméticos. Sob auspícios da visão, os exercícios de olhar, contemplar e observar debruçaram-se sobre tópicos denotativos dos entornos georreferenciados em que se moveu, plasmando motivos que viajaram entre um real múltiplo e os reinos do imaginário – simbólico, mitológico e onírico. A cartografia da sua criação viaja pela cronologia de Portugal, por Espanha (Península Ibérica), numa Europa cuja matriz se localiza na Grécia introjetando valores culturais/civilizacionais universais. Todavia, apesar de o seu ‘primeiro nascimento’ estar em S. Tomé, a herança africana, que lhe adveio por via materna, não foi enunciada em termos prioritários. Talvez os seus sucessivos nascimentos, à semelhança de *Antunes* em *Nome de Guerra*, e no caso do autor-artista-Almada, incorporassem heranças em sobreposicionalidade mostrando-se na opacidade de sombras e silhuetas, de espessura mental e vivencial. Perante o planeta almadiano, identificam-se e extraem-se convergências e denominadores comuns entre palavras e imagens – que configuram e potenciam a receção de seu pensamento estético. Os desenhos recortados/vidros pintados para lanterna mágica conduziram a um levantamento iconográfico e poético de sombras e silhuetas em Almada, enquanto reminiscências plausíveis de uma herança africana. Esta investigação foi divulgada, em contexto académico, a partir de 2017/2018. Posteriormente, deu-se continuidade ao estudo, apresentando-se contributos a expandir numa futura publicação. Atentou-se à obra escrita e à produção plástica de Almada, cartografando evidências conceituais sobre sombra e silhueta como potenciais forças identitárias. Elaborou-se uma listagem de retratos e a extração de fragmentos literários, uma espécie de relicário almadiano por via materna, glosado na celebração estética e na recorrência da memória de sua Mãe Elvira – sombra e silhueta que atravessa a sua obra plural.

Palavras-chave: José de Almada Negreiros, Lanterna Mágica, Lotte Reiniger, Kara Walker, Sombras e Silhuetas, William Kentridge

Abstract: The vast and plural work of Almada Negreiros embraces, with identical dynamism and identity requirement, both authorial writing and plastic production. It developed relevant content in poetry, romance and tales, essays, manifestos and critical and airtight texts. Under the auspices of vision, the exercises of looking, contemplating, and observing themselves over the denotative topics of the georeferenced surroundings in which he moved plasted reasons that traveled between a multiple real and the kingdoms of the imaginary-symbolic, mythological and dream. The cartography of its creation travels through the chronology of Portugal, Spain (Iberian Peninsula), in a Europe whose matrix is located in Greece introjecting universal cultural/civilizational values. However, although his ‘first birth’ is in São Tomé, the African heritage which warned him in a maternal way was not prioritized. Perhaps, his successive births, like *Antunes* in his novel *Nome de Guerra*, and in the case of the needed and constitutive author’s dilemmas, he incorporates his inheritances under the shaped opacity of shadows and silhouettes, both critical reason thickness and experiential ones. Facing the almadian planet, convergences and common denominators between words and Images – which can be extracted and understood how it is enhanced by the reception of the aesthetic thinking we are able to identify. Almada’s creation *Doña Ajada*, six cut-up/glass drawings for magic lantern led to an iconographic and poetic survey of beloved shadows and silhouettes, that were considered while plausible reminiscences of his African heritage – a research that was firstly presented at a conferences during 2017 and 2018. Subsequently, the study continued, presenting themselves contributions to expand in a future publication. Attached the written work and plastic production of Almada, cartographing conceptual evidence about shadow and silhouette as potential identity forces. A listing of portraits and the extraction of literary fragments, a kind of almadian reliquary by maternal way, glossed in the aesthetic celebration and recurrence of the memory of his mother Elvira-shadow and silhouette that crosses his plural work.

Keywords: José de Almada Negreiros, Lanterna Mágica, Lotte Reiniger, Kara Walker, Shadows and Silhouettes, William Kentridge

0. Notas prévias

Já alguém sentiu a loucura
vestir de repente o nosso corpo?
Já.
E tomar a forma dos objectos?
Sim.
E acender relâmpagos no pensamento?
Também.
E às vezes parecer ser o fim?

Almada Negreiros

Almada Negreiros é um artista presente em linhas de investigação privilegiadas ao longo de décadas; um autor mais imprescindível, ainda, à luz da contemporaneidade nestas décadas do séc. XXI. Surgem focagens (talvez) imprevisíveis, que o entorno globalizado torna pregnantes e sob as quais é instigante pensar *Almada Vivo Sempre*. Entre novembro de 2017 e abril de 2018 esteve patente no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) a exposição *José de Almada Negreiros – Desenho em movimento*, em itinerância prevista após a inauguração na Fundação Calouste Gulbenkian (curadoria de Mariana Pinto dos Santos, 2017). Entre a plêiade de obras exibidas, incluindo peças inéditas, emergiram os vidros pintados para lanterna mágica, concebidos há quase um século. Desse encontro, configurou-se um eixo de investigação que suscitou dois focos concatenados. Primeiro pensou-se o protocinema; e, a partir de afinidades iconográficas, retomaram-se tópicos relacionados à herança africana de Almada. Ambos se interseccionam, acreditei ao rever pesquisas levantadas anteriormente, agora adicionadas por outros olhares críticos, e perante referências iconográficas e bibliográficas disponíveis. No contexto do ciclo de conferências associado à mostra MNSR, ganhou forma um estudo que mantivera inédito, no qual refletia sobre a natureza, evidências de uma herança africana em Almada. Numa perspetiva decolonial, tomaram-se como termos para confronto obras específicas de William Kentridge e de Kara Walker.¹ A articulação consubstanciou-se a partir da apropriação, recriada por Almada, no tocante ao tema *Doña Ajada* que, outrora, assomara na modernidade ibérica colaborativa: “La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet *La Romería de los Cornudos* (1927-1933) y el espectáculo *La Tragedia de Doña Ajada* (1929)” (Pérez 2013). Trata-se do conjunto de seis desenhos projetados (e respetivos vidros) intitulados “La Tragédia de Doña Ajada” – produção articulada entre Manuel Abril (libreto), Almada Negreiros e Salvador Bacarisse (música) – com beneplácito de Ramón Gómez de la Serna. Na estreia da peça, o texto-poema de Manuel Abril foi declamado por Carlos Pozos, suscitando o maior interesse. Os desenhos recortados / vidros pintados para lanterna mágica conduziram a um levantamento iconográfico e poético de sombras e silhuetas em Almada, enquanto reminiscências plausíveis de uma herança africana, abordada na conferência em março

de 2018. Posteriormente, deu-se continuidade ao estudo, apresentando-se contributos a expandir numa futura publicação. Atentou-se na obra escrita e na produção plástica de Almada, cartografando evidências conceituais sobre sombra e silhueta como potenciais forças identitárias. Elaborou-se uma listagem de retratos e a extração de fragmentos literários, uma espécie de relicário almadiano por via materna, glosado na celebração estética e na recorrência da memória de sua Mãe Elvira – sombra e silhueta que atravessa a sua obra plural.

1. Sombras e silhuetas – Iconografia escrita da pessoa humana individual

Eu amo a noite, porque na luz fugida as silhuetas indecisas das mulheres são como as silhuetas indecisas das mulheres que vivem em meus sonhos. Eu amo a Lua do lado que eu nunca vi.

Almada Negreiros, “Frisos”, in *Poesia*



Fig. 1 – Desenhos recortados / vidros pintados de Almada: *La Tragedia de Doña Ajada*.

Neste estudo, os conceitos de Cãnone, Sombra e Luz contribuem, num primeiro momento, para o entendimento da visualidade, na asserção de Almada, em prol da definição de pessoa humana individual – eixo e denominador comum de sua obra. O segundo momento compõe-se no diálogo viajado até dois artistas contemporâneos,

para equacionamento e confronto das aceções de sombras / silhuetas em contraponto à iconografia de “La Tragedia de Doña Ajada”. Tais reflexões, adjacentes no planeta almadiano, propõem diálogos com os compromissos poético-visuais de William Kentridge e Kara Walker. As aceções imagéticas de sombra e silhueta acolhem a concatenação aos termos coreografados de *moving bodies* / corpos em movimento, captados entre imagens estáticas e cinemáticas. As sombras e as silhuetas são protagonistas assaz menosprezados que atravessam os tempos múltiplos do artista nascido na Roça da Saudade em São Tomé. A relevância da sua obra, destinada à lanterna mágica, pode ser lida no confronto com a obra destes artistas contemporâneos – pois manifestam evidências plásticas dialogantes: quer relativamente à morfologia das sombras e silhuetas, quer na referência transposta à sua herança africana – São Tomé e Angola. “Almada Negreiros Africano”, assim o denominou António Ambrósio, no livro publicado pela Editora Estampa (1979). O volume abrange documentação indispensável, fruto de pesquisa rigorosa, ao perspetivar um estudo que não teve continuidade, nem tampouco foi privilegiado. Destaque-se, ainda, a emblemática capa-desenho de João Abel Manta.

ROSA DOS VENTOS

Não foi por acaso que o meu sangue que veio do sul
se cruzou com o meu sangue que veio do norte
não foi por acaso que o meu sangue que veio do oriente
encontrou o meu sangue que estava no ocidente
não foi por acaso nada do que hoje sou
desde há muitos séculos se sabia
que eu havia de ser aquele onde se juntariam todos os
[sanguês da terra
e por isso me estimaram através da História
ansiosos por este meu resultado que até hoje foi sempre
[futuro.

E aqui me tendes hoje
incapaz de não amar a todos
um por um
que todos são meus e me pertencem
e por isso mesmo não lhes perdoo faltas de amor!
Mas porque maldição me não entendem
se eu os entendo a todos?
Eu sei, eu sei porquê:
Falta-lhes a eles terem, como eu, a correr-lhes pelas veias
[todos os sanguês da terra.
Almada Negreiros, “Rosa dos ventos” (excerto)

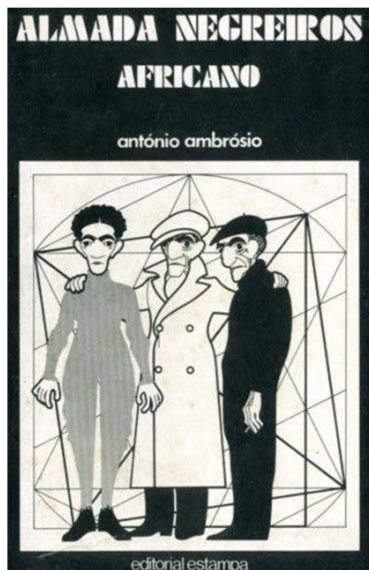


Fig. 2. Capa de livro, autoria de João Abel Manta; Almada Negreiros, excerto do poema “Rosa dos Ventos”.

