

ALMADA, SÁ-CARNEIRO E A QUARTA DIMENSÃO: RELENDO *K4 O QUADRADO AZUL*¹

YARA FRATESCHI VIEIRA
(UNICAMP)

Num artigo instigante sobre Almada e a medicina das cores, Alberto Pimenta observava que “a crítica não admite o vôo, este não lhe serve. Procura as pegadas (se necessário inventa-as, como um polícia).”² Infelizmente, julgo que vou ser rasteira como a crítica a que se refere Alberto Pimenta, ou para usar um símile familiar ao assunto que nos reúne aqui, como o cágado de Almada-Negreiros, embora não tenha a pretensão, nem o tempo, de ir parar ao outro lado da terra. A minha intenção é reler o *K4 O Quadrado Azul*, colocando-o no seu contexto biográfico, artístico e mental e considerando, portanto, fatores como a amizade entre Almada-Negreiros e Mário de Sá-Carneiro (cujas morte antecede de pouco a escrita daquela novela), a admiração quase amorosa de Almada por Sonia Delaunay e alguns aspectos da modernidade tais como os receberam e elaboraram os membros do então recém-divulgado grupo do *Orpheu*. Entre esses, as questões já bastante ventiladas do cubismo e de sua influência sobre o grupo modernista português, mas também as relações daquele movimento artístico europeu com as discussões em torno da quarta dimensão e das geometrias não-euclidianas.

Basta percorrer a correspondência de Sá-Carneiro, principalmente a endereçada a Fernando Pessoa, para termos uma idéia da particular afinidade e estima que sentia por Almada, nos poucos anos em que puderam ambos conviver, mesmo à distância, já que o poeta passava a maior parte do ano em Paris. Na carta a Pessoa, datada de 29.12.1915, por exemplo, diz ele:

“Recebi ontem a sua carta entusiástica sobre o Sr. Mendes do Almada Negreiros. Abrace o rapazinho por mim. Hoje mando beijos para ele num postal que você provavelmente receberá antes desta carta por via da censura. Vai junto um retrato

¹ Este trabalho foi apresentado no Simposium Multidisciplinar sobre Almada Negreiros, realizado na Universidade de Évora, de 19 a 20 de junho de 1995.

² “Almada-Negreiros e a Medicina das cores.” *Colóquio/Letras*, 79 (Maio 1984) 23-29:28.

duma *petite-femme* do Café Riche que é outra encarnação do Almada como você logo verá. Autoria do retrato: Sr. Ferreira da Costa. Dê o boneco ao pequeno bem como o postal que envio ao seu cuidado, pois na Brasileira o podem surripiar.”³

Em carta de 22.2.1916, depois de perguntar a Pessoa sobre o Almada Negreiros, acrescenta: “Esse é que me seria muito agradável ver aqui, quanto mais não fosse para fazer escândalo nos cafés... Dê-lhe saudades e diga-lhe isto.”⁴ Do lado de Almada, basta mencionar as palavras com que se refere a Sá-Carneiro no artigo “Os Pioneiros”, de março de 1935:

“Mário de Sá-Carneiro, o grande animador, o entusiasta sem limites do novo, seria ainda hoje o maior aliciador da mocidade para a Arte, se tivesse podido resistir à violência do seu próprio caso pessoal.”⁵

A presença de Mário de Sá-Carneiro em *K4 O Quadrado Azul* foi já reconhecida por outros estudiosos. Assim, Ellen Sapega chama a atenção para o tema do duplo, que foi uma das obsessões de Sá-Carneiro, e também para a apóstrofe ao ‘polidor das unhas’, concluindo que ‘o narrador de *K4 O Quadrado Azul* revela como, ao deixar transparecer em Sá-Carneiro a sua ‘paixão ardente’, se tornou possível atingir o sonho paulista - a deslocação física da subjectividade.’⁶ Celina Silva também menciona a apóstrofe ao ‘polidor das unhas’ como referência ‘por demais explícita’ a Sá-Carneiro e como um dos muitos exemplos de intertextualidade interna e externa na obra literária de Almada.⁷

No entanto, outros indícios não tão explícitos remetem para o diálogo com o companheiro de *Orpheu* que desaparecera recentemente em condições tão

³ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas Escolhidas*. Introdução, Apêndice Documental e Notas de António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1992, 2o vol., p. 60. Não deixa de ser intrigante observar que, nessa mesma carta, Mário de Sá-Carneiro relata a Pessoa uma experiência que relaciona ao seu estado psíquico crescentemente desequilibrado e onde tem papel predominante uma “galinha de vidro azul”: “Depois - sem literatura - de súbito, focam-se-me nitidamente coisas estrambóticas, que devem ser recordações: ontem à noite, uma galinha de vidro azul a assar no espeto - sim de *vidro azul*: (...)” (p. 61)

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ Publicado no *Diário de Lisboa*, em 8.3.1935. Cito de Almada Negreiros, *Obras Completas*. Vol. V: Ensaios. Introdução de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda [1992], p. 57.

⁶ Ellen W. Sapega, *Ficções Modernistas: Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: ICALP, 1992, p. 73-74.

