

**CONTRA O DESPERTADOR E A COLHERINHA:
UM LIVRO E UM SONHO**

*Fabiana Miraz de Freitas Grecco**

RESUMO: Os contos “Uma simples flor nos teus cabelos claros” de José Cardoso Pires e “Olhos de cão azul”, de Gabriel Garcia Marquez movem-se no terreno da fantasia por intermédio de dois instrumentos inescusáveis quando se trata da vivência para além da realidade: o sonho e o livro. Neste artigo, analisaremos como esses dois instrumentos operam nas narrativas com a finalidade de expurgar do sujeito a realidade arbitrária e ordinária em que se vive e tenta-se amar.

PALAVRAS-CHAVE: Contos; Literatura Comparada; Literatura Contemporânea; Literatura Latino-Americana; Literatura Portuguesa.

Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então o quê?
S. T. Coleridge

Dois livros de contos que são anteriores à consagração de seus autores e que já indicam os caminhos, os temas, as escolhas de estilos, dentre outros aspectos que marcarão as suas obras desse momento em diante, “Jogos de Azar” (1963), de José Cardoso Pires e “Olhos de Cão Azul” (1950), de Gabriel Garcia Marquez, despertam a leitura de temas que

* Doutora em Literaturas Comparadas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp/Assis).

se entrelaçam e que são bastante recorrentes em literatura: a presença do sonho na obra literária e a leitura da obra literária que suscita o sonho.

“Uma simples flor nos teus cabelos claros”, um dos dez contos que formam *Jogos de Aazar*, atira-nos no cotidiano, no banal, pungentemente destacando, nas imagens quase cinematográficas criadas pelo seu autor, uma realidade propositalmente carregada do elemento trágico-cômico, do azar do desencontro nas relações amorosas. O instrumento utilizado pelo autor para tal efeito é, acintosamente, o livro. Portando um livro, “Quim”, o protagonista do conto, alcança uma espécie de intervalo, mergulhado que se encontra na história de um jovem casal enamorado, de sua própria vida de casado desgastada.

“Olhos de cão azul”, por sua vez, parte do sonho para aspirar ao amor ideal, ao desejo sempre retomado, repetido a cada noite, porque só existente naquele mundo em que o homem se encontra com o seu duplo, o outro que é ele mesmo, em que “a forma do sonho torna-se o seu único conteúdo” (BLANCHOT, 2011, p. 293). O conto revela um sonho repetido entre um homem e uma mulher, que sabem que sonham, e que desejam se encontrar na realidade e, para isso, concordam em nomear-se mediante o uso de uma frase identificadora: “olhos de cão azul”.

Jorge Luis Borges, em abertura ao seu “Livro dos Sonhos”, afirma que apesar da “tese perigosamente atraente”, o sonho é “o mais antigo e não menos complexo dos gêneros literários” (BORGES, 1983, p. 5). Desde a antiguidade grega, esse relacionamento vem sendo abordado e também estudado como uma forma de “congenialidade” (MENESES, 2000, p. 187). Ambos são movimentos impulsionados pelo desejo, pertencem ao *mythos*, e por isso estão relacionados ao mais profundo da mente humana, são por excelência espaços da fantasia. Fantasia essa que é um direito do homem. Ler para fantasiar, para sonhar, para evadir-se da realidade opressora, bem como para depois da “viagem”, voltar e agir no mundo de forma a viver “dialeticamente os problemas”, constitui-se um direito humano, pois “não há povo e não há homem que possa viver sem ela”, “a literatura é o sonho acordado das civilizações” (CANDIDO, 2004, p. 175).

Sonhar acordado utilizando o recurso literário é o que faz Quim, de Cardoso Pires. Devorando o romance entre os seus dedos, vive aquelas ações como se fizesse parte delas. Percebemos isso, pois o autor emprega o *itálico* e as aspas para marcar o texto dentro do texto. O romance dentro do conto apresenta-se em *itálico* e entre aspas, e as interrupções do texto no texto lido pela personagem apresenta-se entre aspas, mas agora para evidenciar um diálogo (entre ele e sua esposa), sem mais marcações gráficas. No entanto, o mergulhar na fantasia é recorrentemente interrompido, ele é permanentemente chamado à realidade pela mulher ao seu lado, na cama, já companheira de longa data, que o importuna, que o traz à superfície lembrando das atividades cotidianas que marcam aquela relação.

