

Alexandra Sofia Cunha Correia de Faria

**Universidade do Porto
Faculdade de Letras**



**O MUNDO ONÍRICO
EM TEOLINDA GERSÃO**

**Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea
Orientação científica de
Professor Doutor Pedro Eiras**

**Outubro
2007**

Agradecimentos:

Ao Professor Doutor Pedro Eiras, orientador e amigo, pela dedicação com que acompanhou o meu ensaio e pelo apoio, principalmente, nas situações mais difíceis.

Aos meus colegas e amigos, pelo ânimo nos momentos mais críticos, pela simpatia e pela sugestão de materiais didáticos.

Aos meus pais e irmão, pelo carinho e pelo amor demonstrado ao longo deste processo moroso.

A. F.

ÍNDICE

	Página
I. Prólogo.....	4
II. O conhecimento de si pelo sonho.....	13
1. O que é o sonho?.....	14
2. Origens:.....	21
2.1. Sonhos femininos.....	21
2.2. Sonhos de futuras mães.....	38
2.3. Sonhos masculinos.....	42
2.4. Sonhos de crianças.....	45
2.5. Sonhos de mortos.....	52
3. Funções e consequências:.....	59
3.1. Funções psicológicas.....	59
3.2. Funções narrativas.....	63
3.3. Simbologia.....	66
3.4. Um <i>eu</i> imaginário: devir o outro.....	71
3.5. Devir-virtual do mundo.....	77
III. Conclusão.....	82
IV. Anexos.....	86
V. Bibliofilmografia.....	105

I. Prólogo.

O presente ensaio observa os modos como o sonho, na escrita ficcional de Teolinda Gersão, revela os desejos, os medos, as ansiedades, o íntimo das personagens. É através do sonho que os sonhadores realizam desejos reprimidos, que não podem ser libertados durante o dia. É enquanto se sonha que a verdade submersa surge, por vezes, à superfície. Neste ensaio o sonho funciona como espelho das personagens, ou seja, o sonho revela a identidade de cada um dos sonhadores.

Segundo Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, na obra *Dicionário de Psicanálise*, Freud utiliza dois métodos para analisar e compreender o sonho. O primeiro é a interpretação simbólica: o sonho é visto “como um todo que se esforça por substituir por outro conteúdo, análogo, mas mais inteligível” (1997: 396). O segundo é o método de decifração que trata o sonho “como um texto codificado ou «cifrado», no qual cada sinal ou elemento pode ser traduzido, caso possuamos uma chave certa, a «chave dos sonhos»” (367). Enquanto o primeiro método vê o sonho como um todo, o segundo analisa o sonho como um conjunto de elementos que devem ser abordados separadamente. O meu objectivo, ao ler Teolinda Gersão, não é utilizar um método para analisar os sonhos, mas sim demonstrar que os sonhos revelam o próprio “eu” das personagens.

Nascida a 30 de Janeiro de 1940, em Coimbra, Teolinda Gersão (Teolinda Maria Sanches de Castilho Gersão Gomes Moreno) formou-se em Filologia Germânica nessa cidade, no ano lectivo 1962/1963, e doutorou-se em 1976 com uma tese sobre *Alfred Döblin, Indivíduo e Natureza*. Foi Leitora de Português na Universidade Técnica de Berlim, Docente na Faculdade de Letras de Lisboa, e Professora Catedrática na Universidade Nova de Lisboa, onde ensinou Literatura Alemã e Literatura Comparada até 1995. A partir dessa data dedicou-se exclusivamente à escrita literária. Residiu três anos na Alemanha (1963),

um no Brasil (1976/1977) e conheceu Moçambique, local que é retratado na obra *A Árvore das Palavras*.

Desde cedo se dedicou à escrita. O seu primeiro livro, *Liliana: contos*, foi escrito aos 14 anos. Passados seis anos publicou *Poemas*. Desde então, escreveu sobretudo romances, discutindo as dicotomias mulher/homem, amor/ódio, vida/morte, opressão/liberdade. As suas obras literárias tiveram projecção no estrangeiro, sendo traduzidas para alemão, francês e inglês. A sua obra foi distinguida com vários prémios: duas vezes o Prémio de Ficção do Pen Club (atribuído a *O Silêncio* e *O Cavalo de Sol*), o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (por *A Casa da Cabeça de Cavalo*), o Prémio Fernando Namora (*Os Teclados*), o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco (*Histórias de Ver e Andar*) e o Prémio da Crítica da Associação Internacional dos Críticos Literários (*Os Teclados*).

Em 1981, publicou o romance *O Silêncio*, onde é narrada a história de um casal: Lúcia e Afonso não comunicam entre eles e descobrem que não se amam. Existe uma barreira entre ambos, provocando um silenciamento da voz feminina; Cristina Cordeiro Oliveira afirma, na resenha feita a esta obra, que ao “romper com o passado, ao destruir a imagem da mãe [Lavínia], Lúcia abandonará a espiral que era a forma da sua hesitação (e da sua relação com Afonso), para olhar o presente e caminhar face ao futuro afirmando certezas e assumindo, por sua vez, o desejo lúcido de ser Mãe, noutra espaço, sozinha” (1982: 82). Efectivamente, Lúcia gostaria de ser mãe, mas noutra contexto, onde não houvesse opressão e tirania por parte do marido e da sociedade. Acima de tudo, Lúcia é uma mulher que luta por um lugar de justiça, de igualdade e de liberdade.

No romance *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), a presença de Salazar é uma constante, representando um marco de dor e de tortura na vida dos portugueses. A história passa-se entre as décadas de ‘60 e ‘70 e relata o sofrimento de duas mulheres: Clara e Hortense, semelhantes às personagens do romance anterior: Lúcia e Lavínia. Tanto as personagens do primeiro romance como as do segundo são mulheres que andam à procura de si próprias, perdidas num mundo fascinante, mas incompreensível. Clara não consegue viver sem o marido Pedro, o soldado, que falece nos combates da guerra colonial, e sem o filho, que morre ao nascer. Clara, porque não aguenta a dor e o sofrimento, opta pelo suicídio. Hortense vive também em constante sofrimento devido à morte do seu filho, Pedro,

e ao suicídio do seu marido, Horácio. Como o marido se despede da sua profissão de docente, por não pactuar com o regime salazarista, é de tal forma pressionado/perseguido pela PIDE que não resiste e mata-se; no entanto, Hortense decide não pôr fim à sua própria vida. A queda do regime salazarista vai ser a sua salvação, pois liberta-se da opressão existente na época e consegue aos poucos alcançar a sua emancipação enquanto mulher. É uma narrativa que começa em desespero e que termina em esperança, dado que o regime em vigor cai.

Segundo afirma Maria Helena Malheiro, no mundo onde as personagens interagem “surge também a voz da revolta numa paisagem de mulher com homem e criança ao fundo. (...) Esta paisagem não é um quadro mas um espelho do mundo” (1982: 26). A meu ver, esta citação de Malheiro é a chave de ouro da obra de Teolinda Gersão. A paisagem é o reflexo do comportamento das personagens perante a guerra colonial. A mulher a quem Maria Helena Malheiro faz referência é Clara. Figura feminina que pertence a uma geração posterior à de Hortense, mas que, mesmo assim, opta pelo suicídio, como forma de solucionar os problemas. No romance anterior o suicídio também está presente, mas não na geração mais nova. Quem opta por colocar termo à vida é Lavínia, mãe de Lídia.

Em 1982, Teolinda Gersão dedica-se à literatura infantil, publicando *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado*: um homem procura a paisagem mais bela para nela construir a sua casa. Após várias paisagens possíveis (monte, aldeia e bosque), o protagonista vai até à floresta, onde encontra um pássaro encarnado. O pássaro diz-lhe que vive numa gaiola. Depois de a ave lhe ter dito estas palavras, o homem descobre que o que falta à aldeia é desenvolvê-la, criar condições para que todos os aldeões possam viver dignamente. Assim, a aldeia passa a ser um local limpo e belo, e habitável pelo protagonista.

A obra *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984) é um texto híbrido, cruzando diversos géneros, sob a aparência de uma escrita diarística. Segundo a opinião do “crítico”, personagem do livro, esta obra não é um diário “porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um género ou subgénero em que uma obra pretende situar-se” (Gersão 1984a: 20). De facto, não existe um registo diário, nem sabemos o mês ou o ano a que correspondem os registos. Ao longo da obra há diversas narrações encaixadas, intituladas de formas diferentes, pertencentes a géneros variados: “histórias do quotidiano, de Neusa, de Marieta, do país nórdico, negras, cor-de-rosa; poema

do amor narcísico; epístola aos Pisões; curso livre de ilusionismo, e problemas e adivinhas”. São histórias fragmentadas que abordam diversos temas patentes na sociedade actual (fome, solidão e questões literárias: género e tempo narrativos, narrador, leitor, escritor), havendo uma fusão entre a realidade e a fantasia.

O romance *O Cavalo de Sol* (1989) representa os movimentos equestres (passo, trote, galope e salto) que simbolizam a evolução e a maturidade da protagonista até “ao salto para a liberdade de uma vida autónoma”, como escreve Ana Teresa Diogo (1991: 258). A trama desenvolve-se em torno dos primos Jerónimo e Vitória, descrevendo uma tragédia familiar num ambiente semi-aristocrático, nos anos ‘20, pois o sonho de Jerónimo é um sonho de “anulação dos outros, de anulação do tempo, de anulação da vida. Sonho que acabou por se concretizar na autodestruição” (259). Partilho a opinião de Ana Teresa Diogo, dado que Jerónimo quer dominar tudo e todos, nomeadamente a sua prima, mas Vitória, ao chegar à fase adulta, torna-se um mulher independente e activa, e Jerónimo não encontra meios para conseguir prendê-la como acontecia quando ela era pequena. Vendo-se incapaz de possuí-la, acaba por se suicidar, mas antes mata Fulva, a cadela fiel, que sempre o acompanhou na caça.

Em 1995, Teolinda Gersão publica *A Casa da Cabeça de Cavalo*, romance que, conforme afirma, não é a continuação da obra literária anterior. Apesar de existir um elemento comum nos dois romances, o cavalo, a Autora diz na entrevista concedida a Elena Fernandes, “os livros são perfeitamente autónomos, as histórias não têm nada a ver uma com a outra, e podem ser lidos separadamente” (Gersão 1996: 17).

Romance peculiar, dado que as personagens estão mortas e narram os acontecimentos mais importantes e os sonhos que tiveram enquanto estavam vivas. O objectivo, segundo diz ainda Autora, é demonstrar que “a morte não é o fim, ou seja, que a vida não se resolve (...) os mortos não querem morrer, não querem esquecer (...) por isso se agarram desesperadamente a histórias e a fragmentos de histórias” (1996: 17). Este romance “surge-nos então como um gesto re-criador, capaz de recuperar *in extremis* partículas de memória, fragmentos narrativos com os quais reconstrói um microcosmos passado (o da Casa da Cabeça de Cavalo) e inscreve as histórias na História, tornando-as legíveis e para sempre presentes no futuro” (Diogo 1998: 352). Para passar o tempo, os narradores que já não pertencem ao mundo dos vivos vão contar as histórias que faziam parte da Casa e/ou

que ouviram vezes sem conta quando ainda eram vivos. Januário tem a função de escrever tudo o que os outros vão contando; entrando assim num jogo, cada narrador vai acrescentando o que sabe sobre determinada história.

O romance *A Árvore das Palavras* (1997) passa-se em Lourenço Marques, Moçambique, durante as décadas de '50 e '60, e relata a vida de Gita, desde a sua infância até à juventude, vivida num clima de guerra colonial. Ao longo da obra é explorada a temática do racismo, acentuada através das designações “Casa Branca” e “Casa Preta”. A protagonista prefere viver no mundo marginalizado, a “Casa Preta”, onde existem amor e carinho verdadeiros entre as pessoas. Segundo Carlos Reis, predominam dois olhares femininos na narração, o de Gita e o de Amélia. Ambos com uma visão bastante particular e divergente da vida em Lourenço Marques. O olhar de Gita “é sobretudo o olhar dos sentidos despertos para a sensual exuberância de África (...) São os sentidos assim despertos que Gita exercita na sua convivência com Lóia” (Reis 1997: 23), enquanto o de Amélia representa “uma outra face (ou reverso da medalha) da colonização, que é a dos «colonizados» brancos, gente que se lançou na aventura africana em movimento de fuga e superação de uma existência rural e condicionada por limitações várias” (*ibidem*). Através de Lóia, Gita fascina-se com os mitos e relatos africanos; já Amélia não esquece nunca a fronteira de desigualdades, nomeadamente a diferença da cor.

N’*Os Teclados* (1999), é narrada a história de Júlia, uma criança autodidacta, que vive na casa dos seus tios, onde reina a paixão pela música. O tio Octávio tenta controlar os gostos musicais de Júlia, “obrigando-a” a ouvir Beethoven e a desprezar Mozart. Ela “não podia acreditar que o tio Octávio, que parecia saber tanto de música, não exprimisse uma opinião universal. / Mas havia injustiças no mundo” (Gersão 1999: 11). Júlia brinca com a imagem do seu tio, apelidando-o de Oitavo. Sob o ponto de vista de Maria Fátima Marinho, Júlia é “uma heroína que procura um meio de se libertar de um mundo que a oprime, transformando as limitações em formas de evasão e de redenção” (2006: 159). É através da música que Júlia compreenderá o mundo que a rodeia. Segundo Júlio Conrado, Teolinda Gersão expõe “diante dos olhos arregalados da protagonista (...) um dispositivo de pares antitéticos com finalidades semelhantes (...) que, surpreendentemente, levam a jovem a questionar o sentido da vida ainda sob a pressão/impressão das palavras da escritora, a do outro teclado, e a procurar na «transcendência que restava» um desígnio singular para a sua

própria existência” (2002: 468). A menina-prodígio procede a uma auto-reflexão em torno da criação artística e do seu enquadramento no mundo real.

Na narrativa *Os Anjos* (2000) são narrados os pensamentos de Ilda sobre as relações humanas, principalmente acerca do percurso de vida de sua mãe. Esta é a história de “uma mãe depressiva, em desencontro absoluto com o marido, mergulhada numa tristeza profunda, ensaiando fugas tendencialmente suicidas, que por fim reencontra o gosto pela vida, pela família e pela maternidade, na relação adúltera tacitamente consentida pelo núcleo familiar – filha, marido e pai – com o seu anjo Serafim” (Lima 2002: 11). É Serafim quem devolve a alegria de viver à mãe de Ilda, pois ele tinha sido o seu grande amor durante a adolescência. Apesar de os membros da família terem conhecimento da existência de Serafim, este nome nunca é proferido no seio da família. Ilda descobre que mesmo com a presença do amante no seio da família, há união familiar. A protagonista apercebe-se da noção de família quando afirma: “Éramos uma família, vi (...) O que quer que acontecesse, a minha mãe voltaria sempre, não punha um pé em falso ao andar nem caía do alto das ravinas” (Gersão 2000: 46).

Em 2002, Teolinda Gersão publica *Histórias de Ver e de Andar*, conjunto de catorze contos curtos sobre o modo como funciona a sociedade actual. As personagens vivem no universo real que, por vezes, se funde com um universo onírico. O título da obra remete para a narrativa de viagens, tal como a própria contracapa indica. Segundo Carlos Reis, nesta obra “projecta-se quase sempre uma certa exemplaridade, às vezes expressamente enunciada e com frequência remetendo para sentidos axiológicos, de incidência moral ou ideológica” (2003: 23).

O Mensageiro e Outras Histórias de Anjos (2003), conjunto de três contos, incluindo a narrativa “Os Anjos” já publicada autonomamente em 2000, narra histórias que salientam as temáticas do amor, da morte e da revelação. Um dos contos mais emblemáticos é “O Mensageiro”, pois relata uma versão possível da história bíblica, desde o nascimento de Jesus reconhecido por Maria como o Messias, até que as pessoas O condenaram à morte. Maria culpou-se pela morte do seu filho até perceber que afinal as histórias que Ele contava circulavam agora de boca em boca.

Em 2006, surge o livro *Retratos Provisórios*, organizado em duas partes. A primeira é constituída por dois ensaios críticos sobre Teolinda Gersão; da autoria de Annabela Rita e

Maria de Fátima Marinho. A segunda parte é a antologia pessoal de Teolinda Gersão, constituída por excertos das suas obras. Note-se que um desses textos, ao ser integrado na antologia, passa a inserir-se num género literário diferente: *A Casa da Cabeça de Cavalo* é reescrita como peça de teatro.

O título da última obra literária de Teolinda Gersão, *A Mulher que Prendeu a Chuva e outras histórias* (2007), é também o título de um dos contos que faz parte do livro. É um conto com raízes africanas, que relata a história de uma mulher que prendeu a chuva; só através de um feitiço a tão desejada chuva voltaria. Este conto e o do escritor moçambicano Mia Couto, “Chuva: a abensonhada”, têm como tema comum a chuva. Em ambos, a escassez da chuva é uma constante. No conto de Mia Couto a chuva é necessária para fertilizar e fazer renascer os campos; depois de tantos anos de seca, acaba por regressar. É de salientar que, em ambas as narrativas, a chuva está relacionada com os feitiços e os espíritos, pois, segundo a Tia Tristereza, “a chuva não é assunto de clima mas recado dos espíritos” (Couto 1994: 59). As temáticas exploradas nos outros contos de Teolinda Gersão são a solidão, a morte, a traição, as relações afectivas avó/neto.

Neste ensaio, é explorada a presença de sonhos na narração. As obras onde os sonhos existem com maior intensidade são: *O Cavalo de Sol*, *A Casa da Cabeça de Cavalo* e *A Árvore das Palavras* (vide Anexos). O sonho permite uma reformulação dos dados factuais numa nova narrativa irreal. Os sonhos encorajam os sonhadores a procurarem um maior auto-conhecimento interior. É ainda de salientar que há mais sonhadores femininos do que sonhadores masculinos.

Em algumas das obras de Teolinda Gersão, o narrador conta uma história principal e algumas histórias secundárias, recorrendo à técnica do encaixe: *mise-en-abyme*, ou seja, os sonhos são intercalados, como textos de relativa autonomia, na narração principal. O encaixe assume várias funções: o “efeito de retardamento do desenlace, justaposição temática (...), explicação causal (a sequência encaixada pode explicitar as motivações que presidiram ao comportamento de uma personagem, narrado ao nível da sequência englobante)” (Reis e Lopes 1987: 116). A meu ver, a função patente nas obras literárias da Autora é o efeito de retardamento do desenlace, recorrendo à analepse, e a explicação

causal, pois através desta compreendemos o porquê de determinada forma de agir e/ou de pensar das personagens.

As narrações de Teolinda Gersão são essencialmente heterodiegéticas. A maior parte dos contos são narrados em primeira pessoa, enquanto nos romances existe um narrador exterior à acção. Este tipo de narrador tende a adoptar “uma atitude *demiúrgica* em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável autoridade que normalmente não é posta em causa” (Reis e Lopes 1987: 255). É de salientar o recurso à focalização interna por parte dos narradores.

Por outro lado, na obra *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, a narradora afirma que não há apenas um “eu”, mas vários “eus”. Na entrevista concedida a Inês Pedrosa, a Autora afirma: “não somos uma pessoa única, somos um feixe de «eus», e o texto é construído sobre uma série de duplos, como um jogo de espelhos” (Gersão 1984b: 4). Aliás, sabemos que a narradora/escritora utiliza dois duplos: Dax, o cão; e Pip, o professor.

Este ensaio procura descrever, resumidamente, o recurso ao sonho no Realismo, em Dada e no Surrealismo. Centrando-se depois na obra de Teolinda Gersão, observam-se as origens, as funções e as consequências do sonho. Finalmente, na última parte são apresentadas as conclusões retiradas deste ensaio.

II. O conhecimento de si pelo sonho.

1. O que é o sonho?

Ao longo da História, procurou-se compreender o significado dos sonhos, encontrando um sentido aplicável para a vida. Grande parte das culturas mais antigas acreditava que os sonhos tinham origem numa fonte exterior, eram vistos como uma instância divina e tinham como finalidade predizer o futuro.

Até há relativamente pouco tempo, as imagens que surgiam nos pesadelos eram interpretadas como sendo mensagens transcendentais. O mundo onírico, considerado um domínio místico, começa a ser estudado em moldes positivistas por Sigmund Freud, o qual verifica que as circunstâncias da vida das pessoas que sonham são tão importantes na interpretação dos sonhos como o seu próprio conteúdo.

Existem dois tipos de sono: o sono “paradoxal”, que é caracterizado por movimentos oculares rápidos (as experiências demonstram que os olhos seguem os movimentos dos objectos do sonho, ou seja, os sonhos decorrem deste tipo de sono); quanto ao sono “ortodoxo”, está próximo do pensamento acordado. É de salientar que o sono “ortodoxo” faz com que o sonhador, ao acordar, não se recorde do sonho que teve.

De uma visão psicanalista sobre o sono, passemos para a visão filosófica apresentada por Jacques Derrida. Na obra *Fichus*, Derrida apresenta questões pertinentes sobre o sonho e a língua nele utilizada. Além da questão: “Est-on responsable de ses rêves?” (11), outras perguntas são enfatizadas pelos filósofos, psicanalistas, escritores, músicos e pintores. O autor estabelece uma diferença entre os filósofos e os psicanalistas relativamente às seguintes questões: “Un rêveur saurait-il (...) parler de son rêve sans se réveiller? Saurait-il

nommer le rêve en général? Saurait-il l'analyser de façon juste et même se servir du mot «rêve» à bon escient sans interrompre et trahir, oui, *trahir* le sommeil?” (12).

Por um lado, os filósofos de tradição idealista defendem que o primado da razão conduz à recusa de um pensamento onírico. A filosofia opõe-se ao sonho, que representa a negação da razão e da consciência vigilante. Por outro lado, para os filósofos, é impossível relatar um sonho sem o sonhador ter acordado. Todavia, Derrida insinua que a razão não se opõe simplesmente ao sonho, mas é contaminada por ele.

Nos livros de Teolinda Gersão consideraremos como sonho: o sonho noturno e o devaneio (em vigília) (*vide* Anexo). Em algumas das suas obras, particularmente em *O Silêncio* e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, há referências textuais a estes dois tipos de sonhos. Na obra *O Silêncio*, a narradora, quando narra os sonhos acordados das personagens, utiliza os seguintes vocábulos: “imaginou” (Gersão 1981a: 11), “mulher imaginada” (12), “mulher do sonho” (*ibidem*), “vira” (28) e “reviu” (30). A particularidade dos sonhos acordados é que, para além de o sonhador imaginar ou rever algo, fá-lo de olhos abertos, tal como é salientado na obra *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*: a personagem Hortense “sonhava essas coisas de olhos abertos” (1982a: 132).

Observemos agora de que modo o texto literário se tem servido das narrações de sonhos. O Realismo recorre ao sonho para descrever a interioridade das personagens romanescas, mas sem confundir mundo onírico e mundo da vigília. Eça de Queirós é um exemplo incontornável para esta questão. Alberto Machado da Rosa elogia Eça ao afirmar que a maior originalidade do autor reside “na integração do subconsciente com a consciência da personagem, feita sobre um plano em que as fronteiras da realidade externa se enredam no mundo da fantasia, sem contudo perderem as suas linhas prosaicas” (Rosa 1963: 199).

Segundo Óscar Lopes, os sonhos nas obras de Eça surgem “quando as personagens estão já quase definidas, ou então quando entram em nova fase de maturação” (1999: 164). É através dos sonhos e dos devaneios que nos apercebemos, em *O Primo Basílio*, da sensibilidade e da inquietação da protagonista Luísa, e, acima de tudo, da sua tremenda fraqueza feminina. Quando a criada Juliana exige de Luísa uma avultada soma de dinheiro para se sustentar e não revelar a Jorge, a traição da mulher com o primo Basílio de Brito, o

mal-estar de Luísa passa a ser uma constante nos seus pesadelos. Num dos sonhos de Luísa, a situação actual da traição é reproduzida fielmente. Ela sonha que é actriz e contracena com Basílio e com Jorge.

No Modernismo, o sonho funde-se com o mundo real. Na obra *Céu em Fogo*, de Mário de Sá-Carneiro, na novela “O homem dos sonhos”, um homem oriundo da Rússia, a quem não é atribuído um nome próprio, revela ao protagonista de quem é amigo como consegue ser feliz. O homem russo é apresentado como uma figura misteriosa e irreal. Ele afirma: “*Eu dominei os sonhos. Sonho o que quero. Vivo o que quero*” (1915: 105), daí que seja feliz, pois apenas vive de forma a sentir-se bem. Além disso, o homem russo idealiza os sítios que gostaria de conhecer e relata ao narrador algumas das suas viagens. Ao viajar pelos locais que deseja, a sua felicidade “eterniza-se”. Uma das viagens que narra é a viagem ao “país d’Alma”; afirma que esse país é “*Todo duma cor que lhe não posso descrever porque não existe – duma cor que não era cor*” (107). Este local é apenas idealizado, sonhado como sendo um país perfeito, onde reinam a felicidade e o amor. Mas o narrador acaba por descobrir o verdadeiro segredo do homem dos sonhos: ele “sonhava a vida, vivia o sonho. Nós vivemos o que existe; as coisas belas, só temos força para as sonhar. Enquanto ele não. Ele derrubara a realidade, condenando-a ao sonho. E vivia o irreal” (111). Assim torna-se mais fácil ser feliz, pois vive-se num mundo onírico, idealizado, irreal, existindo uma fuga à própria realidade. Perante esta filosofia de vida, arriscaria dizer que o homem russo sofre de uma psicose, ou de loucura. No *Dicionário de Psicanálise*, para Freud, a psicose é a “reconstrução inconsciente, por parte do sujeito, de uma realidade delirante ou alucinatória” (Roudinesco e Plon 1997: 613-614).