1.1. Sob a égide do Cânone

Complementando estudos anteriormente publicados sobre Almada Negreiros, que incidiram sobre a antropologia do corpo representado (auto/próprio e hétero/ de outrem), retomam-se esboços sobre a iconografia do corpo em movimento, entrecruzado nos seus desenhos e escritas. Os termos explicitadores do corpo apropriam-se das 3+1 aceções primordiais: corpo real, corpo imaginário, corpo idealizado, as três faces de um prisma convergindo na assunção/fusão do/em corpo simbólico – dir-se-ia mitologizado e, mesmo, arquetípico.

No corpo, quando plasmado em retrato, subsiste a tensão de movimento, ambição maior de pintores e desenhistas, de fotógrafos e cineastas, tanto quanto de bailarinos, coreógrafos ou atores. O corpo, na leitura e projeção, articula-se ao decidido por Almada, que exigia o rigor canónico, visando-o para ulterior redimensionamento hermético. Sob a espessura do desenho do corpo (gráfico: verbal-visual), a sombra deve ser iluminada, a levitar entre o ocultamento e seu desvelar. Tal escopo resolveu-se, nos desenhos, mediante velaturas modeladas, atingindo uma espessura háptica, como que magicamente esculpindo duas dimensões.

Almada configurou o seu número perfeito, idealizado (Almada 1982: 246), apoiado no pensamento visual (e teórico) de Francisco de Holanda, cuja argumentação em *Da Pintura Antiga* esclarecia o princípio consignado pelo *modernista hermético* quanto à sua persistência e universalidade. Holanda designara-o por “preceito” da pintura, comprovando-lhe presença em vários povos georreferenciados:

Levante e Asia, que direi eu? Que toda fumega á antiguidade; mas o que é mais de maravilhar que até o novo mundo da gente barbara do Brazil e Peru, que ategora forão inotos aos homens, ainda esses em muitos vasos d'ouro que eu vi, e nas suas fequras têmão a mesma razão e desceplina dos antigos; que não é pouco argumento de ja aquellas gentes serem n'outro tempo conversadas, e de os preceitos da pintura antiga serem já semezados por todo o mundo, até os antípodas. (Holanda 1984: 88)

A ideia da universalidade da Arte, em Almada, almeja a totalidade/generalidade, a transcendência do cânone que “não está exclusivamente nos exemplos da Idade Média, não está só nos exemplos da Suméria, não está só nos de Creta, nos Gregos, Bizantinos, Árabes, Hebraicos, Românicos ou Góticos. Ele está sempre e é por isso mesmo que ele é cânone. E cada época tira do cânone as suas regras” (Almada *apud* Valdemar, 16 junho 1960). O cânone estava/era anterior ao conhecimento, resultado da ingenuidade natural, donde a “leitura da linguagem do cânone num primitivo é mais afim ao da sua mesma circunstância geográfica” (Almada *apud* Valdemar, 23 de Junho 1960). O cânone apresenta-se imutável e permanente em cada pessoa humana, cabendo-lhe dinamizar interpretações outras, sempre diferentes. Antes do cânone não havia nada. As variantes interpretativas originaram regras, essas sim, perecíveis e caducas, válidas em épocas, estilos e civilizações específicos. O cânone tomou nomes distintos na cronologia da humanidade, assinalada por Almada no ciclo de entrevistas a António Valdemar (1960): “Cânone e a *relação nove/dez* são uma e a mesma coisa. A *relação nove/dez* é uma constante do cânone.”

A dupla aceção da Regra Única consistia em duas comunicações distintas: a regra única da cultura universal demonstrada como comum a todos os povos, e, por outro lado, a regra única existente em cada povo (Almada, s/d: 13). Concluiu Almada que a grande Arte exigia o cânone para ser primitiva — leia-se genuína e ingénua — consubstanciada na qualidade que a reconhecia Universal e Absoluta: “Arte que não remete ao cânone não é primitiva” (Almada *apud* Valdemar, 23 de junho 1960). O cânone visibiliza-se pelo cânone – sequenciando singularidade e pluralidade; irrompendo no arco temporal tal como se vê traçado em *Ver* (Almada 1982).

... e nós os olhos da Luz
nós somos porquê da Luz
presença sim contra arte
presente fim contra meio
e nós nascemos o fim
vivemos plo ter sentido
mistério parido inteiro...



Fig. 3. Almada, “Presença”, Separata de *Bicórnio*, Abril de 1952.

O Cânone, na sua qualidade constitutiva, é requisito cultural e artístico de todos e cada povo, reconhecido pela UNESCO: “O programa dos estudos culturais da UNESCO tem por seu alvo e meta, a Regra Única da cultura universal, o *Téleon*, ao qual aqui se chama a “chave”, e se afirma públicamente ter sido já reencontrado e estar em mão portuguesa” (Almada s/d: 14). A comunhão universal, que lhe subjaz, é salvaguarda para individualidade dos povos em si; manifesta-se na Regra Única que significa, precisamente, a possibilidade da conciliação e a paz entre os povos do mundo. Pois na cultura universal não haveria espaço para conflitos entre continentes e povos, uma convicção de Almada ao recuperar o ideal grego da *paideia*, paradigma da humanidade. O Cânone — a “chave” — não seria apenas um instrumento de investigação e de reconstituição, mas o mais legítimo instrumento de paz e cultura universais, entre nações e continentes (Almada s/d: 13).

O corpo representado indicava a presença da pessoa individual humana no mundo; garantia que “A pintura não tem, senão começo” (Holanda 1984: 375; *sic*), sempre reinvenção. A ideia de Francisco de Holanda versada no pensamento estético de Almada articulava-se à ingenuidade poética, pela origem arquetípica do indivíduo e da coletividade, pela memória arcaica da humanidade, por requisito em desocultar o indivíduo pessoal: epifania do sagrado presente no humano (vestígios e vidências – sombra e silhueta) plasmada pela acuidade última de *Ver*.

1. 2. Enredos da luz quando gera sombras

A ideia de sombra acompanha, por tradição ou convicção, a origem do desenho e da pintura figurativa, como Plínio afirmou na *História Natural*. Acredita-se que o desenho (de retrato) surgiu sob égide de Butades, ceramista de Sicião:

...découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher (Pline, § 151 e 152).

A SOMBRA SOU EU

A minha sombra sou eu,
ela não me segue
eu estou na minha sombra
e não vou em mim.

Sombra de mim que recebo luz,
sombra atrelada ao que eu nasci,
distância imutável da minha sombra a mim,
toco-me e não me atinjo,
só sei do que seria
se de minha sombra chegasse a mim.

Passa-se tudo em seguir-me
e finjo que sou eu que sigo,
finjo que sou eu que vou
e não que me persigo.

Faço por me confundir a minha sombra comigo:
estou sempre às portas da vida,
sempre lá, sempre às portas de mim!

Almada Negreiros, *Poesia*.



Fig. 4 - Almada Negreiros, Sem título, 1933. Grafite sobre papel. INV. DP1600

A filha de Butades de Sicião “estava apaixonada por um jovem; quando este partiu para o estrangeiro, ela traçou uma linha ao redor da sombra do seu rosto projectada numa parede pela luz de uma lanterna” (Plínio, 1987: 124). Na *História Natural*, a ideia de “sombra já se havia incorporado a um complexo espaço de representação que sugeria a terceira dimensão, ou seja, o volume, o relevo, o corpo. A imagem-sombra das origens era, pois, (...) mais uma recordação longínqua de um feito mítico e histórico, do que um sinal de uma origem que se deve conhecer (ou reconhecer), mas de que necessariamente se distancia” (Stoichita 1999: 9). Em Platão, a alusão à sombra foi transposta para a origem do conhecimento, avisando sobre a falsidade e ilusão que o subvertem: “ambos relatos são etiológicos [...], tanto o mito do início da representação artística como o dos começos da representação cognitiva se centram no motivo da projeção” (Stoichita 1999: 10). O desenho, numa certa aceção, remete para a sombra, que reconhece o *representamen*. Tal como a sombra, o desenho permite, sugere e estimula a identificação, após o reconhecimento interior (a intuição) daquilo que lhe deu/garantiu origem (existência visível).

A SOMBRA

(Tradução de um poema de uma língua desconhecida)

Foi ali que um dia sentiu desejos de partir também. Que ficava fazendo sozinha? Quem leva uma lança, leva a mulher também.

o seu xale negro tem um segredo, e o seu mal de morte vem do mesmo dia.

Os anos correram sem novas algumas, e as moças finaram-se velhas, velhas de tanto esperar.

E todas as noites, na margem sombria, uma silhueta franzina de trágica sonâmbula vai seguindo, como um braço murcho de cipreste a boiar ao de cima da corrente que o vai levando - mansamente.

Almada Negreiros, “Frisos”

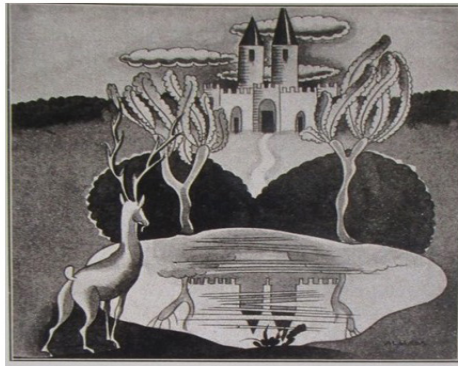


Fig. 5 - El ciervo solitario buscaba regatos en que encontrarse consigo mismo...

Stoichita (1999) avança, suscitando uma plausível concatenação dialógica, ao ponderar o caso Almada. Não somente na interpretação avançada, mas extrapolando para uma camada de entendimento hermética que se sabe prenha no autor português. A condição metafísica (e simbólica) da luz, que, transposta em dispositivos técnicos – mediante a projeção –, propicia a revelação de conteúdos iconográficos, oscilando entre a quietude e a indução (efetiva e ilusória) de dinamismo e movimento. O dinamismo proposto, recebido em termos de percepção visual, não necessariamente implica o movimento concretizado.

