

As *Sheela-na-gig* escancarando os grandes lábios a beijos absorventes e convidativos na demanda pelo antigo refúgio onde o peregrino encontra a plenitude da divindade feminina. A exibição burlesca da vagina, destas esculturas, nas cornijas das igrejas consagra-se numa forma de intimidação insultuosa à divagação entre o querer e o não-querer de experimentar a oportunidade de integração num mundo alternativo de rutura com o ordinário e o moralmente estabelecido. Ela desafia a cobardia na apologia do Feminino criativo e panaceia da dor. Ela pode ser ainda Baubo, a personificação do sexo feminino na celebração do Sagrado Obsceno na cultura divina antes da condenação aos escombros pela dominação do Olimpo patriarcal. A entidade de natureza divina resumida a um ventre faceficado, estimulador de alegrias em encenações de chistes não-verbais, em movimentos serpenteantes das arcaicas dançarinas do ventre, das quais Salomé é epitome. Baubo expõe as partes íntimas e desencadeia a ação antitética da tristeza, suborna a tensão, alforria constrangimentos e tabus. Deméter enxagua as lágrimas no riso produzido na assertividade dos órgãos genitais numa Deusa Menor que recorda à Grande Deusa o seu potencial criativo inesgotável na sua sexualidade.

O riso desafiante descrito por Henri Bergson como fratura da mecanicidade da vida em convite ao comportamento desviante, à mobilidade e adaptabilidade essencial ao desenvolvimento da vida. A proposta de rasgar o sério com comédias construtivas e restauradoras ou por chistes libertinas que afirmam ao indivíduo a presunção de superioridade intelectual e autoridade para espicaçar os empreendedores morais. Como as gargalhadas das bruxas desnudas

convidam à subversão e oferecem a descontinuidade necessária à evolução, ao progresso, ao questionamento. Bergson resgata a força da inteligência do riso destas mulheres de entre-mundos no deboche à instituição da moralidade normativa, de cujas vaginas se soltam nos seus orgasmos assustadoras vozes fálicas.

A aparente superficialidade da luxúria tem o estranho efeito de saciar os prazeres de uma alma por enquanto não-presente, cujo odor e doce lânguido inebria os sentidos, numa irresistível vertigem para o viridário da Serpente. Neste interstício, apenas a lacuna repleta de nada e de imensas poeiras. A pulcritude é a sublimação da ânsia de sentir a vulva envolta num impreciso véu de nevoeiro, na demanda pelo abraçar da imortalidade, onde a voluptuosidade não tem peso e não incomoda a consciência e é a *carne* do sonho no Espírito Eterno. ☘

BIBLIOGRAFIA

Aguiar, C. (março de 2011). *As máscaras da grande deusa*. Sintra. Zéfiro-Edições e Atividades Culturais, Unipessoal.

Bergson, H. (1998). *O riso: ensaio sobre o significado do cómico* (edição revista e ampliada, Guilherme de Castilho trad.). Portugal. Guimarães Editores. (obra original publicada em 1900).

Devereux, G. (1984). *Baubo, la vulva mítica* (Eva del Campo trad.). Espanha. Icaria Editorial. (obra original publicada em 1983).

Dodds, E. R. (2004). *The Greeks and the irrational*. Berkeley. University of California Press. (obra original publicada em 1951).

Interseccionismo e desdobramento erótico do eu depois de *Orpheu*

Mariana Pinto dos Santos

No dia 1 de Maio de 2019, quando vi a coreografia “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”, espectáculo de dança concebido por Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, observei no palco, não duas pessoas, mas um desdobramento do eu. As marcações do desenho no palco, o esforço físico levando ao limite a força dos intérpretes, a ausência de som para lá do produzido pelos corpos em cena, exacerbou essa hipótese de luta interna, contida dentro de um espaço simultaneamente limitado e ilimitado – como o espaço da cabeça. Haveria em palco um libertar-se do eu, um prolongar-se noutra eu. E aconteceu ainda uma coisa inusitada, talvez só a mim: na sequência dos violentos abraços entre os dois intérpretes depois de correrem um até ao outro, o contraste entre os corpos brancos e o palco e paredes negras, fez com que aqueles me aparecessem desdobrados, como se persistissem atrás deles imagens-fantasma, uma imagem arrastada, a perseguir e logo a tomar o lugar do corpo real. A leitura do desdobramento do eu não é, seguramente, a única possível, mas é daí que parto.