A fuga à realidade e o viver num mundo de fantasia é uma característica modernista também patente n’ “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, publicado na revista *Orpheu* (1915). Nesta peça de teatro, três donzelas, enquanto velam uma donzela morta num quarto de um castelo antigo, questionam-se sobre o passado e o poder do sonho. Para o tempo passar mais depressa, as três veladoras dialogam entre si e contam histórias umas às outras. A segunda donzela afirma que sonhou com um marinheiro, que naufragou numa ilha longínqua. Durante anos e anos, tudo o que o marinheiro recordou foi a sua vida sonhada e não a real. A segunda veladora afirma: “*Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... (...) E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia*

sonhar outro passado” (Pessoa 1915: 35), ou seja, é impossível que o marinheiro sonhe outro passado, ou tente alterá-lo, porque já o viveu. No entanto, a primeira veladora contra-argumenta, sugerindo: “O passado não é senão um sonho...” (30). Será que o passado é mesmo um sonho? A segunda veladora conclui, afirmando que “Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonha-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?...” (35-36). Através desta fala, é evidenciada a osmose entre mundo real e irreal: as fronteiras fundem-se e, a certa altura, a veladora já não sabe o que é real e o que é fantasiado. Para esta personagem, a própria vida não passa de um sonho pois, o sonho não tem um término. A veladora acrescenta: “Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho d’elle?...” (37). A veladora questiona o que é verdadeiramente real e o que não o é, pois já nem ela própria sabe se pertence ao mundo real ou ao onírico.

Esta vivência do sonho como realidade anuncia já a experiência do Surrealismo. Porém, interessa-nos observar, em primeiro lugar, o movimento que lhe dá origem, e ao qual Teolinda Gersão dedica um importante estudo, o prefácio a *Dada – Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*, publicada em Lisboa, em 1983.

O que é o movimento Dada?

O movimento Dada nasce em 1916, em Zurique, iniciado pelo escritor Hugo Ball. Alguns dos fundadores desta corrente, além de Ball, foram Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Tristan Tzara e Marcel Janco. Este movimento desenvolve-se essencialmente no campo literário e nas artes plásticas. A primeira revista *Dada Cabaret Voltaire* é editada por Ball e por diversos fundadores, como Picasso, Marinetti, Apollinaire, em Junho de 1916. Esta revista sintetiza a arte e a literatura modernas. Outras revistas se lhe seguiram, como foi o caso de *Dada* (sete números) editada por Tzara (o primeiro número foi publicado em Julho de 1917 e o último em Fevereiro e Março de 1920).

Em Zurique, surgem inovações dadaístas: os poemas simultâneos, fonéticos e aleatórios. Relativamente às formas e às técnicas utilizadas, o poema simultâneo é um poema auditivo, destina-se a ser recitado num palco, por três vozes, em diferentes línguas, de modo a “fornecer ao ouvinte a possibilidade de criar o seu próprio poema, através da audição de um texto que lhe é dado apenas como *proposta*” (Gersão 1983: 34), ou seja, cabe ao ouvinte recriar um novo poema tendo como base o que ouviu. O poema fonético é

“composto unicamente de sons, com predominância de sons vocálicos” (36). Dentro deste tipo de poema enquadra-se o poema-cartaz, introduzido por Hausmann, que é fonético e visual, porque é um poema para ser cantado, existindo assim uma combinação de letras. Outra inovação do movimento Dada é o poema visual, cultivado essencialmente por Schwitters. A particularidade deste poema é que “pode ser abrangido de uma só vez com o olhar e em todas as direcções ao mesmo tempo” (39). Entretanto, os artistas plásticos Picasso, Gris, Braque, Picabia utilizaram letras e sinais gráficos nos seus quadros, quer incluídos como elementos da pintura, quer sob a forma de colagens, aproximando, assim, o quadro do texto.

É Richard Huelsenbeck quem estabelece um elo de ligação entre Zurique e Berlim. Huelsenbeck escreve, em 1918, o primeiro discurso Dada, na Alemanha, assinado conjuntamente pelos grupos dadaístas zuriquense e berlinês. O primeiro privilegia “o *visual* (anúncios, reclames e outras «emanações» de um suposto «gabinete de propaganda», colagem, fotomontagem, poema-cartaz)” (Gersão 1983: 21); já o segundo privilegia o elemento auditivo. Os seguidores da corrente Dada proclamam que “a literatura não se pode abordar com critérios estéticos, é preciso destruir a cultura burguesa e o *pathos* expressionista e enfrentar a realidade, deixar as torres de marfim que de um modo ou de outro os poetas sempre construíram e entrar finalmente na vida” (21). No campo das letras destacam-se Hausmann, inventor da fotomontagem; Wieland Herzfeld, fundador da revista *Die neue Jugend* (1916) e editor da maior parte das revistas na sua editora (Malik), e Walter Mehring, que desenvolve uma actividade literária caracterizada pelo imediato, politicamente comprometida. Em Berlim, o movimento Dada é influenciado pelas condições sócio-políticas da época (1.^a Guerra Mundial).

Para Tzara, no seu *Manifesto Dada de 1918*, “Dada não significa nada” (27), enquanto Huelsenbeck decide que a pergunta deverá ser banida, pois não é dadaísta. Segundo Teolinda Gersão, “Dada esquiva-se a definições porque é sem programa (o seu programa é a ausência de programa) e porque é profundamente contraditório (...) é o mais radical e o mais violento de todos os movimentos, declara-se contra tudo, em último caso também contra si próprio” (*ibidem*). A Autora acrescenta que a corrente Dada apresenta duas vertentes: uma de negação e outra de afirmação. Quanto à primeira, afirma: a “sua incansável energia negadora, recusando limites, estende-se (...) à própria negação. A

negação da negação é afirmação, o movimento destrutivo ganha de súbito o sinal contrário. A outra vertente, simultânea, de Dada é a face afirmativa” (*ibidem*). Uma das características de Dada é a afirmação do *eu* “que não se deixa domesticar (nem mesmo socializar) em nome de princípio algum” (28). No entanto, Dada contradiz-se relativamente ao tratamento do *eu*. Por um lado, “em alguns textos a insistência no «eu» funciona como forma de ironia”, por outro, o *eu* tende “a desaparecer por completo, porque não há lugar para ele no universo das máquinas” (31). O movimento Dada herda do Futurismo a abolição do *eu*, isto é, o *eu* “deverá desaparecer, e com ele toda a descrição, necessariamente subjectiva, para que o objecto irrompa em todo o seu esplendor material” (Gersão 1981c: XXIII).

As fronteiras entre o Dada e o Surrealismo não são rígidas, pois os seguidores de Dada ingressam no novo movimento em curso, o Surrealismo, não existindo uma data específica para o término do movimento. Contudo Dietmar Elger afirma que o movimento terminou no início da década de 1920 em Paris.

O Surrealismo interessa mais directamente a este ensaio, dado que este movimento privilegia a exploração do sonho, ao contrário de Dada, que privilegia o acaso. Ao contrário dos movimentos Futurista e Dada, “o Surrealismo começou por ser demasiado francês e pouco internacionalista, e a isso provavelmente se deve a lentidão com que se propagou e expandiu, na maior parte dos casos, em repercussões já tardias” (Sena 1969: 8).

O termo “surrealista” é utilizado pela primeira vez por Apollinaire, em 1917. No entanto, é só em 1924, que André Breton, que pertenceu ao grupo dadaísta parisiense, cria o movimento Surrealista, através do seu “Manifesto Surrealista”. Para o autor, o surrealismo é um automatismo “psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral” (1924: 47). Além deste primeiro manifesto, Breton ainda redigiu, em 1929, o “Segundo Manifesto do Surrealismo”, e, em 1941, os “Prolegómenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não”. Para Georges Limour, o “Segundo Manifesto do Surrealismo” é um “ajuste de contas com antigos surrealistas, mas é sobretudo a ocasião de recordar, para além do desespero nihilista, a não subordinação recíproca da emancipação sócio-económica e da emancipação «espiritual» (ainda mais que concebida em termos «materialistas») cuja poesia conserva a sua carga específica” (s/d: V-VI).

Segundo o psicanalista Jean-Bertrand Pontalis, na obra *Entre o Sonho e a Dor*, os surrealistas vêem o sonho como um “objecto de maravilha” que transporta “o fluxo das imagens e a sua carga de emoção” (1977: 63). A noção de sonho vai-se modificando, assim como a importância dada ao inconsciente, pois, para os surrealistas, o sonho “é uma porta aberta que dá a cada um de nós acesso a um real com um tecido suficientemente frouxo, inconsciente em si mesmo o bastante para se transformar, por meio de uma magia concertada e com a cumplicidade do acaso objectivo, num espaço surreal” (68). O sonho já não é visto como um acontecimento aleatório, mas como um evento governado por leis próprias; por outro lado, o sonho “inspira um modo de desarticular o real: neste sentido, a «colagem» permanece o seu instrumento de eleição” (67). Para os surrealistas, “um sonho deixa então de ser coisa vista de vidente, e transforma-se em coisa a ler, a pintar” (45).

Na época surrealista, as artes plásticas, nomeadamente alguns dos quadros de Salvador Dalí, focam o onírico, temática presente também nas obras literárias de Teolinda Gersão. Os vocábulos “sonho” e “sono” surgem com insistência nos quadros de Salvador Dalí entre as décadas de ‘30 e ‘40. Alguns dos títulos das suas obras comprovam a presença dos dois vocábulos, tais como: “O sonho” e “O sonho aproxima-se”, de 1931; “O sonho coloca a mão no ombro do homem”, de 1936, e “O sono”, de 1937. É ainda de salientar que Sigmund Freud foi retratado por Dalí, em 1937.

No meu ponto de vista, o quadro de Salvador Dalí que pode representar a visão da obra de Teolinda Gersão é a tela designada por “Mulher dormindo numa paisagem”, de 1931. No plano de fundo surge uma mulher, nua, de costas, que está a dormir numa paisagem agreste (apenas se vê um ramo, onde está pousado o seu braço direito). O elemento comum entre este título e o romance *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, de Teolinda Gersão, é a figura feminina que faz parte de uma paisagem. Na pintura há uma paisagem agreste, enquanto na literatura há uma paisagem marítima, contudo em ambas é privilegiada a figura feminina. Há uma relação entre a mulher e a paisagem: a paisagem agreste, local calmo, proporciona o sonho da figura feminina.

2. Origens.

2.1. Sonhos femininos.

Numa entrevista, concedida a Lúcia Castello-Branco em 1993, Teolinda Gersão afirma:

“Eu procuro captar o lado onírico. O meu ideal seria escrever as coisas como se elas fossem um sonho. O sonho é muito mais real do que a realidade mesma, porque vai cortar, vai pôr de lado tudo o que não é essencial e eu gostava de fazer isso na escrita: fazer um texto que fosse só o essencial e fosse forte por isso mesmo. Acho que a imagem tem que ver com isso: com o essencial.” (1993b: 112)

O objectivo da Autora é que a escrita, à imagem do sonho, capte o essencial, em oposição à realidade, que se perde no superficial. Neste capítulo, estudo o modo como as diferentes identidades dos sonhadores determinam o que é essencial nos respectivos sonhos.

Será que existe um elemento comum entre os sonhos femininos, masculinos, de crianças e de mortos? Será que o sonho reflecte o tipo de pessoa que é o sonhador?

Muitos dos sonhadores em Teolinda Gersão queixam-se de que, quando acordam, se esquecem dos sonhos. Freud dedica alguma importância ao esquecimento do sonho na sua obra *A Interpretação dos Sonhos*. O esquecimento de um sonho está relacionado com o

acordar. Para o autor, quando “o estado do sono acaba, a censura recupera rapidamente toda a sua força, e pode apagar tudo o que foi ganho durante o período da sua fraqueza” (1900: 131).

Neste ensaio, optei por dividir os sonhos das personagens de Teolinda Gersão em categorias conforme a identidade e a história dos sonhadores mais frequentes: os sonhos femininos, os sonhos de futuras mães, os sonhos masculinos, os sonhos de crianças e os sonhos de mortos. Dedicarei, agora, especial atenção a cada uma destas categorias, iniciando pelos sonhos femininos.

Ao longo deste sub-capítulo constata-se que na obra de Teolinda Gersão existem relatos de sonhos, quer de figuras femininas, quer de figuras masculinas. Os sonhos predominantes são os femininos, sendo, geralmente, relatados na primeira pessoa (*vide* Anexo).

O tema essencial dos sonhos das figuras femininas é a emancipação da mulher. A mulher já não precisa de se esconder por trás de uma identidade falsa, pode assumir o seu verdadeiro *eu*. Partilho a opinião de Virginia Woolf, ao salientar o drama que a mulher enfrenta na sociedade, pois “muitos têm sido os aspectos com que se têm deparado as mulheres na sua conquista do direito à partilha do espaço público, na inscrição da sua voz, da sua identidade e da sua diferença no território espaço-temporal ocupado.” (Woolf, *cit. in* Showalter 1986: 7). A noção de inscrição da voz, referida por Virginia Woolf, pode ser associada ao primeiro livro de Teolinda Gersão, *O Silêncio* (1981). Ao longo desta obra é evidente uma libertação da voz feminina há muito silenciada, isto é, a “página em branco”, expressão utilizada por Susan Gubar (1981: 97) para designar a palavra silenciada. Cabe à mulher alterar a sua situação, o seu papel perante a sociedade, reivindicar os seus direitos e os seus deveres face à supremacia masculina. A mulher tem a sua vivência pessoal, cultural e social própria, deve lutar pela igualdade de direitos, desobedecendo à ordem que lhe foi imposta e construindo a sua própria identidade.

Até à primeira metade do século XX, foi negada à mulher portuguesa a liberdade de expressão, daí que se tenha visto forçada a resignar-se ao silêncio. A escrita feminina foi censurada, pois as “lacunas no discurso, os espaços em branco e os silêncios, não são espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de «uma casa-prisão da

linguagem»”, como escreve Elaine Showalter no artigo “A Crítica Feminista no Deserto” (1986: 57). Assim sendo, o silêncio da mulher diz respeito tanto à sua escrita como ao seu poder face ao pensamento centrado no masculino.

Por que razão, até à primeira metade do século XX, a mulher portuguesa não teve direito à palavra (liberdade de expressão)? Não podemos esquecer que as mulheres assumiam um papel inferior face ao homem e que viviam em constante opressão e censura até ao 25 de Abril, em Portugal.

Será que existe hoje uma escrita feminina?

Segundo afirma Isabel Allegro de Magalhães, numa participação numa mesa redonda sobre estudos feministas, todos “nós sabemos que, na filosofia ocidental, o pensamento se constituiu, praticamente desde sempre, em torno de um sujeito único. Durante séculos nem sequer se imaginou a possibilidade da existência de sujeitos pensantes diferentes, isto é, que homem e mulher pudessem ser subjectividades distantes” (1996: 147). Muitas mulheres refugiavam-se por trás de pseudónimos masculinos, pois, antes da sua emancipação, era complicado para a mulher ser aceite pela sociedade portuguesa e ser considerada escritora. A partir do século XX, tornou-se menos comum a utilização de pseudónimos masculinos por parte das mulheres. Teolinda Gersão, iniciando verdadeiramente a sua escrita na década de ‘80, utilizou sempre o seu nome sem se esconder atrás de um pseudónimo.

Poderemos considerar a escrita de Teolinda Gersão como “feminina”?

A Autora não concorda com o rótulo de escrita feminina ou masculina, porque a escrita feminina surge menosprezada em relação à masculina. Numa entrevista concedida a Clara Ferreira Alves, Teolinda Gersão responde que “francamente não gosto é dessa conversa de «escrita de mulheres» (...) É uma atitude discriminatória, e que acima de tudo não faz sentido nenhum. Uma mulher tem certamente uma escrita feminina, como o homem tem uma escrita masculina” (1982c: 8). Após dois anos, a Autora mantém a sua posição bem vinculada. Numa outra entrevista, concedida a Inês Pedrosa, Teolinda Gersão diz: “as mulheres não se devem marginalizar nessa etiqueta de escrita feminina, como se houvesse uma escrita dos homens, que é a verdadeira, e depois ao lado, marginalmente, uma escrita de mulheres. Aí não aceito, porque penso que se as mulheres entrarem na literatura entram de pleno direito, tal e qual como os homens, e que a literatura é só uma” (Gersão 1984b: 4).

É também importante focar que o cerne da questão da escrita feminina é o facto de a mulher ser escritora. Isabel Allegro de Magalhães questiona-se sobre a escrita feminina com a seguinte questão: “será que as mulheres, ao escreverem, dizem a mesma coisa que os homens, da mesma maneira que os homens (com todas as diferenças entre elas, como as que existem entre um e outro homem)?” (1996: 149). Qual a diferença entre a escrita das mulheres e a dos homens? Será que ela existe na realidade?

Há obras literárias que denunciam à partida vários factores que diferenciam os dois tipos de escrita: a classe, a raça, a nacionalidade, a experiência de vida, entre outros. Segundo Elaine Showalter, “as teorias da escrita das mulheres fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Cada um destes modelos é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto feminino” (1986: 48). O objectivo da escrita feminina é desconstruir o discurso falocêntrico, para que haja igualdade perante a escrita.

Para a mulher ser independente, precisa de o ser economicamente. Segundo Virginia Woolf, na obra *Um Quarto que Seja Seu*, o papel da mulher é tão minimizado que as mulheres no começo do século XX “usufruíram de menos liberdade intelectual do que os escravos atenienses. As mulheres, então, não tiveram a mínima hipótese de escrever poesia. Este é o motivo que me levou a acentuar a importância do dinheiro e de terem um quarto seu” (Woolf 1929: 126). O facto de as mulheres escritoras terem uma divisão só sua contribuiria para que a escrita da obra literária não fosse interrompida e influenciada por factores externos.

Até ao século XX era função do homem trabalhar para sustentar a família; assim sendo, a independência financeira, tão desejada pela mulher, torna-se uma meta difícil de alcançar, pois para “as mulheres portuguesas o emprego raramente significará libertação ou realização pessoal. Trata-se sobretudo de sobreviver, gozando uma experiência de contactos sociais que elas valorizam”, como diz Ana Maria Braga da Cruz, numa participação numa mesa redonda sobre estudos feministas (1996: 163). É de salientar que as personagens femininas patentes nas obras de Teolinda Gersão não trabalham fora de casa. À mulher está reservado o espaço doméstico, onde arruma a casa e cuida dos filhos. Um exemplo disso é Amélia (personagem d’*A Árvore das Palavras*) que é costureira e exerce o seu ofício dentro de casa. Pelo contrário, a protagonista do conto “Noctário”, da obra *Histórias de Ver e*

Andar, a quem não é atribuído um nome próprio, o que é raro, sai de casa para exercer a sua profissão. A questão do dinheiro é um factor de quezílias entre ela e o seu namorado André, pois a heroína afirma: “ele sentia-se humilhado por eu ganhar mais do que ele, e, quando eu levava a bom termo uma causa difícil, ou realizava um bom negócio, ele reagia, como se tudo o que eu conseguia na vida lhe tivesse roubado a ele.” (Gersão 2002a: 114). Neste conto, a protagonista convive com três tipos de homens com opiniões bastante diferentes quanto à posição da mulher na sociedade. O primeiro relacionamento da figura central é com André. Para ele, “as mulheres tinham mudado muito mais rapidamente do que os homens, éramos exemplares mais perfeitos e adaptados de uma nova espécie de humanidade, competitiva e pragmática” (113). Esta opinião coloca-o numa posição desconfortável, pois sente-se minimizado face à sua namorada. André é um homem com uma visão machista e discriminatória face às mulheres, pois a protagonista afirma que “foi com ele que percebi que ser jovem, bonita, eficiente, inteligente, brilhante e bem sucedida eram coisas que podiam voltar-se contra mim” (*ibidem*). Para André, todos estes aspectos eram negativos, dado ao seu complexo de inferioridade.

Jaime, o seguinte namorado da protagonista, não se sente mal com o facto de ela trabalhar, no entanto, é um somítico, “tudo era contabilizado e assente num caderno, até ao último cêntimo: quem tinha pago o cinema, o arrumador, o restaurante, o parquímetro, o conserto da torneira, a TV Cabo, a lavandaria, a portagem da auto-estrada, o bilhete do metro” (116). A visão de Jaime sobre a protagonista assusta-o, pois só a ideia de “ser explorado, económica ou sexualmente, apavorava-o” (117). Jaime tem a perfeita noção de que, com a emancipação da mulher, esta torna-se um ser independente.

Alberto é o único namorado que aceita a protagonista tal e qual como ela é: um ser normal, nem “monstruosa, nem assustadora. Uma mulher, portanto. Não se sentia agredido e por isso não se defendia, nem atacava” (118). Alberto tem a plena noção da evolução de carácter e personalidade da mulher e considera-a como um ser semelhante ao homem. É de salientar que cada um dos namorados da figura central apresenta uma visão diferente sobre o que é conviver com uma mulher.

Ao longo das obras de Teolinda Gersão, o estatuto da mulher vai-se modificando, pois a mulher vai-se afirmando e o seu mundo de trabalho não fica reduzido meramente a quatro paredes, ou seja, ao trabalho doméstico.

Qual será o leitor-alvo de Teolinda Gersão? Será o feminino, para que a leitura da sua obra seja um acto intelectual libertador? As personagens femininas de Teolinda Gersão sentem-se sufocadas e necessitam de se libertar. Para a Autora, ler “era seguir assim, por um certo túnel escuro, e chegar, de quando a quando, a uma plataforma iluminada” (Gersão 2002a: 190), ou seja, em determinadas alturas, o leitor sente-se com força interior para lutar contra tudo e contra todos.

Mas, afinal, o que é ser mulher?

Segundo Virginia Woolf, a mulher tem assumido diversos papéis na História dominada pelo homem. A nível imaginativo, a mulher “é da maior importância; na prática, é totalmente insignificante. Invade a poesia de uma ponta à outra; na História, verifica-se a sua ausência quase absoluta. Na ficção, domina as vidas dos reis e conquistadores; na realidade, era a escrava de qualquer jovem, e a quem os pais metiam uma aliança no dedo” (1929: 60). Até à primeira metade do século XX, a mulher não expressa a sua opinião, não diz quem é, não revela a sua verdadeira identidade, deixa-se manipular e usar pelos homens, assumindo assim um papel passivo na sociedade. O corpo feminino é visto pelos homens meramente como um objecto sexual, fonte de prazer. O papel da mulher é dar à luz, não sofrer. Será então que a mulher deve ser considerada como um ser fraco? Quando a mulher se deixa oprimir pelo homem e pela sociedade em que está inserida e não luta pelos seus direitos, aqui sim, é considerada um ser humano fraco pelo meio envolvente que a sufoca. Todavia, ao longo das obras literárias de Teolinda Gersão, apercebemo-nos de que a mulher vai-se libertando aos poucos e poucos da opressão masculina.

O maior desejo das sonhadoras em Teolinda Gersão é a emancipação. A mulher sente a necessidade de se sentir um ser autónomo, de se sentir útil, ter um papel activo na sociedade, não depender de nada nem de ninguém. A maior parte das mulheres sente-se presa, infeliz e não realizada profissional e pessoalmente com a vida que leva. O desejo de se libertar é tanto que se concretiza através do sonho ou, de maneira mais dramática, do suicídio.

Desta forma, um dos assuntos presentes nos sonhos femininos é a forma como a mulher é vista e tratada pelo homem. Até ao século XX, em Portugal, viveu-se numa sociedade patriarcal, na qual o homem assumia uma função activa e primordial no meio em que estava inserido. No entanto, no século XX, as funções femininas na sociedade desenvol-

vem-se, evidenciando o papel da mulher na vida quotidiana deste século, contudo, apesar do 25 de Abril, nos anos '80, a mulher ainda era um ser “prisioneiro” e oprimido. Ela teve de lutar para conseguir a sua libertação e a sua aceitação; para isso foi necessário que as mulheres se juntassem, para terem mais força contra o sistema, em movimentos feministas.

Cremilda Araújo Medina afirma que, para Teolinda Gersão,

“o universo exterior é muito agressivo com a mulher. A vida não lhe tem dado oportunidade, voz. Esta é uma sociedade que não está feita para a mulher. A busca de sua identidade torna-se, pois, o filão temático da trama ficcional. (...) O *silêncio* é ultrapassado, toda uma geração nova rompe esse silêncio e fala. Fica a última perspectiva: a voz existe.” (1983: 455)

Assim sendo, ao longo das suas obras, Teolinda Gersão tenta valorizar mais a mulher, atribuindo-lhe o protagonismo na narrativa. A mulher tenta impor-se na sociedade, deixa de silenciar a sua voz, renasce e demonstra que na sociedade não vivem só homens, mas também mulheres, que têm os mesmos direitos.

A emancipação das mulheres é demonstrada através dos sonhos femininos. O primeiro sonho sobre a emancipação é o de Lídia. Lídia, protagonista da obra *O Silêncio*, é uma mulher silenciada, mas apercebe-se de que não quer ter o mesmo destino da sua mãe, Lavínia, e tenta libertar-se e manifestar a sua opinião e vontade. Apesar de Afonso, o marido, a proibir de sonhar, ela contraria-o, sonhando. Afonso dirige-se a Lídia e diz-lhe:

“Você sonha de mais, e, à força de querer outras coisas que não há, vai negando as coisas que existem, o que é uma forma de alienação pura e simples. Porque o que havia entre ambos, separando-os, eram as falsas dimensões sonhadas, disse Afonso, e por isso ele proibia-a de sonhar. Mas ela abria um guarda-sol na varanda e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam dentro dela.” (Gersão 1981a: 57)

Lídia sente-se prisioneira do seu próprio marido, pois, para todos os efeitos, é Afonso quem manda e quem decide o que Lídia deve ou não fazer. Não concordando com esta proibição, Lídia tenta sonhar sem que ele se aperceba, pois só no sonho alcança a liberdade por que tanto anseia. A protagonista assume dois papéis distintos: um como

mulher/esposa submissa, passiva; outro como ser individual, que pensa e age por si próprio, salientando um papel activo.