A dualidade existe entre a luz projetada, que revela a morfologia de seres, e as sombras que instituem, com maior nitidez, essa morfologia:

A Humanidade não tem a luz que vem de dentro (...) mas tem-na o Homem... (Almada 1993a: 263)

Cada um é que é
que não se deixa trazer (...)
Luz por nascença ganhada
Luz a que logo nos deram

à chegada prà chamada
 logo pla Voz chamados
 que à Luz estamos dados
 nós como à Luz nos deram
 de nada nos vista já
 presença tal e qual
 presença núa da Luz...
 (Almada 1952: 4)

O conhecimento de *Atena*, na interpretação de Almada, “foi encontrado sem o conhecimento da língua grega mas com o conhecimento da maneira como os gregos se expressavam pelo visual com a sua simetria no primado da Luz” (Almada 1982: 93). *Prometeu* tomou-o para o transmitir aos homens: o conhecimento primordial, simbolizado pela Luz, que Almada denominou “Primado da Luz”, o primado do visual substantivado no Ver.

O problema essencial – da identidade única e pessoal – resolve-se através da *fala de si-consigo*, por escritas e imagens, implica o diálogo com o outro, expandido na relação frutuosa do eu-tu no mundo, enquanto emblema da existência. Almada almejava o eu; encontrava a ideia de si na existência revelada pela Luz, enquanto por exemplo em Fernando Pessoa existia a ideia de que, depois de lhe aceder, se abria o vazio enorme de não saber existir, tampouco ser:

...e nós os olhos da Luz
 nós somos porquê da Luz
 presença sim contra arte
 presente fim contra meio
 e nós nascemos o fim
 vivemos plo ter sentido
 mistério parido inteiro...
 (Almada 1952: 6)

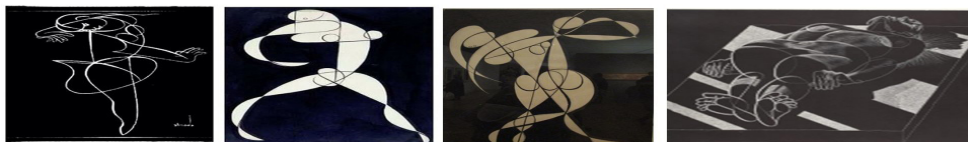


Fig. 6

A pregnância da sombra na iconografia e na historiografia de arte não precisa de ser entendida pela negativa relativamente à história declamada a partir da celebração da luz. A sombra foi classificada como entidade negativa, conducente ao primórdio do claro-escuro, numa explícita luta / diálogo de opostos que, portanto, se exigem mutuamente. Stoichita reúne perspectivas de teor histórico, antropológico, sociológico, estético, que contribuem para a compreensão do conceito de Sombra, aplicado aos casos aqui abordados, compilando estudos de outros investigadores e autores que enuncia (1999: 11).

A luz pura e a pura escuridão são dois vazios que são a mesma coisa. Apenas sob uma luz determinada – a luz encontra-se determinada através da escuridão –, e portanto apenas sob a luz nublada se pode distinguir algo; assim, como apenas na escuridão determinada – a escuridão encontra-se determinada por meio da luz, e portanto, na escuridão iluminada, é possível distinguir (*unterscheiden*) algo, porque apenas a luz enevoada (*getrubtes Licht*) e a escuridão iluminada possuem, em si mesmas, a distinção (*unterscheiden*) e, portanto, são um ser determinado, uma existência concreta (*Dasein*). (Hegel *apud* Stoichita 1999: 10)

A pessoa, tendo a luz dentro de si, precisa da sombra para a projetar, pois apenas assim se desoculta a ideia primordial *in se*. A Luz é um conceito substantivo em Almada, assumindo a prevalência de mitema dominante (Durand 2012) e de imagem obsessiva (Mauron 1963), pregante quer na sua iconografia, quer na poética e ficção. Ou seja, a Luz ocupa um lugar decisivo na estética almadiana. Explícita a narrativa singular (individuada) suscetível de projeção no coletivo – para receção visual do público. Reside em estado de latência, numa implicação imbrincada que serve para ampliar a essência de si transposta, nos desenhos da série de “vidros pintados” alusivos aos seis quadros de *Doña Ajada*. A lanterna mágica foi um dispositivo privilegiado na era do protocinema, fascinando, através de procedimentos técnicos simples; proporcionava, mediante a síntese visual entre simbólico, mitológico e real, ambicionadas fruições estéticas para o público. Nos desenhos recortados, transpostos nos vidros pintados de *Doña Ajada*, as silhuetas instauram as personagens e as cenografias, que as acolhem devidamente harmonizadas sobre fundos coloridos; lembram vitrais subsidiados pela ideia de Luz, paradigma superior da Estética Medieval a cumprir desígnios triádicos: *Lux*, *Lumen* e *Color* (*Splendor*) que correspondem a aceções específicas, delimitadas no espectro de significância ontológica. *Lux* é bela em si mesma enquanto substância divina (Roberto de Grosseteste); *Lumen* possui essência luminosa, sendo qualidade da luz que é transportada através do espaço (S. Boaventura; Grosseteste); *Color* ou *Splendor* é a luz refletida num corpo opaco. Refere-se como esplendor a propósito dos corpos tornados visíveis através da luz; como cor, remete para a condição reconhecida nos corpos terrestres. A cor visível nasce do encontro de duas luzes: a que reside, encerrada no corpo opaco e aquela outra que seja expandida, irradiada pelo espaço diáfano (Eco 1999).

2. A luz projetada – Lanterna Mágica & Tragédia de Doña Ajada

2.1. A Lanterna Mágica – protocinema

Eu amo a noite, porque na luz fugida as silhuetas indecisas das mulheres são como as silhuetas indecisas das mulheres que vivem em meus sonhos. Eu amo a Lua do lado que eu nunca vi (Almada 1984: 46).



Fig. 7

As componentes da visão do mundo que nutria as sessões de lanterna mágica concretizavam enredos fantasistas e/ou naturalistas, mediante estratégias aperfeiçoadas que os dispositivos permitiam: em imagens de luz e cor, simultaneamente estabilizadas e cinemáticas. A magia do *protocinema* atingiu espetadores contemporâneos que a redescobriram em projetos artísticos, por vezes complexos, e cuja adesão se ponderaria improvável. Por um lado, atenda-se às características “plásticas” destes equipamentos, às técnicas e aos materiais empregues. Por outro, vejam-se os sortilégios que da luz “domesticada” emanavam, instigando a sedução potenciada pelo ambiente em que se concretizavam as exposições. Na atualidade, encontram-se artistas que, com frequência, organizam uma envolvência adequada que incrementa a experiência vivenciada perante as instalações artísticas² que implementam jogos conceituais de luz, originando – e originados por – sombras e silhuetas. Equivalem a uma imersão fantasmática, nos reinos duais (diurno e noturno) reforçando a veemência estética desencadeada. Na contemporaneidade, os resultados da utilização de equipamentos do protocinema proporcionam uma sedução que revisita e atualiza o entusiasmo vivido na transição do século XIX para o século XX.

No tocante à lanterna mágica enquanto dispositivo, salvaguardados os vários modelos, apercebe-se a artisticidade aplicada na sua produção, suscitando admiração e vivência estéticas, para além da magia operativa. A lanterna mágica é uma invenção que remonta ao século XVII, usada para projetar imagens coloridas pintadas em placas de vidro, sob efeito de luz de vela ou lâmpada, num ambiente obscurecido. Antecedeu os projetores de diapositivos, modalidade pioneira de projeção nos primórdios do cinematógrafo. Criava a ilusão de movimento, na sequência organizada de “quadros-cenas-episódios-imagens” ordenadas por fios condutores narrativos. A ilusão e a magia predominavam durante tais eventos.

A ativação da lanterna mágica não se esgotava em locais e sessões públicas – na vertente de “espetáculo”, pois podia ser adquirida e usada em serões familiares e círculos de amigos. As projeções geravam ilusões viso-percetivas, permitindo que os reinos imaginários e fantasistas fossem acessíveis a quase todos, nomeadamente aos “adultos” deslumbrados. A preparação das sessões e os rituais envolvidos antecipavam a expectativa e proporcionavam camadas adicionais para vivências psicoafectivas e fruições estéticas. Os motivos iconográficos aplicados eram heterogêneos, cuidadosamente desenhados e/ou estampados, os mínimos detalhes dominados e celebrando policromias. No respeitante aos conteúdos icono-semânticos, a panóplia era vasta, desde motivos infantis (por exemplo literários), desenhos de flores, animais, paisagens, objetos, figuras – representações e efabulações, abarcando interesses diversos dos espetadores/fruidores: mostravam histórias maravilhosas, pícaras ou moralistas, cumprindo objetivos divergentes.

Georges Méliès,³ autor referencial para Almada Negreiros, foi um precursor histórico do cinema que desenvolveu emblemáticos projetos para “lanterna mágica”. O filme “experimental” de 1903 intitulado *Lanterne Magique*⁴ foi apresentado em vários países, obtendo grande sucesso. Méliès,⁵ mágico do cinematógrafo, explorou estratégias técnicas que os ilusionistas haviam mostrado em palco, intensificando o seu impacto. Almada não apenas ficou magnetizado como quis replicar tal percepção feérica, afim desse universo visual e performativo. Décadas após o surgimento da lanterna mágica, em 1929, Almada cumpriu propósitos lúdicos e experimentais, na convicção de que o próprio cinema se surpreendia “ao ver os desenhos animados transportá-lo às portas da poesia. Não era afinal senão a saudade do cinema recordando a maneira como havia nascido” (Almada, 1990: 158). Também ao pensar o cinema na conferência *Desenhos Animados Realidade Imaginada* (1938), Almada renomeia a sua origem na Antiguidade: “quando ainda nem sequer se sonhava em descobrir a fotografia, já se conhecia a sucessão de imagens para realizar movimento. E então, farto de realidade, o cinema foi buscar de novo a sua lanterna mágica” (Almada 1990: 158).

