

O Conto e o Sonho em “Ojos De Perro Azul” e “Me Alquilo Para Soñar”, de Gabriel García Márquez

The Short Story as Dreamlike Literature in "Ojos De Perro Azul" and "Me Alquilo Para Soñar", by Gabriel García Márquez

José Soares Filho ¹

Universidade Federal do Pará

Newton de Castro Pontes²

Universidade Regional do Cariri

Edson Soares Martins³

Universidade Regional do Cariri

Resumo: Este estudo opera no esforço de entender as possíveis relações entre conto e sonho, como fenômeno literário. Ou seja, trata-se de um estudo de literatura comparada. Para isso, pensamos, nessa literatura sonhadora, alguns dos elementos constituintes dos sonhos que foram incorporados e diluídos nos dois contos Ojos de perro azul e Me alquilo para soñar, de Gabriel García Márquez, autor colombiano. Ao fazer isso, recorremos a teóricos do conto, como Jolles (1976), Poe (1986), Pontes (2021), Piglia (2004), Pontieri (2001) e outros, que nos ajudaram a entender as formas históricas e composicionais do conto como gênero; com críticos literários como Benjamin (1994), ao se pensar o problema da memória e da reminiscência na narrativa, e Meneses (2001) com seu estudo sobre o sonho na literatura clássica; e com a antropóloga Limulja (2022), que se concentra em propor um estudo etnográfico dos sonhos yanomami. Concluímos apontando aspectos do prólogo do livro Doce cuentos peregrinos, do próprio Marquez.

Palavras-chave: Ojos de perro azul; Me alquilo para soñar; Conto latino-americano; Gabriel García Márquez; Sonho.

Abstract: This study strives to understand the possible relationships between short stories and dreams as literary phenomena. In other words, it is a study of comparative literature. To this end, we explore, within this dreamlike literature, some of the constituent elements of dreams that have been incorporated and diffused in two short stories by Colombian author Gabriel García Márquez: "Ojos de perro azul" and "Me alquilo para soñar." In doing so, we draw upon theorists of the short story such as Jolles (1976), Poe (1986), Pontes (2021), Piglia (2004), Pontieri (2001), and others who have helped us understand the historical and compositional forms of the short story as a

¹ Doutorando em Letras pelo PPGL da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFPA). Email: jose.soares@urca.br

² Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco(UFPE), com pós-doutorado pela mesma instituição. Professor adjunto da Universidade Regional do Cariri(URCA) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Regional do Cariri(PPGL-URCA), Crato-CE, Brasil. E-mail: newton.pontes@urca.br

³ Doutorado em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-URCA). E-mail: edson.soares@urca.br

genre; with literary critics such as Benjamin (1994) when considering the problem of memory and reminiscence in narrative, and Meneses (2001) with his study on dreams in classical literature; and with anthropologist Limulja (2022), who focuses on proposing an ethnographic study of Yanomami dreams. We conclude by pointing out aspects of the prologue of Márquez's book "Doce cuentos peregrinos."

Keywords: Ojos de perro azul; Me alquilo para soñar; Latin American short story; Gabriel García Márquez; Dream.

Submetido em 22/07/2024

Aprovado em 26/02/2026

Ojos de Perro Azul: sonhar e o Outro

Iniciamos nosso percurso tratando do problema da configuração onírica, quando presente no gênero conto. Para isso, e tendo em vista a formação histórica desse gênero, usaremos dois contos do autor colombiano Gabriel García Márquez, intitulados *Ojos de perro azul* e *Me alquilo para soñar*. Assim sendo, o primeiro elemento sobre o qual dirigimos nossos esforços é a maneira partilhada por meio da qual o sonho se assujeita em forma do conteúdo no conto *Ojos de perro azul*. Em seguida, observamos como são absorvidos outros aspectos do modo de manifestação e elaboração dos sonhos de Frau Frida, em *Me alquilo para soñar*. Nesse momento da análise, levaremos em conta, principalmente, os processos de elaboração onírica do símbolo em conteúdo.