⁷ Celina Silva, *Almada Negreiros: A busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da Utopia*. Reflexão sistematizante acerca da produção literária de Almada Negreiros. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994, p. 68.

trágicas. Em meio ao seu próprio discurso, em que se misturam ecos do romanesco envelhecido, expressões coloquiais e mesmo de baixo calão, algumas alusões, alguns advérbios ou adjetivos empregados por Almada saem inequivocamente do ambiente decadentista que Sá-Carneiro utilizava para os seus próprios fins artísticos e das expressões em que reconhecemos imediatamente o seu estilo. Assim, por exemplo, em seguida ao período nitidamente almadino: “Tanto falámos d’essa merda da constituição da família que nos compensámos imenso em concordar que aquilo afinal era mas era o venéreo da alma”⁸, os olhos da protagonista são apresentados como “duas origens alucinadamente-esmeralda”; mais abaixo, o desejo de imperar do narrador-protagonista é “predominantemente-ruivo de esfera de cobre em brasa” (p. 5); adiante, “as nódoas negramente transparentes sobre o quadrado azul reforçavam-se em oscillações esguias” e “alastravam-se concavamente em espasmos d’ópio” (5-6); na página 6, diz-se que “os olhos recolheram-se-me pra dentro de um estertor illuminado a escândalo afogueado e ruivamente doido de artificio” e na 7, os apontamentos são “zebrantemente illegiveis”. Mais adiante, “suspenderam-se em reticencias sonóras todas as revelações e settás aceleradamente ancia cortavam no mesmo sentido a furia de resolver (...)” (8-9) (sublinhados meus). A seleção vocabular e a combinação peculiar de advérbios e adjetivos que encontramos nesses trechos poderiam ter sido assinadas por Sá-Carneiro. Toda a cena do acordar do protagonista transformado no corpo da amante é descrita num registro que remete ao ambiente e às personagens das novelas de Sá-Carneiro, bem como à sua peculiar maneira de ser no mundo: “agora era com todo o meu corpo que possuía essas sensibilidades tão intensificadamente independentes nos seus contornos, nas suas transparencias, nos seus logares, nas suas substancias que a carne toda me deliciava demoradamente em spásmos de poros, alternadamente em desafios de mais gôso. Mas agora, como próva da verdade, eu já sentia tambem nos meus joelhos, n’uma satisfação convexa de abundancia, as ondulações sensuaes do tecto no mesmo rithmo de cio em que se mastrobava [sic] a americana viciosamente esguia de music-hall.” (13) A esta cena seguem-se as reflexões do narrador sobre a deficiência da expressão do gênio, que o levam a perguntar-se: “Pra que havêmos de comprovar o restricto da expressão em tentar litterariamente archivar a vida? É preferivel vivê-la, realça-la no decorrer, não pla necessidade da divulgação artistica mas pla intensidade do momento unico.”(14) A intensidade do momento único, tema que ocupa tantos dos textos de Mário de Sá-Carneiro, faz com que o narrador inicie a apóstrofe em que, embora o poeta não seja nomeado, a referência é clara: “Não te lastimes, meu polidor das unhas,

⁸ Todas as citações são da primeira edição: José de Almada-Negreiros, *K4 o quadrado AZUL*. Lisboa, 1917; Europa Modelo, 1920. P. 5.

eu não te serei ingrato como os outros. Eu saberei transparecer em ti esta minha paixão ardente por esse teu gesto curvado de espelhar as unhas em que escondes por vergonha todos os desejos íntimos de meio mundo que te usa.”(14)

Naturalmente, esses trechos mencionados, embora sejam reconhecíveis como trazendo a marca registrada de Sá-Carneiro, nem por isso deixam de ser Sá-Carneiro traduzido por Almada, mesmo porque são ilhas dentro do discurso geral caracteristicamente almadino. O que é importante nesse momento é reconhecer a presença maciça do companheiro de Orpheu na novela, acrescentando-se que a apóstrofe ao polidor das unhas parece constituir uma espécie de tributo, ou mesmo de desagravo ao amigo desaparecido e injustiçado pela opinião pública. As expressões referidas, assim, podem ser vistas como as pegadas desejadas e bem-vindas de Mário de Sá-Carneiro no solo da obra almadina.

No entanto, ainda que as mais visíveis e por isso mesmo mais imediatamente reconhecíveis, essas não são as únicas marcas que o texto deve a Sá-Carneiro. Há outras presenças recorrentes, temas e preocupações que nos fazem remeter ao diálogo travado entre o poeta então residente em Paris e os seus companheiros portugueses em Lisboa. Um desses temas e preocupações, que teve grande repercussão na virada do século, inclusive com ramificações na história do cubismo, é o da quarta dimensão e das suas relações com as geometrias não-euclidianas.

Já no fim do século XIX, a quarta dimensão “havia cristalizado numa entidade com implicações filosóficas muito além do seu significado geométrico básico.”⁹ No começo do século, em Paris, além de ser discutida em publicações matemáticas propriamente ditas, a quarta dimensão entrava também em textos teosóficos, e o assunto parecia tão cheio de novas e tão amplas perspectivas que levou Pierre Valin a exclamar: “Que horizontes se abrem para estudiosos, para ocultistas, para poetas!”¹⁰ De fato, a quarta dimensão irá estimular comentários e obras que pertencem, respectivamente, aos campos mencionados por Valin: ela encontrará abrigo entre as diversas correntes místicas e ocultistas do começo do século, e as obras de ficção, a partir dos contos de H. G. Wells, terão prolífica descendência. Convém observar que, nessas discussões a respeito da quarta

⁹ Cf. o capítulo “Cubism and the New Geometries”, de Linda Darymple Henderson, in *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983, pp. 44-57.