Ao tempo do modernismo histórico, o cinema (Guerreiro 2012: 141) exercia um imenso fascínio. Almada foi um diletante e participante ativo, como ator, no filme *O Condenado*,⁶ e também pela autoria de ensaios sobre cinema – publicados entre 1920

e 1930. Na sua actividade como criador visual/realizador, sobressai o filme de desenho em movimento *Naufrágio da Ínsua* – “falsa lanterna mágica ou falso cinema produzido por Almada para animar as noites das férias em Moledo em 1934, cujos 64 desenhos de grande formato foram transpostos para vídeo”.⁷

Além de Méliès, ao pensar a natureza e o impacto da lanterna mágica em Almada, assinalem-se, na primeira metade do séc. XX, Lotte Reiniger⁸ / Oskar Fischinger e Maya Deren, autores que se propõem neste diálogo alargado.



Fig. 8 - Lotte Reinier, *Galathea*, 1935. <https://www.cocosse.com/2019/12/shadow-puppets-lotte-reiniger-1899-1981/>
 Lotte Reinier, *Ondine*, Illustration, London News Christmas, 1960. https://iln.org.uk/iln_years/year/1960.htm
 Lotte Reinier, *Papageno*, 1935. <https://www.cocosse.com/2019/12/shadow-puppets-lotte-reiniger-1899-1981/>

Em Lotte Reiniger, destaque-se a metodologia dos desenhos recortados ao configurar silhuetas que converteram o conto de Charles Perrault, *The Sleeping Beauty – the Story of Ballet in Silhouette* ao gerar uma coreografia viso-poética; o exotismo onírico de *The Adventures of Prince Achmed* (1926),⁹ em particular pela figura do mágico que, pela sua esbeltez, pelos trajas geometrizados e posturas e movimentos de corpo, se apresenta como um *alter ego* masculino, [quase] *cânone* para evidência e desempenho plasmado na *Tragédia de Doña Ajada*. Numa outra perspetiva, vê-se na animação *Harlequin*¹⁰ (1931), a silhueta de Columbina, por exemplo, na cena da varanda, mostrando afinidade visual com a figura de Doña Ajada (no telhado). Por certo, a fixação almadiana pela *Commedia dell’Arte* celebra, igualmente, a estética do dinamismo e a melancolia no seu modo bem peculiar. As figuras recortadas de Reiniger “conversam” com a estilização da tríade: Arlequim, Columbina e Pierrot, em versões recorrentes de Almada, na senda de concomitantes expressões artísticas.

As figuras recortadas de Reiniger, por sua vez, refletem-se em artistas contemporâneos, aglutinando intencionalidades estéticas de teor feminista e/ou decolonial (Kara Walker e William Kentridge). A figuração feminina das personagens conforma-se em modelos alongados, cujos perfil e silhueta correspondem a uma estética de alongamento idealizada do corpo, em consonância aos padrões vigentes na época. O movimento cinemático acentuava essa receção de beleza, facilmente acedida pelos espetadores. Evoluía um entorno fantasista, eivado de uma densidade

semiótica que perpassava, crê-se, para além do aparential mais imediato. Ou seja, talvez as silhuetas canônicas de Reiniger carregassem uma idealização algo crítica numa época em que a condição feminina se emancipava e até se impunha e manifestava em contextos societários mais propícios. São identidades ficcionadas, propensas a reflexões identitárias, projetadas/introjadas, por espetadores que assim entendam.

Mas quem escreveu esse enredo
que eu represento no personagem de mim? [...]
Quem me fez o protagonista de uma vida que eu não sonhei?
Quem filmou o meu ser enquanto eu me sonhava?
(Almada Negreiros, do poema “As Quatro Manhãs”, 1935)



Fig. 9¹¹ - Maya Deren, *Frames de A Study in Choreography for Camera*, 1945

Por outro lado, as figuras-atores trabalhados pela realizadora Maya Deren, no filme experimental *Meshes of the Afternoon* (com Alexandr Hackenschmied, 1943), mas, sobretudo, em *Study in Choreography for Camera* (1945), relacionam-se – acredita-se – com a modelação de figurações concebidas por Almada, designadamente quando perspectivado em autorretrato. Não por acaso, John Martin (2006: 199), denominou o filme de Deren pelo neologismo *Choreocinema*. Revelam-se, pois, as afinidades, nesta leitura distanciada, às motivações almadianas que ganham o corpo celebrado no dinamismo da dança (desde os tempos mais remotos em que foi influenciado pelos *Ballets Russes*), inquietado pelo desenvolvimento cinemático que se propaga em sombras e silhuetas. Uma e outra referência das cineastas trabalham as normas de movimento e quietude dos corpos, como os plasmou o autor português, em sintonia às transmutações metamórficas que lhes atribuiu na escrita ficcional, na poesia, no teatro e no ensaio.

A ideia de desenho orienta a concretização, independentemente do teor explicitado nos conteúdos figurais. Trata-se de delinear, em estado de pessoalidade única, ainda que apropriando-se de protagonistas/personagens que imperam na ficção literária e mitológica. As narrativas contorcem-se, acompanhando as linhas curvas ou os ângulos geométricos em que se cristalizam. O desenho, como conceito e praxis, não é assumido como absoluto, consciencializa os seus limites (contorno) e o seu valor (sombra/silhueta): “O desenho é o meio e o homem a finalidade” (Almada 1990: 28). O

desenho, por si só, ainda não é o homem fixado na sua personalidade, é via privilegiada para cumprir essa demanda, embora o próprio homem nunca se fixe em posição, “nem antes, nem durante, nem depois da sua personalidade” (*idem*: 29). O desenho impõe o movimento pelo traço; é sempre infindo e possível, simboliza o dinamismo, a transposição do homem na vida, o que não invalida seu equilíbrio ou estabilidade, antes consolida a proporção estética, impondo sua conveniência ética.

2.2. A tragédia de Doña Ajada de Ramón Gómez de la Serna

Eu amo a noite, porque na luz fugida as silhuetas indecisas das mulheres são como as silhuetas indecisas das mulheres que vivem em meus sonhos. Eu amo a Lua do lado que eu nunca vi. (Almada 1984: 46)

O estudo detalhado dos desenhos-vidros de Almada Negreiros foi desenvolvido por Fátima Bethencourt (2013) em *La Escena Moderna como Crisol de la Vanguardia: su reflejo en el ballet La Romería de los Cornudos (1927-1933) y el Espectáculo La Tragedia de Doña Ajada (1929)*. A tese contribui, significativamente, para a compreensão dos vidros para lanterna mágica apresentados pela primeira vez em 2017, na exposição *José de Almada Negreiros – desenho em movimento*, no Museu Nacional Soares dos Reis.

Los autores de *La tragedia de Doña Ajada* pertenecían al grupo de intelectuales próximo a Ramón Gómez de la Serna (...), a quien se considera generalmente “el principal introductor de las estéticas vanguardistas en los círculos intelectuales y artísticos españoles” (...). En su famosa tertulia literaria del Café Pombo en la calle Carretas nº 4, creada en la segunda década del siglo XX y “epicentro de los movimientos artísticos de vanguardia” (...), se sabe que participaron: Manuel Abril, autor de los versos, y José de Almada Negreiros, autor de los dibujos; sin que haya testimonios de la participación del compositor, Salvador Bacarisse. (Bethencourt 2013: 53)

Manuel Abril, autor do libreto d’ *A Tragédia de Doña Ajada*, era muito considerado por Ramón Gómez de la Serna, participando nas Tertúlias do Café *Pombo*, à semelhança de Almada. Este texto continha aspetos que, segundo Manuel Abril, viriam a repercutir em criações do autor português: o caráter burlesco e humorístico, assim como a quase inocência do argumento (Bethencourt, 2013) que, em Almada, correspondia ao primado da *ingenuidade*, um dos seus denominadores comuns mais fundante. Assinale-se a relevância da presença do artista na capital espanhola, observando a publicação *Marginalia de Ramón Gómez de la Serna* (2004), onde se apresentam ilustrações e desenhos de Almada:

En cuanto a Almada Negreiros, encontramos su fotografía en el segundo volumen sobre Pombo (1924) (...), sabemos por la prensa de la “entusiasta y cordialísima bienvenida” que Gómez de la Serna le dispensó en 1927 a su llegada al Café (...) y, además, Ramón lo incluyó –al igual que a Manuel Abril– en la lista de los asistentes a su tertulia durante 1930 en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* en enero de 1931. (Bethencourt 2013: 252)

Ao analisar os seis vidros pintados de *Doña Ajada* surgem conexões plásticas duais [preto/branco], para lá de considerações relativas:

- Tradição dos motivos e temas frequentes na lanterna mágica, desde a sua origem e sobretudo no séc. XIX, nas variantes conducentes ao *cinema*;
- Realizações cinematográficas, então recentes e atuais, caso de *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1920);
- Presença de temas afins, integrando a cultura literária espanhola e adstritos às categorias estéticas de “cómico”, “grotesco” e “pitoresco”, evidenciados em Goya;
- Tradição literária de peças curtas – fantasmagorias ao modo de Edgar Allan Poe (traduzido por Fernando Pessoa);
- Antecipações estéticas dadaístas e fantástico-surreais em *Engomadeira* e a concomitância de *O Banqueiro Anarquista*, de Fernando Pessoa;
- Convergência polissémica manifesta em desenhos incisivos e cáusticos, denunciando o *punctum*, à semelhança do que caracterizava as *Conversation Pieces* - vide as alegorias ironistas e mitografias sociais nas gravuras setecentistas de William Hogarth;
- Proximidade entre certos textos breves de Roman Gómez de la Serna e os Frisos de Almada, assim como fragmentos específicos detetáveis de seus textos mais longos;
- Afinidades entre a iconografia de *Doña Ajada* e a linguagem gráfica e pictural das ilustrações da época, assim como em pinturas de teor “mundano”.