O trabalho que proponho tem a ver com o contexto modernista desse desdobramento.

O desdobramento do eu não é, claro, desconhecido, começando desde logo pela famosa heteronímia de Fernando Pessoa. Está também presente em várias das propostas dos autores/artistas de *Orpheu*, ora de forma angustiada, ora exuberante, ora humorística, mas sempre inquietante – incluindo em Raul Leal, autor que dá o mote para a concepção da coreografia de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

O Interseccionismo que Fernando Pessoa propõe em 1914 – e discute, e partilha, tanto em cartas como nas tertúlias da Brasileira do Chiado – e no qual se baseia a proposta de *Orpheu* – estando até previsto a publicação de manifestos do Interseccionismo¹ e, depois, do Sensacionismo – está directamente relacionado com a cisão e multiplicação do eu.

O Interseccionismo, instrumento de desnaturalização da imagem literária e de superação da estrutura narrativa linear e da expressividade sentimental, partia do princípio de que o objecto era sempre composto por ele próprio e a nossa sensação dele, propondo a interpenetração de objectos em sensações. Segundo escritos inéditos de c. de 1914/15, Pessoa defende que a arte procura a Sensação Absoluta, mas, podemos inferir das suas breves notas, ao produzir objectos entra em contradição consigo mesma. A intersecção do objecto consigo próprio, diz ele (“Isto é, intersecção dos vários aspectos do mesmo Objecto uns com os outros”), corresponde ao cubismo. A intersecção do Objecto com as ideias objectivas que sugere corresponde ao Futurismo. E a intersecção do Objecto com a nossa sensação dele é o Interseccionismo, propriamente dito.² Assim só o interseccionismo poderia aproximar-se da Sensação Absoluta, ou seja, só o Interseccionismo

* Este artigo foi escrito no contexto do projecto *Modernismos ibéricos e o imaginário primitivista* (PTDC/ART-HIS/29837/2017) — co-financiado por COMPETE 2020, Portugal 2020 e União Europeia (Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional).

1. Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, 4 Outubro 1914, in Fernando Pessoa, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 88 e ss. “Manifesto”, c. 1915. *Pessoa Inédito* (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993

2. “Manifesto”, c. 1915. *Pessoa Inédito* (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 140.

poderia consumir-se em Arte. Escreve Pessoa: “Os românticos tentaram *juntar*. Os interseccionistas procuram fundir. Wagner queria música + pintura + poesia. Nós queremos música x pintura x poesia.”³

A partir de 1915/16 Pessoa propõe antes o termo Sensacionismo, tornando mais precisa a sua demanda artística: alcançar a sensação pura, abstracta, a “realidade abstracta” como lhe chama. Partindo da premissa de que os objectos são sensações e de que a arte converte sensações em objectos, o Sensacionismo propôs-se como mecanismo quase tautológico: a arte converte sensações em objectos; os objectos são sensações; a arte então converte sensações em outras sensações.⁴ Trata-se de uma realidade abstracta porque a sensação é real – verdadeira – mas autonomiza-se totalmente em relação ao objecto.

A questão aqui a reter é a ideia de uma estética da sensação, ou, como chamará também Pessoa, uma “estética do artifício”⁵ – que nada tem a ver com superficialidade – mas que isola e liberta para a invenção de um eu, ou vários eus, em função do puramente sensorial.

Escreve Pessoa:

“Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, [...] realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo

puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio.”⁶

O interseccionismo implica assim a (re) criação estética de novos sujeitos sensoriais – receptivos à sensação. À libertação criativa aqui implicada está associada uma forte dimensão erótica – e é este o ponto que quero desenvolver.

Raul Leal escreve em *Sodoma Divinizada*, publicada na editora de Fernando Pessoa *Olisipo*, que “a Luxúria é o paroxismo da Arte”⁷. A arte só atinge a sensação pura – o “paroxismo vertigíco, luxurioso, divino”, se estiver imbuída de Luxúria. É através da vertigem, da *convulsão* sensual, que a beleza pode ser descoberta ou criada. É curioso lembrar que anos depois, em 1928, André Breton escreverá, prevendo também o erótico subjacente à criação artística, “A beleza será convulsiva ou não será nada”⁸.