¹⁰ Citado por Linda D. Henderson, *op. cit.*, p. 46.

dimensão, três temas tornaram-se centrais: o infinito, a evolução da consciência e o monismo filosófico.¹¹

O diálogo estabelecido entre o cubismo e as questões relativas à quarta dimensão e às geometrias não-euclidianas comparece já nos primeiros documentos do novo movimento artístico, embora seja difícil determinar quando a quarta dimensão ou as novas geometrias foram mencionadas pela primeira vez no círculo cubista original, isto é, o de Picasso e seus amigos do *Bateau Lavoir*. No seu artigo “La peinture moderne”, publicado em *Les Soirées de Paris* de 1912, Apollinaire declara:

“Os novos pintores não pretendem, não mais do que os seus precededores, ser geométricos. Mas pode-se dizer que a geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte do escritor. Hoje, os cientistas já não se limitam às três dimensões de Euclides. Os pintores foram muito naturalmente levados, poder-se-ia dizer que por intuição, a preocuparem-se com as novas possibilidades de medida espacial que, na linguagem dos modernos *studios*, são designadas pelo termo: *a quarta dimensão*.”¹²

Um dos frequentes visitantes do *Bateau Lavoir* e dos encontros do grupo de Puteaux era Maurice Princet, um matemático e agente de uma companhia de seguros. Ele contribuiu com as suas especulações sobre as possíveis relações da geometria não-euclidiana e a quarta dimensão para o novo conceito de espaço no cubismo. É interessante observar que Maurice Princet era amigo de Robert Delaunay, que o menciona numa carta a Kandinsky, de 1912; foi ele quem escreveu o ensaio introdutório ao catálogo da exposição de Delaunay para a Galerie Barbazanges, em fevereiro e março de 1912¹³, o que nos leva a concluir, se não por outros fatores, que o tema era familiar a Delaunay e que muito naturalmente teria surgido nas discussões dos Delaunay com os seus amigos portugueses. Mas é ainda a Apollinaire que temos de voltar-nos para uma explicação de como os cubistas concebiam a quarta dimensão. No mesmo artigo de 1912, diz:

“Sem entrar em explicações matemáticas de outro domínio e limitando-me à representação plástica, tal como se oferece à minha mente, diria que nas artes plásticas, a quarta dimensão nasce das três dimensões conhecidas: ela representa a

¹¹ Cf. Linda Darymple Henderson, “Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension.” In Maurice Tuchman (ed), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art/ Abbeville Publishers, New York: 1986, p. 219.

¹² Herschell B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. 5th Printing. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1975, p. 223.

¹³ *Id. ibid.*, p. 318.

imensidade do espaço eternizando-se em todas as direções em qualquer momento determinado. É o próprio espaço, a dimensão do infinito: a quarta dimensão dá plasticidade aos objetos. (...) A arte dos novos pintores toma o universo infinito como seu ideal, e é apenas à quarta dimensão que devemos essa nova norma da perfeição, que permite ao artista proporcionar os objetos de acordo com o grau de plasticidade que deseja que eles tenham.”¹⁴

O uso mais geral do termo, entre os cubistas, no entanto, indicava uma realidade superior, uma verdade transcendental a ser descoberta individualmente pelo artista.¹⁵ O conceito foi posteriormente incorporado pelos futuristas, a partir do contacto de Boccioni com a vanguarda parisiense, enfatizando-se porém o papel do *tempo*, em vez do *espaço*, na configuração da quarta dimensão. “O dinamismo e, por implicação, o movimento no tempo são elementos essenciais da sua interpretação.”¹⁶

Seguindo a publicação da tradução dos contos de H. G. Wells no *Mercure de France*, Gaston de Pawlowski, editor da *Comoedia*, publicou durante o ano de 1912, na primeira página do seu jornal, uma ficção científica intitulada *Voyage au pays de la quatrième dimension*. Já alguns anos antes, Jarry havia publicado no *Mercure de France* um “Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps”, empregando as novas geometrias para a composição da sua ciência de faz-de-conta, a “patafísica”. Como observa Linda D. Henderson, “considerando as conexões de Jarry com Apollinaire e com os círculos artísticos de Paris, e a presença do seriado de Pawlowski na primeira página da *Comoedia* durante 1910 e 1912, ficção científica envolvendo a quarta dimensão era o canal mais direto de literatura popular pelo qual os cubistas poderiam ter entrado em contacto com a quarta dimensão e a geometria não-euclideana. De fato, algum contacto desse tipo mal poderia ter sido evitado.”¹⁷ Uma cronologia das publicações e das declarações que os participantes do grupo cubista fizeram a respeito da quarta dimensão, apresentada por L. Henderson no trabalho que vimos citando, ajuda-nos a perceber que, na época em que Sá-Carneiro encontrava-se em Paris (a partir de outubro de 1912), além da publicação da novela de Pawlowski, apareceram entrevistas em jornais, publicações em livros, e fizeram-se exposições cubistas que o escritor português poderia, muito provavelmente, ver, ou delas ter pelo menos notícia indireta.

¹⁴ Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometries in Modern Art*, op. cit., p. 76.

¹⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 78.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 111-12.

¹⁷ *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, op. cit., p. 47.

A história das relações complexas dos escritores e pintores portugueses do primeiro modernismo com o cubismo foi analisada em detalhe por Alfredo Margarido, que afirma, com razão, segundo creio, que “a iniciação à modernidade se não processa pela via do futurismo, como ainda se pretende correntemente entre nós, mas exactamente graças à inovação cubista que Santa Rita conhece nas suas duas versões, se assim se pode dizer, a plástica e a literária.”¹⁸ Através de Santa-Rita e, indirectamente, de Amadeo de Souza Cardoso, Mário de Sá-Carneiro toma contacto com o grupo dos artistas cubistas então ativos em Paris, e não deixa de ser sensível aos ideais que defendem. A sua correspondência com Pessoa a esse respeito, bem como as manifestações presentes na sua obra ficcional, não deixam dúvidas acerca da admiração que sentia pelo movimento. Alfredo Margarido nota que as três primeiras quadras do poema “Cinco Horas” são, “possivelmente, a mais bela estrutura cubista da poesia portuguesa desse período.”¹⁹ Mesmo Pessoa, que se recusou explicitamente a aderir ao cubismo, segundo o testemunho de Mário de Sá-Carneiro, não deixa de utilizar certas técnicas cubistas em alguns poemas, como por exemplo, no poema XX de “O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro, conforme demonstrado por Berta Waldman.²⁰ Não se pode deixar de lembrar, novamente, o papel intermediador que tiveram Robert e Sonia Delaunay na difusão das idéias vanguardistas, nomeadamente do cubismo e das suas derivações, entre os jovens artistas portugueses, quando da sua estada em Portugal. Embora se tenha já afirmado que, em Almada, a dicotomia *cubismo-futurismo* exprime ações distintas de um mesmo comportamento, concretizando a diferença entre a expressão pictural e a literária,²¹ é preciso esclarecer que as distinções não são absolutas e que, mesmo numa obra como *K4 O Quadrado*