Neste contexto, e considerando a obra *verbi-viso-performativa* de Almada, relembrem-se as tipologias iconográficas estabelecidas¹²:

- I - Lista dos Auto-Retratos de Almada Negreiros
- II - Lista de Retratos de Arlequim, Pierrot e Columbina
- III - Lista de Retratos de Pares 1
- IV – Lista de Pares 2
- V – Lista de Nus Femininos
- VI - Lista de Figuras Femininas — Retrato Corpo Inteiro
- VII - Lista de Figuras Masculinas
- VIII - Lista de Cabeças/Retratos femininos e masculinos
- IX - Lista de Bailarinos, artistas e figuras de Circo
- X - Lista de “Maternidades” (Lambert 1997, vol. II: 203-220)

Atendendo, ainda, à inclusão numa lista iconográfica-verbal sistematizada de:

- Conteúdos iconográficos de ilustrações – revistas e livros – plasmando
 - o quadros/cenas de quotidiano;
 - o situações cenográficas;
 - o arquiteturas urbanas e populares;
- Episódios iconográficos subjacentes em narrativas e tradições populares;
- Representações iconográficas de figuras míticas e mitológicas;
- Apresentação de pinturas geométrico-abstratas, em particular, os estudos para tapeçarias, murais de exterior e de interior, numa elevação e despojamento direcionados ao *VER*.

Uma consignação maior fortificou-se ao pensar a dualidade *Branco/Preto*, formas e fundos – que se vestem de cores intensas para regimentar as figurações nos seis desenhos. As silhuetas pretas persistem, herdeiras simbólicas da ancestralidade negra em Almada, pouco reverberada nos estudos que o analisam, com exceção da obra do Pe. António Ambrósio, *Almada Negreiros Africano*. Creio que as sombras/silhuetas são metáforas que evidenciam camadas ocultas de sua identidade genealógica, recalcada pois memória direta da perda – em tão tenra idade – de sua Mãe, Elvira. Esta interpretação não oblitera a lógica dual preto/branco, implícita no dispositivo ótico: “el género de sombras o siluetas y el primitivismo ligado a ellas para dar vida a unos personajes que debían ser proyectados con linterna mágica, precursora – como el teatro de sombras – del cinematógrafo” (Bethencourt 2015: 299). A que Almada adicionou, como atrás se referiu, o ambiente do teatro de sombras, sem olvidar-se a sua proximidade ao bailado – dançarino e coreógrafo – e as evidências decorrentes do uso de iluminação de cena (por ele vistas quer no teatro, quer no cinema). Bethencourt é assertiva, ao destacar que “Almada partía: por un lado, de un texto cuyas características casaban perfectamente con la ingenuidad, la sencillez, el aspecto caricaturesco y ‘marionetesco’ de los espectáculos de sombras; por otro, de una partitura para gran orquesta con rasgos humorísticos y cuya inclusión en el espectáculo (...) potenciaba el carácter de homenaje al cine de entonces, reforzado por el blanco y el negro que la silueta proporcionaba” (2015: 299).

As figurações (retratos, autorretratos) perpassam na sua obra, sendo plausível encontrar sinergias imagéticas, ficcionais e/ou individualizadoras que celebram diálogos intrínsecos/introspectivos: “Não sabendo bem por onde anda a realidade, o protagonista começa a fazer fotografias com a imaginação” (Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, 1938). Assim, o imaginário subsumido nos desenhos recortados para os seis vidros pintados d’A *Tragédia de Doña Ajada* repercute evidências assinaláveis em peças que integram algumas das listas atrás distinguidas. A saber, evidências assinaláveis em obras referidas nas listas: IV – Pares; VI – Figuras Femininas — Retrato Corpo Inteiro; VII – Figuras Masculinas; e IX – Bailarinos, artistas e figuras de Circo.

O recurso gestáltico do branco-preto – e vice-versa – é uma prática técnica-artística recorrente nos desenhos (em movimento) e vídeos, presentes nas produções da contemporaneidade. E, curiosamente, impondo-se pela mestria do protocinema (atualizado) e nas composições de desenho performático/coreografado de dois autores comprometidos na luta dos povos negros na África do Sul (William Kentridge) e nos Estados Unidos (Kara Walker). O artista sul-africano utiliza nas suas composições animadas desenhos que dispõe numa sequência progressiva, tanto nos enredos autobiográficos quanto naqueles que evocam as comunidades negras. Kara Walker recorre às silhuetas recortadas em papel, numa variante de proximidade à metodologia adotada, cerca de 80 anos atrás, por Lotte Reininger. A articulação decidida, olhando-os a partir de Almada, serve para refletir, ponderar, neste processo de busca em prol de evidências figurais nas suas listas iconográficas, provas dissimuladas ou explícitas – na minha perspectiva – de uma herança negra encoberta, cujo património material/imaterial está subsumido e nelas perpassa.

3. Almada versus William Kentridge

No contexto deste texto, focam-se os filmes de Kentridge onde se destacam silhuetas que se metamorfoseiam, deslocando-se e raramente se fixando na projeção. O artista desenha compulsivamente, dominando as posturas, os gestos e as colocações decididas para cada personagem na sua relacionadade ao todo (coletivo) que a absorvia, dela se alimentando. Trata-se de uma obra consequente que, ao longo de décadas, fluiu no circuito internacional, denunciando o sistema político sul-africano então vigente. Kentridge recorre às silhuetas recortadas, assim como organiza *tableaux-vivants* protagonizados por pessoas filmadas em contraluz. Desenvolve, sob uso da lanterna mágica, temas do imaginário europeu operático, caso da *Flauta Mágica* de Mozart, onde se aproxima das temáticas tratadas por Lotte Reininger (*Papageno*, 1935) e do libreto de Gómez de la Serna/Almada. Reina o protocinema em Kentridge, deslocado para a contemporaneidade e asseverando a cumplicidade entre desenho e animação sob dramatização de cenas. A confluência de meios tem afinidade com o pensamento visual e frásico de Almada, em particular quanto às funções inerentes aos territórios introspetivos de tempo e espaço.



Fig. 10 - William Kentridge. *Universal Archive*. 2011.¹³

Para gerar os seus desenhos em movimento, o artista sul-africano utiliza, como se depreende, técnicas simples de animação que designa de um “cinema da idade da pedra”:

Esse processo compreende o retrabalho sequencial de um conjunto de desenhos a carvão presos à parede, posicionados numa distância fixa da câmera. Em vez de utilizar um desenho diferente para cada fotograma, como nos métodos convencionais de animação por células, Kentridge retrabalha continuamente cada desenho num ritual obsessiva da adição e subtração, acumulação e apagamento. Iconografias evocativas se dissolvem em marcas cruas que operam no limite da discernibilidade, gerando poderosos efeitos expressivos. (Tone 2023: 9)



Fig. 11 - William Kentridge. *More Sweetly Play the Dance*. 2015.

A razão magna que move a sua criação é o ensejo de desenhar, segundo afiança o próprio William Kentridge: “Poder-se-á tornar mais numa reflexão autocentrada de seja o que for que me rodear e me interessar do que grandes temas que me pareçam ter de ser abordados objectivamente. (...) o meu envolvimento é politizado, mas distante” (Rosengarten 2005: 11).

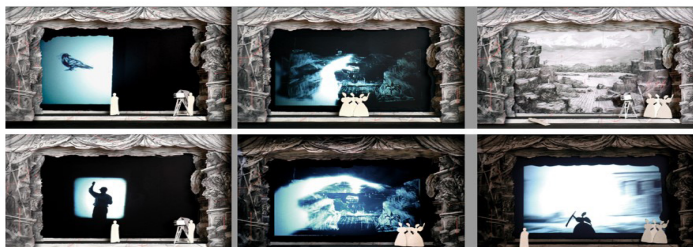


Fig. 12 - William Kentridge – *The Magic Flute*. 2005. <https://www.kentridge.studio/projects/the-magic-flute/>

No ato de desenhar fica entranhada a responsabilidade, a condição de estar num eixo espaço-temporal, onde os acontecimentos e as condições sociais são evidências: “Uma das contradições da situação sul-africana é esse espaço de oscilação entre um mundo exterior violento e anormal e o mundo paralelo, confortável, do qual observamos o primeiro” (*ibidem*). Por outro lado, evidencia-se em Almada, numa visão mais alargada de sua vasta obra, um outro conjunto de desenhos, talvez mais gráficos, e nos quais a indução ao movimento passa por outros aspetos, recorrendo a dispositivos que iludem o espetador e o direcionam do mais evidente ao eixo intrínseco: “Cinema fingido”. Eis um denominador comum entre ambos os artistas, tão distantes no tempo e no espaço, mas próximos quanto a estratégias de pensar. No caso de Almada a ilusão do cinema trazia a modernidade, ainda que *Doña Ajada* retrocedesse ao protocinema; no caso de Kentridge a implementação de procedimentos do cinema “arcaico” corrói a contemporaneidade, obrigando-a a nascer de forma convicta. O espetador presencia, é colocado perante a obsolescência, que convoca a perda da utopia vanguardista, ainda que seja uma obsolescência assumida como arquetípica. Será, pois, uma consequência distópica, mas elaborativa e potencialmente redentora. Um e outro assumiam essa dimensão de fingimento técnico que progredia para a consecução de obra, ainda que em contextos históricos distanciados e asseverando causas distintas.

Percebe-se, em ambos, a enorme capacidade para antecipar, visionar na obra o que ainda não aconteceu; deixando-se impregnar pelo meio de inscrição pessoal. Tomam-se como referência situações e comportamentos suscetíveis de serem extrapolados. Nesta perspetiva, as figuras recortadas de Kentridge apresentam-se sobredimensionadas; tornam-se metáforas, metonímias e ironias de colisão socio-estética – quer quando evocam acontecimentos dramáticos, quer ao convocarem momentos de lazer, padrões sociais e de classe, atavismos de ações / situações anedóticas – comportamentos típicos –, e onde os protagonismos incluem ainda – logo a abrir a sessão – uma meta-crítica ao ritual do cinema, na sua pragmática, na sua logística e na condição sociológica que o começava a condicionar.

No caso de Almada Negreiros, a produção do “naufrágio da orla minhota”, sobranceiro ao Monte de Santa Tecla (Galiza/Espanha) introduz referência irónica, no genérico do filme, à “censura política” que o autoriza, menção direta ao controle de conteúdos artísticos e culturais, pois não se esqueça a data: 1934, em pleno Estado Novo. Lembre-se Sarah Affonso acerca de “*Naufrágio da Ínsua – Grande Drama em forma de Pic-nic com Marés Vivas Vinho Verde Salva-Vidas Foguetão e Tudo*”, ao descrever o funcionamento desse pseudo-cinema, o “cinema fingido”:

O José fez uma coisa muito engraçada: eram folhas de papel a funcionar como cinema. Por detrás das folhas havia um candeeiro, que era o candeeiro da nossa mesinha de cabeceira, à frente as folhas de papel com os desenhos, que eram vistos pelas pessoas.