Já no texto que Raul Leal publica no *Orpheu* 2, “Atelier”⁹, datado de 1913 a palavra “convulsivo” é repetida continuamente, expressando a criação artística enquanto vertigem orgásmica, num crescendo que se consuma no libelo final “Sejamos estetas!”. Ser esteta será aqui deixar-se dominar pelo desejo erótico, pela luxúria, pelo prazer da carne – que só pode ser plenamente consumado precisamente na dimensão estética.

O próprio Fernando Pessoa escreve: “O desdobramento do eu é um fenómeno em grande número de casos de masturbação”¹⁰. E quando, em defesa de Raul Leal contra os ataques da Liga dos Estudantes de Lisboa, faz circular o “Aviso por causa da moral”, assinado por Álvaro de Campos, diz: “Ó meninos: estudem, divirtam-se e calem-se. Estudem ciências, se estudam ciências; estudem artes, se estudam artes; estudem letras, se estudam letras. Divirtam-se com mulheres, se gostam de mulheres; divirtam-se de outra maneira, se preferem outra. Tudo está certo, *porque não passa do corpo de quem se diverte*. Europa 1923” (itálico meu)¹¹. No corpo, receptáculo ou criador de sensações, está toda a possibilidade de “Existência” vertiginosa, de estética (Leal).

Há exemplos literários que falam do desdobramento erótico do eu, mais ou menos da mesma época, como o poema de Mário de Sá-Carneiro:

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.*¹²

Também *Confissão de Lúcio*, a prosa de Sá-Carneiro, está recheada de desejo de habitar outros corpos¹³. Ou um dos poemas que Fernando Pessoa dá a conhecer a Armando Côrtes-Rodrigues em carta de 1914, manifestando a sua felicidade por ter escrito um conjunto es-

pecífico de 3 versos. Escreve Pessoa: “Amo especialmente a última poesia, a da Ceifeira onde consegui dar a nota paúlca [interseccionista] em linguagem simples. Amo-me por ter escrito

*Ah! poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência
E a consciência disso!...*¹⁴

O desdobramento erótico do eu enquanto criação acontece de forma particular na obra literária de Almada Negreiros. Gostaria de focar no que ocorre em dois textos, *A Engomadeira*, e *K4 O Quadrado Azul*, onde a mulher ou o feminino surge de maneira particularmente interessante.

A Engomadeira é uma novela publicada em 1917 em edição de autor que o autor data de 1915 na carta-dedicatória a José Pacheko que a antecede e no final do texto. É uma data falsa, pois Almada tem várias referências à entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial, o que se deu em 1916, bem como à Batalha de Verdun, também ocorrida em 1916, e há ainda mais do que uma referência ao Cristo Verde por si pintado para capa de um número da revista *A Ideia Nacional*, publicação essa que se dá a 20 de Abril de 1916. A carta-dedicatória a José Pacheko expressa o que Almada pretendeu fazer com *A Engomadeira*: “a aceleração de imagens” e “a expressão metal-sintética Engomadeira”, com a “intersecção” de “evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas”¹⁵. Apontar a falsidade da data é importante. Mesmo que Almada tenha começado a escrever a novela em 1915, o facto de a terminar no fim de 1916 ou início de 1917, ano em que é publicada, significa que o convívio epistolar com o casal Sonia e Robert Delaunay, aliás quase só com Sonia, e os projectos artísticos planeados com ambos estavam em marcha precisamente durante a escrita da novela. (Delaunay em Vila do Conde)

Pessoa falara de “simultaneidade” numa das suas teorizações do Interseccionismo:

13. Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Edições Ática, 1999 (1913). Veja-se por exemplo, p. 64: “Ah! Como eu me trocaria pela mulher linda que ali vai...”; ou p. 109: “Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me... [...] *O beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante.*”

14. Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, 19 Janeiro 1915 in Fernando Pessoa, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 102-3.

15. José de Almada Negreiros, *A Engomadeira* (1917) in *Ficções* (ed. F.C. Martins, L. M. Gaspar, M.P. Santos, S.A. Ferreira), Colecção Almada Breve, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016, p. 17.

