

ALMADA UM SURREALISTA ANTES DE TEMPO

NUNO JÚDICE
Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

A partir de uma leitura de *A Engomadeira* pode verificar-se como Almada, de forma sistemática e plenamente elaborada, constrói uma rede ficcional que captura o leitor na passagem do real ao inconsciente. A descrição de cenários pictóricos e a passagem de uma lógica narrativa influenciada pela literatura folhetinesca ao jogo absurdo de imagens nascidas do sonho e da metamorfose antecipam o que será a estética surrealista.

PALAVRAS CHAVE

A ENGOMADEIRA | REAL | INCONSCIENTE | ESTÉTICA SURREALISTA

ABSTRACT

From a review of *A Engomadeira* we will ascertain how Almada builds, in a systematic and thoroughly elaborated way, a fictional grid that captures the reader in its transition from reality to unconsciousness. The description of pictorial scenarios and the passage from a narrative logic influenced by feuilletonistic literature to the absurd of images born of dreams and metamorphoses hasten what will be the surrealistic aesthetics.

KEYWORDS

A ENGOMADEIRA | REALITY | UNCONSCIOUSNESS | SURREALISTIC AESTHETICS



A passagem da poesia à prosa é um dos pontos em que o modernismo mais contribuiu para a renovação da nossa literatura, problematizando o acto de escrever e contestando em definitivo o estilo realista e académico que se impusera no início do século. Almada foi um dos que mais contribuíram para essa transformação, embora insuficientemente reconhecido e apreciado pela dificuldade de compreensão das suas novelas futuristas, até à publicação de «Judite Nome de guerra» com que a sua originalidade de ficcionista será reconhecida, embora sempre limitado esse reconhecimento a uma elite, situação que ainda hoje perdura.

O que caracteriza a prosa de Almada, nessas primeiras novelas ou contos futuristas, é a imaginação prodigiosa e a capacidade de criar situações narrativas a partir de um *incipit*¹ que parodia a novela sentimental em que as situações serão levadas ao limite através de um raciocínio entre o dialéctico e o literário. Há algo próximo da lógica de Gertrude Stein, mas temperada com um racionalismo ficcional que impede o puro gramaticalismo da frase. No entanto, quando começa «A Engomadeira» escrevendo «Um dia a mãe comprou chapéu pra ir em pessoa pedir à dona da engomadaria que não deixasse a filha passar a ferro as ceroulas dos homens porque parecia mal a uma menina decente», o que temos aqui é um desenvolvimento interminável de uma premissa simples: a mãe compra um chapéu. Porquê? Para não ir de cabeça descoberta à engomadaria. Porquê? Porque a filha trabalhava lá. Porquê? Porque tinha de ter um ar respeitável, que só o chapéu lhe poderia dar, para que a dona a ouvisse. Porquê? Porque a filha não podia passar as ceroulas dos homens. Porquê?

Porque tinha de se manter na ignorância do uso das ceroulas pelos homens. Porquê? Porque as ceroulas são uma designação metonímica do sexo dos homens, ou então uma metáfora da sua ausência.

E assim prosseguiria o rumo das questões que este *incipit* coloca, e que vai prosseguir com o que se pode designar como a lógica implacável de um discurso em que tudo terá de ser relido para encontrar os fios que conduzem a uma série infinita de saídas. Um exemplo é o encontro do narrador com a Engomadeira: «*Eu tinha-a encontrado quando passava e tinha-lhe dito boas tardes porque me pareceu que ela precisava de alguém que ela não conhecesse que lhe desse as boas tardes.*» Não há outra lógica nesta frase para além da que resulta da dedução de que as boas tardes são a consequência de ela precisar que um desconhecido a cumprimente. Quais são as razões que conduzem a esta dedução, não as podemos conhecer para além de um raciocínio que nasce da impressão do narrador, sendo que isto arrasta o leitor para seguir esse pensamento, o que o leva ao ponto limite em que será o desejo do narrador de entrar em contacto com a Engomadeira que o leva a tirar a conclusão de «*ela precisava de alguém que ela não conhecesse que lhe desse as boas tardes*». Não sabemos o que o terá feito ter essa impressão, mas isto aproxima-nos de um comportamento entre o naïf e o filosófico que vem de um espírito que não parte de sentimentos ou de impulsos irracionais porque precisou de encontrar uma razão lógica para se aproximar dela usando as boas tardes como pretexto.