¹⁸ Cf. Alfredo Margarido, “A complexa relação de Mário de Sá-Carneiro com o Cubismo.” *Colóquio/Artes*, no 82, 2a série, Set. 1989, 32-41: 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰ “... a sua organização fundamentalmente cubista supõe uma complexidade considerável que está a léguas de distância da sombra ‘naïf’ que o poema projeta. A imagem que daí resulta é *disjuntiva*, tecido esgarçado que traz para o primeiro plano o desequilíbrio entre o conteúdo e o modo de expressão” (79). Berta Waldman conclui, observando que “a estrutura que enforma essa matéria vinculada a diferentes tradições é moderna, vanguardista, próxima ao tipo de modernidade que vaza a poética de Álvaro de Campos. O que faz pensar que este poema (e, certamente, outros mais) é uma via de mão dupla e que a vanguarda pode ser encontrada onde não se pretende que ela esteja.”(81). “Via de mão dupla”. *Actas. IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira. I Volume. Fundação Eng. António de Almeida [Porto], [1990], 73-82.*

²¹ Cf. António Quadros Ferreira, *Painéis das Gares Marítimas de Lisboa: Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida [1994], p. 88.

Azul, de explícito compromisso futurista, o cubismo deixou pegadas fundas, como veremos adiante.²²

Voltando a Sá-Carneiro e à circulação das idéias sobre a quarta-dimensão, temos prova de que lia a *Comoedia* e, especificamente, as matérias publicadas por Pawlowski: na carta de 7 de janeiro de 1913, diz a Pessoa:

“Como já aí tencionava, mandei o meu livro, acompanhado duma carta, ao redactor da *Comédia* G. de Pawlowski.”²³

De novo, em 10 de março de 1913, numa carta em que faz aliás comentários extensos acerca do cubismo, anota ao final: “Vai uma coisa do Pawlowski na *Comédia* que acho interessante e verdadeira. Que lhe parece?”²⁴. É claro, portanto, que Sá-Carneiro tinha o hábito de ler a *Comoedia* e não pode ter perdido a resenha de Pawlowski ao *Du cubisme* de Gleizes e Metzinger, publicada em janeiro de 1913; em março, a série “Aristote à Paris”, intitulada “Le miroir cubiste”, e, em setembro do mesmo ano, a resenha de *Les peintres cubistes*, de Apollinaire.²⁵ Aliás, as opiniões de Sá-Carneiro a respeito do cubismo são muito próximas às que Pawlowski expressava, em janeiro de 1913:

“Não é necessário esconder que escolas como o Cubismo têm valor, de fato, principalmente pelas teorias que expressam, pela maneira em que impelem o pensamento, mais do que pelos seus resultados.”²⁶

Compare-se a já muito citada declaração de Sá-Carneiro a Pessoa, na mencionada carta de 10 de março:

“No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, que *sem estar doido*, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas - antes, interpretar um *sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar, etc.*”

²² Ellen Sapega, aliás, já observa que “num processo muito parecido a uma técnica utilizada pelos cubistas, as fronteiras tradicionais entre o objecto da escrita (o enredo) e o fundo (a ‘filosofia’) têm sido eliminadas, (...)”. *Op. cit.*, p. 69.

²³ *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Ática, 1978. Vol. I, p. 48.

²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 89. Há ainda outras referências a Pawlowski: carta de 10.5.1913, p. 126; 28.6.1914, referência à *Comoedia* (p. 163).

²⁵ Cf. L.D. Henderson, *op. cit.*, p. 55.

²⁶ Citado por L.D. Henderson, *ibid.*

Não encontrei, porém, nenhuma referência explícita à quarta dimensão, nem na obra, nem na correspondência de Mário de Sá-Carneiro. O mesmo não ocorre com Pessoa, o qual declara, em carta a José Osório de Oliveira (sem data): “Depois disso, todo o livro que leio, seja de prosa ou de verso, de pensamento ou de emoção, seja um estudo sobre a quarta dimensão ou um romance policial, é, no momento em que o leio, a única coisa que tenho lido.” (sublinhado meu)²⁷. Ainda em 1929, Pessoa referia-se à criação de Alberto Caeiro e dos discípulos Reis e Campos numa carta dirigida a Aleister Crowley, dizendo:

“It needed all the concentration I can have for the preparation of what may be called, figuratively, an act of intellectual magic - that is to say, for the preparation of a literary creation in a, so to speak, fourth dimension of the mind.”²⁸

É provável que Pessoa tivesse lido pelo menos parte da bibliografia em inglês sobre a quarta dimensão; e custa a crer que não tivesse mencionado ao amigo o seu interesse por esses assuntos. Não conhecemos, contudo, quais as fontes do seu conhecimento nem qual o conceito que dela tinha.

No caso de Sá-Carneiro, encontramos em alguns dos seus contos essas preocupações que andavam então pelo ar: em *O Homem dos Sonhos*, por exemplo, o narrador conhece um homem que conseguiu diversificar, ampliando-os, os campos das sensações, transportando para esse terreno a infinitude que caracteriza a busca da quarta dimensão. É principalmente, porém, o conto *A Estranha Morte do Prof. Antena* que dá um corpo ficcional a essas noções e preocupações místico-científicas à volta da quarta dimensão. A grande descoberta do Prof. Antena, a que ele chega depois de extenso e complexo raciocínio sobre a memória, é que existem vidas sucessivas, mas “*existem sobrepostas, bem como os seus meios*.”²⁹ Os seres adaptam-se ao meio no qual estão; “outros no entanto existindo de outras ordens, entre as quais as diferenças serão máximas, nenhum dos seres a um dos meios de certo grupo adaptado será sensível a um meio doutro grupo”. No entanto, se algum ser de uma das vidas sucessivas entrecruzadas conseguir *artificialmente* tornar os seus órgãos sensíveis a outra, poderia, da sua, viajar nessa outra. Assim, “o movimento, o tempo, a distância (ou melhor: as medidas de tempo e da distância), serão apenas sensações próprias aos nossos órgãos actuais, *sensações que os definem*: e a

²⁷ *Obras em Prosa, op. cit.*, pp. 68-69.