16. In *Pessoa Inédito* (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 133.

“Artes visuais – o simultâneo no espaço, no tempo e na ideia.
Música – o simultâneo no tempo e na ideia.
Literatura – o simultâneo na ideia.”
(1914)¹⁶

A simultaneidade na literatura, ao contrário da pintura, revela-se um desafio impossível, pela própria natureza da construção poética ou narrativa e a necessária leitura (e escrita) sequencial.

A escrita de Almada, sempre pictórica, assume nos trabalhos destes anos a absorção e fusão do Interseccionismo pessoano com a teoria dos contrastes simultâneos do casal Delaunay, na qual se baseavam as propostas artísticas colectivas que desenharam (mas não concretizaram) com Almada, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheko e Eduardo Viana. A presença dos Delaunay em Portugal parece ter sido totalmente indiferente a Fernando Pessoa, que, como se sabe, desprezava a pintura, e possivelmente não teria interesse pelas extraordinárias experiências de poesia pictórica que Sonia fizera com Blaise Cendrars, ou a ilustração das “vogais” de cores de Rimbaud. Os contrastes simultâneos dos Delaunay, baseados em estudos científicos do século XIX, partiam da premissa de que duas cores contrastantes quando postas juntas são mais intensas (causam uma *sensação* mais intensa) do que quando vistas em separado.

Assim em Almada resulta uma escrita que aplica à intersecção de objectos em sensações, e de sensações em sensações, a dimensão pictórica, visual, de sobrepor ou montar imagens literárias que se *intensificam* precisamente por se justaporem.

O carácter fortemente erótico é obtido precisamente com imagens desconcertantes – como o *gag* das chaves no quarto da engomadeira que se multiplicam e soterram o narrador (e que têm uma clara leitura fálica, associadas a penetração), ou a quantidade de amantes diversos que a engomadeira recebe, incluindo a descrição de uma cena de sexo entre duas mulheres, que se tornam visualmente uma:

“Começou de pôr carmins nos lábios exageradamente e depois ouvindo a voz da peixeira que era a dela veio debruçar-se no parapeito a gritar pra baixo a como era a sardinha. Como estava toda nua puxou um lençol da cama embrulhou-se descuidadamente e foi ela própria abrir-lhe a porta e que entrasse que não estava mais ninguém. Que até podia vir prò quarto dela e que talvez fosse melhor. [...] Continuou a achar muito caro a sete vinténs a dúzia e olhando fixamente os olhos da varina deixou cair o lençol que até parecia sem querer e ofereceu-lhe a dois tostões a dúzia com a condição de comprar o peixe

todo e ainda a de almoçar com ela. A varina mexeu as ancas numa arrelia de que já não era a primeira vez que lhe sucedia aquela chatice mas ela correu prà varina e beijou-a na boca que até lha deixou magoada. Num ápice correu a fechar a porta à chave por dentro e a cerrar de novo as janelas sobre as obras ao sol. Quando o sol daí a pouco bateu do lado de cá e entrou plo quarto até à cama já se não sabia bem qual das duas era a varina – eram só pernas nuas e seios a reluzir na saliva. Só se ouviam gemidos de cansadas até que o gato entrou fortemente convulsionado nas agonias de uma indigestão de sardinha. Quando o senhor Barbosa meteu a chave à porta e achou o silêncio abafado daquele quarto meio-iluminado *teve a impressão que ela tinha posto um espelho muito grande ao comprido sobre a cama e que depois se tinha deitado toda nua com o ventre pra baixo.*” (itálico meu).¹⁷

O senhor Barbosa sai consternado depois de ver a cena e este *dois em um* torna-se *três em um* logo de seguida, com a entrada do narrador, que repete a sensação visual anterior:

“A porta estava encostada e estava escuro lá dentro. Olhei. *Tive a impressão que ela tinha posto um espelho grande ao comprido sobre a cama e que depois se tinha deitado toda nua com o ventre pra baixo.* Achei estroinice mas não quis bulir o silêncio; sentei-me junto da porta a observar.”¹⁸ (itálico meu).