Segundo Isabel Allegro de Magalhães, Lídia, sendo uma mulher dos anos ‘80, “decide mudar; não quer deixar-se moldar pelos outros” (1988: 22), apercebe-se de que “se não for ela a mudar a vida, a vida se encarregará de mudá-la a ela” (21). Lídia sente necessidade de se expressar, a sua voz é silenciada por Afonso tanto nos sonhos como no dia-a-dia. Desta forma, ela tenta que haja “palavras que veiculem uma comunicação com Afonso: palavras que ponham fim ao silêncio que dá nome ao livro e que é, apesar de todos os esforços de Lídia, o ambiente dominante do texto” (*ibidem*). Lídia é uma mulher lutadora, pois faz com que a sua vida não caia na monotonia, que haja diálogo no casal e, acima de tudo, tenta libertar-se da submissão ao marido.

Outro exemplo de emancipação é o caso do sonho da narradora do conto “Noctário”, da obra *Histórias de Ver e Andar* (2002). A narradora é uma jovem mulher que teve três relacionamentos amorosos; só o terceiro a satisfaz. Contudo, o seu namorado morreu.

Quando a narradora vive com o seu actual namorado, Jaime, sonhava com o ex-namorado, André. “Eram sonhos confusos, e em geral não eram felizes. No entanto eram sonhos apesar de tudo bem-vindos, porque acordava com alguma coragem para enfrentar o dia. / Mas era claro para mim que tudo tinha acabado com André.” (Gersão 2002a: 113). Esta relação amorosa provavelmente traumatizou a protagonista, dado que ainda não o esqueceu por completo, apesar de afirmar com exactidão o contrário. Mais uma vez, a narradora sentia-se sozinha apesar de acompanhada, ou seja, independentemente da presença do seu namorado Jaime. No entanto, o término da relação da narradora com Jaime influenciou o seu sonho, pois ela diz:

“Lembro-me do sonho da última noite que passámos juntos:

Eu estava num planeta deserto, onde havia uma casa, com janelas iluminadas. (...) Lá fora havia um cão que começou a uivar quando eles [os donos] saíram, porque percebeu que ia ficar sozinho. Eu sabia que, se eles o ouvissem, abririam a porta e o deixariam entrar. Mas foram-se embora. A angústia do cão era tão grande que comecei a uivar com ele.” (*ibidem*: 117)

A narradora compreende o conteúdo do sonho e analisa-o, apercebendo-se de que a pessoa simbolizada pelo cão, naquele sonho, é ela própria. Sente-se sozinha e abandonada por Jaime, tal e qual como o cão. Ser mulher é estar só?

É curioso notar que os elementos dos sonhos da narradora se vão alterando consoante as relações amorosas que ela tem. André, o primeiro namorado da narradora, reprova a forma de andar da namorada e culpabilizava-a por não conseguir arranjar emprego. A narradora descreve a reprovação de André. Era “por causa dos meus sapatos altos e do seu finíssimo tacão, da minha estratégia de calçar meias azuis (...) Foi o que me disse, ou pelo menos foi essa a ideia que ficou, depois de uma discussão violenta e completamente absurda.” (Gersão 2002a: 116). Esta discussão leva a crer que a relação entre os dois caminha para um fim e este acontecimento diurno faz com que o sonho da narradora seja influenciado, isto é, o conteúdo do sonho é dominado pelo assunto que surge em mente antes de adormecer.

Segundo Freud, há elementos que fazem recordar o sonho do dia anterior. Para o psicanalista, “o sujeito simplesmente dá continuidade, durante a noite e nos sonhos, àquilo que esteve revolvendo na mente durante o dia” (1900: 267), ou seja, a reprovação dos tacões da narradora por parte do namorado, assunto que a preocupou durante o dia, teve continuidade durante o seu sonho.

Quando a narradora acorda, relata o seu sonho e diz:

“enchia taças de champanhe, de pé fino e alto, com pedaços de laranja, sumo e palha de ovos, e assentava sobre elas os calcanhares, de modo que os sapatos ganhavam saltos enormes, de vidro. Comecei a andar, sem esforço, admirando-me por o vidro aguentar tão bem o meu peso.” (115)

O sonho da narradora foca com precisão os aspectos que são o alvo da discussão entre ela e André, nomeadamente o tacão dos seus sapatos. A narradora afirma: “Lembrei-me do sonho no dia seguinte, quando peguei nos sapatos azuis, muito altos, de tacão fino” (*ibidem*). São os sapatos que despoletam tanto a discussão como a memória, fazendo com que a narradora se recorde do sonho que teve na noite anterior. Com o seu namorado Alberto, ela já não se sente sozinha, o sentimento é outro: assume que, com este seu namorado, tem “sonhos bons” (Gersão 2002a: 118). No seu sonho, eles poderiam

“ter tido filhos. As crianças poderiam ter saído dos sonhos e entrado, sem bater, nas nossas vidas. Em alguns sonhos era muito forte a certeza de ter chegado, e de não procurar mais nada. (...) Eu olhava-me ao espelho e pensava que nada me separaria de Alberto.

Nada me separaria de Alberto. Essa sensação era tão forte no sonho.” (119)

A relação que a narradora tem com Alberto é a única que não fracassou. A protagonista até coloca a hipótese de terem filhos, e vive na ilusão de que nada nem ninguém a separaria de Alberto, no entanto ele morre e ela sofre bastante.

A protagonista recorda que esta perda aconteceu

“há ano e meio, parece-me irreal. Algumas imagens, ainda as vejo no meio de névoa, porque não consigo enfrentá-las. Não acredito como foi possível. Recordo os pormenores, os momentos antes e depois, como se aquela noite pudesse ser afastada e não acontecer.” (120)

A narradora continua sem acreditar que perdeu o grande amor da sua vida. Ainda recorda com bastante precisão os momentos anteriores e posteriores ao acidente que levou Alberto à morte. Está de tal maneira abatida que não quer relacionar-se com mais nenhum homem, contudo tem consciência que deve recomeçar a sua vida, e afirma:

“Mas retardo esse momento o mais que posso. Quero ficar o mais tempo possível com Alberto. Sonho que fazemos amor, e o sexo sonhado é quase tão real como na vida. Quase tão real. (...)

Se ficarmos muito quietos, os animais não nos tocam, nem a morte nos leva. Se ficarmos muito quietos.” (121)

A enunciadora revive os bons momentos que passou com Alberto através do sonho. Conclui que, se Alberto não tivesse saído do carro e tivesse ficado em casa, não teria morrido. Esta é a associação que a narradora faz para justificar a morte do seu namorado. É curioso notar que a narrativa termina com a seguinte frase: “Até ao próximo sonho, digo.” (122). A narradora continua a querer sonhar e a tentar perpetuar o passado, revivendo assim os momentos felizes da única relação que não fracassou.

Vitória, personagem da obra *O Cavalo de Sol*, sente-se apaixonada pelo seu primo Jerónimo, com quem mantém um relacionamento amoroso e com quem tenciona casar. A protagonista sonha que

“andava com Jerónimo sobre um campo onde havia de repente uma mulher de um só pé, balançando sobre o seu único pé como sobre um caule, acenando que não. (...)”

Ocorreu-lhe, subindo uma vez mais a escada ao encontro de Jerónimo, que desobedecia à mulher do sonho. O que aumentava o prazer de subir.” (Gersão 1989a: 95)

A protagonista sonha que tem que subir a escada para ir ao encontro do seu primo, no entanto está proibida pelas suas tias de o fazer. Segundo Freud, subir escadas representa o acto sexual, e este é condenado antes do casamento, logo Vitória teria que se manter virgem até ao casamento. Esta situação aumenta o gosto do prazer pela desobediência. De uma maneira geral, “o fruto proibido é o mais apetecido” e, assim sendo, Vitória opta por desobedecer à mulher do sonho. Provavelmente, esta mulher do sonho representa alguma das tias que tomava conta dela. É através do sonho que Vitória tenta tirar algum prazer e gozo da situação de desobediência. Desta forma, tenta libertar-se da tutela familiar. Enquanto criança, Vitória gostava de sentir a preocupação e dedicação do seu primo Jerónimo. A partir da adolescência, a protagonista torna-se uma mulher activa e independente.

Será o suicídio uma forma de libertação da mulher? O elemento comum dos próximos sonhos vai ser a morte, quer da própria sonhadora, quer dos entes queridos. Como reage a sonhadora à morte? A morte surge quando menos se espera e ninguém a escolhe. Quer a mulher, quer o homem são vítimas, por via do destino.

A morte é um *leit-motif* presente nas obras *A Casa da Cabeça de Cavalo* e *A Árvore das Palavras*. Vitória tem receio de morrer e relata a “Jerónimo essa angústia, a experiência de tocar na morte, mas tinha medo – medo de que ele tivesse medo e gritasse e a culpasse depois do seu medo e dos seus gritos” (Gersão 1989a: 40). Vitória partilha o seu receio com o primo, contudo tem medo de ser recriminada por ele. Por que razão Jerónimo culpabilizaria Vitória? Mais uma vez, Vitória sente-se presa, age de forma passiva, não quer que Jerónimo a considere fraca por ter receio da morte.

Além de Vitória sonhar com a sua própria morte, sonha também com o óbito do seu tio Fernando Eurico, como forma de lhe evitar o sofrimento. No entanto, sabemos que o seu tio não morre. Ela não “se admirava por exemplo se o tio Fernando Eurico morresse, embora ele apenas estivesse de cama com gripe, não ficaria surpreendida se visse o seu caixão descer a escada, aos ombros dos gatos-pingados” (65). Por que razão Vitória não ficaria surpreendida com a morte do seu tio? Pela sua idade avançada? Apenas sabemos que Fernando Eurico está com gripe, nada compromete a sua saúde ao ponto de morrer.

Amélia, a personagem da obra *A Árvore das Palavras*, sonha também com a morte, mas de uma pessoa desconhecida. A sonhadora é uma mulher frustrada com a vida que leva em Portugal, decide responder a um anúncio e vai viver para Lourenço Marques. Aí casa e vive com Laureano, seu marido, e com Gita, sua enteada. Todavia, Amélia não se sente realizada com a vida que tem em África e sonha que

“havia luto pela morte recente de alguém. Mas apesar disso tinham feito uma festa, dançava-se no terraço, ao som da música, de repente o homem com quem dançava levava-a para longe e abraçava-a, no meio de um campo, sentia o peso do corpo dele sobre o dela, sentia que ele a amava e que a seguir iriam fugir os dois, mas também sabia, no sonho, que nada disso era possível.” (Gersão 1997: 148)

O estilo de vida de Laureano é menosprezado por Amélia, pois para ela o continente africano “peca por preconceito e ambição, mas que dizem respeito ao racismo (e ao apartheid existente na África do Sul) e às condições de vida”, conforme escreve Maria de Fátima Marinho, no ensaio “Teolinda Gersão: uma escrita cintilante” (2006: 150). Assim, através do sonho, ela ama e é amada por um homem que surge no funeral, na casa da sua madrinha. A sua insatisfação pessoal leva-a a abandonar o marido, Laureano, e a mudar mais uma vez de vida. O funeral surge como modo de Amélia encontrar alguém que a retire da situação em que se encontra.

Como a relação amorosa entre ambos fracassou, Gita sonha que Amélia usa a tesoura da costura, que parece uma

“arma branca, cortante como uma lâmina de faca. Assim ela a devia ter sentido, a entrar no tecido, fundo. Um fio de sangue algures, invisível. Doendo, doendo.

E ela, ofegante, curvada sobre a mesa. Cortando, absorta, sem dar conta de nada. As mãos autónomas, entregues a si mesmas, treinadas.” (Gersão 1997: 96)

A costureira é vista como uma assassina ou comporta-se como tal, dado que Gita associa o casaco costurado ao facto de uma pessoa ser morta. Amélia sente necessidade de se libertar de Laureano, daí que Gita veja sangue vindo do casaco do pai. Este sonho funciona como prenúncio: Amélia abandonará a família, isto é, Laureano e Gita.

A morte é simbolizada por um sítio muito mais limpo, harmonioso e feliz, o que significa que Lóia, empregada negra da Casa Branca, agora “vive” num local com

“ondas verdes e uma língua comprida de areia, com redes a secar ao sol. E ao lado há logo um rio, como na Maçaneta.

Zedequias agora é pescador, o barco onde anda é comprido e estreito, como as almadias. À tarde regressa com os peixes, Orquídea e a Ló correm na areia.” (198)

Desta maneira, podemos afirmar que a morte é imaginada como uma forma de libertação da mulher. É curioso notar que a morte simboliza uma vida muito melhor e mais alegre. Gita idealiza uma vida muito mais agradável, e agora sonha que o marido de Lóia, Zedequias, que muda de profissão, já não é vendedor ambulante e as suas filhas estão felizes.

Desta forma, Gita encontra segurança na árvore do quintal, com a qual fala e debaixo da qual se deita. Gita e Roberto, colega da escola, pintam um cartaz com uma árvore. Ambos sentem necessidade de liberdade de expressão. Gita sonha com a sua independência e a árvore das palavras reflecte exactamente essa autonomia.

“Ela crescia nos sonhos (...) A árvore das palavras. Para contornar o seu tronco seriam precisas nove luas. E cada folha era extensa como um voo de pássaro.

Mas de certeza que não só nos meus sonhos: Crescia também nos de toda a gente.” (218)

O sonho que cresce na população moçambicana, assim como na portuguesa, é o desejo de uma sociedade sem repressão, com liberdade de expressão. Tanto Vitória como Gita sentem-se desiludidas e partem em busca de uma vida melhor do que a que deixam para trás. Segundo Mircea Eliade, no livro *Mitos, Sonhos e Mistérios*, a árvore está relacionada

“com a ideia de renovação periódica e infinita, de regeneração, de «fonte de vida e juventude», de imortalidade e realidade absoluta” (1957: 13-14). Além de a árvore ser bastante valorizada na cultura africana, ela representa a realização de um desejo, de uma fantasia onírica. Assim sendo, a árvore designa-se por a árvore dos sonhos, “porque os sonhos crescem dos seus ramos, como frutos, ou a árvore onde os sonhos pousam para passar a noite” (Gersão 1984a: 87).

Em Teolinda Gersão, a árvore e a casa são locais de refúgio e de bem-estar. A casa, para uma mulher, tanto pode simbolizar um refúgio como uma prisão. A narradora do conto “Noctário” afirma: “queria chegar a casa e não conseguia. As ruas eram-me familiares, sabia que só podia estar perto, mas à medida que avançava ficava cada vez mais longe. De nada servia perguntar, as informações que me davam só me confundiam” (Gersão 2002a: 114). Aqui, a casa é um lugar de segurança, refúgio, no entanto a protagonista é impedida de chegar ao seu destino. Ela tem receio da solidão, de não encontrar o seu lar. Além deste sonho, a narradora sonha que sai

“de um autocarro, no meio de um descampado (...) Não havia uma única casa, nem uma única árvore. (...) Mas à noite os sonhos voltavam: procurava debalde o caminho, precisava de telefonar, mas não tinha telemóvel. Começava a andar, à procura de um telefone, mas perdia-me em bifurcações, em caminhos de areia, onde me enterrava até aos tornozelos, e não levavam a nenhum lado.” (115)

A casa e a árvore surgem como elementos comuns neste sonho e no anterior. Além dos significados já frisados de cada um destes elementos, neste excerto eles podem servir como indicadores de orientação, dado que os sentimentos de solidão e perda estão presentes no sonho. A narradora sente-se desorientada, pois inicialmente encontra-se num local descampado que corresponde a um não-lugar ou a um caminho labiríntico. A referência a um não-lugar, o “descampado”, sítio desértico, remete para um local no qual a mulher é vista como uma não-identidade, sem saber quem é nem onde está.

No sonho de Gita passamos de uma dimensão espacial pequena, a casa, para uma maior, o hotel. Gita anseia por mudar de vida e sonha como seria um quarto no hotel, onde ela e Rodrigo, o seu actual namorado, vão tomar um refresco. Assim, o hotel significa o desejo de evasão por parte da mulher. Para Gita, os quartos de hotel são “talvez em tons de

verde claro, com pesados cortinados brancos. E terão casas de banho luxuosas, intensamente iluminadas por luzes escondidas. Os armários com portas grossas de espelhos” (Gersão 1997: 216). Ela imagina um quarto luxuoso. Talvez o seu desejo fosse viver numa casa assim luxuosa. Seria a sua casa de sonho e, muito provavelmente, gostaria de constituir família, daí a necessidade de um espaço maior. Em *O Primo Bazilio*, de Eça de Queirós, Luísa sonha com a vida de luxo que poderia ter se fugisse com Basílio. A protagonista “via-se ao lado de Bazilio, numa rua sem fim, onde palácios tinham fachadas de catedrais, e as carruagens rolavam ricamente com uma pompa de cortejo” (Queirós 1878: 281). É de notar que tanto a mulher em Teolinda Gersão, como a protagonista queirosiana, Luísa, demonstram a fragilidade feminina.

A dimensão espacial vai aumentando gradualmente, pois há uma passagem de um espaço para outro, da casa para o hotel e do hotel para a cidade (onde há muitas casas e hotéis). Assim sendo, a cidade pode significar um lugar de evasão, liberdade, fuga a um problema. Vitória faz várias vezes referência a uma cidade luminosa e a ruas com nomes fictícios. A protagonista

“via apenas sombras confusas, (...) mas se pudesse levantaria um a um os véus da água e a cidade surgiria. Não apenas assim, um obscuro contorno, as casas como manchas negras, as ruas como massas confusas, à distância, como se ela estivesse a olhar de longe e a cidade se amontoasse sobre colinas, crescendo irregularmente em altura (...) e a alegria de ela andar no meio disso –” (Gersão 1989a: 61-62)

A narradora vê surgir uma cidade aquática estranha que cresce sobre as colinas. Apesar de nesta cidade predominar a confusão, o caos provocado pelo número de habitantes, Vitória sente-se livre, pois não tem ninguém que a controle como na casa onde morava. Vitória não procura uma cidade qualquer, mas uma cidade encantada: “Mergulhar no ribeiro, descer até ao fundo, e encontrar a cidade. Mesmo que tivesse de morrer por amor disso” (68). Assim sendo, Vitória já não tem medo de morrer: ela morreria feliz, pois esta cidade a faria feliz, nem que fosse por breves instantes. Mais uma vez, a cidade surge das profundezas do mar, ou seja, assistimos ao nascimento da cidade, assim como ao da alegria e da libertação da própria protagonista.

Nos sonhos de Vitória predominam dois tipos de cidades: a cidade encantada e a cidade louca. Inicialmente, a narradora descreve a cidade onde morava: “Era uma cidade louca, como ela mesma era louca” (104), de seguida salienta, mais pormenorizadamente, a casa da sua infância: “lembrava-se da casa, numa rua inclinada, ladeada de muros cobertos de hera e de glicínias” (*ibidem*). A casa da sua infância ficava numa cidade encantada, onde predominavam as fantasias e as recordações de uma infância feliz. O desejo de Vitória é ir para Lisboa, cidade de evasão. Assim, sonha que desembarca em Lisboa. Vê-se a apanhar

“um trem de praça, sentando-se à janela, dizendo ao cocheiro, com desenvoltura: Rua das janelas verdes. (...) o cocheiro (...) conduzia devagar, hesitando, à procura de ruas que não existiam. Lia com esforço os nomes dos letrados, ao passar, mas todas as ruas tinham nomes estranhos, e ela não ia para lugar nenhum.” (Gersão 1989a: 115-116)

É a inexistência das ruas que não a leva ao destino, ela pede ao cocheiro com firmeza que procure determinadas ruas, mas é inútil. A sua necessidade de evasão fá-la criar ou imaginar nomes fictícios. Através do sonho, Vitória concretizou o seu desejo que é conhecer Lisboa, no entanto sabemos que anda à deriva, porque o cocheiro não sabe onde se localizam as ruas. É o cocheiro que a conduz a um certo sítio, numa valorização do homem em relação à mulher. Esta viagem não é concretizada, pois sabemos que Vitória nunca saiu da casa onde vive, porque tem pessoas que a “prendem”, nomeadamente, as suas tias e Jerónimo.

A referência ao espaço é cada vez maior. A mulher precisa de um espaço mais amplo, ou seja, sente necessidade de destruir as quatro paredes que a prendem. Além da casa, do hotel e da cidade, a ânsia feminina é a viagem. Lavínia, mãe de Lídia, em *O Silêncio*, é uma mulher submissa e com alguns problemas na relação com o marido, Alfredo, daí que o seu desejo não seja concretizado. A sua viagem de comboio não se realiza, dado que tanto os passageiros como o maquinista estão mortos. O facto de a narradora focar que os passageiros e o maquinista estão mortos, pode funcionar como prenúncio do suicídio de Lavínia. Esta mulher opta pelo suicídio como forma de libertação do silêncio, não alcançada durante a sua vida de casada.

Algumas das personagens femininas sonham com quedas como libertação da “prisão” masculina que as sufoca. Um destes casos é o sonho da narradora do conto “Noctário”, que relata a sua antiga relação com André:

“Comecei a sonhar com aviões caindo. Sim, penso que esses sonhos foram os primeiros sinais de alarme. Eu pilotava um avião, mas não tinha *brevet* e a certa altura o avião incendiava-se e caía.

Em alguns sonhos eu era a única pessoa a bordo, outras vezes André estava comigo, eu gritava e não sabia como protegê-lo da minha ignorância de pilotar. Acordava exausta e transpirada, sentindo que a nossa queda era culpa minha.” (Gersão 2002a: 114)

Apesar de a narradora não ter *brevet*, é ela quem pilota o avião, o que lhe confere uma sensação de emancipação e liberdade. A narradora sonha que em alguns sonhos André acaba por morrer, noutros isso não acontece e ela tem medo de que ele a culpe pela queda do avião. Por que será que a narradora sente este receio?

A protagonista sente receio porque André é machista e opressor. Verifica-se que o relacionamento entre os dois não decorre da melhor forma possível e que, muito provavelmente, caminha para o fim. Ao longo do conto, sabemos que a narradora termina a sua relação falhada com André e namora com Jaime. Esta relação também fracassa, e por fim, namora com Alberto, o qual morre num acidente de viação.

Vitória é outra personagem que sonha que cai num poço: “o corpo revolvendo-se em movimentos desordenados, como uma pedra caindo, a cabeça batendo algures com tanta força que a consciência se perdia. (...) Ou ficar caindo, caindo, mas não chegar ao fundo, porque não havia fundo, em nenhum lugar havia apoio ou limite, apenas se caía” (Gersão 1989a: 24). Vitória sonha que o corpo executa movimentos desordenados, fazendo com que a cabeça bata algures, o que a leva a perder a consciência. No entanto, este poço também não tem fim.

A conquista da igualdade entre os sexos é um processo em curso? É curioso salientar que a mulher portuguesa, no século XXI, tem de ser vista como uma identidade em si e não como o sexo oposto ao masculino. As “mulheres sabem que já não são o que eram mas não sabem claramente o que são” (Cruz 1996: 164), pois, apesar de existir uma libertação, a mulher ainda não consegue assumir uma identidade autónoma e independente.

2.2. Sonhos de futuras mães.

A Autora dedica particular atenção aos sonhos de futuras mães. O primeiro sonho relacionado com a maternidade está inserido no conto “Mulher dormindo”, publicado na revista *Colóquio Letras*, em 1981, ano também da publicação do livro *O Silêncio*.

No conto “Mulher dormindo” e na obra *O Silêncio* faz-se alusão à mulher, à maternidade: as mães sonham com a geração dos filhos. Tanto a narradora do conto como a personagem Lídia falam da maternidade. A protagonista do conto sonha que a “criança hesitava se poderia ou não entrar no sonho. Era uma criança que existia na chuva e procurava um corpo” (Gersão 1981b: 43). Desta forma, a mulher cria espaço para que a criança nasça dentro dela: “ela cederia e dar-lhe-ei o seu corpo. E dentro dela a criança avançaria como um animal cego”, pois a criança “quisera nascer” (*ibidem*). Para Lídia, a criança vai

“descendo, pelos degraus do sonho. O sol, a água, o corpo molhado, o rio claro. Estendo a mão, de dentro do rio, nado até à pequena ilha de areia. Ela olha para mim, sentada na margem. (...) Mas as crianças nascem de duas vozes que se encontram, e não só de dois corpos” (Gersão 1981a: 108-109)

A mãe surge dentro do rio e nada até à margem onde se encontra a criança. A criança não é só fruto da junção de dois corpos, mas também de duas vozes. Segundo Inês Maria Alves de Sousa, na sua dissertação *Teolinda Gersão: o Processo de uma Escrita*, a “concepção de uma criança surge, ao longo do conto, estreitamente ligada à dimensão do sonho. É durante o sono que a mulher e criança se encontram, medindo forças e lutando na

busca das suas formas (...) O espaço onírico será também o ponto de encontro entre mãe e filho em *O Silêncio*” (1988: 6-7). Como o filho de Lídia morreu, a única forma de esta se encontrar com ele é no sonho.