O José punha uma folha e quando essa estava vista, punha outra e tirava a que estava vista por forma a dar um espectáculo contínuo. (MJAN 1982: 81)

Reviu-se a estética e as técnicas processuais de William Kentridge para confronto além-tempo com Almada, quanto à projeção d'A *Tragédia de Doña Ajada*; pensaram-se afinidades iconográficas detetáveis: pinturas, murais e desenhos que figuram o movimento e o conformam. Por outro lado, subsiste o primado das silhuetas e das sombras, presenças recorrentes na história da arte europeia. Poder-se-ia reconstituir o caminho onto-anropológico da criação, fluindo sob os auspícios estéticos de “sombras” e “silhuetas”. No caso do artista sul-africano, diferentemente de Almada, mas à semelhança de Kara Walker, a intencionalidade artística sobrevém e desenvolve-se na perspetiva pós-colonialista, identificando situações de escravidão, a dissolução das culturas africanas por contraponto ao poderio europeu e assim por diante.

4. Almada versus Kara Walker

While Walker's work draws heavily on traditions of storytelling, she freely blends fact and fiction, and uses her vivid imagination to complete the picture.



Fig.13 - Kara Walker, *A Fall Frum Grace, Miss Pipi's Blue Tale*, 2011

Lotte Reininger, *The Adventures of Prince Achmed*, 1926

Almada, 'la tragedia de doña ajada', 6, «alma en pena» (marcha fúnebre) - Lanterna mágica para espetáculo com música de salvador bacarisse e poemas de manuel abril, 1929. Col. salvador bacarisse curadrado, paris.

Os papéis cortados da artista americana configuram pessoas individuais que não dispõem de traços anatomofisiológicos: são silhuetas e sombras. As silhuetas assumem-se como metáforas de estereótipos que permitem a Kara Walker “dizer muito através de pouca informação.”¹⁴ A artista trabalha a técnica das silhuetas em *site specific*, plasmando conteúdos históricos que evocam, por exemplo, o drama da escravatura, a guerra civil americana, cenas de violência de género, ainda que aparentemente, num primeiro olhar, se “mergulhe” num universo de pseudo inocência (o que aliás ocorre, por vezes, com alguns contos de fadas).

Potenciam ambiguidades societárias, que se ausentam numa narrativa visual sem espessura, que lhes outorgue a volumetria e o peso da história que lhes subjaz, subsumida num compromisso estético decolonial. Sombras e silhuetas foram planificadas, domadas, salvaguardada embora a dimensão polissêmica que lhes subjaz, ativada consoante os espetadores, circunstanciados por convicções, lucidez ou juízos de valor. As suas imagens alertam para as aceções contemporâneas do racismo, a desigualdade social, os paradoxos económicos e ideológicos, tudo o que persiste na atualidade, remetendo para a cronologia escravagista. As suas obras – *wallpaper*, desenhos adesivados e projeções – percorrem o tempo histórico, filogenético e ontogenético, numa repetição que passa de geração em geração o seu *karma* e/ou a sua herança substantiva.

A minuciosidade aplicada às silhuetas e sombras vistas de perfil – rosto, tronco, braços, postura de corpo – contribui para uma assunção representacional específica, celebrando o humano, a raça negra. As figuras recortadas, em contexto expográfico, são afixadas diretamente nas paredes de uma galeria ou museu, colocadas dentro de caixas de luz de grandes dimensões, gerando uma perceção imersiva de onde quase não se acha regresso. Os grupos de pessoas plasmadas encontram-se, invariavelmente, em situação movente, percorrem paredes e aparentam um processo de fuga irreversível na ordem da sobrevivência.

Os títulos das obras são paradigmáticos. Promovem um sentido de redundância, de sobreposição do iconográfico, literário, histórico e/ou poético: assim confronta a artista os seus espetadores, entre uma ironia e um clamor trágico, ainda que ironista e – em certas peças – mesmo com uma certa ingenuidade ou pelo menos inocência, que é potencializada em cenas hiperbólicas.¹⁵ Kara Walker ironiza com o dispositivo histórico e mágico que é a lanterna mágica, cumprindo o seu trajeto pela tradição artística ocidental, o que se evidencia na instalação lumínica *Magic Lantern* (flames), *Magic Lantern* (stars and cannon), *Magic Lantern* (man and woman) de 2004, correspondendo a uma referência direta ao dispositivo.

Eis as figuras, as personagens do seu legado: elas exibem reminiscências mitológicas (bíblicas, por exemplo), numa adesão crítica *versus* historicista que não ignora a assertividade dos fatos vividos nos EUA, como noutros países colonizadores. E traçam o trajeto dos “highlights” artísticos e culturais que colaboram / contribuem para asseverar, desconstruir ou denunciar a religião, a política, a ideologia, a antropologia e a moral nos seus preconceitos e estereótipos recorrentes – clamando por axiologias combinatórias e emancipadoras. As suas figuras são protagonistas de dramatizações que a autora concebeu e materializou sobretudo em termos bidimensionais, que poderiam transitar e tornar-se autónomas, cumprindo idênticos propósitos, sendo autossuficientes. Procurou extrair dados de teor antropológico cultural que demonstrassem as evidências de uma América originária. Precisou de proceder como na escrita, recompondo uma conjugação de elementos, a partir da agregação de unidades/recortes, advindos da sua convicção anterior: “It comes out with a kind of force, and it’s the force or the intent that legitimizes it, makes it human and real. My proverbial folk-art self might also be similar to the one

that started cutting out paper, although I had a lot of rules and ideas in place for why I wasn't going to paint. I didn't have rules in place for why I was going to cut paper.”¹⁶

Em Kara Walker, cada figura carrega a sua herança amordaçada, cada figura é sombra-silhueta. A voz de um protagonista redundante na voz de todos, as suas dores, angústias e dissoluções são mais um caso coletivo, mais desidentificado do que pessoal. Será uma resposta de conciliação e cumplicidade “obligée”. Assim sendo, a questão do tempo histórico e cronológico subjacente à obra de Kara Walker poder-se-ia aferir às considerações (convicções) de Almada, que seguiu as ideias da tradição hermética quanto à unidade e essência da eternidade tomada a partir da identidade; quanto à tradição hermética, “...celle du monde est l'ordre, celle du temps est le changement, celle de la génération est la vie et la mort” (Hermès Trismégiste 1996: 54). Walker pondera o conceito de Tempo em diferentes aceções: histórico, cultural, pessoalizado e gregário. Em conformidade, creio, à conceção de Almada, o Tempo é considerado no Todo, é unidade indivisível: “O Tempo é Acto contínuo o Todo” (Almada 1982: 55; *sic*), considerando que passado, presente e futuro “era” no singular porque indivisível, sempre o mesmo Todo de tempo(s). Se o Todo do Tempo é representado pelo Círculo, o mesmo círculo representa respetivamente os três tempos, sendo sempre o mesmo. Almada concebe o homem no mundo, sendo unidade da Unidade, cumprindo o Tempo do Todo, pela continuidade imposta pela cronologia. Como unidade gerada pelo Tempo, a criação do homem é novidade, pois a verdadeira novidade é continuar (*idem*: 133).

Na iconografia de Gómez de la Serna assinala-se o binómio preto/branco, os “meio-seres”, um dos pilares na sua criação (Bethencourt 2015: 303-304). Ou seja, a dualidade branco/preto explicita a concatenação a imagéticas que retrocedem, segundo a autora, a uma pintura vista no seu alojamento da Calle Velasquez. Tais características repercutem nas configurações figurais de Gómez de la Serna, reveladas na visibilidade que Almada lhes atribuiu nas ilustrações e desenhos.

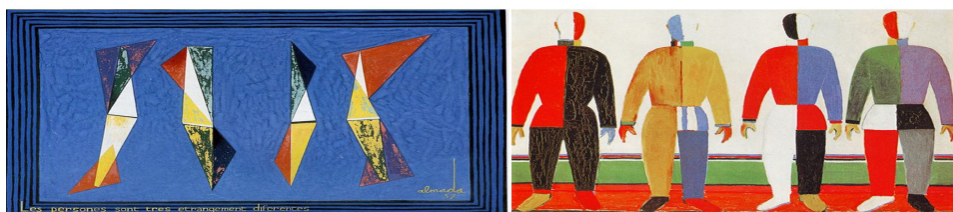


Fig. 14 - Almada Negreiros, *Les personnes sont tres etrangement diferentes* (sic), 1957
Kasimir Malevich, *Sportmen*, 1931

Destrinça-se haver afinidade com as representações suprematistas figuradas¹⁷ de Kasimir Malévich, que combinavam nas antropomorfias zonas monocromas estanques, contrastando complementaridades cromáticas puras: branco / azul / amarelo / vermelho / verde / preto, em diferentes *artes combinatorias*.



Fig. 15 - Ramón Gómez de la Serna, Dibujos, 1912/1920
Kasimir Malevich, *Two Figures*, 1920

As personagens de Malévich¹⁸ cumpriam propósitos iconográficos de artisticidade própria, assinalando um jogo abstrato-cromático equacionado na sua estética. Curiosamente, as figuras suprematistas do pintor russo poderiam dialogar com os elementos configurados na pintura *Les personnes sont tres etrangement diferentes* (1957; sic).

Talvez a arte abstrata correspondesse à busca de unanimidade pela qual ansiava Almada, para validar as suas argumentações estéticas. Como diz Almada, as soluções plásticas assumidas por abstracionistas geométricos do “suprematismo de Malévitch e o espectáculo nas telas finais de Mondrian apareceram-me constante e sucessivamente sobretudo enquanto ia dando por findos estes meus estudos sobre os painéis” (*apud* Valdemar, 07.07.1960), confirmavando as suas opções picturais.