Não é à toa que Cardoso Pires contrapõe realidade e fantasia criando uma antonímia: livro e despertador: “Marcaste o despertador? Hã? O despertador, Quim. Para que horas o puseste?” (PIRES, 2011, p. 145). A interrupção se faz para marcar o tempo, uma hora para acordar, para voltar a ser aquele que já tem determinada idade, e não aquele jovem que mergulha com sua amada numa praia à noite: “– Mais um mergulho – pedia a rapariga. A dois passos dele sorria-lhe e puxava-o pelo braço; / – Só mais um, Paulo” (PIRES, 2011, p. 146). Narrativa de antinomias, “Uma simples flor nos teus cabelos claros” opõe também os espaços aberto e fechado, complexificando-os de maneira a sobrepor o espaço fechado do quarto ao espaço aberto do livro, mas o livro é também um espaço fechado, que precisa de um movimento do leitor para tornar-se aberto. Desse modo, o elemento “trágico-cômico” estaria presente na ironia criada pelas oposições e contaminações entre os opostos:

Na contiguidade/ antagonismo dos espaços, na ultrapassagem de limites, além de se originar todo o acontecer do romance de Cardoso Pires, fundamenta-se ainda a ironia, processo pelo qual os Narradores sempre, as personagens às vezes, chegam à compreensão do objeto. Se, no discurso, o cariz irônico emerge quando se dá a contaminação entre registro coloquial e literário, também no percurso mental conducente ao conhecimento surgirá a marca irônica quando ocorrer contaminação de movimentos diferentes – em princípio mutuamente exclusivos –, quando o conteúdo semântico de um espaço transitar, tão momentânea quanto eficazmente, para o interior do conteúdo oposto. A plurificação/ contiguização de espaços sendo, assim, fundamento da verossimilhança da ironia, é também

condicionante da permanência do irônico. Mais: o modo como os espaços se contiguizam em Cardoso Pires tende a ser sempre irônico, pois os movimentos justa e contrapostos permitem sempre uma qualquer forma de ultrapassagem de limites e contaminação semântica (LEPECHI, 1977, p. 91).

Ao opor os textos, da conversa entre o casal e o do livro que o protagonista lê, há a “contaminação de dois discursos opostos, em princípio mutuamente exclusivos (movimentos do discurso literário e do quotidiano)” (LEPECHI, 1977, p. 97). Há uma sobreposição entre a fala da mulher no quarto e a descrição da jovem do livro, porém ambas procuram uma única coisa: a aprovação ou a aceitação do companheiro, visto na fala da jovem: “Hoje sinto tudo o que tu sentes. Palavra”; “É o melhor restaurante, a melhor praia, o melhor criado do mundo. A melhor água, o melhor tudo” e na mulher no quarto: “Então não achas que me ficava bem? Assim com esta parte do cabelo puxada para cima? (...) Mas não achas que me ficava bem? Um bocadinho para este lado, repara...” (PIRES, 2011, p.153 - 156).

Contudo, como na maioria das narrativas de Cardoso Pires o elemento burguês é cego e surdo para a ironia, não consegue realizá-la ou percebê-la, dessa forma, Quim se mostra como uma espécie de leitor, no masculino, próximo àquilo que ficou definido, no século XIX, sobre o que seria uma leitora, no feminino:

Embora as mulheres não fossem as únicas leitoras de romances, elas eram consideradas o maior alvo da ficção romântica e popular. A feminização do público leitor de romances parecia confirmar os preconceitos dominantes sobre o papel da mulher e sua inteligência. Romances eram tidos como adequados para as mulheres por serem elas vistas como criaturas em que prevalecia a imaginação, com capacidade intelectual limitada, frívolas e emotivas. O romance era a antítese da literatura prática e instrutiva. Exigia pouco do leitor e sua única razão de ser era divertir pessoas com tempo sobrando. Acima de tudo o romance pertencia ao domínio da imaginação (CHAR-TIER, 1999, p. 171).

Outro ponto nevrálgico dessa prática de leitura é a relação que estabeleceu entre imaginação e erotismo, pois o romance poderia “excitar as paixões (...) poderia incentivar

expectativas românticas que pareciam pouco razoáveis; poderia sugerir ideias eróticas que ameaçavam a castidade e a boa ordem”, resultando na transgressão social do adultério (CHARTIER, 1999, p. 172). Assim, a leitura do romance no século XIX estava associada com as “características femininas de irracionalidade e de vulnerabilidade emocional”, e os modos de ler, o lugar do livro, também foi sendo alterado, aproximando-se cada vez mais do corpo do leitor, da liberdade de poder ler em qualquer lugar, não somente em bibliotecas, em escrivaninhas, na posição sentada (CHARTIER, 1999, p. 172).