Em contrapartida, tanto Clara, personagem da obra *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, como Ondina, personagem da obra *Ondina*, rejeitam a maternidade. Clara já foi mãe uma vez, mas o seu filho morreu; perante tal situação, ela não quer ter mais filhos, pois não quer sofrer, caso perca novamente um filho. Clara sonha que surgem crianças de todos os lados, o que atenua a dor da perda de um filho. Para ela, são as crianças que têm de sonhar com as mães e não o contrário. Será que os bebés sonham? Para Hobson, é bastante provável que tal aconteça, pois os “fetos humanos começam a exibir movimentos altamente organizados e espontâneos muito cedo na sua vida uterina” (2002: 70). Assim sendo, existe já uma actividade cerebral que leva a crer que os bebés sonham. Clara

“dormia e a noite era deserta, serena, sem pegadas, mas de súbito as crianças surgiram, apareceram de repente, saindo de todos os lugares, corriam entre as casas, em pátios octogonais ladrilhados de azulejo, cavalgavam grades, muros, ramos de árvore, vinham das pedras, das ervas, das algas, da boca entreaberta da noite, vinham dos peixes, dos pássaros, do vento, do ventre redondo das baleias,

mas *eu não quero*, disse com angústia, revolvendo-se na sua cama estreita, *não quero sonhar um filho, pôr no mundo um filho*,

não sou culpada, gritou à criança, sou eu que sou o teu sonho, porque são as crianças que sonham as suas mães, elas sonham no seu líquido iridescente, na sua água primitiva, e lentamente, pelo puro poder do seu sonho, vão construindo em volta o corpo de uma mãe, e a mãe vai crescendo alimentada pelo sonho, até que a criança a empurra, a separa de si e a atira para fora e ela é uma pequena mãe nascendo, exausta, desamparada, oscilante, deitada sobre o mundo.” (Gersão 1982a: 25-26, itálico meu)

As crianças do sonho de Clara surgem de todos os lados, nomeadamente do ventre de uma baleia. Mais uma vez, está subentendida a ideia de maternidade através do ventre redondo da baleia; contudo, a rejeição de Clara é óbvia, pois esta afirma que não quer dar à luz. Quando Clara grita que não é culpada, muito provavelmente refere-se ao nascimento do seu filho. No último parágrafo referente ao sonho de Clara, descreve-se que as mães nascem dos filhos. Primeiro, o corpo da mãe cresce, modifica-se, depois a criança empurra e separa-se, isto é, sai do ventre da mãe. A criança sente-se “desamparada” num mundo que não

conhece e que não lhe pertence única e exclusivamente, tal como lhe pertencia quando vivia dentro do ventre de sua mãe.

Além de Clara, a mulher que dorme (protagonista do conto) não deixa a criança sonhar e tem o seguinte comportamento: “fechou à criança as portas do sonho e mergulhou fundo, cada vez mais fundo, para dentro do mar” (Gersão 1981b: 44). O que levará uma mulher a rejeitar a maternidade? O sofrimento e medo que provocam a perda de um filho. Para Freud, o sonho da mulher do conto simboliza o nascimento. A interpretação “é alcançada invertendo-se o acontecimento relatado no sonho manifesto; assim, em vez de «mergulhar na água», temos de «sair da água», isto é, nascer” (Freud 1900: 392).

Poderá o sonho da protagonista do conto representar o desejo da mulher de vir a ser mãe? A meu ver, esse desejo não é uniforme. Ou seja, tão depressa a mulher que dorme deseja ser mãe, “quando estendeu os braços para dizer «vem»” (Gersão 1981b: 44), como, de repente, evita que a criança tenha qualquer tipo de contacto com ela, deixando-a ser levada “pelas ondas até aos braços de outra mulher, algures, do outro lado do universo” (*ibidem*). Muito provavelmente, o desejo da protagonista do sonho é ser mãe, no entanto o receio e a rejeição são tão grandes que ela prefere não modificar a sua vida.

A visão de recusa da maternidade de Ondina é diferente da de Clara. Clara não quer ser mãe, talvez como consequência da perda do filho. Já Ondina, conforme explicita Teolinda Gersão, no prefácio da obra *Ondina*,

“não possui nenhum atributo maternal (nunca será mãe, por sua vez, no que igualmente se afasta de Melusina), mantém-se infantil e sem maturação, de certo modo, «parada» no início do seu percurso (o que se pode igualmente atribuir à influência da «mãe fálica», que contraria o crescimento e prende na infância).” (Gersão 1989b: 34)

No início do século XIX, grande número de textos literários aborda o motivo da “mulher das águas”. Segundo Teolinda Gersão, há uma variação terminológica no tratamento deste motivo: ninfa, mulher, ondina, sereia, “nixie”, Melusina e outros nomes. O elemento comum a todas estas figuras femininas é a água. A história de Melusina é de origem francesa e remonta ao século XV. Melusina é “encarada como fada, ligada à água pela sua cauda de serpente e pelo seu regresso aos sábados ao elemento aquático (a

contemplação pelo marido desse regresso funcionará neste caso como o interdito)” (Gersão 1989b: 18). Fisicamente, Melusina difere de Ondina, esta não tem os cabelos longos como as sereias e não tem seios grandes como Melusina.

A Autora usa léxico freudiano, nomeadamente o vocábulo “fálica”. Ondina é caracterizada como sendo uma mulher virgem, daí que ainda não possa ser mãe e continua presa na sua infância. É curioso notar que, em todos os sonhos, a água é um elemento constante, pois é na água que a criança se desenvolve. O vocábulo “chuva” surge no conto “Mulher dormindo”, dado que a “criança existia na chuva” (1981b: 43). Em *O Silêncio*, o local onde a mãe se encontra com a criança é o rio. Por fim, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, é referida a vida intra-uterina: “líquido iridescente”, “água primitiva” (1982a: 25-26).

Para Freud, nos sonhos “típicos”, os “temas como atravessar espaços estreitos ou estar na água, baseiam-se em fantasias da vida intra-uterina, da existência no ventre e do ato do nascimento” (Freud 1900: 392). Além de o elemento água significar o nascimento e a maternidade, no conto “Mulher dormindo”, a chuva simboliza a fertilidade. A mulher do conto surge exactamente ligada à chuva: “a mulher que dormia multiplicava-se na chuva” (Gersão 1981b: 43).

É à mulher que está reservado o papel da maternidade, da “manutenção da ordem familiar e social, implicando a ocupação de tempo com um mundo escondido dos homens” (Morão 1996: 152). Já os “homens são excluídos de todo o mundo da maternidade: da educação dos filhos (pelo menos na primeira infância), da educação das raparigas, que é sempre confiada à mãe, cuja imagem são supostas reproduzir” (*ibidem*: 152-3). No meu ponto de vista, os homens é que se auto-excluem e deixam o papel da maternidade para a mulher. Exemplo disso é a personagem Duarte Augusto, como comprovarei no sub-capítulo seguinte.

2.3. Sonhos masculinos.

Quase todas as figuras femininas de Teolinda Gersão (principalmente as protagonistas) sonham; o mesmo não acontece com os homens. Comparativamente ao número de sonhos, há poucos homens que sonham nas obras literárias da Autora (*vide* Anexos). Apenas farei referência aos sonhos de Jerónimo, Pedro e Amaro, centrando-me essencialmente nos sonhos da personagem Jerónimo, da obra *O Cavalo de Sol* (1989). Um dos seus primeiros sonhos foca um acontecimento passado na infância, a queda de cavalo, que o marcou para o resto da vida. Assim, Jerónimo sonha constantemente com a queda a cavalo: “sentia-se de novo atirado por uma força descontrolada e bruta, como se o cavalo tivesse enlouquecido. Revolvia-se no ar como um boneco, em reviravoltas sucessivas” (Gersão 1989a: 81). Este acontecimento fez com que Jerónimo se dedicasse à caça, apesar de o narrador afirmar que “não era por medo aos cavalos que não tornara a montar” (*ibidem*). A verdade é que Jerónimo era controlado pelo cavalo, não pode prever o comportamento do animal, enquanto na caça o cão depende única e exclusivamente do caçador.

Além desta recordação da sua infância, o sonhador relembra outra vivência, quando foi com Liberata à loja de Bernardino. Jerónimo “cuspira na soleira, imaginando-se a cuspir-lhe [isto é, dono da loja: Bernardino] na cara cor de pó e na cabeça calva. / Sorriu. A distância entre o eu e o mundo, a inadequação entre a realidade e a ideia.” (31). Jerónimo tem consciência de que existe um grande fosso entre o mundo real e o onírico, e é neste

último que se vive e se faz o que se quer sem censuras e obrigações, concretizando os desejos reprimidos.

O principal tema que surge no sonho de Jerónimo é a não-emancipação da mulher. Enquanto nos sonhos femininos as mulheres sonham com a emancipação, nos sonhos masculinos os homens sonham com mulheres submissas. Jerónimo sonha com uma mulher que não tem vida própria, que vive em função do homem. Este é o protótipo da mulher pretendida:

“uma mulher que vivia em função do homem que amava, não possuía nada ela mesma, nem sequer o tempo, e essa era a chave da sua sedução. A tal ponto se entregava que se esquecia de existir, era uma mulher só dádiva, sem exigência alguma. A que fica sempre, talvez irrealizada, no fundo dos sonhos de um homem. A que talvez não exista, porque essa é a mulher dos sonhos.” (Gersão 1989a: 194)

A fantasia masculina de Jerónimo é que a mulher não se enquadre num local nem tenha identidade. Para o sonhador, o rosto da mulher sonhada corresponde ao de Melícia. Para ele, Melícia corresponde à mulher dos sonhos, isto é, uma mulher que assume um papel passivo na sociedade, que é submissa ao homem. Nesta citação, para ser mais precisa, há uma intervenção da narradora na última oração, ou seja, enquanto Jerónimo pensa que existe uma mulher como ele a idealiza, já a narradora nega essa opinião idílica, afirmando que essa mulher fantasiada existe única e exclusivamente nos sonhos masculinos.

O assunto do sonho do soldado Pedro é a nostalgia que o sonhador sente da mulher amada, pois ele sonha com Clara, personagem da obra *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Pedro sente saudades dela e diz:

“Sonhei tantas vezes contigo, tantas vezes, que gastei a tua imagem e não sei mais sonhar.

Teu corpo estilhaçado na memória. Nem mesmo sei mais como é o teu corpo, Clara. Ou sei apenas fragmentos. Cabelos, olhos, boca, seios, mãos. Mas o sorriso foge. Quero uma imagem parada no tempo, sempre igual, e não a encontro. Porque cada vez o rosto se desmancha. E as fotografias são mais irreais do que a memória.” (Gersão 1982a: 68)

Pedro é o marido de Clara e sente a sua falta, pois está distante da mulher que ama. Apenas recorda fragmentos do corpo da mulher, dado que não consegue ter uma imagem

nítida e real de Clara. Diz que sonhou tantas vezes com ela que há um desgaste da sua imagem.

Os temas dos sonhos dos homens são diversificados. Além de sonharem com mulheres, com as suas próprias infâncias, também sonham com animais e com a morte. O sonho de Amaro, personagem da obra *O Cavalo de Sol*, anuncia uma morte e funciona como prenúncio. A pseudo-morte de Vitória é anunciada através do sonho de Amaro, pois ele sonha que “os da Casa, antes queriam ver-te [Vitória] morta. Antes queriam ver-te morta do que amada” (Gersão 1989a: 195). As pessoas da casa não concordam com o casamento entre Vitória e o primo Jerónimo. Este sonho de Amaro vai ser reforçado por o seu sonho posterior, pois “vê” que os olhos de Jerónimo “estão cheios de loucura (...) Anda pelos campos como se alguém o perseguisse, olha para trás e para os lados como se fossem no enlaço, ele tem medo da morte mas é ele que anda cheio dela” (206). Este pesadelo de Amaro vai funcionar como prenúncio do suicídio de Jerónimo. Será que Jerónimo se mata por ser um homem solitário e infeliz?

Quanto a Jerónimo sonha que persegue Fulva, a cadela de caça, mas ela foge-lhe. Desta forma, Jerónimo

“Perseguia-a, num sonho, e ela fugia: subia pé ante pé a escada até ao sótão, empurrava a porta de um dos quartos, abria a clarabóia do telhado e desaparecia através dela. Ele galgava, ofegante, os degraus, no seu encaço, empurrava suando a porta – e não a via mais. (...) ele estava só. Mas não estivera sempre? (Gersão 1989a: 207-208)

Apesar desta perseguição onírica, Jerónimo mata a cadela na realidade, vingando-se da resistência de Vitória. Jerónimo sente dificuldade em estabelecer relações, quer com pessoas, quer com animais. A causa para o estrangulamento da cadela é um momento de loucura e um acto de substituição da vítima, pois Jerónimo apercebe-se de que, finalmente, não consegue controlar Vitória e esta não é uma mulher submissa e passiva como Melícia ou como a própria cadela.

2.4. Sonhos de crianças.

O tema dos sonhos dos mais jovens difere do dos mais velhos, pois a visão do mundo é diferente. A protagonista da obra *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* começa por estabelecer diferenças entre os tipos de sonhos atribuídos a cada um dos sonhadores. Afirma que os sonhos das crianças boas são diferentes dos das crianças más: “Todas as noites percorro as casas onde as crianças dormem (...) sobre as crianças boas abro um guarda-chuva multicolor e elas sonham com lugares maravilhosos e fantásticos, mas sobre as crianças más abro um guarda-chuva preto e elas dormem estupidamente, sem sonharem nada” (Gersão 1984a: 54).

É curioso notar como a protagonista entra em contradição. Inicialmente, afirma que há crianças más “que sonham mundos maravilhosos e fantásticos, enquanto as crianças boas nunca sonham nada”, e depois diz que “não há crianças más, embora fosse interessante que houvesse” (*ibidem*). O facto de existirem crianças más implica que os seus sonhos sejam diferentes do das crianças boas. Antes de mais, os das crianças boas são coloridos, há fantasia, enquanto os sonhos das crianças más não têm cor, vida.

O facto de a vida não ter cor lembra a vida de Damiel e Cassiel, personagens do filme *As Asas do Desejo*, de Wim Wenders (1987). Estas duas personagens são anjos que se deslocam pela cidade de Berlim para evitar que os mortais tenham pensamentos negativos. No entanto, Damiel encontra um sentido na sua vida, quando se apaixona por uma trapezista de circo, Marion, e deseja tornar-se mortal. Abdicando da imortalidade, o seu desejo concretiza-se. Damiel encontra o seu grande amor e, como ser humano, irá experienciar todas as novas sensações. A partir do momento em que Damiel se humaniza, a imagem do

filme passa a ser colorida, o que não aconteceu quando era anjo, pois a imagem era a preto e branco. Assim, a vida de Damiel passa a ter cor. A transcendência é ontologicamente mais pobre do que a imanência. Para Wim Wenders, a vida é valorizada em detrimento da morte (surgimento do ser angelical).

A narradora de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* afirma que as crianças más não sonham. Será possível? Todos nós sonhamos, podemos recordar-nos ou não dos sonhos. Esta questão é abordada por Hobson, pois, se “o sonho não é interrompido pelo despertar, raramente é lembrado. A fraca ou nula recordação dos sonhos por muitas pessoas é o resultado da abolição da memória durante estas fases de activação cerebral do sono” (Hobson 2002: 17). Geralmente, quando acordam, os sonhadores têm tendência para afirmar que não sonharam de noite, pois não se recordam dos seus sonhos.

A protagonista provoca os sonhos às crianças. Com que intenção? Por quê somente às crianças e não também aos adultos?

O tema predominante nos sonhos das crianças é o ciúme existente entre irmãos. O ciúme é o assunto central do sonho de Hortense, personagem de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Ela sente ciúmes da sua irmã mais nova – Elisa – e sonha que pode matá-la, pois Elisa

“era um entrave, um peso de que gostaria de libertar-se, para poder finalmente correr, subir, voar sozinha, uma vez ouvira alguém falar de uma notícia de jornal em que uma criança deitara a um poço um irmão mais novo, porque não suportava mais que ele fosse confiado, ela [Hortense] também não suportava mais ser responsável por Elisa – deitar Elisa a um poço, deixá-la cair, juntamente com a cama, quando estivesse dormindo, mas a cama ficaria a flutuar e quando acabasse de brincar sozinha ela desceria até ao fundo do poço e iria buscá-la outra vez, Elisa continuaria a dormir e não suspeitaria de nada, ou atirá-la da mais alta das janelas, mas haveria em baixo um elefante agarrando-a na queda, com a tromba comprida” (Gersão 1982a: 132)

Hortense sente necessidade de se tornar mais independente. O facto de ter de tomar conta da irmã provocava-lhe algum desconforto, porque não podia brincar com quem quisesse. Podemos associar ao elefante com tromba comprida à figura paternal, pois assim Elisa estaria sempre protegida.

Freud frisa a questão dos ciúmes que os irmãos mais velhos costumam sentir em relação aos mais novos, dado que estes últimos passam a disputar o amor dos pais. Segundo o autor, as crianças, “que amam seus irmãos e irmãs e se sentiriam desoladas se eles morressem, abrigam desejos maléficos contra eles em seu inconsciente, datando de épocas anteriores; e estes podem se realizar nos sonhos” (1900: 252). O objectivo de Hortense é fazer desaparecer Elisa temporariamente, para não ter de carregar o fardo de ser responsável pela sua irmã mais nova.

O tema do ciúme não pode ser desenvolvido sem se fazer referência ao complexo de Édipo. Este tema está patente no sonho de Gita, pois ela sonha que o “primeiro amante era o pai (...). Sempre o pai. Mas isso num tempo irreal, impossível, nos desejos e sonhos da infância. Que um dia ficou perdida para trás” (Gersão 1997: 212). Já Freud defende que, durante a infância, o rapaz costuma sentir-se sexualmente atraído pela mãe, chegando a sentir ciúmes do próprio pai. Desta forma, a criança “compreende que a tentativa de eliminar o pai enquanto rival seria por ele punida através da castração” (Freud 1928: 254). O que o rapaz sente pela mãe (complexo de Édipo), equivale ao que a rapariga sente pelo pai (complexo de Electra). Segundo afirma Jorge Carvalho, na sua tese *Jogos na Casa da Ficção – O sentido da existência na narrativa de T. G.*, o sentimento expresso entre filho e mãe ou filha e pai significa uma “entrega aos jogos sexuais e do orgasmo adulto” (Carvalho 1999: 59), pois o despertar da sexualidade conheça a surgir em Gita.

É curioso notar que, para Teolinda Gersão, o complexo de Édipo é uma “ignorância do acto cometido: É minha a desgraça, mas não a culpa” (Gersão 1989b: 42), ou seja, a Autora desculpabiliza a criança, pois ela não tem consciência do que faz, ainda é bastante nova para perceber o que se passa na realidade. A criança aceita a sua identidade sexual na fase edipiana, contudo existe uma diferença entre o rapaz e a rapariga. Quanto ao primeiro, “tem de aprender a sua identidade de género negativamente como sendo não-feminina, sendo que esta diferença requer um esforço contínuo. Em contrapartida, a identidade base de uma rapariga é positiva, sendo construída sobre a semelhança, a continuidade e a identificação com a mãe” (Showalter 1986: 61). A ideia defendida por Elaine Showalter difere da de Freud, pois, para este autor, a identidade base da rapariga é negativa e a do rapaz positiva. Na obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), mais precisamente no segundo estudo “A Sexualidade Infantil”, Freud faz referência à inveja do

pénis, isto é, a rapariga “está sujeita ao desejo do pénis que a leva ao desejo, tão importante mais tarde, de ser por sua vez um rapaz” (Freud 1905: 119).

Todavia, na adolescência de Gita, o “amor pelo pai, que era o foco irradiante da infância (ao lado da ama negra), desloca-se para Rodrigo e o corpo é, agora, a casa a descobrir e habitar” (Costa 1997: 8). Durante a fase da puberdade, o desejo sexual de Gita é transferido do pai para o namorado Rodrigo, ou seja, assiste-se à resolução do complexo de Electra.

A morte de um ente querido é enfatizada quer nos sonhos dos adultos, quer nos das crianças. Júlia, a protagonista d’*Os Teclados*, sonha que o seu professor Palrinha morreu, pois o piano de cauda “pareceu-lhe um caixão preto (...) Demasiado grande para o seu corpo mirrado, achou” (Gersão 1999: 82); no entanto sabemos que ele não morre, apenas o seu estado de saúde se agrava. Júlia acha que a morte é a solução para por termo ao sofrimento do seu professor, ou seja, ao morrer deixa de sofrer. Quem morre é o professor de matemática Rogério Souto. Para Freud, este sonho é a valorização de um desejo do sujeito.

Em Júlia, o sentimento predominante associado ao piano é o “medo de se afogar no teclado. De desaparecer dentro dele” (Gersão 1999: 48). Ela receia também que descubram a sua capacidade de improviso, pois “antes de tocar estava já a ouvir o modo exacto como deveria soar cada nota” (48-49). Para uma pessoa tão jovem, a sua capacidade é invulgar, daí que Cristina Almeida Ribeiro afirme que o “mundo da protagonista [se] organiza, pela relação com os sons da casa – vozes, ruídos, rumores – depois, em função da audição que aparece nela como o sentido privilegiado” (2000: 85).

Um ponto de contacto pode ser estabelecido entre Júlia e Ilda, a protagonista de *Os Anjos*. Ambas têm um dom. Enquanto Júlia tem a capacidade de improvisar, Ilda tem o dom de comunicar com anjos. Durante a infância, sonhar com seres imaginários ajuda a idealizar uma vida melhor. No caso de Ilda, ela sonha com anjos e entende-os sem falar com eles: “entendia a sua língua sem precisar de palavras, um olhar bastava. Porque mil coisas se transmitiam num segundo, quando o [s]eu olhar e o do anjo se cruzavam” (Gersão 2003a: 69). São os anjos que fazem com que Ilda se aperceba da noção de família: “os anjos bons roçaram a minha outra face e não cheguei a dizer as palavras. Só deixei cair a travessa. (...) Éramos uma família, vi” (71). No entanto, os anjos maus colocam Ilda contra a mãe: “Ela

tem lá dentro o retrato do Serafim, vestido de soldado, há um retrato escondido no gavetão, no lugar onde a madeira do forro está levantada” (*ibidem*). Ilda não se preocupa, porque sabe que a “mãe voltaria sempre, não punha um pé em falso ao andar nem caía do alto das ravinas” (*ibidem*). Para a Autora, a “união com eles [espíritos elementares] representa finalmente a união do homem consigo próprio, a integração da sua face obscura, da parte de si que sente como não dominada” (Gersão 1987: 32). Podemos entender esta afirmação considerando que a parte que o homem não domina é o inconsciente.

Recenseando *O Mensageiro e Outras Histórias com Anjos*, Conceição Caleiro afirma que no conto “Os Anjos” está patente o

“reino do maravilhoso, do sobrenatural, a presença no meio de nós, sem estranheza, de seres irreais: os anjos, vários anjos que descem nos sonhos. E os sonhos são necessários ao desencadear do maravilhoso nas visões, no instante de uma revelação, na presença inefável de um bater de asas.” (2003: 125)

Os sonhos podem funcionar como revelações, transmitidas por anjos. É também através dos sonhos que se idealiza um mundo sobrenatural, onde reina a felicidade e a alegria. Também, no prefácio ao livro *Ondina*, Teolinda Gersão faz referência aos anjos:

“Na tradição judaico-cristã, a angeologia e a demonologia irão misturar-se ao conceito de espíritos elementares. (...) Filo identifica os anjos das escrituras com os «demónios» dos filósofos gregos, e considera-os intermediários entre deus e os homens (...) segundo outras concepções, os seres elementares provêm da união dos anjos com as filhas dos homens.” (Gersão 1989b: 17)

Para a tradição judaico-cristã, os anjos, seres elementares, funcionam como mediadores entre Deus e o Homem e o texto enfatiza a junção de anjos com seres humanos, como acontece à mãe de Ilda e Serafim. Ilda sonha que eles estão a dançar e a certa altura a mãe põe um pé em falso e cai no mar. Parte do sonho é influenciada por uma fotografia que Ilda tinha visto: era “um retrato do Serafim no fundo do gavetão do roupeiro” (*ibidem*). Segundo Freud, os “sonhos de cair (...) costumam ser mais caracterizados pela angústia. Sua interpretação não oferece nenhuma dificuldade no caso das mulheres, que quase sempre aceitam o uso simbólico da queda como um modo de descrever a rendição a uma tentação erótica” (1900: 387-388). A mãe de Ilda, efectivamente, rende-se a Serafim, o amante de

que toda a família tem conhecimento; no entanto, o “amante é aceite mas nunca verbalizado. Há um acordo tácito entre o pai, a filha e o avô. E a mãe esconde tudo” (Gersão 2003c: 25). A pátria e a família são os pilares da doutrina de Salazar, daí que seja “preciso que os nomes [suicídio, loucura e adultério] não sejam proferidos para que a aura de ameaça que os configura possa de certo modo ser contida. (...) se a palavra «amante» for proferida, a família desfaz-se” (Coelho 2000: 8). Há que valorizar a família e não deixar que se desestruture.

Como a família de Ilda está em crise, Ilda sente a falta da avó e imagina que ela “continuava a morar na casa, assomava de quando em quando à janela ao fim da tarde, esperando o avô para a ceia” (Gersão 2003a: 51). Ilda sente necessidade de ter outra entidade maternal, e a figura da avó seria a indicada para substituir a sua mãe, que está louca.