Segue-se uma deriva por imagens aparentemente desconexas em relação ao momento vivido mas que na verdade expressam uma outra imagem: a do narrador a juntar-se às duas na cama, engomadeira e varina. Só nos apercebemos verdadeiramente disso no final da cena, quando a senhoria entra, para dar mais chaves à engomadeira, e depois surge a descrição:

“Imediatamente se ouviu um berreiro na escada que dizia que dois ainda se admitia, agora, três que era demais.”¹⁹

Há ainda uma cena nesta novela em que a Engomadeira pinta um sexo masculino na barriga, delineado a vermelho e preenchido a verde esmeralda. Verde é cor identitária em Almada Negreiros (que assina Verde alguns contos e poemas, escreve a tinta verde, etc, tornando a cor-sensação em personagem) e ocorre em mais momentos de *A Engomadeira*²⁰. Mas neste caso o que está em causa é assunção do sexo masculino na personagem feminina: mais do que isso, não um sexo qualquer, mas o do narrador-Almada (verde) que assim é apropriado – verdadeiramente *incorporado* – pela personagem feminina. Como se o sexo verde pudesse ficar em permanência no seu ventre.

Passemos ao conto *K4 O Quadrado Azul*. Nele encontramos aplicação prática da equação 1+1=1, com a soma do uno com o uno, ou do indivíduo com o indivíduo, a equivaler a outro 1 que é o infinito, equação a que Almada retornará, directa ou indirectamente, em conferências, em poemas ou em peças de teatro²¹, e que é também expressão da cisão do sujeito.

“o quadrado azul agitou-se nitidamente em azul ímpar, mas ímpar 1. Quando lhe lia os meus poemas contra os olhos d’Ela as íris deformavam-se-lhe pra triângulos de génio sem contornos rectos, dois deltas-carimbo do Nilo azul iguais a duas metades do quadrado 1; e pouco a pouco, os olhos d’Ela encaixavam-se à justa dentro dos meus nesta necessidade que há de haver dois a ser infinito.”²²

Não podemos deixar de cruzar este excerto com o texto que Raul Leal publicará em 1923: “O Infinito ultrapassa pois a Razão, é Ultra-razão em Vertigem. O que tem por essência o Infinito é, por natureza, indeterminável por ser indelimitável, é enfim, Indefenido Absoluto, que exprime pura Vertigem na Vida.”²³

Há bastante a dizer sobre esta equação²⁴ mas vou focar-me na dedicatória de *K4 O Quadrado Azul* : “a amadeo de souza-cardoso, substantivo ímpar 1, o detentor da Apologia masculina, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxú-

ria e do Vício (Vide génio Pintor)”²⁵. Pode ler-se nesta dedicatória uma associação da “genialidade” (para usar o termo de Almada) ao erótico, ou da vanguarda ao erótico e à libertação sexual, em suma, da Luxúria à estética – para voltar aos termos de Raul Leal. Amadeo é o amante da Luxúria, porque só com a Luxúria a arte é plena, é realidade abstracta, sensação de sensação.

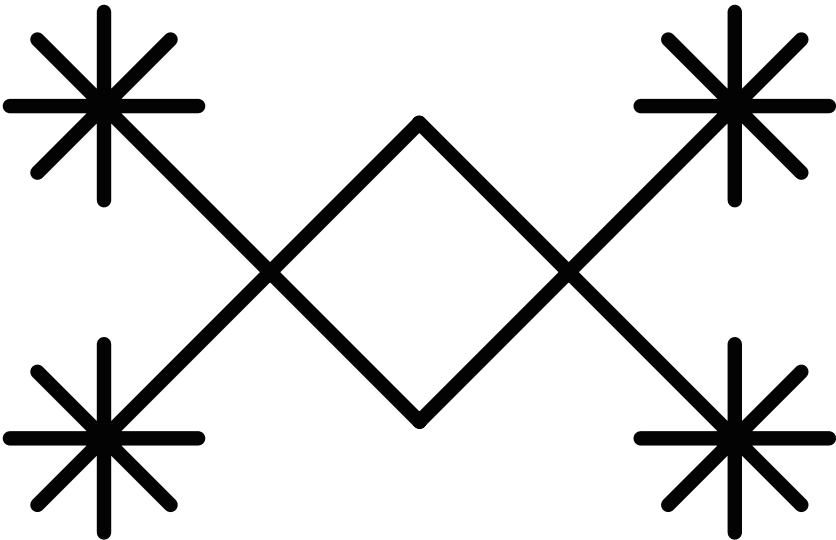
Tal será reforçado mais adiante, no relato da transformação do narrador na sua própria amante, ao acordar no seu corpo. O narrador-Almada experimenta o corpo de uma mulher, mantendo o desejo intacto e tornando-se *voyeur* de si mesm(a) o quando se vê nu(a) ao espelho.²⁶