²⁸ Fernando Pessoa, *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Prefácio de Ricardo Reis. Posfácio de Álvaro de Campos. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Posfácio: Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 292.

²⁹ *Céu em Fogo*. Novelas. Lisboa: Edições Ática, s.d., p. 246.

realidade das coisas uma outra sensação; bem como a sua irrealdade. Porquanto no Universo, nada será real nem irreal, *mas outra coisa qualquer* - que só saberia o indivíduo perfeito que se adaptasse duma só *Idade*, a todas as vidas, vivendo-as universalmente. E a esse triunfador, em verdade, caberia o nome de Deus.”³⁰ Reconhecem-se aqui facilmente os dois temas da infinitude e da evolução da consciência, que já foram mencionados como predominantes nas discussões da quarta dimensão. Convém ainda observar que o mecanismo de transposição de uma *idade* para outra terá de ser *artificial*, algo semelhante, embora com função mais complexa, ao do raio-x, cuja descoberta havia aguçado a percepção de que a realidade aparente aos olhos é apenas a superfície opaca dos objetos, e que se lhe aplicássemos algo semelhante aos raios-x, poderíamos vê-la simultaneamente em todas as suas faces, mesmo aquelas que nos estão ocultas. Esse desvendamento da transparência da matéria a um determinado tipo de fenômeno controlável pelo homem foi um dos fatores que estimulou o interesse pela quarta dimensão, nos seus diversos domínios. Assim, Mário de Sá-Carneiro acrescenta ainda ao âmbito do seu conto uns laivos de platonismo que estão presentes na teoria das reminiscências, e que estabelecem o vínculo entre a ciência do Prof. Antena e o misticismo. Algo semelhante encontrava-se na novela de Pawlowski, segundo a qual a realização da quarta dimensão significava a revelação do absoluto, o mundo das idéias de Platão, e as “coisas-em-si-mesmas” de Kant. No país da quarta dimensão, também, a idéia tradicional de tempo como sucessão era substituída pela verdadeira simultaneidade de toda a existência.³¹ No entanto, na novela de Sá-Carneiro o acesso a uma outra dimensão não adquire um caráter utópico, como era comum ocorrer nas publicações do gênero, por exemplo na mencionada série de Pawlowski. O fim trágico do cientista aponta para uma crítica do progresso científico-tecnológico desenfreado, mas não oferece nenhuma compensação quando da passagem a um outro plano. Temos que relacionar essa característica com a personalidade artística especial de Sá-Carneiro, que assimilava de forma muito pessoal todas as influências a que estava aberto. Contudo, é preciso reconhecer que Sá-Carneiro se enfronhou bastante no “espírito do tempo”, durante a temporada que passou em Paris, e que se deixou embeber por muitas das idéias novas que nele circulavam, embora nem sempre as compreendesse plenamente - como as suas declarações sobre o cubismo, já citadas, deixam claro. Por isso, julgo, é que às vezes temos diante da sua obra a impressão de estarmos diante de um ser híbrido - algo como uma “velharia” moderna, aliás

³⁰ *Ibid.*, p. 251.

³¹ Cf. Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometries in Modern Art*, *op. cit.*, p. 54.

muito apta para representar a sua própria posição diante de uma modernidade que admira, mas que não chega a alcançar plenamente.

Em Almada, as coisas passam-se diferentemente, embora também possamos dizer que assimilava, amoldando-as à sua personalidade, as novas idéias que circulavam. Antes de examinar a presença dos temas e preocupações relacionados com a quarta dimensão e as geometrias não-euclidianas em *K4 O Quadrado Azul*, quero esclarecer que não julgo que essa presença substitua a dos movimentos contemporâneos portugueses, tais como o sensacionismo ou o paulismo; é preciso lembrar, porém, que esses mesmos movimentos estavam impregnados pelas questões que percorriam então os grandes movimentos artísticos europeus, como ficou patente pelo que se disse anteriormente em relação ao cubismo e ao futurismo. Creio que o reconhecimento da importância dessas preocupações no contexto da modernidade européia ajuda-nos a entender melhor os fundamentos e as direções que essa tomou. Como diz Linda Henderson,

“Se, por volta do 1930, o difundido ‘romance de muitas dimensões’ entre o público e a quarta dimensão estava acabado, essa noção, juntamente com a geometria não-euclideana, tivera um papel vital no desenvolvimento da arte moderna e da sua teoria. Ao redescobrir as fontes contemporâneas sobre o assunto e, particularmente, ao recuperar figuras como Poincaré e Hinton na proeminência que lhes é devida, nossa visão da mentalidade do começo do século enriquece-se consideravelmente. E o que é mais importante, quando se compreende o impacto artístico das novas geometrias, a arte e a crítica do início da era moderna recuperam uma unidade e um nível de significação que tinham perdido há muito tempo.”³²

Celina Silva já apontou que *K4 O Quadrado Azul* “comporta uma representação em ‘mise en abîme’ da evolução da narrativa pós-simbolista que progressivamente se deixa invadir pelas desconstruções vanguardistas, dando origem a uma ‘Poesia terminus’. O seu início instaura uma sátira, mediante o abuso de clichés, da narrativa pós-simbolista, cuja destruição leva à abertura produtora da pura materialidade gráfica do final.”³³

Uma evolução comparável pode também ser acompanhada no que se refere à passagem de um universo opaco, onde os objetos são intransponíveis, não passíveis de penetração nem transmutação, para um mundo em que as fronteiras se dissolvem, dando lugar a um mundo, ou mundos, cujas palavras de ordem são

³² *Id.*, *ibid.*, pp. 341-2.