Gita, personagem da obra *A Árvore das Palavras*, nascida em Moçambique, considera-se africana. Perdeu a sua mãe biológica ainda pequena e a entidade substitutiva, escolhida pelo seu pai, é Amélia. Como a relação entre ambas é conflituosa, Gita prefere o amor da empregada negra. Lóia é vista por Gita como uma mãe e Gita sonha que passeia com ela e “de repente ela [Lóia] desaparecia por um carreiro, perdia-se no meio do capim” (Gersão 1997: 34). Gita não a consegue alcançar:

“sentia uma dor aguda a cada passo e o pé de repente inchado deixara de me caber no sapato. Lóóóiiiiiaaa (...) gritando de alegria porque detrás de um arbusto assomava um lenço azul e encarnado. Mas quando me aproximei deixei de o ver. Sentei-me no chão, descalça, e vi que não podia andar porque tinha espetado no pé um espinho de micaia.” (34-35)

Este sonho funciona como premonição do que irá acontecer na realidade, pois sabemos que mais tarde Lóia irá abandonar a Casa Branca. A primeira pessoa a quem Gita recorre quando passa por alguma dificuldade é à empregada negra, e não Amélia. Por quê? Muito provavelmente porque Amélia nunca deu o amor de que a protagonista tanto precisa. O mesmo já não acontece com Lóia, pois, mal Gita acorda, pede-lhe que não se vá embora, pois não suportaria outra perda. Quando a empregada negra não aparece, a protagonista

“ia em pensamento até ao lugar onde ela morava, que não sabia exactamente onde era, seguia até ao fim da cidade de cimento e entrava no «Caniço», andava pelos caminhos de areia, nas sombras ralas de árvores dispersas, atravessava o emaranhado das construções muito pequenas, barracas, casas cobertas de zinco, palhotas maticadas.” (Gersão 1997: 46)

Gita sente bastante a falta da mãe e encontra uma imagem substitutiva em Lóia. A empregada negra representa para a protagonista uma figura protectora, zeladora, do mesmo modo que Orquídea, filha de Lóia, é vista como uma irmã. Para a personagem principal, a “casa boa, o corpo da mãe ideal pré-edipiana de quem a protagonista não consegue separar-se, pertence à criada preta, Lóia. Gita reconhece-se portanto não em Amélia mas em Lóia e na filha preta desta, Orquídea” (Owen 2003: 171). Amélia sente-se a mais nesta família e resolve abandoná-la como forma de solucionar todos os seus problemas.

A diferença da cor da pele não é um obstáculo para Gita. A protagonista afirma que “pensava ainda outras vezes, de noite não havia diferenças. Eu reencontrava a minha cara escura, e vivia com Laureano e Lóia na Casa Preta” (Gersão 1997: 47). O desejo secreto de Gita é que Lóia seja sua mãe e, se possível, mulher de seu pai. Para a personagem principal, a cor da pele não a impede de sentir um carinho especial pela empregada negra. Pelo contrário, para Amélia, a cor da pele e o modo de vida são mais importantes do que os sentimentos. A mulher de Laureano não consegue ser aceite nem acarinhada por Gita.

2.5. Sonhos de mortos.

Até aqui, todos os sonhos, em Teolinda Gersão, são lembrados pelos próprios sonhadores. Este sub-capítulo tem uma particularidade interessante, pois quem narra os sonhos é sempre um morto. Este pode relatar os sonhos das outras personagens, também mortas, na obra *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Para Annabela Rita, a memória “é o prolongamento possível da vida após a morte: (...) a novidade é ela sê-lo para os mortos.” (1998: 208). Quando as personagens não se recordam dos acontecimentos, é-lhes permitido inventar os ditos “restos de memória”, como afirma o narrador desta obra. (Gersão 1995: 246).

O tema central dos sonhos dos mortos é o funeral. O primeiro sonho que se enquadra nessa temática é o de Maria do Carmo, pois ela sonha com o seu próprio funeral. Maria do Carmo sonhou que estava “deitada numa caixa, punham-[lh]e flores em volta, aos pés e à cabeceira, e falavam baixo, algumas pessoas choravam e [ela] olhava-as sem entender por que razão chorariam” (Gersão 1995: 38). Enquanto as pessoas choram, ela passeia num campo de flores e profere uma frase que sempre a perseguiram: “Montanhas de flores no fim do verão” (38). A morte de Maria do Carmo é vista como meio de libertação, como despedida para uma vida melhor; no entanto, há uma certa incompreensão da sua parte perante a atitude das outras pessoas. Talvez ela queira dizer que a sua morte seria no fim do verão, antevendo as “montanhas de flores” que os familiares e amigos lhe iriam levar ao jazigo.

O segundo sonho é enunciado pelo sonhador Inácio. Ele descreve o seu funeral e julga que o estão a enterrar vivo. A descrição do seu funeral começa com o ser transportado

“com jeito pela escada para o andar inferior, deitavam-[no] no meio da sala, em cima de um esquife, com quatro velas acesas, duas aos pés e duas à cabeceira, e toda a gente circulava em volta, parentes, vizinhos, amigos, desfilavam, falando baixo, deixando cartões de visita na entrada, as mulheres estavam vestidas de preto, mas o ambiente era alegre, alguém pôs até música de dança e ninguém chorava, era um misto de enterro e de festa, mas a parte da festa era sem dúvida a mais forte.” (*ibidem*)

O sonho de Inácio é descrito com bastante precisão e o que sobressai mais é o facto de o ambiente ser de festa. Assim, Inácio sonha que a sua família festeja já as cerimónias fúnebres com alegria, mesmo antes da sua morte, dado que a sua sobrinha, Lolinha Macedo, diz: “o tio está muito mal e agora que são férias e estamos todos juntos e não há nada que fazer nestes dias longos do verão, resolvemos celebrar já as cerimónias fúnebres” (40). É por causa das exéquias antecipadas que ninguém chora no funeral de Inácio. O mesmo já não acontece no de Maria do Carmo, pois as pessoas choram pelo seu desaparecimento. Em ambos os sonhos, as pessoas falam baixo para não perturbarem o sono profundo/eterno do morto. Apesar de ambos já estarem mortos na altura do relato, narram a última recordação antes das suas próprias mortes.

Os narradores dos sonhos são pessoas que já faleceram, o que confere um carácter irrealista, senão absurdo, à narração. Podemos estabelecer um paralelismo relativamente à forma como a morte é vista no filme *Entr'acte*, de René Clair (1924). O filme termina com um cortejo fúnebre que atravessa Paris. A particularidade do cortejo fúnebre é que as pessoas, que o seguem a pé, movimentam-se em saltos em câmara lenta e o carro fúnebre é puxado por um camelo. De repente, perde-se o controlo do carro funerário, que é conduzido pelas largas avenidas de Paris, até que o caixão é atirado para um descampado. As pessoas correm atrás do carro fúnebre e param junto do caixão, o morto ressurgue vivo, vestido de mágico. Faz desaparecer o caixão, de seguida, uma a uma, todas as pessoas que seguiram o seu cortejo fúnebre, por fim, faz-se desaparecer a ele próprio. Podemos referir que neste caso são os mortos que conduzem os vivos.

Há também um ponto de contacto entre os mortos presentes nas obras literárias de Teolinda Gersão e de Raul Brandão. Os mortos presentes em Teolinda Gersão “alimentam-se de húmus que lhes comunica o sonho, mas em vez de se aprisionarem no esterco e na rotina, é no jogo da história e da sua fala que eles pretendem apreender uma liberdade activa da recordação” (Seixo 1996: 23). Desta forma, os mortos criam um jogo, optam por narrar os sonhos, acrescentando informações, muita das vezes, falsas.

Os sonhadores também sonham com o nascimento, que assinala o início de uma nova existência, precisamente o oposto do término da vida. Duarte Augusto sonha com a paternidade: antevê o nascimento da filha mais velha, Maria do Lado, que admirará bastante:

“Empurrou a porta do quarto e viu o rosto de Umbelina, muito pálido na almofada, e a seu lado uma trouxinha de lã, debruada a seda, dentro da qual se descortinava uma pequena criatura entre vermelha e roxa, que gritava.

É uma menina, disse a parteira pegando-lhe e fazendo menção de lha pôr nos braços. Mas ele recuou, assustado com ideia de segurar aquela coisa informe e lancinante, que vinha dos confins da noite e pertencia a um outro mundo.” (Gersão 1995: 96)

Duarte Augusto recusa a ideia da paternidade, sente-se receoso em relação à novidade, pois vai ser pai pela primeira vez. É de salientar o facto de Maria do Carmo ser comparada a uma criatura ou a um objecto sem forma. Não é mencionada uma única vez como bebé; mesmo a designação “menina” é utilizada pela parteira. Apenas sabemos o sexo da criança quando a parteira tenta colocar a filha de Duarte Augusto nos seus braços. O efeito da visão do nascimento da sua filha faz com que ele pare

“ao cimo da escada. A náusea causava-lhe vertigens, sentia-se desamparado, à mercê de uma onda de angústia que subia dentro dele, e a que não conseguia fugir. Precisava, urgentemente, do apoio de alguém.

E então, quando ia ceder às vertigens e cair, alguém lhe dava a mão e o ajudava a descer a escada. Uma pequena mão, suave e fria, encontrava a sua e levava-o consigo.

Mesmo sem voltar a cabeça, soube que era ela, Maria do Lado.” (*ibidem*)

Duarte Augusto começa a sentir uma náusea que lhe provoca vertigens, sentindo a necessidade do apoio de alguém. Curiosamente, essa segurança é-lhe dada pela sua filha, que será o seu braço de direito uns anos mais tarde. Duarte Augusto considera este sonho irreal, porque nunca se concretizou, ou seja, ele nunca foi carinhoso com a sua filha. A maternidade e a paternidade são encaradas de forma negativa, há uma rejeição, quer por parte de Maria do Lado, quer por parte de Duarte Augusto, em estabelecerem ligações de afecto com os filhos.

No que concerne ao nascimento, mas agora na perspectiva da mãe, surge o sonho de Maria do Lado, precisamente a filha de Duarte Augusto. Ela está grávida e sonha que foi ao sótão

“buscar o berço que tinha sido de todas elas e agora estava cheio de pó, debaixo de um monte de coisas sem uso. Suspendia-o sobre o alto pé torneado ao lado da sua cama, forrado de casa branca, estendia o braço e fazia-o balançar, como um barco vogando sobre pequenas ondas. Uma criança vinha, ria abaixo, numa alfofa e ela salvava-a das águas e fugia com ela, correndo, ao longo do rio. Uma criança roubada.” (190)

A sonhadora compara o balançar do berço ao balançar de um barco, e a criança surge exactamente do rio. Ao analisarmos os sonhos das futuras mães, vimos que o tema mais frequente era o nascimento, e o vocábulo “água” surgia como um elemento constante, tal como no sonho de Maria do Lado. Segundo Freud, os “sonhos de salvamento estão ligados aos sonhos de nascimento. Nos sonhos de mulheres, salvar, e principalmente salvar das águas, tem o mesmo significado de dar à luz” (1900: 395). É de notar que existe uma inversão de um desejo no sonho desta sonhadora. Inicialmente, Maria do Lado acolhe uma criança, ou seja, salva-a; no entanto, ela “esperara nunca ter um filho. Jamais se interessara pelas crianças enfadonhas e sujas que vinham pedir à porta, enxotava-as impaciente e agreste, e olhava com comiseração e desprezo as mulheres que carregavam filhos” (Gersão 1995: 192). Para a sonhadora, as crianças são seres enfadonhos e as grávidas são pessoas repugnantes. Ela tem de tal maneira aversão à maternidade que sonha “que lhe nascia um filho com cabeça de cão felpudo” (193). Caso engravidasse, tinha medo de que o seu filho não nascesse perfeito. Maria do Lado não teve apenas um filho, mas vários; no entanto, não é mencionado na obra quantos. A sua relação com os seus filhos não era a melhor, pois ela

era uma “mãe áspera e fria” (*ibidem*), tal como o seu pai tinha sido com ela. Em contrapartida, a protagonista do conto “O carneirinho branco”, presente na obra literária *Contos Populares Portugueses*, ambiciona dar à luz, que faz sempre uma reza à Senhora da Encarnação para ter um descendente, quanto mais não fosse um leão ou um carneirinho. As rezas são tantas, que passado “algum tempo, deu a rainha à luz um carneirinho branco” (Coelho 1879: 156). Para a rainha, como o aspecto físico não é importante, acolhe e aceita o seu filho, independentemente de este ser um carneiro. O mesmo já não acontece com Maria do Lado que fica perplexa com o pesadelo que teve.

No que concerne a maternidade, Virita vai com os primos Tomás e Céu para Vichy; durante a noite, a sua prima grávida tem um pesadelo. Céu sonha com “animais espreitando, debaixo dos móveis, traiçoeiros e prontos a saltar-lhe em cima, ia-se embora agora mesmo (...) não podia ficar naquele cheiro, presenciando as cenas indecorosas dos gatos” (Gersão 1995: 230). Tanto a prima Céu como Maria do Lado sonham que os seus filhos têm caras de animais; no entanto, a primeira aceita a maternidade, e a segunda recusa-a. Céu rejeita o sítio para onde Virita a leva, pois é um local decadente e deprimente para uma senhora grávida.

É o elemento comum do sonho: a maternidade, que faz com que Maria do Lado sonhe que regressa à infância. Ela vê-se

“na infância, muito pequena, a correr nesse mesmo jardim, levando uma coisa na mão, talvez uma flor. (...) E foi então que viu, no meio das flores, que alguém segurava pelas rédeas um cavalo preto. (...) Até que algo muito forte se impôs a seu lado, uma presença. Não inimiga, embora talvez também não amiga. De qualquer modo, uma presença. Insistente, mas difusa. (...) Mas ela sabia que existia com mais força. Ela – ela nascia, soube, de olhos fechados, com o rosto vermelho de lágrimas, chorando por si mesma, porque nesse momento decisivo não queria ficar só. Como estivera sempre.” (236)

Este sonho leva Maria do Lado a recordar a sua infância e as repreensões de que era alvo, pois tinha receio de ser castigada pelo facto de ter colhido uma flor. É de salientar ainda que Maria do Lado sonha com o seu próprio nascimento, e tanto ela como Jerónimo focam a solidão. Apesar de rodeados pela família, sentem-se deprimidos e isolados. Afinal, a solidão não é só uma característica feminina, o homem também se sente desamparado.

Em todos os sonhos anteriores, surge um narrador ou um sonhador isolado a relatá-los, a partir de agora são Maria do Carmo, Ercília e Januário que, em conjunto, contam o sonho de Filipe, personagem da obra *A Casa da Cabeça de Cavallo*. Filipe enfurecera-se “contra aquela viagem que nunca mais acabava e cada vez mais lhe parecia um rapto, disse Carmo. Desejou-se de repente em França, muito longe dali (...) e daquele assento onde nem espaço tinha para estender as pernas.” (64). A França é o país que representa a cidade-refúgio para Filipe, mas ele está

“preso, dentro de uma gaiola, sentiu, disse Ercília. Fora, diante da janela, um velho estropiado fazia-lhe negaças e ria com a boca sem dentes, tentando manter o passo da liteira mas ficando para trás, arrastando-se em muletas, com um coto de perna balançando. Reconheceu o parente de Chandeigne, e mais atrás o próprio Chandeigne, com um baralho de cartas na mão. *Fils de pute*, gritou-lhes, porque tinha contas a ajustar com ambos (...) Quis abrir a porta e saltar, mas por alguma razão a liteira seguia sempre e o mantinha prisioneiro.” (64-65)

Nos sonhos femininos, o tema da viagem simboliza a evasão; neste excerto, a viagem para Filipe parece um rapto, pois sente-se um prisioneiro. Sabemos que Filipe tem contas a ajustar com o parente de Chandeigne e com o próprio Chandeigne, no entanto, a presença de ambos perturba Filipe e ele tenta fugir da liteira.

Duarte Augusto nunca viu com bons olhos a vinda de Filipe para sua casa, e esse sentimento vai ser transferido para o seu sonho. Com a presença de Filipe, o sonho tem como tema as invasões francesas. Duarte Augusto

“estava alerta e não era agora que se ia deixar intimidar por invasores franceses. Como vinte e sete anos antes não deixara. Para já, ia vender o que pudesse e esconder o dinheiro em lugar seguro, já que de um momento para o outro podia ser ele próprio a bater as botas e Filipe ficar à solta, arrecadando tudo.” (118)

O grande receio de Duarte Augusto é que Filipe assuma o seu papel naquela casa, que seja o chefe da família. Desta forma, esconde o seu dinheiro para que Filipe não encontre a sua herança, caso ele morra. Duarte Augusto tem outro sonho, no qual vê Portugal dividido em três partes, correspondendo uma das partes ao seu inimigo Filipe. A parte de Filipe corresponde à “Estremadurá e Beirás, repetia o do chapéu” (*ibidem*). A

presença de Filipe na casa cria sentimentos contraditórios. Enquanto Duarte Augusto sente que a presença dele constitui uma ameaça, para Virita é uma dádiva. Só para estar mais perto de Filipe, Virita, a outra filha de Duarte Augusto, sugere a ideia de ter aulas particulares de francês, sendo ele o professor. Durante uma das aulas, Virita sonha acordada que Filipe a leva “voando pela janela aberta”: “entravam noutra mundo, que era o mundo requintado e fascinante do *chic*, do *bon ton*, do *ton sur ton*, do *parfum de toilette*, do *gros de Naples* e do *landeau* (...) dos *tête-à-tête* e dos *rendez-vous*” (171).

Para Virita, a França é o local onde os familiares já não a podem controlar. Este país funciona como local de evasão, de felicidade e de riqueza. Virita deixa de ser o centro das atenções da casa, a partir do momento em que são focadas os diversos nascimentos dos filhos de Maria do Lado. Desta forma, Virita sente necessidade de ser desejada, e sonha

“que um homem está de pé atrás dela, tão perto que sente a sua respiração sobre a nuca. E quando volta a cabeça sabe que ele estará de calça e casaca de lemistre, usará suíças e um alfinete de ouro com uma pérola na gravata, e ela terá um vestido de musselina de renda e sorrir-lhe-á de repente, levantando o rosto, debaixo do chapéu.” (227)

Neste momento, Virita nem a atenção de Filipe consegue; assim sendo, só através do mundo onírico é capaz de ser feliz e idealizar um homem que a faça sentir-se realizada. Será que consegue alcançar desta forma o seu objectivo? Apenas de forma fugaz...

Através destes exemplos, podemos concluir que o sonho revela os desejos mais íntimos e mais obscuros de cada um dos sonhadores, assim como os seus receios e ambições. Mas será que todos os sonhadores contam os seus sonhos? Sabemos que o factor de censura é uma das causas de impedimento de contar o sonho na sua totalidade, pois o sonhador não quer ser recriminado pela sociedade em que se insere.

É ainda de ressaltar que Freud afirma: “aquele que está satisfeito nunca fantasia; apenas o insatisfeito o faz” (1907: 52). Desta forma, a maioria das personagens de Teolinda Gersão são seres insatisfeitos, pois relatam os sonhos nocturnos e/ou os devaneios em vigília. Haverá, no entanto, algum ser que não fantasie? Que esteja totalmente satisfeito?

3. Funções e consequências.

3.1. Funções psicológicas.

O que é que o sonho altera nas personagens?

Segundo Freud, a função do sonho é a realização de um desejo. Lembre-se, por exemplo, os sonhos Duarte Augusto sobre a sua filha Maria do Lado. Duarte Augusto “nunca a abraçara, nem lhe afagara assim a cabeça. Aquilo não tinha nada de real” (Gersão 1995: 98), ou seja, o desejo de Duarte Augusto é ser mais carinhoso e atencioso com sua filha, mas não consegue sê-lo, pois tal situação nunca existiu na realidade. A prova disso é o sonho da paternidade já descrito (*vide* sub-capítulo 2.3.).

O sonho de Maria do Lado é a concretização de um desejo, quando nos apercebemos de que o seu comportamento espelha o comportamento de seu pai com ela. Ou seja, Maria do Lado tenta libertar-se dos seus filhos, recusa a maternidade (tema já aflorado no sub-capítulo 2.4.). Ela entregá-las-ia “mais tarde com alívio para as mãos de Badala, e não mantinha com elas mais do que uma relação assustada e frouxa, raiada de enervamento mal contido” (Gersão 1995: 193). Através deste seu comportamento, podemos afirmar que o desejo da sonhadora é um desejo de desresponsabilização. Maria do Lado não quer dedicar-se aos seus filhos e entrega-os à criada Badala, para que ela possa cuidar deles. Verifica-se que o comportamento do seu pai influenciou o dela enquanto mãe.

Para Freud, no artigo “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci” (1910), a função dos sonhos é aliviar “a tensão existente no aparelho psíquico, assegurando assim a continuação de um sono sem perturbações” (1910: 94), no entanto, o sonho é que perturba o sono. É curioso destacar os vocábulos utilizados pelos narradores e pelas personagens para caracterizarem o despertar após sonhos de angústia: “acordou gritando” (Gersão 1982a: 16), “sufocada de gritos, jurando que nunca mais iria adormecer, para não ter de sonhar outra vez tudo” (1989a: 21), “acordou em sobressalto” (1995: 65), “gritou acordando e insurgindo-se contra o absurdo daquele sonho insensato” (98), “Acordara banhada em suor e sufocada” (1997: 148). Todas estas expressões expressam sofrimento e angústia. Os sonhos nem sempre são agradáveis para quem os sonha.

Há diversas personagens que designam os seus sonhos como sonhos de angústia, no entanto a maior parte dos sonhadores em Teolinda Gersão não atribui qualquer atributo aos seus sonhos. Sabemos que são considerados como sonhos de angústia pelas personagens pois, quando Duarte Augusto sonha que tem uma relação de afecto com a sua filha Maria do Lado, o sonhador designa o seu sonho como sendo um “sonho insensato (...) Estuporado sonho”: “O sonho era completamente idiota (...) falso” (Gersão 1995: 98). A sonhadora Amélia afirma que durante uma noite teve “Sonhos confusos” (Gersão 1997: 133), porque também ela se sente confusa. Amélia já não se sente bem com o tipo de vida que leva com Laureano. Necessita de se evadir, daí que seja comparada a “uma agulha louca que cosia o mar” (1997: 147) e esse é o seu “sonho velho, esquecido” (*ibidem*).

O reviver acontecimentos que proporcionam prazer é uma função dos sonhos aprazíveis. A protagonista do conto “Noctário” sonha que um dos seus sapatos está na casa de Alberto. A narradora afirma: “Quero sair de casa, mas só tenho um sapato. O outro está em casa de Alberto. / Há noites em que fico acordada e penso que nunca mais vou querer outro homem” (Gersão 2002a: 120). Para a protagonista, este é um sonho a repetir, porque lhe provoca prazer, enquanto os sonhos sobre as suas relações amorosas anteriores só lhe provocaram dor e sofrimento. O elemento de ligação entre os dois é o sapato, razão pela qual a protagonista tem de se deslocar a casa de Alberto.

Ainda no âmbito dos sonhos aprazíveis, o sonho de Júlia é considerado um sonho agradável, na medida em que o seu objectivo é entrevistar a escritora Helena Estêvão, “a do outro teclado”:

“sentiu vontade de entrar em sua casa e interrogá-la, como se pudesse encostá-la à parede e pedir-lhe contas de a ter inquietado: O que significava zombificação? Por que razão o tempo encurtara e tudo se convertera em mercado? Que queria ela dizer, finalmente? Havia ou não um sentido no mundo?” (Gersão 1999: 58)

O objectivo de Júlia é perceber qual o ponto de vista de Helena Estêvão em relação ao “teclado”, dado que a escritora trabalha com o teclado de um computador, enquanto o teclado de Júlia é o do piano. Júlia continuava mentalmente “o diálogo interior interrompido. Também ela tinha consciência de que o teclado não existia, de que não se tocava com as mãos – em alguns pontos, sim, em alguns pontos a visão de ambas coincidia” (70). É curioso notar como Júlia, uma adolescente, partilha o ponto de vista de uma adulta: a escritora Helena Estêvão. A protagonista apresenta uma certa maturidade e “faz da música o ponto de ligação com o mundo exterior” (Henriques 2001: 26).

Aos sonhos que reflectem a identidade de uma personagem, arrisco denominá-los como sonhos de “auto-conhecimento”. Este tipo de sonhos ajudam o sonhador a conhecer-se: ao efectuar a introspecção, o sonhador descobre o seu verdadeiro “eu”. Lídia deixa de acreditar nos sonhos, afirmando que “não existem sonhos nem eu sei mais sonhar” (Gersão 1981a: 82). Após tanta repreensão por parte do seu marido, Afonso, Lídia não desiste de sonhar. Segundo a narradora, Lídia é uma mulher forte e deseja emancipar-se; assim, “ela escapava sempre, não coincidia jamais com a imagem que ele [Afonso] formava do mundo e dela mesma” (86). Lídia engana-se a si própria, afirmando que não existem sonhos e que já nem sonhar sabe. Esta é a posição que lhe convém perante um marido tirano; no entanto, intimamente, a protagonista apercebe-se de que o sonho faz com que ela se conheça a si própria e tenha forças para se insurgir contra o marido e a vida infeliz que tem.

Perante a tirania de Jerónimo e das suas tias, Vitória vê-se a si própria através do sonho:

“ela própria avançava entre imagens, mas não sentia o seu corpo, apenas olhava e se via também a si, mas como se fosse outra, e apenas fosse de fora que olhasse. Talvez porque só a visão era clara, nenhum outro sentido parecia ter sobrevivido, não havia cheiros, peso, densidade, só os olhos viam, até que de ver tanto e tão exacto se cansavam.” (Gersão 1989a: 68)

A protagonista apenas consegue visualizar o seu corpo. A observação que Vitória faz de si própria é fragmentada. Apresenta uma visão externa sobre o seu corpo e consegue separar-se dele. Em suma, é como se tivéssemos duas Vitórias.

Segundo Hobson, se um sonhador sonha com a morte de um ente querido e este acaba por morrer na realidade, estes sonhos não devem ser considerados como premonitórios, pois trata-se “apenas de uma associação coincidente entre uma situação acerca da qual existem fortes e legítimas preocupações e a ocorrência do acontecimento que se receia” (2002: 25). Relativamente à morte das pessoas queridas, Freud divide estes sonhos em duas classes. A primeira diz respeito àqueles “em que o sonhador não é afetado pela tristeza e, ao acordar, fica atónito ante sua falta de sentimento” (1900: 249); na segunda, “o sonhador fica profundamente abalado com essa morte e pode até chorar amargamente durante o sono” (*ibidem*). O sonho influencia os sonhadores dependendo da reacção que têm durante o sonho.