A novela vai entrar a partir desta abertura quase de *roman de gare* numa sequência galopante de imagens que nascem

¹ Por exemplo, em «K4 O quadrado azul»: «O perfume penetrante da sua alma *raffiné* não passava através do quimono de crepe da China.»

de um labirinto de encaixes, no que se pode chamar um paralelismo especular, como sucede no capítulo IV com as chaves. A partir da frase «*Ela mexeu em chaves que riram uma satisfação que era dela*» entramos num mundo surrealizante em que as chaves ganham uma presença obsessiva. A chave adquire um sentido redundante porque a ideia freudiana da chave do sonho vai conduzir a que a chave do sonho seja a própria chave, o que terá de conduzir à deslocação da chave para o seu sentido metafórico que permita abrir o significado desta multiplicação de chaves que «*riram uma satisfação que era dela*». Há uma óbvia conotação sexual nesse riso, e as chaves são o indicador fálico da sua actividade de prostituta, havendo aqui uma redundância nesse indicador dos amantes que culminará no instante em que o narrador a surpreende simbolicamente no acto sexual:

«A certa altura ela tinha saído do quarto, dei cos olhos numa caixa de lata relativamente pequena e relativamente pintada de verde-escuro com letras brancas escrevendo chaves. Abri a caixa e qual é o meu espanto quando a vejo a ela, sentada lá dentro a gritar envergonhada pra que eu lhe fechasse a porta! Bom, fechei.»

O que sucede aqui é a revelação da sua sexualidade, dada por essa '*caixa de lata relativamente pequena*' que será, no fundo, esse inconsciente a que a multiplicação das chaves como imagens fálicas o conduz. Ela reage aparentemente a essa descoberta, mas a sua situação, encerrada na caixa, corresponde a uma figura que se encontra no seu inconsciente como arquétipo: a figura da prostituta que a mãe procura «censurar» na primeira frase, ao pôr um chapéu

que não pertence à sua condição social, e que se vai revelar no fim do capítulo quando essa censura regressa na forma de um desvio à pergunta dele sobre a razão de tantas chaves na resposta:

«Final era pra brincar aos soldadinhos, mas disse-me muito apoquentada que não lhe fizesse mais perguntas porque ultimamente andava muito desgostosa da sua vida.»

O que temos no capítulo seguinte é o desenvolvimento num sentido inesperado desta sexualidade «oculta» que ela esconde na «*caixa de lata*» quando a Engomadeira se desdobra na imagem, doutra mulher numa cena em que o espelho multiplica o corpo feminino. Depois de sabermos que ela comprara o amor de uma varina, são surpreendidas no quarto pelo seu amante, o senhor Barbosa:

«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 co ventre pra baixo.»

Ao descobrir, depois de ter estado «*perto de meia hora a gozar aquele Paris-salon*», que eram duas mulheres, e não apenas a Engomadeira e o seu reflexo, que ali estavam deitadas, o desejo do amante que para entrar «*meteu a chave à porta*» é anulado, numa sugestão de impotência que o limita à condição de voyeur, e sai do quarto a chorar depois de «estremeção que sentiu em todo o invólucro do coração.». Ainda na sequência desta lógica

de anulação, ou castração do masculino, que a obriga ao sexo com as varinas, ela acaba de se maquilhar, afastando de vez qualquer suspeita de ingenuidade sobre o seu comportamento. Nesse jogo, chega a assumir o travesti masculino, na situação inversa ao momento inicial em que parecia ser ela a procurar a companhia masculina, ou seja, colocando-se na posição do sedutor masculino para mostrar ao narrador o que sucedera com a varina:

‘Uma vez riu-se muito e como grande novidade levantou a camisa e mostrou-me no ventre um contorno de sexo masculino que ela própria tinha desenhado a encarnado e enchido de verde esmeralda.’

Trata-se finalmente de abrir essa pequena caixa de lata onde ela se fechara, ou seja, o inconsciente onde o narrador encontra a sua própria figuração andrógina. Ele projecta-se nesse fantasma, e o sexo que ela desenha consiste na sua identificação com a Engomadeira que recebe naquele quarto — ou na sua caixa que é o inconsciente — todos os fantasmas eróticos, das varinas à *«pretinha das cautelas que tinha muletas»* e que ele próprio ajuda a subir as escadas. E esta expressão do inconsciente, isto é, do que não é acessível a não ser pela chave que, ao multiplicar-se, redobra a sua leitura como símbolo fálico, vai ser dada no capítulo VIII:

«Tudo o que estou dizendo é de tal maneira a expressão da verdade que o próprio leitor há-de ter certamente reparado que não percebe nada do que eu venho expondo.»