³³ *Almada Negreiros: A busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da Utopia*, *op. cit.*, p. 106.

infinito, transparência, deslocamento, transmutação, velocidade. A primeira frase da novela já nos coloca no fulcro dessa problemática: “O perfume penetrante da sua alma raffiné não passava através do kimono de crêpe da China. O seu ar não era de modestia tinha era uma maneira parada de se existir pra fóra, mas quem analysásse melhor os seus gestos veria que faziam lembrar um loup que mal lhe encobrisse a oval delicada do rosto sem conseguir disfarçar os requintes exquisitos da sua alma de eleição.” (p. 4, sublinhados meus). Estamos dentro de um universo opaco, em que o real de dentro não trespassa o seu invólucro material. Da mesma maneira, o narrador observa que a sua obra não ilumina as suas “intensões reveladôras” “para cá do genio” (p. 5) e a protagonista esforça-se “em póses expontaneamente excetricas a transcrever[me] os deslocamentos abstratos do dynamismo interior de uma alma que se exprime subordinadamente plo vestír e conter-se.” (p. 5). O instrumento que vai transformar esse universo opaco e impermeável em transparente e permeável será o quadrado azul, que faz a sua primeira aparição sob a forma da recordação que o narrador tem da sua amante: “sempre que a quizerá recordar definia-se-me syntheticamente em quadrado azul, azul não sei quê.” (p. 5). A cor do quadrado, que é inicialmente “azul não sei quê” logo passa a ser “azul ímpar, mas ímpar 1” e as duas metades do quadrado identificam-se com os olhos da amante, cujas íris já agora se transformam em triângulos de gênio “sem contornos retos”, numa geometria não-euclideana que faz delas “dois deltas-carimbo do Nylo azul iguaes a duas metades do quadrado 1.” Dentro desse novo universo, o fato de o narrador e a amante terem “volumes iguaes” não implica que se repitam, isto é, não faz deles dois seres coincidentes: “E realizavamos esta nossa sensibilidade commum de termos volumes iguaes sem se repetírem em nenhum de nós (...)” (5). A cabeça da amante não se define “em colocação”, mas os deslocamentos promoviam “uma sympathia imediata de nos remir a ambos de humanidade.” (5). As nódoas sobre o quadrado azul são “negramente transparentes” e oscilam quando trespasadas de desejo pela curiosidade do narrador (5-6).

Dotado de um movimento frenético, doido, o quadrado tanto se desagrega como posteriormente se reagrega, por uma força magnética equiparável à do sexo: “O quadrado azul não era, porém, assim tão facil que não fôsse e por muitas vezes desmanchado em pertences de machina sem intensão e logo atraídos instantâneamente por um íman luminosamente-sexo que os concertásse em movimento de belleza ambigua doidamente-hélice-toilette.”(6)³⁴. Esse movimento de desagregação e posterior agregação é que comandará, daqui para a frente, toda a discussão filosófica a que se entregará o narrador, ao reproduzir os ensinamentos que lhe serão transmitidos pelo quadrado azul. Embora seja

³⁴ A edição das *Obras Completas* da Editora Nacional/Casa da Moeda traz erradamente “doidamente-élite-toilette.” Vol. IV: Contos e Novelas [1989], p. 23.

preciso “dois a ser infinito”, o azul do quadrado é ímpar 1, e os triângulos dos olhos da amante perfazem o quadrado 1. A transformação atinge a própria natureza que se deixa trespassar “até ao fundo dos raios X pra lá do cavalo transparente (...) (p. 6, sublinhados meus). Por outro lado, o quadrado, que já antes fora a recordação da amante, agora passa a ser identificado com o “triângulo nú em record azuladamente feminino”. Logo a seguir, o narrador-protagonista, ao regressar, encontra uma carta registrada e reproduz-se na página o carimbo do correio de Vigo, Pontevedra, datado de 15 de Agosto de 1916. Ellen Sapega chama a atenção para a coincidência entre a cidade de origem do envelope e as Odes Sensacionistas de Álvaro de Campos³⁵: parece-me, contudo, que se pode encontrar uma outra explicação, mais condizente com certos aspectos biográficos de Almada naquele momento e com o teor geral da novela. Com efeito, a partir de março de 1916, encontrava-se em Vigo Robert Delaunay, tendo Sonia Delaunay seguido mais tarde, depois do infeliz incidente da sua detenção no Porto. O casal ficou em Vigo até fim de Agosto ou princípio de Setembro, segundo Paulo Ferreira, retornando a Portugal naquela altura para instalarem-se primeiro em Monção e depois em Valença do Minho.³⁶ Sabedores da grande admiração que Almada tinha por Sonia Delaunay, dos projetos que nutriu de realizar com ela o “ballet veronese et bleu” bem como os “10 poemas portugueses”, referidos ambos na tábua bibliográfica que se segue à primeira edição de *K4 O Quadrado Azul*, podemos razoavelmente supor que o envelope incluído na novela seria o de uma carta daquela artista, endereçada a Almada. Na correspondência publicada por Paulo Ferreira, encontramos uma carta de Almada Negreiros a Sonia Delaunay, enviada para Vigo, em 30 de Maio de 1916, e uma endereçada a Monção, em 17 de Agosto do mesmo ano. Entre as cartas de Amadeu de Souza Cardoso enviadas a Vigo, há uma de 3 e outra de 4 de Agosto, enquanto a de 19 de Agosto já é endereçada a Monção. De qualquer forma, a inclusão do carimbo com o nome de Vigo, o fato de lá ter estado Sonia Delaunay durante o período em que Almada estaria escrevendo a novela, e o caráter feminino do quadrado azul levam-nos a suspeitar fortemente de um vínculo entre a artista ucraniana e a composição da obra. Não por acaso o texto está cheio de alusões ao universo pictórico de Robert Delaunay, com os seus sóis