Todavia, esse modo de leitura, mais íntimo, ligado ao corpo, foi revestindo-se, com o passar dos tempos, de uma atitude anunciadora dos modernos conceitos de privacidade e intimidade, configurando-se, assim, no novo *modus legendi*, em que reina a liberdade e a individualidade, sempre promovendo uma “relação física intensa e direta com o livro”, na qual o livro é “fortemente manipulado, amassado, dobrado, forçado, carregado junto ao corpo, e dele se toma posse, através do uso intensivo, prolongado e violento” (PETRUCCI, 1999, p. 222). A partir dessa relação, Daniel Pennac menciona em “O Direito de ler em qualquer lugar”, a situação de um soldado que tem a tarefa de limpar as latrinas, e cujo serviço se torna aprazível mediante a leitura de 1.900 páginas das obras completas de Nicolai Gogol: “Quinze minutos de pano no chão contra uma manhã de Gogol... Cada manhã, faz dois meses de inverno, confortavelmente sentado na sala dos tronos fechada com duas voltas, o soldado Fulano voa muito acima das contingências militares” (PENNAC, 1995, p. 160).

Ora, Cardoso Pires traz essa imagem da leitura íntima, livre, realizada na cama, pelo personagem Quim, mas que lê como uma mulher do século XIX, pois se envolve emocionalmente com o texto, passando a crer nas fantasias, se revelando como uma Madame Bovary, que procura nos livros o prazer que não encontra na realidade, em seu casamento monótono e repleto da banalidade da rotina: despertador, horários, remédios, doenças, insônia, penteados fúteis e “mania de emagrecer”. Os papéis invertem-se, não é mais a mulher que não sabe ler, mas sim o homem burguês tomado pelo tédio da sua vida amorosa

insossa, que passa a sofrer de um bovarismo¹ às avessas. Essa sua atitude é escarnejada pela mulher, que o chama de “maluquinho”, por ele acreditar no que lê: “Não me queres convencer que acreditas numa coisa dessas”. “Claro que acredito. Por quê não?”. “Pobre Quim. O meu Quim agora deu em maluquinho. Deu em maluquinho, não deu?” (PIRES, 2011, p. 158).

Maluquinho ou não, Quim corresponde àquela gama de leitores, que no dizer de Daniel Pennac, padecem da “doença textualmente transmissível”, o “bovarismo”, nos termos já vistos e revistos muitas vezes pelos novos tempos, abandona a seriedade conspícua do cientificismo já anacrônico do século XIX para ser apenas o que o autor de *Bovary* declarou certa vez, quando inquirido: “Eu sou Emma Bovary”. Ser Emma é aceitar a necessidade de fantasia, sem ter, necessariamente, que ter seu trágico fim, mas sim fixar-se na satisfação imediata proporcionada pela leitura:

É assim, grosso modo, o ‘bovarismo’, esta satisfação imediata e exclusiva de nossas sensações: a imaginação infla, os nervos vibram, o coração se embala, a adrenalina jorra, a identificação opera em todas as direções e o cérebro troca (momentaneamente) os balões do cotidiano pelas lanternas do romanesco. (PENNAC, 1995, p. 157)

As “lanternas do romanesco” seriam então aquelas que indicariam o caminho para a satisfação imediata das sensações, um tempo e um espaço em que predominaria a imaginação, a fantasia e o sonho. O sonho acordado de Quim, estava repleto de um arcabouço vocabular, construções de imagens sensuais, propícias ao enamoramento, como: névoas, água salgada do mar, “brilho da primeira estrela do anoitecer”, a “pele cintilante da jovem” ou “a morna suavidade que se libertava da pele da rapariga”, “jantaram à luz de uma vela”, “toda ela sorria”, “tinha o rosto quieto e vivo como uma rosa de sol”, “apertando sempre

¹ O termo *bovarismo*, foi cunhado pelo filósofo e ensaísta francês Jules Gaultier em 1902, a partir da personagem de Gustav Flaubert, Emma Bovary, incluso na obra *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer*.

a mão de Paulo na dela”, entre outras situações amorosamente postas frente aos olhos de Quim.