3.2. Funções narrativas.

O sonho precipita a acção nos romances de Teolinda Gersão, no sentido em que a personagem se auto-conhece através do mesmo e decide agir, tentando modificar a sua vida em benefício próprio. A antecipação da narrativa (prolepse) feita através de prenúncios e o fornecimento de informações complementares acerca da narrativa e do mundo envolvente dos protagonistas são funções dos sonhos na narração. Os protagonistas descobrem-se a si mesmos, são seres em construção.

Em que momento surge o sonho nos romances de Teolinda Gersão?

De uma maneira geral, o sonho surge quando as personagens estão a atravessar um momento difícil das suas vidas, isto é, quando receiam a maternidade/paternidade, quando há relações amorosas fracassadas e quando temem a morte. É durante o sonho que as personagens expressam as suas emoções mais íntimas.

É curioso notar que Ilda sonha que a mãe dança com Serafim e afirma que “o sonho era real” (Gersão 2000: 28), pois sabe que a mãe tem uma relação ilegítima com Serafim: a protagonista sabe da existência de uma fotografia dele no fundo do gavetão do roupeiro do quarto da mãe. Este sonho serve para desvendar quem era o homem com quem a mãe dançava. Após o sonho, Ilda descobre a verdadeira identidade do homem da fotografia. Assim sendo, este sonho é denunciador da verdade, ou seja, o sonho permite um acesso ao conhecimento que o pensamento da vigília desconhece.

Enquanto os sonhos de Ilda são detentores de uma verdade e se realizam, o mesmo não acontece com os de Júlia, que “só eram reais enquanto se sonhavam” (Gersão 1999: 73).

Júlia, quando ouve o seu professor de matemática falar da relação existente entre a estrutura do cosmos e a música, fica apática, pois também ela pensa nessa conexão: cosmos/música, mas julga que ela não existe na realidade, apenas no mundo onírico. A menina-prodígio acha que só ela tem sonhos estranhos e que, quando acorda, os sonhos “fugiam para longe, não se podiam transmitir a ninguém, nem partilhar” (*ibidem*). O sonho de Júlia tem como função o encontro do seu próprio pensamento. Afinal o seu pensamento não é único, dado que o professor também partilha da relação da matemática com a música.

No conto “O Mensageiro”, a personagem Maria sente-se “perdida em sonhos. Malignos” (Gersão 2003a: 18) e não pode contar os seus sonhos a ninguém, porque são perigosos. Consequentemente, os sonhos podem prejudicar a sonhadora e o seu próprio filho, o que se torna um risco. Os sonhos são perigosos, porque “corriam longe, contagiavam outros, e depois ganhavam vida própria e voltavam-se contra nós” (*ibidem*). O sonho de Maria prevê a condenação de Jesus, dado que a sua mãe sempre O incita a agir de forma diferente da dos outros, no entanto Maria é uma personagem que se define pela sua inocência.

Nas obras de Teolinda Gersão existem sonhos premonitórios. Estes sonhos podem revelar situações desagradáveis, ou, pelo contrário, prenunciar momentos bons que se tornam em desejos realizados. Além dos sonhos de angústia, os sonhos agradáveis também surgem na obra da Autora. A protagonista do conto “Noctário” sente-se feliz com a relação que teve com Alberto. Esta foi a única relação amorosa que fez com que a protagonista se sentisse realizada, daí que afirme que tenha “sonhos bons” (Gersão 2002a: 118). Sempre que ela sonha com o seu namorado actual, os sonhos são caracterizados como agradáveis, felizes, pois não há nada de angustiante no sonho. Este sonho tem como função reduzir o essencial da narração. Através do sonho, o leitor tem acesso à vida amorosa da protagonista.

Alguns dos sonhos das personagens de Teolinda Gersão reflectem acontecimentos de um passado próximo, isto é, o sonhador sonha com uma situação que o marcou num período relativamente próximo do sonho. Desta forma, estes sonhos sintetizam a história das personagens, evidenciando o que nela há de essencial. Vitória vai ao escritório falar com o seu tio Fernando Eurico e durante uma noite sonha com ele. O tio está de “camisa de noite muito ampla e o barrete branco de dormir (...) Mas agora ele lembrava-lhe um dos anjos da escada. Segurava o livro, como o anjo a lâmpada, e esperava” (Gersão 1989a: 110). Vitória

revive a situação, mas, curiosamente, o seu tio está com roupa de dormir e assemelha-se a um anjo. Ela associa o seu tio a um anjo, porque sonha com a morte do seu familiar. Além deste episódio recente, durante as manhãs da sua infância, Vitória escolhia dos cravos, das dalias e das rosas a mais perfeita e tinha por hábito ir ao ribeiro deitar os ramos de flores que colhia. As pessoas, ao vê-la, pensavam que ela ia levá-las à igreja ou colocá-las em jarras. A protagonista acaba por sonhar com esta situação, isto é, o seu hábito de infância é revivido anos mais tarde pela sonhadora.

No Inverno, a gama de flores pretendida era outra, a protagonista optava pelas violetas. Vitória “via-se deitando-as [flores] ao rio do alto de uma ponte, numa grande cidade que soava atrás de si (...) e tão alta era a ponte que não se via cair na água o ramo de violetas, largado das suas mãos como um pássaro assustado e trémulo” (102-103). Segundo Freud, “parte da atenção que atua durante o dia continua a ser orientada para os sonhos durante o estado de sono” (1900: 489), ou seja, as vivências diurnas são revividas através do sonho.

Além de os sonhadores sonharem com acontecimentos próximos, também sonham com acontecimentos que remetem para um tempo mais longínquo. Lídia designa o seu sonho como um “sonho antigo”, dado que o acontecimento sonhado diz respeito ao passado distante da sonhadora. Esta ideia é reforçada através da forma verbal com que o parágrafo se inicia: “reviu”, o que significa que essa situação já tinha sido vivida pela sonhadora e agora é vivida novamente. A protagonista reviu “o vulto de Afonso, junto da casa, as mãos sujas do pó azulado da cancela (deixando marcas de dedos nos seus ombros, sobre a blusa clara). Vai levantar-se o vento, dissera voltando” (Gersão 1981a: 30). Este acontecimento é referido quase no início da obra, quando Lídia diz: “deste lado há o portão, pintado de azul. A tinta no entanto está velha, ou não presta, e quando a gente se pendura para baloiçar, agarrada às grades, as mãos ficam manchadas de azul” (13). Pela descrição feita pela narradora sabe-se que o conteúdo do sonho é real, ou seja, a situação descrita foi vivida pela protagonista, antes de ser sonhada.

3.3. Simbologia.

Um sonho nunca é totalmente interpretado, pois há sempre a possibilidade de encontrar nele novos sentidos, principalmente quando um elemento pode adquirir significados diferentes consoante o contexto. Freud afirma que, uma vez que “os que sonham não se dão conta do significado dos símbolos que empregam, é difícil, à primeira vista, descobrir a fonte de conexão entre os símbolos e aquilo que substituem ou representam” (1911: 37). Os sonhadores empregam símbolos nos sonhos, no entanto, não entendem o que simbolizam. Para o autor, os símbolos, de uma maneira geral, assumem uma conotação sexual. Os sonhadores dizem exactamente qual o elemento que surge no sonho, todavia cabe ao psicanalista encontrar o conteúdo latente sob o conteúdo manifesto do sonho.

Alguns dos títulos das obras literárias de Teolinda Gersão, como *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, *O Cavalo de Sol* e *A Casa da Cabeça de Cavalo*, merecem uma atenção especial, dado que vocábulos como “guarda-chuva” e “cavalo” assumem uma simbologia própria. Para Ramiro Teixeira, “o próprio título [*Os Guarda-Chuvas Cintilantes*] funciona como uma metáfora, espécie de fronteira entre o aqui e o além, pois a forma de um guarda-chuva é não só circular (símbolo do universo), como se nos figura uma capa protectora” (1984: 9). Segundo a opinião de Teolinda Gersão, além de os guarda-chuvas servirem para proteger da chuva ou do sol, a narradora diz que os guarda-chuvas são sinónimos de guarda-sóis e vice-versa, também servem para apoiar (bengala) e para fazer companhia. Numa entrevista concedida a Inês Pedrosa, Teolinda Gersão atribui dois símbolos ao guarda-chuva.

Este objecto “funciona afinal como um símbolo de perfeição. Justamente por isso foge das mãos, nunca se agarra, porque nós perpassamos pelas nossas próprias mãos e estamos sempre a escapar-nos outra vez” e, quando “redondos, os guarda-chuvas são um símbolo de totalidade” (Gersão 1984b: 4). Para Freud, em *A Interpretação dos Sonhos*, todos “os objetos alongados, tais como varas, troncos de árvores e guarda-chuvas (sendo o ato de abrir este último comparável a uma ereção) podem representar o órgão masculino” (1900: 348). Assim sendo, os guarda-chuvas podem representar a figura masculina: o homem.

Relativamente ao título *A Casa da Cabeça de Cavalo*, José Emílio-Nelson afirma que a casa identifica-se “como elemento feminino e Jung questiona-se se «simbolizará o cavalo a mãe»” (1996: 36). A importância do cavalo também é referida por Linda Santos Costa. Para esta autora, o cavalo “é um símbolo irradiante que cavalga ambas as histórias e dá sentido a muito do que acontece” (1996: 9), ou seja, o cavalo é um elemento de ligação entre as duas obras: *O Cavalo de Sol* e *A Casa da Cabeça de Cavalo*.

A morte surge associada ao cavalo. Desde o início até ao final da obra *A Casa da Cabeça de Cavalo*, a conjugação cavalo/morte está presente. Nesta obra, as personagens estão mortas e narram o seu passado. Segundo Annabela Rita, o cavalo “deixa de ser símbolo de vida e, com a sua cabeça pendurada na parede, torna-se sinal de morte” (1998: 202). O cavalo funciona como prenúncio da morte de Jerónimo, assim como o viajar de comboio é o prenúncio da morte de Lavínia. Para Freud, “«partir» numa viagem é um dos símbolos mais comuns e reconhecidos da morte” (1900: 378). Num dos sonhos de Lavínia, ela viaja de comboio e encontra tanto os passageiros como o maquinista mortos. Esta situação é um indício do seu suicídio como forma de libertação da angústia e da pressão exercida pelo seu marido.

No sub-capítulo sobre os sonhos femininos referentes à maternidade (*vide* 2.1.), é frisado o elemento água, tal como a entrada e a saída de um sonhador na água. Segundo Freud, o atravessar espaços estreitos e o estar na água “baseiam-se em fantasias da vida intra-uterina, da existência no ventre e do ato do nascimento” (1900: 392), ou seja, o “sair” da água representa o rompimento das águas e o conseqüente nascimento da criança. Estes sonhadores ficam felizes, quando o seu desejo é serem mães, ou angustiados, quando a maternidade é perspectivada com repulsa.

Também o elemento água está presente num dos sonhos de Lídia já descrito no sub-capítulo 2.1.. A protagonista surge dentro de um rio e vai até à margem para salvar a criança. Para Freud, os “sonhos de salvamento estão ligados aos sonhos de nascimento. Nos sonhos das mulheres, salvar, e principalmente salvar das águas, tem o mesmo significado de dar à luz” (1900: 395). Lídia aceita a maternidade, daí que salve a criança que se encontra no rio, como forma de substituir o filho que morreu.

Na obra *Mitos, Sonhos e Mistérios*, de Mircea Eliade, a escada simboliza a “passagem de um modo de ser para outro. A mutação ontológica só se opera por um rito de passagem; e com efeito, o nascimento, a iniciação, a sexualidade, o casamento, a morte, constituem, nas sociedades tradicionais, esses ritos de passagem” (1957: 101), ou seja, quando uma escada surge num sonho, podemos associá-la à morte, enquanto para Freud os degraus, “escadas de mão ou escadarias, ou, conforme o caso, subir ou descer por eles, são representações do ato sexual” (1900: 349). No sonho de Vitória o prazer sexual é simbolizado pelas escadas, pois ela sonha que sobe as escadas ao encontro de Jerónimo, e, quanto mais sobe, mais prazer sente.

Segundo Teolinda Gersão, “há quatro géneros desses espíritos [elementares]: da água, da montanha, do fogo e do vento, correspondendo aos quatros elementos [naturais]” (Gersão 1986: 68), ou seja, água, terra, ar e fogo. O elemento fogo surge associado a Serafim, dado que ele é ferreiro e o fogo é o símbolo que o caracteriza. Será Serafim um espírito elementar maligno?

A meu ver não. Muito pelo contrário, “esse espírito [isto é, Serafim] é a «luz do homem», capaz de levá-lo a conhecer outra esfera de existência, acima da simplesmente natural” (66-67). Serafim faz com que a mãe de Ilda tenha uma visão diferente da vida e com que os seus momentos de loucura sejam menos frequentes.

Como a simbologia dos sonhos é mais ou menos explícita, em nenhuma das obras de Teolinda Gersão existe uma tentativa por parte das personagens de interpretar os seus sonhos, salvo duas exceções, presentes nos contos “Notário” e “Bilhete de avião para o Brasil”, integrados na obra *Histórias de Ver e de Andar* (2002).

No primeiro conto, a protagonista assume o papel de cão abandonado pelo seu dono, pois não se sente realizada pela relação amorosa que mantém com Jaime (*vide* sub-capítulo 2.1.). No segundo, Matilde, a protagonista, sonha que um pássaro entra numa casa

desconhecida e rouba um dedal de prata, porque a janela está aberta. Matilde descobre que a casa é a de Susana e de repente fica tudo “subitamente muito nítido: o pássaro era uma pêga” (Gersão 2002a: 143). É curioso notar que o pesadelo de Matilde reflecte a sua preocupação relativamente ao facto de estar a trair a amiga, dado que Matilde é amante do pai de Susana. Através da polissemia da palavra “pega” verificamos o desconforto de Matilde, visto que ela se sente culpada; no entanto, há uma osmose de prazer e de culpa, pois a protagonista, embora esteja a trair a amizade com Susana, sente-se amada e desejada pelo pai da amiga. Nos sonhos, o jogo de palavras é focado por Freud: “a grafia das palavras é muito menos importante do que seu som”; além disso, a “linguagem tem sob seu comando toda uma gama de palavras que originalmente possuíam um significado pictórico e concreto, mas são hoje empregadas num sentido descolorido e abstrato” (1900: 398-399), ou seja, existe ambiguidade acerca do verdadeiro sentido dos vocábulos nos sonhos.

O tema do casamento e da traição dos cônjuges é intensamente desenvolvido no romance realista do século XIX. Em *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, Luísa sonha com um “estranho pássaro negro [que] lhe entrara no quarto, fazendo uma ventania, com as asas pretas de morcego: era Juliana!” (Queirós 1878: 280-281). Luísa, que traiu o marido, Jorge, com o seu primo Basílio, teme que um dia a sua empregada Juliana a denuncie. Ambas as aves, conotadas negativamente, em Eça de Queirós e em Teolinda Gersão, entram ou em casa, no caso do sonho de Matilde, ou no quarto da protagonista, no sonho de Luísa. Em contrapartida, a pega representa a protagonista e traidora Matilde, enquanto o morcego simboliza a empregada de Luísa, que a intimida para poder melhorar e subir na vida. Tanto o morcego como a pega são conotados negativamente.

Recordemos o filme *Prisão*, de Ingmar Bergman (1949). Aqui, a interpretação do sonho é feita pelo próprio sonhador, ou seja, a protagonista Birgitta Söderberg analisa o seu sonho. A personagem principal conta o seu sonho a Tomas, um amigo jornalista. A sonhadora narra que caminha por uma floresta, mas que, em vez de árvores, havia pessoas. A certa altura, uma mulher vestida de luto aproxima-se dela e mostra-lhe uma pedra preciosa e reluzente. Birgitta sente-se feliz no sonho. Ela interpreta-o, afirmando que lhe tinham dado a melhor prenda que uma pessoa alguma vez pôde receber. A prenda deve ser guardada como um tesouro e não deve ser perdida. No meu ponto de vista, a pedra preciosa pode simbolizar o filho que ela teve com Peter, homem com quem mantinha um

relacionamento meramente sexual. Este, com medo de ir para a prisão por ter engravidado uma adolescente, consegue persuadi-la a libertar-se da criança. Birgitta não consegue viver com a dor de ter perdido um filho e tem pesadelos. No seu sonho, ouve-se o som do choro de um bebé e vê-se Peter, perto de uma banheira, a estrangular uma criança que depois se transforma em peixe. A protagonista conta o seu pesadelo a Tomas para se sentir mais aliviada; no entanto, vive de tal forma oprimida que opta por colocar fim à sua própria vida. O suicídio funciona como forma de libertação do sofrimento que sente pela perda do filho e pela obrigação, imposta por Peter, de se prostituir. A perda de um filho e o suicídio são temas presentes quer no filme, quer nas obras literárias de Teolinda Gersão. Quando a mulher não encontra uma solução para melhorar a sua vida, o suicídio é a via para atingir a paz eterna.

3.4. Um *eu* imaginário: devir o outro.

Segundo Freud, “todo sonho versa sobre o próprio sonhador. Os sonhos são inteiramente egoístas. Sempre que meu próprio ego não aparece no conteúdo do sonho, mas somente alguma pessoa estranha, posso presumir com segurança que meu próprio ego está oculto, por identificação, por trás dessa outra pessoa” (1900: 319). Para o autor, o sonhador pode surgir no sonho transformando-se noutra pessoa, ou seja, revela-se outro. Qual será a razão para essa transformação?

Virita sempre foi admirada pelos homens, ao contrário de Maria do Lado. Assim, esta deseja ser como a irmã mais nova e amada por Filipe. Convém frisar que Filipe acaba por casar com a irmã mais velha e não com Virita, visto que o casamento é imposto por Duarte Augusto, o tirânico pai da família. Maria do Lado “subia a escada, abria o armário, vestia os vestidos e punha os chapéus de Virita, fazia amor com Filipe – era isso, o amor, então e ela tocava-o – mas só em sonho. E no sonho ela era Virita” (Gersão 1995: 105-106). Maria do Lado sonha que ela própria é um outro: a sua irmã mais nova. Há uma substituição corporal, fazendo com que Filipe se sinta atraído por ela. Com a troca do *eu*, a sonhadora consegue alcançar a sua fonte de prazer. A finalidade é “representar um elemento comum a duas pessoas” (319), e além deste elemento comum deve-se procurar outro mais oculto. Aqui, o elemento comum oculto é Filipe, pois ambas as irmãs gostam dele, mas quem acaba por casar é Maria do Lado, sentindo-se assim desejada e superior à irmã.

Para Freud, quando uma pessoa contém traços de outra, dá-se o processo de composição, criando uma figura complexa. Este processo é realizado de várias maneiras;

uma delas é a figura onírica. Esta “pode ser composta de traços visuais que na realidade pertencem em parte a uma pessoa e em parte à outra” (1900: 317). O processo de composição é o de Amélia. Esta personagem cria uma identidade falsa designada por Alegna. Alegna seria “alta e magra, decidiu. Com um vestido grená. Falaria devagar com um forte sotaque estrangeiro. Alegna poderia ser – o quê? Italiana, parecia-lhe. Ou talvez montenegrina” (Gersão 1997: 140). A finalidade do sonho é expressar um elemento “meramente *imaginário*” (Freud 1900: 319). A imagem de Alegna d’Ortsac é criada quando Amélia folheia os anúncios de salões de beleza; no entanto, esta mesma imagem é quebrada e deixa de ser idealizada quando Laureano lhe desvenda a charada, ou seja, o nome Alegna d’Ortsac significa Ângela de Castro: o nome apenas surge escrito ao contrário. Farta da sua vida de costureira para senhoras cuja vida ela inveja, Amélia cria uma identidade oposta à sua. Patrícia Hart, elemento imaginário, é uma figura criada por Amélia, como forma de fuga à sua vida infeliz. Desta forma, Amélia lança-se em busca de uma utopia que constantemente lhe escapa e sonha que se chama “Patrícia – Hart. Uma mulher alta, loura. Estrangeira. Uma mulher bonita, rica, admirada. Patrícia Hart” (Gersão 1997: 145). Esta identidade falsa é criada para que Amélia possa responder a um anúncio de jornal sem ser reconhecida pelos seus familiares e amigos.

Segundo Hilary Owen, Amélia deseja

“tudo o que não é português, tem uma desmedida adoração por nomes estrangeiros e adora as mercadorias de luxo produzidas pelos impérios pós-industriais britânico e francês que surgem em Moçambique para venda. Acaba mesmo por renunciar à sua identidade portuguesa ao adoptar um pseudónimo meio inglês, Patrícia Hart” (2003: 174)

A costureira opta por assumir uma identidade estrangeira como forma de assumir um estatuto superior perante a sociedade portuguesa. O seu gosto pelo luxo e pela riqueza não passa de uma quimera, dado que Laureano, o marido, mal remunerado e sem ambições, não consegue oferecer à sua mulher a vida que esta sempre desejou. Como forma de fuga, Amélia decide responder a um anúncio pessoal com identidade falsa, para encontrar o verdadeiro “príncipe encantado” que lhe proporcione uma vida luxuosa de acordo com os seus desejos e ambições.

O desejo de uma vida melhor faz com que as personagens femininas de Teolinda Gersão imitem a vida de outras mulheres. Desta forma, Matilde fantasia: “um dia seria rica e admirada, casaria com um homem importante, iria viajar ao Brasil e encontraria o [s]eu pai” (Gersão 2002a: 135). A protagonista, como não gosta da vida que leva e acima de tudo não quer que lhe aconteça o mesmo que aconteceu à mãe (abandonada pelo marido), tenta emancipar-se. Matilde anseia por conhecer o pai, mas julga que o seu “pai não [a] iria reconhecer, porque [ela] teria, provavelmente, mudado muito, era [ela] que o identificava. Dizia-lhe quem era, mas no minuto seguinte desaparecia-[lh]e, sem querer saber de mais nada” (*ibidem*). Sabemos que Matilde não chega a concretizar o seu desejo.

Todas estas personagens acima enumeradas tentam transformar-se noutras, pois, para se emanciparem e se sentirem vivas, acham que uma das soluções será criar um outro *eu*: devir-outro.

Além da mudança de identidade civil patente nas figuras femininas de Teolinda Gersão, existe também a possibilidade de devir-animal: tal como a própria expressão indica, as personagens alteram as suas características e transformam-se em animais, libertando-se das limitações humanas. Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra *Kafka – para uma literatura menor* negam a opinião de Freud. Para Deleuze e Guattari, o devir-animal é “fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes” (1975: 34). O ser humano cria uma linha de fuga para se libertar de algo que o oprime, metamorfoseando-se em animal.

Gita continua a sonhar: desta vez metamorfoseia-se em vários animais e descreve-os fisicamente:

“a correr na selva, poisando sem ruído as patas grossas, farejando o ar tépido da noite. (...) Bebia-se enfim, a água procurada há muito. Baixava-se a cabeça até tocar na superfície e partia-se de novo, no pé ligeiro do antílope.

Ou mergulhava-se todo o corpo na água, para matar a sede mais depressa, e era-se então um corpo lodoso e satisfeito de paquiderme afundado.

Toda a noite se andava livre, e podia-se trocar de pele a cada instante. Ser o corpo veloz da doninha e com a sua boca comer frutos sumarentos de mampsincha. Farejar o vento com o focinho irado da quizumba.” (17)

Há uma fusão entre a protagonista e os animais. É através da metamorfose que Gita se sente livre, pois pode assumir o papel de vários animais consoante a sua necessidade. A mulher precisa de se sentir livre, daí que se assemelhe ao camaleão, ajustando-se às situações que vivencia. Gita não deixa de sonhar acordada e continua a trocar de pele: saltava “da cama com o pé fendido da zebra e escovavam-se ao espelho os dentes aguçados do coelho ou da lebre. Lóia punha na mesa leite e a fruta e devorava-se tudo com boca de animal esfaimado. Sai-se à porta abanando a cauda” (*ibidem*). Mais uma vez, a troca de corpo confere uma sensação de liberdade, nunca alcançada pela protagonista.

Matilde, protagonista do conto “Bilhete de avião para o Brasil”, também se metamorfoseia num animal, ou seja, assume as características de uma ave. Este sonho surge quando Matilde sente a consciência pesada provocada pela traição.

Recorde-se *A Metamorfose*, na qual o protagonista, Gregor Samsa, é liberto por uma transformação, segundo a opinião de Gilles Deleuze e de Félix Guattari. Samsa, “ao acordar após sonhos agitados (...) viu-se na sua cama, metamorfoseado num monstruoso insecto” (Kafka 1912: 7). Esta transformação corporal impossibilita o protagonista de exercer a sua actividade de vendedor. Inicialmente, Samsa questiona-se sobre o que teria acontecido, mas logo se apercebe desta metamorfose que “não era um sonho” (*ibidem*). O protagonista não sabe o que fazer. Apesar de “não ter dormido tranquilamente, o seu sono tinha sido muito profundo”; por outro lado, “Gregor sentia-se bastante bem depois de ter dormido tanto tempo” (10-11). As preocupações do protagonista passam por pensamentos psicológicos e íntimos relacionados com a sua metamorfose e a repulsa paternal. Ora, como Deleuze e Guattari, Gregor “não só se transforma em insecto para fugir do pai, mas, sobretudo, para encontrar uma saída, precisamente onde o pai não conseguiu encontrar, para escapar ao gerente, ao comércio e às burocracias” (1975: 34). A princípio, a sua irmã digna-se alimentá-lo, mas depois o cansaço, a repulsa e o medo provocam um afastamento e desleixo das lides domésticas. Mas será mesmo só por estas razões? Deleuze e Guattari afirmam que a irmã deseja o seu irmão (o “incesto esquizo”) e não tolera que Gregor se encoste ao quadro e não a deixe tirá-lo de lá. Com ciúmes do retrato, “ela começa a odiar o Gregório e condena-o. A partir desse momento, a desterritorialização de Gregório fracassa no seu devir-animal: ele obriga-se a re-edipianizar” (37).