³⁵ “Quando da publicação de *Orpheu*, Fernando Pessoa quis dar ‘uma ideia de individualidade do Álvaro de Campos’ e pediu a Alfredo Guisado papel do Casino de Vigo, no qual copiou o texto da ‘Ode Triunfal’. Por algum tempo, circulou a noção de que Álvaro de Campos foi originário da Galiza. Assim, a escolha de Vigo como cidade de origem do quadrado azul pode ser considerada como constituindo uma alusão ao primeiro grande poema sensacionista que chegou às mãos dos companheiros de *Orpheu* via aquela cidade em 1915.” *Op. cit.*, p. 70.

³⁶ Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna com Robert et Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/PUF, 1974, pp. 44-45.

e discos: “...como que a exigir uma vertigem suspensa em discos de velocidade aceleradamente centrípeta...”(8), “...as dimensões do homem fôssem resumidas no ponto mathematico e centro das Zonas esfericas alucinadamente concentricas...”(9). Convém ainda lembrar que Delaunay foi dos poucos artistas que utilizaram o espaço curvo da geometria não-euclideana, na série da *Torre Eiffel* de 1910-1911.³⁷

Dentro do envelope, encontra-se o quadrado azul, associado imediatamente a cor, a movimento (“uma espiral de cobre ascendentemente móla ofensiva”), a luz, e a um conhecimento de tipo diferente do ocidental racionalista, representado pelas muitas referências ao Egito: já vimos que os olhos da amante são deltas-carimbo do Nilo azul; a cabeça do protagonista balança-se “congestionadamente accêsa em embriaguez-vertigem de Carnaval egypcio”; o quadrado azul emite “hieroglyphos syntheticos de expressão immediata” que se reproduziam “em golpes de Radium pra dentro do meu cérebro impresso a helzevíre.” (7). Os móveis tornam-se transparentes e as duas faces do quadrado são visíveis simultaneamente ao narrador, numa dimensão outra onde isso seria possível: “Às vezes eram as duas faces voltadas para mim dentro do mesmo quadrado” (7). A transmutação é vertiginosa, desabam as paredes do quarto e o teto, e o narrador transforma-se no próprio quarto iluminado a quadrado azul e sem chão. O movimento do quadrado é o de espiral de caixa de surpresas, o quadrado amplia-se de forma a estar circunscrito ao círculo diâmetro da terra, e um dos seus lados é igual a “infinito amarello.” O quadrado aponta como fator de decadência para a Humanidade o fato de se ter estilhaçado em milhões de individualidades e inteligências diminuídas, ao contrário do universo que é unitário: “ao passo que a terra tinha a Lua como único satélite a Humanidade de tal maneira se dissolvera em desagregações contínuas que minúsculamente dispersas plo espaço foram minguando lentamente co’os séculos até à conclusão Homem.” (8). A solução está em abolir os limites, instaurando o domínio absoluto e tirano da Inteligência sobre o limite físico e sem a localização cerebral, exigindo “uma vertigem suspensa em discos de velocidade aceleradamente centrípeta e de que resultásse a noção do minimo prá expressão humana.” (8). Uma longa exposição propõe a ultrapassagem dos cinco sentidos, demonstrada através de sólidos construídos de energia; expõe as vantagens do magnetismo, as virtudes da transparência, lamenta a perda da comunicação compensadora e sem fios “co’os desejos excessivos do ideal” (8). O alvo deixa de ser o infinito, para ser o infinito cada vez maior. Abre-se a tampa do quadrado azul que se revela “infinito de poço illuminado perpendicularmente à direcção das energias”. No entanto, a revelação que se segue na manhã seguinte

³⁷ Linda D. Henderson, *op. cit.*, p. 96.

retoma a idéia da necessidade de reagregar os fragmentos dispersos da Humanidade, e “deslocar a sensibilidade pralém de Zenith na distancia exacta em que as dimensões do homem fôsem resumidas no ponto mathematico e centro das Zonas esféricas alucinadamente concentricas na suspensão ether.” (9). Propõe-se a “abstenção total de dimensões prá forma humana”(10), afirma-se que “a Perfeição só se define onde não ha dimensões”, e que a medida do tempo e do espaço tem que ser alterada em vista da proporção do humano: “a vida seria o instante, a abstracção mais rápida e infinitamente menor que o segundo chronometrico” (10): essa alteração da medida temporal e espacial então se deslocaria para o cosmos: “quando o instante de hoje já fôsse toda a vida do planêta em que nos definhamos numa comprehensão enganosamente lentissima da eternidade.” (10)

Poderíamos prosseguir acompanhando passo a passo todas as instâncias em que esses motivos comparecem, mas não creio ser necessário. Acho que fica bastante claro, pelo que dissemos até agora, que o texto almadino se constrói contra o pano de fundo de certas preocupações básicas da vanguarda européia, a que já me referi antes, que têm como ponto irradiador a questão da quarta dimensão como visão utópica de um universo transcendental, visão essa que se apóia conceitualmente sobre as novas noções trazidas pelas geometrias não-euclideanas. Basta observar, aqui, que Almada não é ortodoxo nas suas postulações, e que é possível que não tivesse lido os textos relativos à quarta dimensão. No entanto, sabemos o quanto ele será sensível mais tarde a uma interpretação “neo-pitagórica” do sentido da vida e do mundo - a qual foi recuperada, estudada, publicada e esclarecida por Lima de Freitas; e sabemos também quanto já era aberto a preocupações desse tipo mesmo nos seus anos de juventude, quando do famoso pacto celebrado com Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor diante do *Ecce Homo*, conforme observa com acuidade Lima de Freitas: “Era esse *verbum dimissum*, relegado para os subterrâneos do ocultismo, que os cubistas, a acreditar em Almada, porfiadamente procuravam (na verdade, bem poucos seriam os que tal coisa procuravam; o nosso Artista exprimia assim as suas próprias aspirações, incompreendidas da maioria).”³⁸