Não menos convidativas são “As águas amorosas” de Bachelard. O filósofo francês em sua obra “A água e os sonhos”, 1942, trabalha justamente a evocação da figura feminina surgida das águas, banhada nas águas, e a sexualização dessa imagem, a evocação da nudez feminina: “a mulher que nela se banhar será branca e jovem; conseqüentemente estará nua”, no entanto,

a água evoca a nudez natural, a nudez que pode conservar a inocência. No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem toção, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma imagem. (BACHELARD, 1997, p. 36)

A imagem, o sonho, o desejo conduzem Quim às névoas da ficção, ao voo sobre sua insatisfação amorosa, encontrando na personagem feminina que se banha nas águas do mar a idealização da mulher – a jovem de pele rosada, inocente, que se despe de sua própria vontade para sentir aquilo que o amado sente – e do amor também jovem, idealizado. Nessa acepção, o desejo seria então o “movimento infinito que sempre recomeça”, pois ao final do conto, marido e mulher vão deitar-se, mas antes, Quim “Arrumou o livro na mesa de cabeceira e apagou a luz” (PIRES, 2011, p. 158). Apagaram-se as “lanternas do romanesco” para iniciar-se o sonho da noite, que não nos é relatado. Porém, o gesto de “arrumar” o livro na mesa de cabeceira é demonstrar que voltará a ele repetidas vezes, irá revisitar o sonho proporcionado pelo romance pois “quem deseja não está apenas ligado à repetição daquilo que sempre recomeça, quem deseja entra no espaço em que o longe é a essência da proximidade” (BLANCHOT, 2007, p. 164).

Não diferentemente, García Márquez cria antonímias em seu conto, quando desperta, mediante a queda de uma colherinha, os antigos-futuros amantes de seu sonho comum: “Nós nos víamos há vários anos. Às vezes, quando já estávamos juntos, alguém

deixava cair uma colherinha e acordávamos (...) Nossos encontros terminavam sempre assim, com o cair de uma colherinha na madrugada” (MÁRQUEZ, 2014, p. 87). O ato de acordar lança-os numa realidade em que o protagonista não se lembra nunca da mulher de olhos de cão azul e a mulher lembra-se da frase com que pode identificá-lo, a escreve em todos os lugares a fim de que se ele lesse a pudesse encontrar, mas é tida como louca por aqueles que a cercam. Aqui, trata-se do sonho da noite, aquele que traz de volta o mesmo sonho, repetidas vezes, espaço por excelência do retorno incessante.

Penélope, na Odisseia, alerta Ulisses sobre a existência de duas portas presentes no sono que encaminham a sonhos diferentes: uma é construída de chifres e a outra de marfim. Os sonhos que estão por trás da porta de marfim são enganosos, trazem palavras sem finalidade, mas os que estão por trás da porta de chifres anunciam coisas que realmente irão acontecer. No conto de Garcia Márquez, o protagonista também é alertado pela mulher para não abrir a porta que está prestes a abrir, pois o que estará diante dele serão “sonhos difíceis”: “Não abra essa porta – disse – O corredor está cheio de sonhos difíceis” (MÁRQUEZ, 2014, p. 88). Os sonhos difíceis, depois explica a ele, relaciona-se a uma determinada mulher que sonha com o campo: “é aquela mulher que sempre desejou ter uma casa no campo e nunca pôde sair da cidade” (MÁRQUEZ, 2014, p. 89). A mulher que sonha com o campo nunca realizou o seu desejo, e então sonha o mesmo sonho repetidamente, na busca vã de satisfazer as suas sensações.

Se o realismo seco e irônico de Cardoso Pires expõe uma cena banal do cotidiano – um casal que está na cama conversando e lendo – para evidenciar a proficuidade da leitura literária como recurso para aqueles que querem evadir-se do tédio porque não “se entendem à maravilha um com o outro” (PIRES, 2011, p. 150), em García Márquez, há o próprio sonho tornado possível mediante o realismo mágico. Nele há pura contemplação da imagem, como se fosse o retrato de uma mulher que se vai pintando à medida que o conto se desenrola. A aproximação com a pintura e as artes plásticas é evidente também nas falas das personagens, quando irrompe a ideia de estátua que se aprecia em um museu: “Às vezes, em outros sonhos, pensei que você não era senão uma estatuinha de bronze no canto

de algum museu” (MÁRQUEZ, 2014, p. 84). A imagem feminina formada aqui é de pura contemplação e desejo:

E ela começou a despir-se, peça por peça, começando por cima; pelo corpinho. Disse-lhe: “Vou me virar para a parede”. Ela disse: “Não. De qualquer modo você me verá, como me viu quando estava de costas”. E não acabara de dizê-lo quando já estava quase toda despida, com a chama lambendo sua longa pele acobreada. (MÁRQUEZ, 2014, p. 83)

A nudez da mulher-estátua é vista pelo protagonista mesmo ele tendo o rosto voltado para a parede, lisa de espelhos, pois ainda dentro do sonho ele a imagina e através da imaginação consegue adivinhar os seus movimentos: “Eu via, diante de mim, a parede lisa, que era como outro espelho cego onde eu não a via – sentada às minhas costas –, mas imaginando-a onde estaria se em lugar da parede houvesse ali um espelho. ‘Vejo você’, disse-lhe” (MÁRQUEZ, 2014, p. 82-83). O conto apela para o sentido da visão porque os sonhos são feitos de imagens, mas, ainda assim, as palavras aparecem e quase podem ser lidas pelo homem:

E o disse com a voz um pouco morna e fugidia, como se não o tivesse dito realmente, mas como se o tivesse escrito em um papel e o tivesse aproximado da chama enquanto eu lia: “Estou sentindo – e ela tivesse continuado com o papelzinho entre o polegar e o indicador, dando-lhe voltas, enquanto ia se consumindo e eu acabava de ler – ... calor”, antes que o papelzinho se consumisse por inteiro e caísse ao chão enrugado, diminuído, convertido em um leve pó de cinza”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 87)

No bilhete ou papelzinho está a forma das letras dentro do sonho, indicando uma aproximação entre a imagem traduzida pela escrita, que remonta, assim, desde ao “fundo dos tempos” onde “imaginação onírica e imaginação poética” eram “reciprocamente aferidas” (MENESES, 2002, p. 15). Ao criar uma imagem da palavra escrita no sonho, determina-se que “a palavra é flagrada na sua materialidade, na sua corporeidade, soma e sema” (MENESES, 2002, p. 20). Ademais, a própria frase identificadora “olhos de cão azul”, proveniente do sonho deve ser decifrada na realidade, quando ambos estiverem acordados,

evento esse que não acontece, porque há o esquecimento: “Você é o único homem que, ao acordar, não recorda nada do que sonhou” (MÁRQUEZ, 2014, p. 89). Ainda, há a presença das cinzas, do papel que se queima e da “cinza ainda viva” dos olhos da mulher, que remetem à necessidade de esquecer o sonho quando se acorda, pois ele é aquele tipo de sonho que está atrás da porta de marfim: um sonho difícil, um desejo irrealizável: “E ela com um sorriso triste – que já era um sorriso de renúncia diante do impossível, do inalcançável, disse: ‘Apesar de tudo, você não recordará nada durante o dia’” (MÁRQUEZ, 2014, p. 89).

“Uma simples flor nos teus cabelos claros” e “Olhos de cão azul” dialogam com a necessidade de sonho e fantasia humanos. Contudo, essa necessidade de satisfação das sensações, de busca de aprazimento, dirige-se à outra “transgressão das sociedades modernas”: o amor (PAZ, 2014). Projeta-se na idealização da mulher o desejo de ver realizado também o amor ideal, nas palavras de Octávio Paz:

Pois bem, como ser de desejos, como ser que deseja, como ser que fabrica imagens de seu desejo que são um presentir, que são também um recordar, o homem não é um sujeito de progresso mas de regresso. Não quer ir mais além, mas quer voltar até si mesmo (...) O amor é nostalgia de nossa origem, movimento obscuro do homem até a sua raiz, até seu nascimento. Em cada homem e em cada mulher – diria hoje – estão todos os mundos e, também, todos os tempos. O amor é a tentativa de voltar à unidade original ou, ao menos, vislumbrá-la. (PAZ, 2014)

Por esse motivo é que o homem do conto de García Márquez não se recorda nunca, ou não quer recordar o sonho, pois é o espaço onde ele se encontra em sua originalidade, em sua unidade, em seu centro. O sonho para a personagem é, então, o espaço de contemplação da beleza da mulher, que poderia ser metálica, como uma estátua de cobre no canto de algum museu. Bem como Quím, que retomará a leitura para deleitar-se novamente com o amor jovem que não é mais possível a ele, já maduro e sem ilusões: “Acabaste, Quím? Por agora, pelo menos. E é bom, o livro?” (PIRES, 2011, p. 157). O livro é bom, satisfaz as suas necessidades de sentir novamente ou pela primeira vez, o reúne com o seu desejo, com a sua inevitabilidade em idealizar o amor e a mulher, já que não o encontra mais em

seu casamento. A jovem do livro enaltece a figura de seu amado, enquanto a sua esposa o chama de “maluquinho”, escarnecendo de suas fantasias:

O impulso de regresso é a força de gravidade do amor, a pessoa amada nos exalta, nos faz sair de nós e, simultaneamente, nos faz voltar a nós, nos faz voltar a ser. A amada – diz o poeta espanhol Antonio Machado – é uma com o amante, não no término do processo erótico, mas no seu princípio, e acerta duplamente. A amada é uma com o amado e a amada com o amado em dois modos simultâneos, como pressentimento e como recordação: o pressentimento da unidade desejada é ao mesmo tempo uma recordação daquela unidade original perdida, verdadeira subversão do tempo linear. O que recordamos é aquilo que pressentimos, na poesia e no amor, também em outras experiências, como as experiências da vida contemplativa, e nestas, talvez com maior força e nitidez, o homem regressa a si mesmo, e esse regresso é uma recuperação da unidade original. Não regressamos a nosso pobre eu, mas ao outro, ou melhor dizendo, a outro. (PAZ, 2012, p. 187)

O livro e o sonho agem, pois, contra o despertador e a colherinha, a favor do amor-desejo, do mergulho no eterno retorno proporcionado pela leitura e pelo sono. Se considerarmos as duas narrativas como expressão dessa necessidade do ser humano em evadir-se, em mergulhar nas águas profundas para encontrar aquilo que busca, e sempre aquilo que se busca é um retorno a si mesmo, então temos no amor essa esperança de poder voltar à superfície e alcançar uma realização verdadeira: “Se pedimos ao amor que sendo desejo, é fome de comunhão, é fome de cair e de morrer tanto como de viver e de nascer, pedimos ao amor que nos dê um pedaço de vida verdadeira, um pedaço de morte verdadeira” (PAZ,). Assim, a necessidade de fabulação do homem satisfeita por meio da leitura da literatura iguala-se à necessidade do sono satisfeita pelo sonho noturno:

Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável desse universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, histó-

ria em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (CANDIDO, 2004, p. 174-175).

A aproximação aqui realizada entre as duas narrativas, não teve como finalidade trabalhar questões em função da demarcação de escolhas de estilo realista, mas para colocá-las lado a lado a fim de demonstrar a presença do sonho em literatura, bem como da leitura literária que exerce a função do sonho na vigília. A partir disso, expor a preocupação de cada autor em desenvolver literariamente a necessidade de fabulação do homem, fazendo-o, de forma latente, recordar o direito de mergulhar num tempo e num espaço profundos em busca de si mesmo, estabelecendo-se, desse modo, um intervalo necessário, já que a realidade sempre chama, seja por meio de um despertador ou uma colherinha que cai no chão.

AGAINST ALARM CLOCK AND TEASPOON: A BOOK AND A DREAM

ABSTRACT: The short stories “Uma simples flor nos teus cabelos claros” by José Cardoso Pires and Gabriel Garcia Marquez’s “Olhos de cão azul” drives into fantasy through two inexcusable instruments when it comes to living beyond reality: the dream and the book. In this article, we will analyze how these two instruments operate in narratives in order to purge from the subject arbitrary and ordinary reality in which one lives and tries to love.

KEYWORDS: Short Stories; Comparative literature; Contemporary Literature; Latin American Literature; Portuguese Literature.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Livro dos Sonhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- CANDIDO, Antonio. *O Direito à Literatura*. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro Sobre Azul, 2004.

CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: do Leitor ao Navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial; Unesp, 1998.

_____. *Os Desafios da Escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. *José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes, 1977.

LYONS, Martyn. *Os Novos Leitores no Século XIX: Mulheres, Crianças, Operários*. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da Leitura no Mundo Ocidental 2*. São Paulo: Ática, 1999.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Olhos de Cão Azul*. 15ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MENESES, Adélia Bezerra de. *As Portas do Sonho*. São Paulo: Ateliê, 2002.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Um Animal que Imagina*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/26/cultura/1395831235_767582.html. Acesso em: 30/05/2018.

PENNAC, Daniel. *Como um Romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PETRUCCI, Armando. *Ler por Ler: Um Futuro para a Leitura*. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da Leitura no Mundo Ocidental 2*. São Paulo: Ática, 1999.

PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.

Recebido em: 30/05/2018.

Aprovado em: 16/07/2018.