A metamorfose de Gregor não é só física, mas também psicológica, pois agora o protagonista apercebe-se da alteração do comportamento dos familiares, atitudes, sentimentos e opiniões.

Nenhuma das personagens de Teolinda Gersão se questiona sobre o porquê da sua transformação corporal, nem o próprio Samsa se preocupa em fazê-lo, talvez pelo facto de não voltar à sua situação inicial. A animalização das figuras femininas não é eterna: após o acordar, voltam à sua forma primitiva, isto é, humanizam-se.

Além de a mulher se transformar em mulher-outra e em mulher-animal, convém frisar que também se metamorfoseia em mulher-objecto. Neste contexto, Amélia é comparada a uma agulha louca que cose um pano vasto que simboliza o mar. Os pés dela soltam-se e não lhe obedecem.

“A agulha corria, sempre para adiante, no pano, sempre para adiante, enlouquecida – o pano era imenso e vasto como o mar, e não havia margens, ela pedalava furiosamente porque os pés se tinham soltado e não lhe obedeciam, ela era a agulha que corria para a frente, corria – sonhara isso, uma vez, havia muito tempo. Era um sonho velho, esquecido. Mas agora vinha-lhe outra vez à ideia – ela era a agulha, uma agulha louca que cosia o mar” (Gersão 1997: 147)

A costureira relata um passado longínquo, que agora é revivido através do sonho. Era um sonho esquecido, mas que, com o passar do tempo, se reavivou novamente na memória. Amélia sente necessidade de se evadir e provavelmente o mar seria a única forma de o fazer. O objectivo da costureira é seguir a sua vida em frente sem qualquer limite ou barreira, lutar pelo seu sonho. Enquanto Amélia se metamorfoseia em agulha, Gita, através do contacto com a árvore, adquire as características desta:

“Ficava-se muito tempo debaixo da árvore, encostado ao tronco, e, como eu disse, a gente transformava-se em árvore. Ou também em pássaro, embora voar fosse mais difícil. Mas ser as coisas era fácil. Porque de repente se tinha na mão a raiz de tudo o que era vivo. Então o primeiro ouvido abria-se e começava a ouvir o vento. E depois de muito tempo o segundo ouvido abria-se e começava a ouvir a chuva. E havia ainda muitos outros ouvidos, que escutavam o sangue e a voz das coisas.” (1997: 21)

Neste sonho, a árvore significa protecção e o pássaro liberdade, pois, quando Gita precisa de se sentir segura, recorre à árvore. Inicialmente, a protagonista transforma-se em árvore, num ser vivo enraizado, que está preso à terra, ou seja, Gita não quer abandonar a sua terra natal, Lourenço Marques; mas, de seguida, metamorfoseia-se em pássaro, ser que se desloca por si só e voa para qualquer canto do mundo. Decepcionada com a vida, a protagonista opta por dar asas à sua necessidade de emancipação e deixa para trás a sua terra natal.

3.5. Devir-virtual do mundo.

No devir-virtual do mundo, o mundo da vigília assemelha-se a um sonho. O mundo real transforma-se em irreal, a vigília torna-se onírica. Esta situação acontece com os sonhadores presentes, principalmente, nas obras *O Silêncio* e *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Em *O Silêncio*, Teolinda Gersão articula o mundo real que rodeia a personagem e o mundo onírico, no qual ela se refugia. A falta de comunicação entre Lídia e Afonso faz com que a protagonista anseie por uma vida melhor. Essa vida será sonhada e idealizada.

O romance *O Silêncio* está dividido em três partes e, segundo Eduardo Prado Coelho, a Autora “faz de cada um dos três blocos do seu livro *um círculo de vida*. (...) A forma circular fechada é aqui *um modelo feminino de abertura*: «continuo sempre me inaugurando». E é a nitidez de uma linha recta que nos surge como *a forma masculina da clausura*” (1984: 92). Este romance representa o ciclo de vida de Lídia, desde o seu silêncio até o desabrochar e o libertar-se em relação à figura masculina.

Quando Lídia faz referência ao presente, entra no mundo do devir-virtual. Ao imaginar-se a si própria, surge-lhe em mente o nome da mãe Lavínia e a certeza de não querer ter uma vida igual à dela. Lídia afirma: “agora eu contarei de novo e se quiser mudarei tudo e mentirei se quiser, porque tu não estarás aqui para dizer que minto, e nada do que eu disser poderás rectificar” (Gersão 1981a: 76), isto é, Afonso tem por hábito rectificar o que é imaginado por Lídia. Desta forma, a entidade masculina despreza tudo o que a mulher fantasia.

Lídia imagina um casal deitado na praia. A mulher e o homem do sonho começam a dialogar sobre uma casa, o jardim circundante e um gato. O homem acaba sempre por colocar um ponto final na imaginação da mulher, pois afirma: “Tudo isso é fácil de acreditar” (14).

Lídia conta o que vivenciou em pequena. Lembra-se de Herberto, Alfredo e Lavínia, contudo há pormenores que não recorda, pois nessa altura era muito pequena. Quando não se recorda dos factos, tenta imaginá-los e afirma: “Não sei o que dizem, mas posso imaginar” (17). A protagonista recria o diálogo entre Alfredo e Herberto. Há uma osmose entre o mundo real e o onírico que, por vezes, se fundem, não se sabendo exactamente onde começa e termina cada um.

A narrativa principal vai sendo alternada com a narrativa secundária, a história de Lavínia. Através da mancha gráfica distinguem-se, geralmente, as duas narrativas. Na história secundária, existe uma história fantasiada, pois Lavínia tem poderes sobrenaturais e, quando chega ao quarto de Herberto, “passa através da porta sem a abrir. Herberto beija-a apressadamente na boca e fogem os dois pela janela aberta, montados em vassouras” (19). Lavínia tenta encontrar nele o amor e o carinho que não encontrou em Alfredo. Afonso interrompe a história e Lídia diz que “a imagem estava partida” (20). Agora da narração secundária apenas restam fragmentos.

Estabeleço um paralelismo entre a obra *O Silêncio* e o filme *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren (1943). Este filme apresenta uma narrativa cíclica, com uma estrutura condenada à repetição. Esta estrutura é conseguida pela multiplicação da figura central. A protagonista do filme, ao chegar ao sofá de sua casa, senta-se e adormece. Durante o sonho, visualiza a sua própria imagem, que apresenta duas particularidades: usa um véu na cabeça e o seu rosto é um espelho. Ao chegar ao seu quarto, a protagonista vê-se a ser morta pela sua própria imagem, que se transforma num homem. Ao ser morta, o espelho parte-se e apenas restam cacos. Ambas as protagonistas, em Maya Deren e em Teolinda Gersão, são vítimas de uma relação fracassada e que as condena a uma morte psicológica (Lídia) ou física (protagonista do filme).

Lídia tem um poder de recriar e imaginar tão intenso que “agora já nem precisava de conhecer Alcina” (27), pois “naquela tarde a imaginava, a «vira»” (28) e no seu sonho dissera a Alcina: “Vou partir com Afonso e nunca mais voltar” (29). É de salientar que,

anteriormente, Afonso teve um relacionamento com Alcina, mas também fracassou. Afonso apresenta dificuldades em estabelecer relações interpessoais, caminhando para um estado solitário.

Existem dois mundos diferentes, o de Lídia e o de Afonso: “eles eram dois mundos sem pontos de contacto” (34). Afonso só aceita o que conhece, reage negativamente ao desconhecido. A certa altura, Afonso e Lídia dialogam sobre o real e o sonho: “– porque você recusa o real, você recusa, / – porque sempre sonhei viver de outro modo, / – mas só existe o real e é preciso resignar-se, / – o real é o contrário do sonho / – e se for o sonho que é real (...) – não sonhamos talvez o suficiente, / – é preciso para de imaginar” (37), demonstrando a fusão dos dois pólos. Poderá o real ser o sonho e o sonho corresponder ao real? Lídia conclui que o mundo está diferente, é um “mundo eficiente, de silêncio total, em que ninguém mais fala com ninguém” (39).

O mundo que rodeia a protagonista d’*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* parece onírico, fantasioso, no qual o guarda-chuva é um elemento indispensável. A personagem principal sonha que persegue guarda-chuvas e que os rouba. Um dos guarda-chuvas representa um sinal de trânsito que

“estava plantado no meio da rua, por entre tábuas pintadas às riscas brancas e vermelhas, sinalizando obras, iluminadas por pequenos lampiões de lata, e ela roubava-o (...) e agora ela caminhava pela rua, perseguindo outro guarda-chuva, com ar indiferente de quem pensa noutra coisa, mas pronta a estender a mão e a físgá-lo no primeiro momento em que ele se distraísse – mas também ele tinha consciência dela (...) e agora escapulia-se.” (Gersão 1984a: 7-8)

Neste sonho, os guarda-chuvas simbolizam homens, pois assumem características humanas: falam, usam roupa e têm cabelo. A protagonista anda atrás deles e tenta seduzi-los. Esta perseguição faz-nos lembrar o jogo de sedução e quando um dos guarda-chuvas é apanhado, desfaz-se na mão da rapariga. Para Freud, os guarda-chuvas são um símbolo fálico.

Desta vez, os guarda-chuvas que surgem no sonho têm a particularidade de serem “de espelho, mas estavam quebrados em pedaços, e nunca poderiam espelhar a forma inteira” (Gersão 1984a: 42). Isto é, a mulher não é espelhado na sua totalidade. A imagem reflectida no guarda-chuva-espelho é uma imagem fragmentada.

Além de os homens serem “coisificados” em guarda-chuvas, os cães também assumem características humanas. A narradora trava um diálogo com um cão que afirma que o guarda-chuva é uma companhia, por isso devemos andar sempre com um. Como começa a chover, a narradora oferece-lhe boleia, o cão rouba-lhe o guarda-chuva e corre pela calçada. A narradora persegue-o, querendo que o cão divida o guarda-chuva com ela, mas muito prontamente o cão afirma que ninguém “divide nada com ninguém (...) as coisas pertencem a quem as apanha” (105). A rixa sobre a posse do guarda-chuva instala-se entre os dois. Para o cão, é importante saber a quem tiramos determinado objecto; a narradora não concorda, considera que o guarda-chuva lhe pertence por direito porque era ela quem o tinha primeiro. A querela termina quando o guarda-chuva é desfeito e o cão vai embora porque o mau tempo passou. Esta rixa desnecessária entre ambos representa o absurdo das querelas humanas, nomeadamente a de Hiroxima (1945). Arriscaria afirmar que a descrição dos pesadelos dos cães, que é apresentada já de seguida, se assemelha à bomba atómica usada na Hiroxima para colocar fim à Segunda Guerra Mundial. A bomba provoca uma nuvem de fumo e fogo em forma de cogumelo.

Os cães são sonhadores e têm pesadelos. Mesmo acordados, continuam a ter pesadelos: sonham que cogumelos “nascem na cabeça d[eles] e se juntam finalmente num cogumelo gigantesco, venenoso, que rebenta inexoravelmente numa bola de fogo sobre o mundo” (112). Este sonho faz-nos viajar para um mundo fantasioso e irreal: como é possível que cogumelos semelhantes à explosão de uma bomba nuclear cresçam nas cabeças dos cães? Quem é atingido pela explosão do cogumelo sofre queimaduras “de segundo grau” (113), e uma “morte lenta, dolorosa, começando com náuseas, vômitos e diarreia. Duas semanas mais tarde detectar-se-iam hemorragias internas, feridas na boca e queda de pêlo” (114).

Além das guerras, o racismo é outra temática patente no mundo canino. A narradora demonstra que todos estes comportamentos são dignos de um animal irracional (o cão) e não de seres racionais. Assim, os cães surgem como personificados. Há dois grupos de cães no mundo: os “Cães Brancos” e os “Cães Pretos” que arreganham “furiosamente os dentes para devorar os cães da outra cor, jurando que as suas intenções são puramente pacíficas” (*ibidem*). Ao adoptar um comportamento similar ao do humano, os cães tentam exterminar a raça que apresente uma cor de pele diferente da sua.

No que diz respeito à temática do devir-virtual do mundo, a narradora faz referência a países irreais. Num dos países, os dias da semana viajavam: quando “se queria viver uma semana só de domingos ia-se atrás do domingo e mudava-se de terra” (1984a: 27); noutra país não existia horas; no último, os relógios correspondem a cheiros, não tinham ponteiros nem números, “cada hora tinha um cheiro diferente, e sabia-se que o dia terminara quando se encontrava um cheiro repetido” (*ibidem*).

No conto “O Leitor”, da obra *Histórias de Ver e Andar*, o protagonista relata o seu gosto pela leitura: não há “como os policiais para nos levarem para longe de onde estamos” (Gersão 2002a: 182, ou seja, o protagonista vive num mundo fantasioso através da leitura. Este maquinista, ao chegar à estação do Jardim Zoológico, em Lisboa, sonha que abre as jaulas dos animais, que deixa “uma girafa no Parque e [põe] o leão a comer as laranjas, debaixo das Laranjeiras” (2002a: 183). Os sonhadores, muitas vezes, já não conseguem distinguir o sonho da realidade.

III. Conclusão.

Neste ensaio traço um percurso sobre o sonho na obra de Teolinda Gersão: optei por trabalhar as origens, as funções e as consequências do sonho. A Autora introduziu o sonho com a função de demonstrar os efeitos provocados nas personagens.

Com a ajuda da catalogação dos sonhos, conclui-se que eles surgem em maior número nas primeiras obras. Nas últimas, o sonho assume um papel muito menos importante e verifica-se uma ausência mais acentuada do mundo onírico (*vide* Anexos).

Os géneros privilegiados por Teolinda Gersão são o romance e o conto. Os romances da Autora focam a complexidade das relações humanas, sobretudo entre sexos opostos. A figura feminina está sujeita a um sistema marcadamente masculino e as obras literárias da Autora debatem o poder patriarcal.

A mulher é considerada um ser complexo, com personalidade e carácter. Teolinda Gersão dá a possibilidade ao leitor de penetrar no espaço interior das personagens, essencialmente femininas, conhecendo as suas introspecções e as suas vivências mais recônditas. Desta forma, vivemos em dois mundos: o mundo da vigília e o mundo misterioso dos sonhos. Neste último, as imagens e os acontecimentos fantásticos são ocorrências frequentes.

Este ensaio não pretende ser uma interpretação dos sonhos, pois, por vezes, apenas nos surge o relato do sonho e não o comentário feito pelo próprio sonhador. Os sonhos surgem no momento em que as personagens passam por alturas menos agradáveis da vida. Em momentos de perturbação e de incerteza, as pessoas sonham. A maior parte dos sonhos reflecte os constrangimentos da realidade e aparece no enredo como fonte de esclarecimento do sonhador.

Nas obras literárias da Autora surge uma grande diversidade de sonhadores: homens, mulheres, crianças e mortos. Consoante o tipo de sonhador os temas presentes nos sonhos

são diferentes; no entanto, há temas comuns como a morte de um ente querido e a maternidade/paternidade.

A escrita de Teolinda Gersão valoriza a mulher, colocando-a em destaque, assumindo o papel de personagem principal. As sonhadoras do sexo feminino rejeitam a maternidade, pois não se sentem preparadas física e psicologicamente ou já sofreram com a perda de um filho. A temática da emancipação da mulher surge sempre nos sonhos, quer directa, quer indirectamente. O sonho e a capacidade imaginativa criam espaços de fuga para as personagens, sobretudo, as sonhadoras femininas. As referências espaciais vão-se alterando consoante a inquietação feminina: a casa, o hotel, a cidade. Estes espaços são destinos eleitos para uma fuga e surgem como locais de libertação espiritual.

Já os sonhadores masculinos negam a emancipação da mulher: para eles, a mulher continua a ser um ser fraco e passivo. Ainda são aflorados outros temas nos sonhos, como o regresso à infância, os animais e a morte própria ou de um ente querido.

O tema central dos sonhos das crianças é o ciúme entre irmãos, a problemática de ter de dividir o amor dos pais com outro elemento familiar. Uma particularidade interessante é os sonhos dos mortos. Apesar de os sonhadores já terem morrido, narram os sonhos de quando estavam vivos.

O sonho reflecte a personalidade de cada um dos sonhadores. Se um sonhador tem um sonho de angústia, existe nele um desequilíbrio emocional.

Alguns sonhadores tentam interpretar o sonho, quanto mais não seja os símbolos que nele aparecem. Os símbolos são as “palavras” utilizadas pela linguagem onírica. Os sonhadores censuram suas próprias imagens oníricas, escondendo desta forma o seu verdadeiro ser.

Para Freud, o sonho é a concretização de um desejo. Quando as personagens não se sentem bem com elas próprias, criam um elemento imaginário. Assim, através da imaginação vive-se a vida que sempre idealizaram. Além da existência de um *eu* imaginário, a transformação corporal também está patente nas obras de Teolinda Gersão. O Homem sente-se livre ao trocar de identidade.

O devir-virtual do mundo funde o mundo da vigília com o do sonho. O sonho é uma representação da realidade. A meu ver, o sonho “comanda a vida”, como afirma António Gedeão no poema “A pedra filosofal”. O sonho é uma realidade inexistente, é uma fantasia.

Na maioria das vezes sente-se um bem-estar quando se sonha, dado que ao entrar no mundo onírico não há fronteiras, nem limites. A satisfação aumenta quando o que é sonhado se concretiza na realidade.

Pessoalmente, a obra que mais interesse me despertou foi *A Casa da Cabeça de Cavalo*, nomeadamente por causa do vocábulo “aparição”. Tanto a casa como as personagens são aparições. Uma aparição não é mais do que a “visualização” de imagens. Assim sendo, assemelha-se ao sonho, pois o sonho é um conjunto de imagens oníricas. Como esta obra se centra, essencialmente, em relembrar o passado, qual o papel da credibilidade da memória, dado que o relembrar de um sonho pode conter imagens inventadas ou não vividas na realidade? O curioso deste livro é que as personagens são fantasmas, mas, para passarem o tempo, vão contar os sonhos de quando eram vivos. Será que são um espécie de mortos-vivos?

Em suma, nas obras de Teolinda Gersão surge o inconsciente e a sua valorização como fonte permanente do mistério. Quando sonhamos, nem sempre as imagens oníricas são reais, pois, para a realização pessoal, o inconsciente cria uma realidade fictícia que não corresponde ao nosso mundo real, representa apenas um mundo virtual versão optimista.

IV. Anexos.

Anexo A: inventariação dos sonhos e devaneios das personagens nas obras de Teolinda Gersão.

O SILÊNCIO (1981)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
11-16	Fem.	Diálogo de uma mulher imaginada e um homem que estão na praia.	Devaneio (em vigília)
28-29	Fem.	Lídia vai a casa de Alcina procurar Afonso e passeia com ele pelas ruas da cidade.	Devaneio (em vigília)
30	Fem.	Lídia revê Afonso junto de casa com as mãos sujas do pó da cancela.	Devaneio (em vigília)
62	Fem.	Plano para uma vida a dois.	Devaneio (em vigília)
108-110	Fem.	Uma criança encontra-se na margem de uma ilha de areia.	Sonho noturno
116	Fem.	Lavínia tem os pés cortados, o que a impossibilita de viajar.	Sonho noturno

PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO (1982)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
14-16	Fem.	Hortense passeia no quintal e come laranjas, no entanto essas laranjas transformam-se em balas e ela é atingida.	Sonho nocturno: pesadelo
25-26	Fem.	Surgem crianças de todos os lugares e Clara não quer dar à luz um filho: os filhos é que têm que sonhar com as mães.	Sonho nocturno
68	Masc.	Pedro sonhou vezes sem conta com a imagem de Clara.	Sonho nocturno
132	Fem.	Infância de Hortense, o tipo de relação que tinha com a irmã Elisa, e as semelhanças físicas entre ambas.	Devaneio (em vigília)

OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES (1984)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
7-8	Fem.	A narradora rouba guarda-chuvas e é atropelada. Imagina uma tartaruga que levanta voo.	Devaneio (em vigília)
42	Fem.	A narradora sonha que foge e sonha com guarda-chuvas.	Devaneio (em vigília)
111-112	Masc.	Os cães sonham que são monstros e que lhes crescem cogumelos gigantes nas cabeças.	Sonho nocturno: pesadelo
116	Masc.	O cão sonha que não se consegue levantar e falar com o Grande Cão.	Sonho nocturno: pesadelo

O CAVALO DE SOL (1989)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
14	Fem.	Durante a infância, Vitória sonhava que dava a mão a Jerónimo, que passeava com ele e com o resto da família e que ninguém suspeitava da relação entre ambos.	Sonho nocturno
21	Fem.	Vitória ouve uma fonte e a água leva-a, se ela fechar os olhos.	Pesadelo
23-24	Fem.	A narradora cai num poço, a cabeça bate algures e perde a consciência.	Devaneio (em vigília)
31	Masc.	Jerónimo cospe na cara e na cabeça de Bernardino, dono da loja, quando vai lá com Liberata.	Devaneio (em vigília)
40	Fem.	Vitória tem medo da morte e sonha que Jerónimo está à sua beira e a protege. Ele ajuda-a a colorir a tampa da caixa com um bando de pássaros.	Devaneio (em vigília)
59	Fem.	Vitória vê e quase sente o cheiro da limpeza feita por Lucinda.	Devaneio (em vigília)
61-62	Fem.	Uma cidade iluminada, onde reina um ambiente soturno e as pessoas andam sempre apressadas.	Devaneio (em vigília)
65	Fem.	Vitória sonha que o seu tio Fernando Eurico morreu, num dia chuvoso de Inverno.	Devaneio (em vigília)

67	Fem.	Vitória sonha com paisagens ermas, distinguindo nitidamente todos os objectos aí presentes.	Devaneio (em vigília)
68-69	Fem.	Vitória imagina-se outra pessoa. Mergulha até ao fundo do ribeiro e encontra a cidade iluminada.	Sonho nocturno
81	Masc.	Jerónimo sonha com a queda que deu do cavalo, quando era pequeno.	Sonho nocturno
94-95	Fem.	Vitória sonha que passeia com Jerónimo num campo, onde havia uma mulher com um só pé.	Devaneio (em vigília)
102-103	Fem.	Vitória sonha com o seu ritual de atirar flores para o rio e com uma grande cidade.	Sonho nocturno
104-105	Fem.	Vitória sonha com uma cidade louca. Vai para o Jardim das Estrelas com Virgínia Lagoa para brincar com Guida e com outra rapariga que provavelmente se chama Helena. Vitória debruça-se na janela, desequilibra-se e quase cai.	Devaneio (em vigília)
110	Fem.	Vitória imagina o tio Fernando Eurico de camisa de noite; este parece-lhe um dos anjos que existe nas escadas, a segurar um livro.	Devaneio (em vigília)
115	Fem.	Vitória embarca e vai para Lisboa, conforma deseja.	Devaneio (em vigília)
149	Fem.	Vitória sonha com um cavalo e uma rapariga de sombra, que é vista numa cidade ruidosa a entrar para um carro, ou apenas em casa à janela, mas sempre de costas.	Devaneio (em vigília)
189	Fem.	Melícia imagina-se a percorrer a casa à beira das tílias. Sonha com a decoração da casa à beira das tílias.	Devaneio (em vigília)
194	Masc.	Jerónimo sonha com o rosto de Melícia.	Sonho nocturno

195	Masc.	Amaro vê Vitória sozinha no meio de um campo.	Sonho nocturno
206	Masc.	Amaro sonha que os olhos de Jerónimo estão cheios de loucura e que anda pelos campos a fugir de alguém que persegue e quer matar Jerónimo.	Sonho nocturno (pesadelo)
207-208	Masc.	Jerónimo persegue Fulva, mas ela foge-lhe. A casa está vazia e ele sozinho.	Devaneio (em vigília)

A CASA DA CABEÇA DE CAVALO (1995)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
14	Masc.	Um cavaleiro experimentado quer ter um cavalo com porte elegante.	Devaneio (em vigília)
18-19	Masc.	Zé Moutinho vê um cavalo que corre em sua direcção quando vem da casa de Zelita.	Devaneio (em vigília)
27	Masc.	Os habitantes da vila afirmam que vêem luzes acesas na Casa da Cabeça de Cavalo, e que vêem Ercília, Inácio ou Rufino.	Devaneio (em vigília)
37-38	Fem.	Funeral de Maria do Carmo. Enquanto as pessoas choram, ela passeia num campo de flores e repete sempre a frase: “Montanhas de flores no fim do verão.”.	Devaneio (em vigília)
38-40	Masc.	Funeral de Inácio: estão a enterrá-lo vivo. A família festeja já as cerimónias fúnebres, durante as férias de verão.	Devaneio (em vigília)
64-65	Masc.	Filipe está preso numa liteira. O seu desejo é estar em França.	Sonho nocturno
95-98	Masc.	Duarte Augusto sonha com o nascimento de Maria do Lado. N outro sonho, Duarte Augusto vê a sua filha a segui-lo como um cão.	Sonho nocturno