A personagem *Doña Ajada*, concebida por Manuel Abril, sustenta ligações ao conceito dos “meio seres” – título da obra de De la Serna (1929), divulgada poucos meses após a estreia do título anterior. “Meios-seres” sinalizam a incompletude existencial, dilema com que Almada se debateu, procurando conciliação através de binómios visoverbais, caso de: *par-ímpar*, humano-sagrado, na circularidade dicotómica (a convocar a tríade Pierrot-Columbina-Arlequim), e, depois, a quadrangulação nas pinturas abstratas de 1957. Mas seria a equação $1+1=1$ que melhor resolveria as extrapolações do intelectual espanhol: “los personajes debían ir caracterizados ‘mitad en negro y mitad en blanco’, puesto que ‘son medios seres, seres incompletos, a cuyo espíritu, a cuya personalidad les falta una parte para ser completos, una parte que existe en otro ser complementario’” (Bethencourt 2015: 304). Assim, o par-ímpar que se converte em unidade sem perda, segundo argumentos de Almada em *Direção Única*, consistiria numa conclusão plausível que toma analogia com o binómio preto/branco: simboliza a morte e a vida, dualidade/analogia incontornável que identifica a figura trágica de *Doña Ajada*, tanto quanto as figuras sem detalhes gráficos de Kara Walker ou de William Kentridge, assim como tantas outras personagens pintadas e desenhadas por Almada. Protagonistas ativos, entendem-se a superar a sua condição de fragilidade, fluindo no mundo, mais e mais atuantes e lúcidas: “E todas as noites, na margem sombria, uma silhueta franzina de trágica sonâmbula vai seguindo, como um braço

murcho de cipreste a boiar ao de cima da corrente que o vai levando — mansamente” (Almada 1984: 45).

5. CODA

Os desenvolvimentos apresentados não fecham a investigação. Ao longo deste processo, que compilou dados iconográficos e poéticos, identificaram-se produções visuais e poéticas denotativas de uma plausível *herança africana* na obra de/em Almada. Assim, esta perspetiva não está fechada, reservando-se para textos futuros a sua apresentação. Todavia, advertam-se e acatelem-se os termos: como pensar, refletir sobre a herança negra de Almada: existe, o que é e em que se pode traduzir? Identificaram-se proximidades em obras, talvez mais óbvias quando a coloração escurecida de figuras masculinas e femininas é acentuada: inscrevem-se sempre em ambiente europeus e/ou míticos e/ou mitológicos – heterótipos, talvez. Desde o “anjo” do *Auto da Alma* de Gil Vicente que se vê como figura de coloração “negra”, encontram-se várias figurações de mulheres-mãe que têm coloração africana. Poderá ser uma alusão à ascendência materna, essa sombra de mulher protetora que acompanhou Almada na sua vida e obra.



Fig. 16 – Composição relacionando cinco obras de Almada.

Medeiam-se tais referencialidades pelo quadro de um busto de mulher negra, colocado na parede, na exposição no MNSR (2018), no alinhamento dos retratos de D. Madalena Amado e de Sarah Affonso, reconhecendo expressões faciais que se podem aproximar dos citados estereótipos representacionais. Também será o caso de figurações de bailarinos e bailarinas, de acrobatas que, nos retratos-duplos, afirmam a dualidade branco/preto. Em casos específicos, a dimensão gráfica é tão intensa que dilui a cor, criando zonas de sobreposição e fusão de corpos: $1+1=1$. Ou, ainda, cite-se o inesperado “Colosso adormecido” que mais se assemelha a uma maternidade exausta e jacente...

A origem da diversidade do homem não reside no acordo ou desacordo da raça, do meio e do momento, mas n’uma outra região da vida, talvez ela também afinidades e acordos mais subtis do que aqueles que presidem aos agrupamentos na história. Existe uma espécie de etnografia espiritual que se entrecruza através das “raças” melhor definidas, famílias

d'espíritos unidas por laços secretos e que se reencontram com constância para lá dos tempos, para lá dos lugares. Talvez cada estilo e cada estado d'um estilo, talvez cada técnica queiram de preferência tal natureza d'homem, tal família espiritual (Almada 1982: 250).¹⁸

A escravatura e a anulação de direitos fundamentais conformaram estereótipos gravíssimos de visibilidade pessoal e gregária: as pessoas negras eram sombras e silhuetas de si mesmas, na extrema e dolorosa aceção do termo. Identificaram-se excertos de poemas que remetem para a diversidade de heranças que o cruzam como pessoa individual humana: “Rosa dos Ventos” é caso manifesto. Os pontos cardeais servem para corroborar a dimensão cosmológica [cosmogónica] do seu pensamento e das representações “reais” porque imaginárias, idealizadas, donde sempre simbólicas das pessoas humanas individuais, mesmo quando está a afirmar a pregnância do coletivo e da coletividade. A herança do mundo vivido nas décadas anteriores à 2ª Guerra Mundial implicava uma fuga quase apocalíptica. Ao privilegiar a utopia ibérica e a ancestralidade mítica da Grécia, África ausentava-se, devendo lembrar-se que, no Estado Novo, tal evocação não seria bem acolhida em termos sociais ou políticos. Por outro lado, carregava porventura uma saudade irreversível, o pensamento doloroso causado pela perda materna.

As raízes antropológicas do imaginário, as suas estruturas, parafraseando Gilbert Durand (1963) podem ser salvíficas, corporalizando as silhuetas de um humanismo que saia da sua sombra ou que dela se alimente. A Arte implica realidade (Pessoa 1982: 231-232), mas não precisa de limitar-se à sua consignação repetitiva: “A Arte tem que ver com a realidade, não com a natureza” (Almada 1951: 17). A transposição da realidade era exigência incontornável, mas, paradoxalmente, “o maior estorvo para a representação (representar, tornar presente) da realidade é a presença da própria realidade. Das duas uma: ou presente, ou representada” (Almada 1990: 158). Almada teve de esclarecer que tornar presente não equivalia a estar presente, ou seja, representar, em termos miméticos restritivos, diferenciando as duas Artes: o cinema e a fotografia. O cinema era arte em movimento; a fotografia arte da imagem estática. Assumidas, pelo artista perante a vida, tendo por denominador comum o desenho, simultaneamente, ideia e praxis, portanto, gerador de conciliação. Embora artes opostas entre si, não excluem mútuo equilíbrio ou harmonia: “Um oposto precisa de outro oposto para se equilibrar; dois contrários destroem-se um ao outro” (Almada 1951: 17). Almada fez a apologia da conformidade entre termos antitéticos, princípio epistemológico sustentador de sua obra teórica/poética, simbolizado na visualidade luz/sombra-silhueta e/ou preto/branco:

Ao fim de muitos séculos encontrei a sombra de mim mesmo.... Tinha passado por mim sem ter dado por isso... A minha sombra ao cabo de longos anos é que me indicou lá muito distante os rastros que eu tinha deixado (...). Levava presa ao que sou a sombra do que tinha sido. (Almada 1989: 85)

A Arte, através da ação do artista, que encontra a sua sombra como/na verdade, intervém na vida comum da coletividade, por imposição do movimento coletivo, mas parte a parte, por movimento do individual plural. A Arte convocada por Almada caracteriza-se pelo sentido humanista, estando pluralizada numa herança georreferenciada polimorfa – grega, ibérica, europeia, mas também africana. Alicerçada na exigência constitutiva ao coletivo, prioritário sentido “político”, aferida à aceção etimológica grega remota, no sentido de *polis*.

NOTAS

* Maria de Fátima Lambert: PhD Aesthetics (1998), Fac. Phil. Braga/UCP: *Philosophical Principles of Aesthetics of Almada Negreiros*; Master Philosophy (1986), *Fernando Pessoa Aesthetics and the Portuguese Modernism*. Research fellow FCT *Writing and Seeing*: 2000-2004. Full Professor *Aesthetics and Education* - School of Education/Polytechnic Porto, with the lesson: *Anthropology and Iconography of Body* (2000). President of Scientific Board (1998-2004); Board of the Polytechnic of Porto Cultural Center (2022/...). Director (2014-2017) and Full Member InED-FCT (Center for Research and Innovation in Education. Coordinates the research line: Culture, Arts and Education. Scientific Committee Member: IHA-FCSH/UNL (2011-2017); MIDAS (POR); Visuals /UNICAMP (BR), Asparkía/ Universitat Jaume I (ES); Rev. EARL/Universitat València (ES); Rev. Post-Threshold/ PUC-Campinas (BR); Rev. Diferents-Museum Contemporary Art V.A.C. V./Valencia (ES); Journal History of Society and Culture/ University Coimbra (POR). Specialist Evaluator - Portuguese Agency for Higher Education Evaluation A3eS. Supervisor: Master, Doctoral and Post-Doctoral Degrees; Research Fellows. Member of AICA (Portugal). Independent curator since 1994. Keynote Speaker at scientific/cultural events; author of books/ texts in scientific journals

¹ <https://jsma.uoregon.edu/WalkerEvents>

² João Maria Gusmão e Pedro Paiva, desde os inícios do séc. XXI que, como dupla, conceberam projetos complexos, recorrendo a dispositivos técnicos “arcaicos” para concretizar uma imagética, emergindo da obscuridade, onde as sombras quase se reificam. Veja-se *Experiments and Observations on Different Kinds of Air*, representação oficial portuguesa a 53ª Bienal de Veneza de 2009, curadoria de Natxo Checa. <https://www.e-flux.com/announcements/38040/joao-maria-gusmao-pedro-paiva-at-53rd-venice-biennale/>

³ Cf. <https://www.cinematheque.fr/media/espace-pro/itinerance-melies.pdf>

⁴ Filme com duração c. 4’57” in <https://www.youtube.com/watch?v=qP5GcLapqD4>.

⁵ Destaque-se uma das primeiras produções de Méliès, *Nuit Terrible* (1896, nº de inventário 26), a partir de diapositivos de desenhos cômicos – para lanterna mágica – pertencentes à companhia inglesa Bamforth & Co Ltd (1880).

⁶ “O Condenado”, filme perdido, foi realizado por Mário Huguin, 1921. Conhecem-se fotografias relativas à filmagem e/ou encenação.

⁷ Cf. Programa do Ciclo dedicado a Almada, Cinemateca de Lisboa, articulado à exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, José de Almada Negreiros, uma maneira de ser moderno. <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/VIDROS-DE-LANTERNA-MAGICA-DE-ALMADA-INEDITOS.aspx>

⁸ <https://artblart.com/tag/fairy-tales/>

⁹ *Die Geschichte des Prinzen Achmed (The Adventure of Prince Achmed)*, film, 1926,35 mm, Comenius Film GmbH, Potsdam. <https://core.ac.uk/download/pdf/62781499.pdf>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=EQ0-dkGHoVM>

¹¹ <https://loie.com.ar/en/loie-12/homenajes/carta-a-maya-deren/>

¹² Por referência às limitações do que então estava disponibilizado para o público.