O final do conto entra numa linha que torna ainda mais incompreensível para o leitor comum a lógica dentro desta narrativa. Se nos capítulos iniciais tínhamos tido uma hipótese de compreensão simbólica da chave, tornando o símbolo tão visível que se transforma em obsessão, neste final começamos com a indicação das letras *«F.G.H., tão enigmáticas como mane, tessel e fare...»*, na sequência que antecipa o seu encontro com a mulher do senhor Barbosa que o convida para a sua cama, onde ele os surpreende e, para se vingar, o denuncia como germanófilo. A partir daqui o conto desenrola-se num tom já inteiramente surreal, com as chaves a serem substituídas por pregos e uma fuga para um chalet com a Engomadeira, onde ela se cruza com, uma cozinheira preta:

«A cozinheira preta chegou-se um dia junto de mim a chorar com doze cozinheiras pretas e disse-me que tinha medo de dormir no sótão porque as telhas de noite punham-se todas em brasa e que depois quando se derretiam caíam em picadelas de alfinetes.»

As interrogações multiplicam-se como quando ele vê as paredes encherem-se de *«imensos t t que vinham uns depois dos outros e cortados por estrelas cadentes que eram uma nota de música quando acabavam. Imediatamente entrou a cozinheira e vinha cum castiçal de cobre aceso mas trazia a cabeça às avessas; vinha perguntar-me se eu sabia, por acaso, onde é que eu tinha lido aquela frase que ela já não se lembrava se era i ou de chumbo.»*

E a realidade e o sonho confundem-se a partir do momento em que nada se torna interpretável e ele acorda

de um sonho em que vira a amante «*como sendo cozinheira preta da cintura pra cima e sendo apenas a minha amante da cintura pra baixo*». Já acordado e querendo certificar-se vê o inverso: ela era a «*amante da cintura pra cima e a cozinheira preta da cintura pra baixo*».

Temos nesta descrição o Almada pintor, mas um pintor apenas no imaginário da escrita, dando forma a esta visualização que só os quadros de um Dali ou de um Magritte irão pôr em prática muito mais tarde do que neste ano de 1915 em que a novela surge. Embora se sinta a presença do cubismo através da importância de um geometrismo e de colagens que já vinham da pintura futurista, no capítulo VIII em que começa por dizer que «a vida obedece a um princípio quadrado que se resolve dentro desse próprio quadrado e fora dele em xadrez», Almada é inovador na sua antecipação dos princípios da criação surrealista, tal como são enunciados por André Breton no 1.º manifesto publicado na década seguinte, em 1924. Não é de modo algum o «automatismo psíquico» a que Almada, com o espírito filosófico e lúcido com que defende o seu projecto de ruptura estético está longe de aderir, mas é essa «frase que me pareceu insistente, frase ousarei dizer que batia na janela» que está por trás do que parece um delírio imaginativo, mas não é senão um constante bater à janela do seu imaginário que imagens que se precipitam, para entrar, ficando cortados pela vidro, como na imagem de Breton. É este premonitório jogo de colagem, que antecipa também o trabalho de Max Ernst, que é também parte da construção literária de «A engomadeira» e que o faz terminar esta novela, depois de jogar numa estrutura que é uma paródia assumida do romance folhetinesco, com uma

outra referência intertextual a «Notre-Dame de Paris» no último capítulo, totalmente deslocado de tudo o que antes se passara, em que põe em cena um anão que vive numa Torre que adquire características humanas, terminando por ficar «em cuidados» e «embrulhada num xaile à espera do seu anão» que, no fim, é vomitado pela Torre e «no peito cavado e nu sujo de cabelos negros a branquear repousava obsceno o verde-esmeralda postiço dos lábios de uma mulher». A Torre, o anão e Esmeralda juntos na ressaca de uma embriaguez de miséria, eis o manifesto anti-romântico com que termina uma novela que muitas mais leituras nos poderá ainda oferecer.