Em *Ojos de perro azul*, ambos os personagens, sem nome que lhes seja próprio, partilham o mesmo espaço e experiências oníricas. A forma do espaço do sonho individual se duplica e se torna uma espécie de manifestação de um sonho coletivo e partilhado. A interação ocorrente aqui não é mais vista como psicofisiológica e individual, mas biopsicossocial. O sonho se configura como vivência, aprendizado e comunicação. Nesse sentido, essa concepção conjectural mimética do sonho, absorvida pelo conto, pode ser compreendida como algo à margem do modo como se habituou, em uma perspectiva ocidentalizante, a conceber esse fenômeno. Isso porque o sonho transformado em real maravilhoso tem um sentido mais presente, vivo e em movimento, com interseções mais estreitas com o mundo da vida. Algo semelhante a isso ocorre, por exemplo, na cosmovisão Yanomami, como bem observado por Limulja, em seu estudo etnográfico sobre os sonhos desses povos originários.

Nele, a autora menciona a dicotomia de oposição entre os sonhos desses povos e os sonhos dos *napë pë* (estrangeiros) e a forma como se vive e como se elabora o sonho. Limulja (2022, p. 46) aponta que os sonhos dos brancos são verticalizados e limitados

àquilo que os cerca, enquanto os sonhos dos Yanomamis se estruturam em camadas distintas de experiência e aprendizado, que extrapolam os limites do tempo e do espaço presente. Pelos sonhos, os Yanomamis conhecem lugares em que nunca estiveram. Como aponta a autora, antes de viajar, um xamã yanomami como Kopenawa já pode ter visitado, muito antes, o seu destino em sonhos: “[...] É pelo sonho que se conhece [...]” (Limulja, 2022, p. 51-52). Esse entendimento nos ajudará a compreender um elemento que aqui consideramos importante sobre a incorporação do sonho no conto, o espaço da narrativa. Vejamos um trecho de *Ojos de perro azul*:

La vi empolvase la nariz. Cuando acabó de hacerlo, cerró la cajita y volvió a ponerse en pie y caminó de nuevo hacia el velador, diciendo: «Temo que alguien sueñe con esta habitación y me revuelva mis cosas»; y tendió sobre la llama la misma mano larga y trémula que había estado calentando antes de sentarse al espejo. Y dijo: «No sientes el frío». Y yo le dije: «A veces». (García Márquez, 104).⁴

O comentário receoso da moça sobre a possibilidade de que alguém entre no quarto em que ambos se encontram no conto/sonho, nos leva a crer que o sonho narrado no conto se configura não apenas como espaço, mas sim como evento. O sonho é a forma como ambas as personagens viajam para esse entremeio que é, dentro da diegese do conto, tão coletivo e vulnerável a chegada de outros como qualquer praça ou espaço público na vida de vigília. Nesse ponto, aproximamo-nos ao pensamento de que esse sonho, criado pelo conto, opera como um evento, um acontecimento que emula um espaço da realidade (no sentido etimológico de simulação), ao passo que divergimos do entendimento do uso do sonho como uma forma de espaço, conforme apontado Grecco:

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. (2018, p. 36, *grifos nossos*).

Não há, entretanto, motivos para reduzir o sonho à uma compreensão simplista de espaço. Essa redução é reforçada, e em certa medida romantizada, ao categorizar o sonho

⁴ Eu a vi empoar o nariz. Quando acabou, fechou a caixinha, voltou a ficar em pé e caminhou de novo até o velador, dizendo: "Temo que alguém sonhe com este quarto e mexa nas minhas coisas"; e estendeu sobre a chama a mesma mão comprida e trêmula que estivera aquecendo antes de sentar-se ao espelho. Então disse: "Não sente frio?" E eu lhe disse: "Às vezes". (García Márquez, 2003, p. 80)

como “espaço de contemplação da beleza da mulher” (p.36). Essa operação acaba empobrecendo o sonho, como fenômeno decisivo, diretamente ligado à existência das personagens, e o conto, que o incorpora e usa como forma do conteúdo narrado, acerca do qual se constrói todo o suspense, desde a introdução até o desfecho enigmático da (in)capacidade de lembrá-lo no dia vindouro.