³⁸ “Almada Negreiros um neopitagórico”. In *Almada*. Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, 147-175:156-57. Alguns dos textos de Lima de Freitas sobre Almada e o neopitagorismo são: *Almada e o Número*. Ed. Arcádia, 1977. 2ª ed. Soctip, 1990; Prefácio de *Ver: textos inéditos de Al Negreiros* organizados e anotados por Lima de Freitas. Lisboa: Arcádia, 1982; *Pintar o Sete: Ensaio sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990; “As transmutações de Almada; da Ingenuidade da palavra à ‘antigrafia’ sem opinião.” (texto policopiado).

É, portanto, um universo utópico, livre das dimensões conhecidas, sem fronteiras de qualquer tipo - sejam elas entre os objetos, os indivíduos, os sexos - mas não caótico: a dispersão já é, neste momento, para Almada, um sintoma da decadência³⁹. O caminho da regeneração é o da reintegração num universo harmonioso, onde o Homem se situa no ponto matemático e exatamente central de todos os círculos concêntricos. E é o quadrado azul, com os seus deslocamentos e a sua velocidade vertiginosa, que se torna o instrumento da revelação desse universo do “futuro” e, talvez por isso mesmo, assimilado a um universo “futurista”, nos últimos parágrafos da novela.

Por outro lado, a identificação do quadrado azul a uma espécie de essência feminina, como já observei antes, pode levar-nos a outras hipóteses de interpretação, já agora movendo-nos no plano da psicologia e do simbolismo. Nesse sentido, devo a Lima de Freitas o ter-me esclarecido sobre certas significações simbólicas que se associam ao quadrado, enquanto representação do lugar do homem, relacionada com a idéia de proteção e usada também para representar simbolicamente a cidade: fortalece-se assim, a partir da perspectiva simbólica, o carácter feminino da forma geométrica escolhida por Almada, à qual atribuiu a cor azul do ar e da espiritualidade. Se prosseguirmos nessa linha, poderemos entender melhor o diálogo que se trava entre a criada e o protagonista, acerca do galgo (talvez uma homenagem a Souza-Cardoso?) que acondicionou no seu cérebro o amor da mãe, morta quando ele tinha dois anos: “É que todo esse excesso de paixão eternizou-se em transparência e foi-se adaptando pouco a pouco no cérebro do teu galgo, elemento de vida mais próximo de ti.” (p. 15). É, então, o quadrado, enquanto figuração feminina, assumindo também a representação simbólica do “excesso de paixão” materna, que possibilita ao narrador penetrar num universo regido pelo verbo AMAR: “O quadrado azul inchava-se pra harmonium asmático co’a voz de candieiro rouca de ventania e dizia esta quadra de 4 vertices: Amar = A + M + A + R. (...) Eu-proprio que tantas vezes julguei que eu era um genio descobri que afinal não passava de ser o A do azul quadrado do quadrado azul.” (11). Essa dimensão simbólica maternal do quadrado azul estende-se à relação do protagonista com o

³⁹ Creio que, se entendermos a novela à luz dessas preocupações, desaparece inclusive o carácter caótico que tem sido atribuído ao seu discurso. Assim, não podemos concordar com Ellen Sapega quando diz que “consistindo numa montagem caótica e contraditória, quase à toa, de uma série de frases que dizem respeito à relação do homem com o universo, o pensamento do narrador, nesta secção, foge às regras do discurso lógico e o leitor que procure uma compreensão analítica da informação ali fornecida tem por definição, que fracassar.” No entanto, concordamos quando a mesma estudiosa observa que esse “discurso é muito mais irracional do que filosófico, quer dizer caracteriza-se pela observação intuitiva e instantânea e não pelo raciocínio intelectual”. *Op. cit.*, p. 69. O tipo de conhecimento proposto por Almada não pertence, de fato, ao universo filosófico tradicional ocidental.

“polidor das unhas”. Com efeito, o narrador usa na sua apóstrofe uma expressão muito próxima da que emprega para referir-se ao amor da mãe: “eu saberei transparecer em ti esta minha paixão ardente por esse teu gesto (...)”, o que nos leva a repropor a hipótese de Almada utilizar Sá-Carneiro e as suas personagens andróginas como um duplo seu. Já no plano biográfico, podemos recorrer a uma declaração de Sarah Affonso sobre a maneira como Almada teria reagido à perda da mãe na infância:

“Ele dizia que a única coisa que o fazia olhar para o passado era a falta da mãe. Do resto, tudo o que lhe tinha acontecido, nada tinha importância. A falta da mãe, sim. Mas dizia que se tivesse tido mãe, talvez que ela com o excesso de amor e carinho, não o tivesse deixado seguir o caminho dele. O que a mãe não lhe deu também não lhe tirou.” (sublinhado meu)⁴⁰

Desejo e medo de ser aniquilado pelo potencialidade excessiva desse amor desconhecido. Na novela, o “excesso da paixão” materna transmuda-se em uma forma cognoscível, portanto suportável, mas ao mesmo tempo liberadora e operacional, que o ajuda a percorrer as múltiplas dimensões da realidade, seja ela a do mundo dos objetos e dos sentimentos ou a transcendental, da arte, das idéias e da ordenação do cosmos.

⁴⁰ Maria José Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Afonso*. 2ª ed. Lisboa: O Jornal, 1985, p. 150.