105-106	Fem.	Maria do Lado teve dois sonhos durante muito tempo. No primeiro, sonha que é a irmã Virita e é amada por Filipe. No segundo, corre desesperada atrás de algo que lhe foge.	Sonho nocturno
118-119	Masc.	Duarte Augusto sonha que luta contra Filipe e contra as invasões francesas.	Sonho nocturno
171	Fem.	Virita e Filipe vivem em França.	Devaneio (em vigília)
173	Fem.	Ercília sonha que Filipe e Virita caminham juntos ao longo de um rio. Estão hospitalizados no Grand Hôtel e é descrita a indumentária de cada um deles.	Devaneio (em vigília)
174	Fem.	Virita diz a Filipe que sonhou com ele, mas não sabe mais nada do sonho.	Sonho nocturno
191	Fem.	Maria do Lado vai ao sótão buscar o berço que tinha sido seu e das irmãs, e sonha que salvou, do rio, uma criança roubada.	Devaneio (em vigília)
193	Fem.	Maria do Lado sonha que o seu filho nasce com cabeça de cão felpudo.	Sonho nocturno: pesadelo
227	Fem.	Virita tem um homem elegante atrás de si.	Devaneio (em vigília)
230	Fem.	Céu sonha que os gatos persas espreitam por baixo da cama e a atacam.	Pesadelo
234-236	Fem.	Maria do Lado regressa à infância. Passeia, apanha uma flor, anda a cavalo e sente uma presença misteriosa.	Devaneio (em vigília)

A ÁRVORE DAS PALAVRAS (1997)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
14-15	Fem.	Gita transforma-se num animal furtivo e Laureano num animal grande. O pai procura a filha, encontra-a, e provoca-lhe terror.	Sonho nocturno
16-17	Fem.	Gita é um animal e os seus braços e pés misturam-se com o tronco e salta de ramo em ramo. Ela corre na selva sem ruído, farejando o ar tépido da noite. Gita bebe água ou mergulha.	Sonho nocturno
17	Fem.	Gita ainda é um animal. Tem pé de zebra, dentes aguçados de coelho ou de lebre e devora os alimentos.	Devaneio (em vigília)
20-21	Fem.	Gita fala com o caracol, a formiga, a cigarra, a árvore e o vento. Ora transforma-se em árvore, ora em pássaro.	Devaneio (em vigília)
25	Fem.	Gita sente um vazio e parece-lhe que está a cair num poço e vê tudo às voltas.	Devaneio (em vigília)
34-35	Fem.	Gita passeia com Lóia e perde-se dela. Não a consegue alcançar, porque sente uma dor aguda e um pé incha, pois espetou um espinho de micaia.	Sonho nocturno

35-36	Fem.	Gita sonha que uma boca devora uma criança e a corta em pedaços, no entanto Lóia cose-a. Gita vê uma faca que se solta da mão de alguém e que é levada por um rio. Lóia fez uma boneca de trapos a Gita e esta sonha que a boneca é uma criança morta.	Devaneio (em vigília)
39	Fem.	A árvore do quintal com quem Gita costuma falar surge-lhe nos sonhos. A árvore crescia à beira do rio e os ramos chegam até ao céu.	Sonho nocturno
46	Fem.	Gita imagina o local onde Lóia mora e percorre vários caminhos até encontrá-la, porque Lóia respondeu ao chamamento de Gita. Quando Gita chega a casa de Lóia, deita-se com Orquídea e não tem medo do escuro.	Devaneio (em vigília)
47	Fem.	Gita mora com Laureano e com Lóia, na Casa Preta.	Devaneio (em vigília)
63-64	Fem.	O mato tem muitos animais e Gita sente-se uma presa naquele local. Compara o mar ao mato.	Devaneio (em vigília)
96-97	Fem.	Gita imagina como Amélia trabalha com a tesoura; quando Amélia corta um tecido, surge um fio de sangue de que não se apercebe. Gita imagina também que Laureano agradece a Amélia, por esta lhe ter arranjado o casaco.	Devaneio (em vigília)
133	Fem.	Amélia sonha que o mar invadiu a casa toda e paira uma sensação de angústia.	Sonho nocturno
140	Fem.	Amélia imagina que Alegna é alta, magra, tem um vestido grená, fala lentamente e com sotaque estrangeiro. Alegna seria montenegrina.	Devaneio (em vigília)
145	Fem.	Amélia tem outra identidade. Chama-se Patrícia Hart. É uma mulher alta, loura, estrangeira, bonita, rica e admirada.	Devaneio (em vigília)

147	Fem.	Amélia é a agulha louca que cose um pano vasto que é o mar. Os pés dela soltam-se e não lhe obedecem.	Devaneio (em vigília)
148	Fem.	Amélia está na casa da madrinha, onde faleceu alguém, no entanto estão a dar uma festa e Amélia dança e é amada por um homem.	Sonho nocturno
185	Fem.	Gita imagina o diálogo que poderia ter com Rodrigo, debaixo das mafurreiras, num largo em frente ao liceu que tem uma fonte.	Devaneio (em vigília)
190	Fem.	Gita imagina o duelo entre os pais de Rodrigo. O pai atinge a mãe com uma faca na boca e no ombro, e atira um garfo a cada olho, mas não lhe acerta. A mãe, por sua vez, atira um prato contra a parede; em seguida, atiram copos à cabeça um do outro.	Devaneio (em vigília)
191	Fem.	Gita imagina Amélia a andar à roda como se estivesse enfeitada. Amélia tem medo dos feitiços.	Devaneio (em vigília)
198	Fem.	Gita imagina que Lóia vive num sítio com ondas verdes, numa língua comprida de areia onde há um longo rio. Zedequias pesca nesse rio e quando ele regressa, à tarde, as filhas correm pela areia.	Devaneio (em vigília)
199	Fem.	Gita relata que as crianças sonham com animais que deslizam no mato.	Sonho nocturno
212	Fem.	Gita sonha que o pai é o seu primeiro amante.	Sonho nocturno
216	Fem.	Gita imagina como são os quartos de hotel. Imagina o quarto pintado de verde claro, com cortinas brancas e os armários com portas grossas de espelhos. As casas de banho luxuosas e bem iluminadas.	Devaneio (em vigília)
218	Fem.	Gita sonha que a árvore das palavras crescia, enquanto ela e Roberto a pintavam no cartaz.	Devaneio (em vigília)

224	Fem.	Gita sonha com o carro dos frutos de Zedequias e com o pregão repetido até à exaustão. Gita sonha com os acontecimentos do próprio dia.	Sonho nocturno
-----	------	---	----------------

OS TECLADOS (1999)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
34-35	Fem.	Júlia está no circo e vê a trapezista a fazer acrobacias, no entanto não pode retirar os olhos dela senão a trapezista cai.	Devaneio (em vigília) do próprio dia
48-49	Fem.	Júlia receia afogar-se no teclado e desaparecer dentro dele. Ela também receia os seus próprios improvisos.	Devaneio (em vigília)
58	Fem.	Júlia cria uma conversa com a mulher do teclado: Helena Estêvão.	Devaneio (em vigília)
69-70	Fem.	Júlia continua o diálogo interior e por momentos vê as suas mãos reflectidas nas da mulher do teclado.	Devaneio (em vigília)
73	Fem.	Júlia já tinha pensado na relação entre a estrutura do cosmos e a da música, assunto de que o professor de matemática já tinha falado.	Sonho nocturno
82	Fem.	Júlia sonha que o piano de cauda de Lúcia parece um caixão preto, onde o Palrinha é levado, mas acha-o demasiadamente grande para o seu corpo.	Devaneio (em vigília)

HISTÓRIAS DE VER E ANDAR (2002)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
113	Fem.	A narradora vive com Jaime, mas sonha com André. Geralmente os sonhos não são felizes.	Sonhos a dormir
114	Fem.	A narradora sonha com aviões a cair. É ela que pilota, mas como não tem carta, o avião cai e incendeia-se.	Pesadelo
115-116	Fem.	A narradora sai do autocarro, tenta chegar a casa, mas, não consegue. Não encontra um telefone, perde-se em bifurcações e enterra-se em caminhos de areia.	Sonho nocturno
116	Fem.	Coloca os pés das taças de champanhe debaixo dos calcanhares para servirem de tacões. Ela fica admirada por andar sem esforço e por o vidro aguentar com o seu peso.	Sonho nocturno
117	Fem.	Ela está num planeta deserto, onde há uma casa. O casal que lá mora sai e deixa o cão sozinho. Este começa a ladrar, porque quer ir com eles. Ela ladra juntamente com o cão.	Sonho nocturno
118-119	Fem.	Ela passeia alegremente com Alberto na rua ou num espaço aberto. Vê um eléctrico com uma luz vermelha e apaga-a, porque a irrita.	Sonho nocturno

119	Fem.	A protagonista almoça com Alberto numa cantina. Parte da casa onde vivem é uma carruagem de comboio. A narradora olha para um espelho e tem sempre a sensação de que nada a separaria de Alberto.	Sonho nocturno
120	Fem.	Vê as imagens do acidente de viação que Alberto teve e que lhe provocou a morte.	Devaneio (em vigília)
120-121	Fem.	Ela sonha que Alberto ainda é seu vizinho e que um dos seus sapatos ainda está na casa dele.	Sonho nocturno
121	Fem.	A protagonista sonha que ela e Alberto estão parados à beira do rio e que vêem passar animais selvagens, no entanto não se podem mexer senão os animais podem matá-los. Sonha que vai a casa de Alberto e coloca no seu saco de praia alguns objectos: pratos, travessas, talheres.	Sonho nocturno
122	Fem.	Ela está num hotel e altera o lugar do sofá. Alberto está à sua espera no patamar, quando ela abre a porta do elevador.	Devaneio (em vigília)
135	Fem.	Matilde sonha que um dia iria ser rica e admirada, casaria com um homem importante. Viajaria para o Brasil e encontraria o seu pai. Apresentar-se-ia ao seu pai que já não a conheceria e mandá-la-ia embora.	Devaneio (em vigília)
143	Fem.	Matilde sonha que um pássaro entra numa casa desconhecida e que rouba um dedal de prata.	Sonho nocturno
145	Fem.	Matilde sonha que a mãe a impede de viajar, que a tenta prender.	Pesadelo
183	Masc.	O maquinista está num Jardim Zoológico e solta os animais. Deixa uma girafa no Parque e põe o leão a comer laranjas.	Sonho nocturno

O MENSAGEIRO E OUTRAS HISTÓRIAS COM ANJOS (2003)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
35	Fem.	A velha sonha que dois anjos a vão buscar a casa e a levam um caixão.	Sonho nocturno
51	Fem.	Ilda vê a sua avó a morar na mesma casa; de vez em quando, ela está à janela ao final da tarde à espera do avô para a ceia.	Devaneio (em vigília)
57	Fem.	Ilda ouve música de concertina e vê a mãe e Serafim a dançaram juntos na rua. Eles dançam em vários lugares, até que chegam perto de uma ravina e a mãe de Ilda coloca um pé em falso e cai ao mar.	Sonho nocturno: pesadelo
69	Fem.	Os anjos vão ter com Ilda e ela voa com eles. Ilda compreende os anjos sem lhes falar, basta o olhar para os entender.	Devaneio (em vigília)
71	Fem.	Os anjos roçam a face de Ilda e abrasam-na com fogo. Aparecem-lhe os anjos maus para acabar com a felicidade da mãe e surgem os bons que a fazem deixar cair a travessa e aperceber-se de que são uma família.	Devaneio (em vigília)

A MULHER QUE PRENDEU A CHUVA E OUTRAS HISTÓRIAS (2007)

Páginas	Sonhador	Conteúdo	Comentário
7	Fem.	A narradora cavalga e a certa altura o tempo, o espaço e a memória desaparecem. Apenas se recorda vagamente do seu nome, mas não esqueceu o do namorado, apesar de estar morto.	Sonho nocturno
48	Fem.	A narradora sonha com a sua morte representada por uma mulher vestida de vermelho.	Devaneio (em vigília)
50	Fem.	A narradora imagina-se de pé na Capela Sistina. Está a segurar um espelho para ver o tecto e observa que a mão de Deus e a do homem distanciam-se.	Devaneio (em vigília)
95-96	Fem.	A avó corre com uma criança nos seus braços que está com febre, leva-a para um hospital labiríntico e sonha que a perde.	Devaneio (em vigília) pesadelo

Anexo B: Salvador Dalí, “Mulher dormindo numa paisagem” (1931).



V. BIBLIOFILMOGRAFIA.

1. Activa:

1.1. Livros e outras publicações literárias

GERSÃO, Teolinda

- 1954 *Liliana: contos*, Coimbra, Coimbra Editora.
 1960 *Poemas*, Coimbra, Coimbra Editora.
 1981a *O Silêncio*; ed. ut.: 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1995.
 1981b “Mulher dormindo”, in *Colóquio/Letras*, n.º 61, Lisboa, Gulbenkian, Maio: 43-44.
 1982a *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*; ed. ut.: 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1996.
 1982b *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado*, Lisboa, Bertrand.
 1984a *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, Lisboa, Dom Quixote.
 1989a *O Cavalo de Sol*, Lisboa, Dom Quixote.
 1995 *A Casa da Cabeça de Cavalo*; ed. ut.: 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1996.
 1997 *A Árvore das Palavras*, Lisboa, Dom Quixote.
 1999 *Os Teclados*; ed. ut.: 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2001.
 2000 *Os Anjos*; ed. ut.: 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2000.
 2002a *Histórias de Ver e de Andar*, Lisboa, Dom Quixote.
 2003a *O Mensageiro e Outras Histórias de Anjos*, Lisboa, Dom Quixote.
 2006 “Antologia Pessoal”, in *Retratos Provisórios*, Lisboa, Roma Editora: 181-277.
 2007 *A Mulher que Prendeu a Chuva e outras histórias*, Lisboa, Sudoeste Editora.

1.2. Ensaaios/Artigos académicos

- 1981c “Para o Estudo do Futurismo Literário em Portugal”, in AA. VV., *Portugal Futurista*, prefácio à ed. facsimilada, Lisboa, Contexto: XX-LX.
 1983 *Dada – Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*, organização, tradução e prefácio, Lisboa, Dom Quixote.
 1986 “Paracelso e o *Liber de Nymphis*”, in *Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et de Caeteris Spiritibus*, n.º 6, Lisboa, Apaginastantas: 61-76.
 1987 [prefácio a *O Conde de Gabalis ou Diálogos sobre as Ciências Secretas*, de Nicolas Pierre Henri de Montfaucon de Villars], Lisboa, Universitária Editora: 9-32.
 1989b [prefácio a *Ondina*, de Friedrich de la Motte-Fouqué], Lisboa, João Azevedo: 9-50.

1.3. Entrevistas

- 1982c “Teolinda Gersão: «Não gosto dessa conversa de escrita de mulheres»” [entrevista concedida a Clara Ferreira Alves], in *Jornal de Letras*, Ano II, n.º 34, Lisboa, 8 de Junho: 8-9.
- 1984b “Teolinda Gersão: «Interessa-me captar o inconsciente em relâmpagos»” [entrevista concedida a Inês Pedrosa], in *Jornal de Letras*, Ano IV, n.º 103, Lisboa, 26 de Junho: 4.
- 1993b “Teolinda Gersão: a cintilância da imagem” [entrevista concedida a Lúcia Castello-Branco], in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, n.º 16, vol. 13, Belo Horizonte, Julho-Dezembro: 103-114.
- 1996 “A memória do tempo” [entrevista concedida a Elena Fernandes], in *Jornal de Letras & Letras*, Ano XVI, n.º 671, Porto, 3 de Julho: 17.

2. Passiva:

CALEIRO, Conceição

- 2003 “T.G. *O Mensageiro e Outras Histórias com Anjos*”, in *Ler*, n.º 61, Círculo de Leitores, Lisboa, Inverno: 125-128.

CARVALHO, Jorge Manuel dos Santos Vaz de

- 1999 *Jogos na Casa da Ficção – O sentido da existência na narrativa de T. G.*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, texto policopiado.

COELHO, Eduardo Prado

- 1984 “A Seda do Lenço (sobre *O Silêncio* de Teolinda Gersão)”, in *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, INCM: 91-100.
- 2000 “Se é bom observador”, in *Público*, “Leituras”, Ano 11, n.º 3695, 29 de Abril: 8.

CONRADO, Júlio

- 2002 “Os Teclados”, in *Colóquio/Letras*, n.º 159-160, Lisboa, Gulbenkian, Janeiro-Junho: 467-468.

COSTA, Linda Santos

- 1996 “«A Casa da Cabeça de Caval»», de Teolinda Gersão. O Caval do Tempo”, in *Público*, “Leituras”, Ano 6, n.º 2127, 6 de Janeiro: 9.
- 1997 “«Ser as coisas era fácil»”, in *Público*, “Leituras & Sons”, Ano 8, n.º 2566, 22 de Março: 8.

DIOGO, Ana Teresa

1991 “O Cavalo de Sol”, in *Colóquio/Letras*, n.º 121-122, Lisboa, Gulbenkian, Julho-Dezembro: 258-259.

1998 “A Casa da Cabeça de Cavalo”, in *Colóquio/Letras*, n.º 147-148, Lisboa, Gulbenkian, Janeiro-Junho: 351-352.

LIMA, Isabel Pires de

2001 “Ainda há contos de fadas? O caso de *Os Anjos* de T. G.”, in *Semear, Revista da Cátedra António Vieira de Estudos Portugueses*, n.º 7, Rio de Janeiro, Gulbenkian: 9-16.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de

1988 “Universos de permanência e de utopia na ficção portuguesa contemporânea. Dois Exemplos”, in *Vértice*, n.º 6, II série, Lisboa, Setembro: 17-23.

MALHEIRO, Maria Helena

1982 “Paisagem: espelho do mundo”, in *Jornal de Letras*, Ano II, n.º 45, Lisboa, 9 de Novembro: 26.

MARINHO, Maria de Fátima

2006 “Teolinda Gersão: uma escrita cintilante”, in *Retratos Provisórios*, Lisboa, Roma Editora: 119-179.

MEDINA, Cremilda Araújo

1983 “Teolinda Gersão”, in *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, Rio de Janeiro, Nórdica: 451-456.

NELSON, José Emílio

1996 “O sentido simbólico da casa”, in *Jornal de Notícias*, Ano 108, n.º 229, Porto, 16 de Janeiro: 36.

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro

1982 [recensão a *O Silêncio*, de Teolinda Gersão], in *Colóquio/Letras*, n.º 65, Lisboa, Gulbenkian: 81-83.

OWEN, Hilary

2003 “«La Vie en Rose»: post-scriptum a um império assombrado (sobre «A Árvore das Palavras», de Teolinda Gersão)”, in AA. VV., *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Porto Ferreira, Porto, Campo das Letras: 165-178.

REIS, Carlos

- 1997 “Teolinda Gersão – Inscrição ficcional de África”, in *Jornal de Letras*, Ano XVII, n.º 693, Lisboa, 7 de Maio: 22-23.
- 2003 “Teolinda Gersão – Andar e ver, viver e contar”, in *Jornal de Letras*, Ano XXII, n.º 847, Lisboa, 19 de Março: 22-23.

RIBEIRO, Cristina Almeida

- 2000 “Ficção Narrativa”, in *Vértice*, n.º 96, II série, Lisboa, Julho-Agosto: 81-86.

RITA, Annabela

- 1998 “Na Casa de Teolinda”, in *Vária Escrita*, n.º 5, Sintra, Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais: 201-212.

SOUSA, Inês Maria Alves de

- 1988 *Teolinda Gersão: o Processo de uma Escrita*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Porto, texto policopiado.

TEIXEIRA, Ramiro

- 1984 “«Os Guarda-Chuvas Cintilantes»: a passagem para o outro lado”, in *Jornal de Notícias*, Ano 97, n.º 197, Porto, 18 de Dezembro: 9.

3. Geral:

BERGMAN, Ingmar, *realizador*

- 1949 *Fängelse (Prisão)*, com Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Irma Christenson, Anders Henriksoon, Marianne Löfgren, Bibi Lindquist e Curt Maskeliez; produção de Lorens Marmstedt.

BRETON, André

- 1924 “Manifeste du Surrealisme”; ed. ut.: “Manifesto do Surrealismo”, in *Manifestos do Surrealismo*, 4.ª ed., Lisboa, Moraes, 1985: 23-70.
- 1929 “Second manifeste du surrealisme”; ed. ut.: “Segundo Manifesto do Surrealismo”, *ibidem*: 145-210.
- 1941 “Prolégomènes à un troisième manifeste du surrealisme ou non”; ed. ut.: “Prolegómenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não”, *ibidem*: 331-346.

CLAIR, René, *realizador*

- 1924 *Entr'acte*, com Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie, Francis Jean Börlin e Inge Fris; fotografia de Jimmy Berliet; música original de Henri Sauguet e Erik Satie; argumento de René Clair e Francis Picabia; França.

COELHO, Adolfo, *organizador*

1879 “O carneirinho branco”, in *Contos Populares Portugueses*, Dom Quixote, Lisboa: 156-158.

COUTO, Mia

1994 *Estórias Abensonhadas*; ed. ut.: 7.^a ed., Caminho, Lisboa, 2003.

CRUZ, Ana Maria Braga da

1996 [texto sem título apresentado numa mesa-redonda no II Congresso da APLC: sessão sobre estudos feministas], in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 6, Lisboa, Edições Cosmos: 157-168.

DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix

1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*; ed. ut.: *Kafka – para uma literatura menor*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

DEREN, Maya, *realizadora*

1943 *Meshes of the afternoon*, com Maya Deren e Alexander Hammid; música de Teiji Ito; produção de Maya Deren e Alexander Hammid.

DERRIDA, Jacques

2001 *Fichus. Discours de Francfort*, Paris, Galilée.

ELGER, Dietmar

2005 ed. ut.: *Dadaísmo*, s/l, Taschen.

ELIADE, Mircea

1957 *Mythes, Rêves et Mystères*; ed. ut.: *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 1989.

FREUD, Sigmund

1900 *Die Traumdeutung*; ed. ut.: *A Interpretação dos Sonhos*, Rio de Janeiro, Imago, 2001.

1905 *Dremabhandlungen Zur Sexualtheorie*; ed. ut.: *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, 3.^a ed., Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

1907 “Der Dichter und das Phantasieren”; ed. ut.: “A criação literária e o sonho acordado”, in *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Mem Martins, Europa-América, 1994: 50-59.

1910 “Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci”; ed. ut.: “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”, *ibidem*: 65-132.

1928 “Dostojewski und die Vätertötung”; ed. ut.: “Dostoievski e o parricídio”, *ibidem*: 249-265.

GUBAR, Susan

1981 ed. ut.: “A «página em branco» e questões acerca da criatividade feminina”, in AA. VV., *Género, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisboa, Cotovia, 2002: 97-124.

HOBSON, J. Allan

2002 *Dreaming*; ed. ut.: *Os Sonhos*, Famalicão, Quasi, 2006.

KAFKA, Franz

1912 *Die Verwandlung*; ed. ut.: *A Metamorfose*, Porto, Público, 2002.

LIMOUR, Georges

s/d [texto sem título] in André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, 4.^a ed., Lisboa, Moraes, 1985: I-XII.

LOPES, Óscar

1999 “O sonho na ficção queirosiana”, in *5 Motivos de Meditação: Luís de Camões, Eça de Queirós, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa*, Porto, Campo das Letras: 161-175.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de

1996 [texto sem título apresentado numa mesa-redonda no II Congresso da APLC: sessão sobre estudos feministas], in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 6, Lisboa, Edições Cosmos: 147-150.

MORÃO, Paula

1996 [texto sem título apresentado numa mesa-redonda no II Congresso da APLC: sessão sobre estudos feministas] in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 6, Lisboa, Edições Cosmos: 151-156.

PESSOA, Fernando

1915 “O Marinheiro”, in *Orpheu*, I; ed. ut.: *Orpheu*, ed. facsimilada, Lisboa, Contexto, 1994: 27-39.

PONTALIS, Jean-Bertrand

1977 *Entre le Rêve et la Douleur*; ed. ut.: *Entre o Sonho e a Dor*, Lisboa, Fenda, 2001.

QUEIRÓS, Eça de

1878 *O Primo Bazílio: episódio doméstico*; ed. ut.: Lisboa, Livros do Brasil, 1990

REIS, Carlos, e Lopes, Ana Cristina

1987 *Dicionário de Narratologia*, Almedina, Coimbra.

ROSA, Alberto Machado da

1963 *Eça, Discípulo de Machado? – Um estudo sobre Eça de Queirós*; ed. ut.: 2.^a ed., Lisboa, Presença, 19.

ROUDINESCO, Elisabeth, e PLON, Michel

1997 *Dictionnaire de la Psychanalyse*; ed. ut.: *Dicionário de Psicanálise*, Mem Martins, 2000.

SÁ-CARNEIRO, Mário de

1915 “O homem dos sonhos”, in *Céu em Fogo*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 1998: 101-111.

SARAIVA, António José, e LOPES, Óscar

s/d *História da Literatura Portuguesa*; ed. ut.: 17.^a ed., Porto, Porto Editora, 2001.

SENA, Jorge de

1969 “Prefácio à presente edição”, in André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, 4.^a ed., Lisboa, Moraes, 7-15.

SHOWALTER, Elaine

1986 “Feminist Criticism in the Wilderness”; ed. ut.: “A Crítica Feminista no Deserto”, in AA. VV., *Género, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisboa, Cotovia, 2002: 37-74.

WENDERS, Wim, *realizador*

1987 *Der Himmel über Berlin (As Asas do Desejo)*, com Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois e Peter Falk; fotografia de Henri Alekan; montagem de Peter Przygodda, música de Jürgen Knieper; direcção artística de Heidi Lüdi; argumento de Wim Wenders e Peter Handke; produção de Wim Wenders e Anatole Dauman.

WOOLF, Virginia

1929 *A Room of One's Own*; ed. ut.: *Um Quarto que Seja Seu*, 3.^a ed., Lisboa, Vega, 1996.