A experiência de estar na pele feminina, de sentir o corpo de mulher como seu, é a consumação literária de um prazer só possível na intersecção simultânea da sensação em sensação. E Almada refere *ipsis verbis* isso quando fala dos “movimentos dela *interseccionados* do meu corpo nu a regressar lentamente de um

24. E já o referi na “Introdução”, *Ficções*, Colecção Almada Breve, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

25. José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul* (1917) in *Ficções*, Colecção Almada Breve, *op. cit.*, p. 89.

26. “Corri ao espelho. Eu era a minha amante! Mas a inteligência era absolutamente a minha. Estranhava tudo: o atrito das coxas, a curva das pernas, o paladar, o perfume natural da pele, os cabelos compridamente macios e loiros, os hábitos da língua, a direcção dos gestos, as atitudes, tudo diferente e tudo melhor. De repente o corpo começou a desmanchar-se-me como duas metades mal-coladas sempre com os movimentos dela *interseccionados* do meu corpo nu a regressar lentamente de um desaparecimento. E outra vez se diluía pra ser apenas a minha amante toda nua mas com a minha inteligência.” (itálico meu), *idem*, p. 108.



desaparecimento” (sublinhado meu). Uma das leituras possíveis da equação recorrente 1+1=1 em Almada é, podemos concluir, a do prazer erótico total, consumado na fusão do masculino e do feminino, sem que cada um perca a sua existência individual.

Há também que falar da forma como *K4 O Quadrado Azul* se apresenta. Na capa e contracapa, um quadrado recortado em papel de lustro azul traz a personagem principal (a amante personificada em quadrado azul) para o livro-objecto, confrontando-a com o leitor mesmo antes deste abrir o livro. O carácter erótico do texto é reforçado pelo autocolante com a palavra “virgo”, que é necessário romper para ler o conto, sugerindo a leitura como acto sexual. Texto e livro-objecto estão ambos a operar um estímulo sensorial ao leitor que não é sugestionado apenas pelas palavras, mas por vários apelos à visão através de imagens, e até ao tacto – o romper do autocolante –, para uma experiência sensorial sensual.

Não deixando de ter em conta a resistência de Pessoa ou do próprio Almada em classificar o Orpheu como grupo, ou em identificar líderes, preferindo ambos sempre afirmar o profundo individualismo de cada um, verifica-se que as obras de cada um dos de *Orpheu* resultam de um compromisso com ideias que são partilhadas entre eles, que circulam e que são interpretadas e reinterpretadas para cada criação individual. A criação artística entre os de *Orpheu* não se faz, pois, em isolamento; resulta antes de uma intensa comunhão e do culto do desdobramento do eu nas suas variadas possibilidades, e muito especialmente nas suas possibilidades eróticas anti-normativas. ☞

17. José de Almada Negreiros, *A Engomadeira*, *op. cit.*, p. 33-34.

18. *Idem*, p. 35.

19. *Idem*, p. 36.

20. Verifica-se a recorrência da cor *verde*, na garrafa de vinho verde que se derrama, do sexo masculino pintado de verde esmeralda no ventre da engomadeira, da passadeira verde do corredor da casa do Sr. Barbosa onde o narrador vai ao encontro do adultério, do frasco de tinta verde por cima do Cristo do livro de missa (ao qual voltarei mais adiante), dos lábios da engomadeira pintados de verde-esmeralda, do passeio no Calvário à hora do raio verde.

21. A capa da edição da sua peça *Deseja-se Mulher*, desenhada pelo autor, traz a equação 1+1=1. Escrita em 1928, será publicada apenas em 1959 (Lisboa, Verbo).

22. José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul* (1917) in *Ficções*, Colecção Almada Breve, *op. cit.*, p. 92. Não podemos deixar de cruzar com o texto que Raul Leal publicará em 1923: “O Infinito ultrapassa pois a Razão, é Ultra-razão em Vertigem. O que tem por essência o Infinito é, por natureza, indeterminável por ser indelimitável, é enfim, Indefenido Absoluto, que exprime pura Vertigem na Vida.” Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, Olisipo, 1923.

23. Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, *op.cit.*