¹³ <https://davidkrutprojects.com/40397/the-making-of-mantegna-dkw-collaboration-with-william-kentridge-to-create-a-giant-woodcut>

¹⁴ Cf. <http://www.theartstory.org/artist-walker-kara.htm>

¹⁵ Notas: Matthea Harvey and Kara Walker, “Kara Walker,” BOMB (Summer, 2007), p. 79. Cf. <http://yolkcollective.blogspot.pt/2012/03/whats-in-name-kara-walkers-titles.html>

¹⁶ Cf. <https://bombmagazine.org/articles/kara-walker/>

¹⁷ Cf. <https://www.arteeblog.com/2016/02/kazimir-malevich-sua-obra-e-sua-historia.html>

¹⁸ Cf. <https://www.bonhams.com/auctions/11174/lot/28/>

¹⁹ Cf. Henri Focillon, *La Vie des formes*, p. 22.

BIBLIOGRAFIA

- Almada Negreiros, José de (s/d), *A Chave Diz: Faltam 2 tábuas e meia de pintura no todo da obra de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- (1944), “Quem era Homero?”, *Diário de Notícias*, 16 janeiro.
- (1951), “Diálogo entre Almada Negreiros e Fernando Amado”, *Separata*, nºs.5-6 de *Cidade Nova*, Coimbra.
- (1960), “Assim fala Geometria” (entrevistas a António Valdemar), Lisboa, *Diário de Notícias*, 9.6.; 16.6.;23.6.;30.6.;7.7.; 14.7.; 21.7.; 28.7.1960.
- (1982), *Ver*, Lisboa, Arcádia.
- (1984), *Poesia, Obras Completas*, Lisboa, INCM.
- (1986), *Nome de Guerra*, Lisboa, INCM.
- (1989), *Artigos no Diário de Lisboa, Obras Completas*, Lisboa, INCM.
- (1990), *Ensaíos, Obras Completas*, Lisboa, INCM.
- (1993a), *Teatro, Obras Completas*, Lisboa, INCM.
- (1993b), *Textos de Intervenção, Obras Completas*, Lisboa, INCM.
- (2000), *Almada – Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- (2015), *Almada. Os Painéis, a Geometria e Tudo*. As entrevistas com António Valdemar, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2016), *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2017), *Poemas*, Lisboa, INCM.
- (2017), *Três Histórias Desenhadas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2019), *Sobre Cinema*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Ambrósio, António (1979), *Almada Negreiros Africano*, Lisboa, Estampa.
- Arnheim, Rudolph (1969), *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press.
- Bär, Gerald (2022), *Grosses Kino - O Cinema Alemão Mudo em Portugal*, Lisboa, Universidade Católica Editora. <https://ciencia.ucp.pt/ws/portalfiles/portal/92926292/60140282.pdf> (02.maio 2024).
- Bethencourt, Fátima (2013), *La Escena Moderna como Crisol de la Vanguardia: su reflejo en el ballet La Romería de los Cornudos (1927-1933) y el espectáculo La Tragedia de Doña Ajada (1929)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Cameron, Dan, et alii (1989), *William Kentrige*, Londres, Phaidon.
- Eco, Umberto (1999), *Arte y Belleza en la Estetica Medieval*, Barcelona, Ed. Lumen.
- Focillon, Henri (2010), *La Vie des Formes*, Paris, PUF.
- França, José-Augusto (1974), *Almada, Português sem Mestre*, Lisboa, Ed. Côr.
- Gomez de la Serna, Ramón (1927), “Como Ramón Gomez de la Serna aprecia a Almada Negreiros”, *D.L.*, 15.02.
- (2004), *Marginálias – desenhos de Almada*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa.
- Guerreiro, Fernando (2012), “O cinema de Almada”, *Almada Negreiros – Revista de História de Arte*, nº 2, Lisboa, IHA/FCHS.UNL.

- Harvey, Matthea / Walker, Kara (2007), “Kara Walker”, *BOMB* (Summer, 2007). <<https://bombmagazine.org/articles/kara-walker/>>(09.março 2024)
- Hermès Trismégiste (1996), *Le grand texte initiatique de la tradition occidentale*, Paris, Sand.
- Holanda, Francisco de (1984), *Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM.
- Lambert, Maria de Fátima (1990), *Pintar o sete. Ensaios sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a Geometria Sagrada*, Lisboa, INCM.
- (1997), *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros — da Modernidade ao VER*, Vol. I e Vol. II, Braga, Faculdade de Filosofia/UCP.
- (2012), “Estética de Almada Negreiros: Mestres e fundamentos filosóficos”, *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*, Lisboa, IHA-UNL.
- (2015), “Entre Frisos, História verde e Invenção do dia claro de Almada Negreiros, aproximações às Tisanas de Ana Hatherly”, *Revista Convergência Lusíada*, v. 26 n. 34 (2015): Literatura e Interdisciplinaridade, Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro. <https://convergencialusiada.com.br/rcl/issue/view/2> (04.maio 2024)
- (2020), “To Draw Borders and The Aesthetic Mind: Reviewing Europe with Almada Negreiros”, *Notes on Europe. The Dogmatic Sleep* (Eduarda Neves, Coord.), Porto, CEEA/ESAP-CESAP. <<https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/39256>> (04.maio 2024)
- Lima de Freitas (1979), *Almada e o Número*, Lisboa, Arcádia.
- Lougares, Rita e Penha Garcia, Isabel (Coord.) (1993), *Almada, a Cena do Corpo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém.
- Mauron, Charles (1963), *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris, José Corti.
- Negreiros, Maria José Almada (1982), *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa, Arcádia.
- (2015), *Identificar Almada Negreiros*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando (1982), *Obras em Prosa*, Rio de Janeiro, Ed. Aguilar.
- Pline (S/d), *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 e 152. <http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie1/antho_m2_p1_01.htm> (02.março 2018)
- Plínio (1987), *Textos de Historia del Arte*, Ed. Visor, Madrid.
- Quadros Ferreira, António (1993), *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa - Análise e recepção da Modernidade em Almada Negreiros*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- Rosengarten, Ruth (2005), *Sete Fragmentos sobre George Méliès e outros trabalhos*, Lisboa, Museu do Chiado.
- Santos, Mariana Pinto dos, et alii (2017), *José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, Celina (1993), *Almada Negreiros - a busca duma poética da ingenuidade*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- (2012), “A publicação da obra literária de Almada Negreiros – Breves considerações”, *Revista Convergência Lusíada*, n. 28, julho - dezembro, Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro. <<https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/162>> (02.maio 2024)
- Sobral, Augusto (1984), *Almada, Dia Claro*, Lisboa, C.A.M.

Sousa, José Ernesto de (1983), *Recomeçar. Almada em Madrid*, Lisboa, INCM.

-- (s/d), *Almada Negreiros Maternidade - 26 desenhos*, Lisboa, INCM.

Tone, Lilian (2013), "O presente contínuo de William Kentridge", *Fortuna*, São Paulo, Pinacoteca de São Paulo.

Vieira, Joaquim (2006), *Almada Negreiros – Fotobiografia*, Lisboa, Bertrand.

Webgrafia

Lotte Reiniger. <https://core.ac.uk/download/pdf/62781499.pdf> (último acesso 26/04/2024)

Lotte Reiniger, *Cinderella* (1922),

https://www.youtube.com/watch?v=poq0bf6M8Z8&list=PLeD_epa2UKjsSX320WS-2mdM3Z0LOBV_q&index=2 (último acesso 20/03/2024)

Lotte Reiniger, *Das Ornament des verliebten Herzens* (1919). https://www.youtube.com/watch?v=l_aZNaksVY&list=PLeD_epa2UKjsSX320WS-2mdM3Z0LOBV_q (último acesso em abril 2024)

Lotte Reiniger, *Harlequin* (1931), <https://www.youtube.com/watch?v=EQ0-dkGHoVM> (último acesso 26/04/2024)

Lotte Reiniger, *Papageno* (1935), <https://www.youtube.com/watch?v=h4uUchB429M> (último acesso 26/04/2024)

Lotte Reiniger, *The Adventures Of Prince Achmed* (1926),

<https://www.youtube.com/watch?v=VnwrOBvZ4po> (último acesso 26/04/2024)

Maya Deren. <https://loie.com.ar/en/loie-12/homenajes/carta-a-maya-deren/> (último acesso 30/04/2024)

Kara Walker. <http://www.theartstory.org/artist-walker-kara.htm> (último acesso 02/05/2024)

Kara Walker. <http://www.theartstory.org/artist-walker-kara.htm> (último acesso 02/05/2024)

Kara Walker. <http://yolkcollective.blogspot.pt/2012/03/whats-in-name-kara-walkers-titles.html> (último acesso 26/04/2024)

Kara Walker. <https://bombmagazine.org/articles/kara-walker/> (último acesso 01/05/2024)

Kara Walker. <http://www.theartstory.org/artist-walker-kara.htm>

Kazimir Malevich. <https://www.arteeblog.com/2016/02/kazimir-malevich-sua-obra-e-sua-historia.html>

<https://www.bonhams.com/auctions/11174/lot/28/> (último acesso 02/05/2024)

Vidros de Lanterna Mágica. <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca/Noticias/VIDROS-DE-LANTERNA-MAGICA-DE-ALMADA-INEDITOS.aspx> (último acesso 24/03/2024)

William Kentridge. <https://www.kentridge.studio/> (último acesso 04/03/2024)

William Kentridge. <https://davidkrutprojects.com/40397/the-making-of-mantegna-dkw-collaboration-with-william-kentridge-to-create-a-giant-woodcut> (último acesso 04/03/2024)

William Kentridge. <https://artblart.com/?s=kentridge>; <https://artblart.com/tag/fairy-tales/> (último acesso 04/03/2024)

William Kentridge, *More Sweetly Play The Dance* (2017), <https://www.youtube.com/watch?v=SiVslWwvcg8> (último acesso 04/03/2024).