Um outro problema que consideramos central está no uso e na expressão da memória dentro da narrativa. Freud (2020) aponta que o sonho é constituído de pensamentos oníricos e conteúdos oníricos, o que, para ele, dificultaria o processo de interpretação dos sonhos. Nesse sentido, o pensar onírico ocorreria quase que como um enigma pictórico organizado em símbolos e, posteriormente, em conteúdo, pela linguagem. Se pensamos isso, considerando a ideia do trabalho de *condensação* (Laplanche e Pontalis, p. 88, 2001) apontada pelo autor, observamos que na maioria das vezes o sonho se estabelece como um fenômeno que é ao mesmo tempo conciso e lacunar em demasia, sendo então uma reprodução incompleta do pensamento onírico, é uma relação de nota entre pensamentos oníricos e conteúdo do sonho.

Essa condensação onírica em demasia não ocorre no conto *Ojos de perro azul*. Nele temos uma grande quantidade de rememoração e de expressão da memória, tanto da vida de vigília quanto dessa vida onírica representada. E surpreende - ou, em certa medida, causa estranhamento - o fato de que essa narrativa sobre duas personagens, que se encontram ao sonhar, não seja tão lacunar como é de costume nas composições pictóricas geradoras dos sonhos. Isso, principalmente se levarmos em conta que esse sonho está sendo expresso em um conto, que por vezes apresenta certa lacunaridade a ser desvendada ou descoberta.

Outro ponto é que a lembrança do que foi experienciado no sonho, no caso da personagem masculina, só é rememorada, em certa medida construída, ao longo do conto, e com certa dificuldade. Logo no início da narrativa o narrador/personagem afirma:

Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez. Pero luego, cuando dio la vuelta por detrás del velador y yo seguía sintiendo sobre el hombro, a mis espaldas, su resbaladiza y oleosa mirada, comprendí que era yo quien la miraba por primera vez[...] (García Márquez, 2016, p.103).⁵

⁵ Então me olhou. Eu pensei que me olhava pela primeira vez. Logo, porém, quando deu a volta por trás do velador e eu continuava sentindo sobre o ombro, às minhas costas seu escorregadio e gorduroso olhar, compreendi que eu é que a olhava pela primeira vez. (García Márquez, 2003, p.78).

A impressão que se constrói inicialmente é que o encontro ocorre pela primeira vez nesse momento. Essa sensação de desconhecimento mútuo das personagens é desfeita quando se prossegue a leitura: “Yo dije: «A veces, en otros sueños, he creído que no eres sino una estatuilla de bronce en el rincón de algún museo. Tal vez por eso sientes frío».” (García Márquez, 2016, p. 105 - 106). Em sequência temos as seguintes passagens que atestam essa construção mnemônica:

[...] Y en la calle iba diciendo, en voz alta, que era una manera de decirle a la única persona que habría podido entenderle: «Yo soy la que llega a tus sueños todas las noches y te dice esto: Ojos de perro azul». Y dijo que iba a los restaurantes y les decía a los mozos, antes de ordenar el pedido: «Ojos de perro azul». (García Márquez, 2016, p. 106).⁶

e

Nos veíamos desde hacía varios años. A veces, cuando ya estábamos juntos, alguien dejaba caer afuera una cucharita y despertábamos. [...] Yo recordaba que antes también me había mirado así, desde aquel remoto sueño en que hice girar el asiento sobre sus patas posteriores y quedé frente a una desconocida de ojos cenicientos. Fue en ese sueño en el que le pregunté por primera vez: «¿Quién es usted?» Y ella me dijo: «No lo recuerdo». Yo le dije: «Pero creo que nos hemos visto antes». Y ella dijo, indiferente: «Creo que alguna vez soñé con usted, con este mismo cuarto». Y yo le dije: «Eso es. Ya empieza a recordarlo». Y ella dijo: «Qué curioso. Es cierto que nos hemos encontrado en otros sueños». [...] (García Márquez, 2016, p. 109).⁷

Como vimos, logo que continuamos a leitura, começam a emergir momentos em que as personagens rememoram que já haviam se conhecido e se encontrado em outros sonhos. Esse movimento dificulta o entendimento de qual ponto narrativo temporal demarca o início do conto. A memória do sonho representada evoca a memória sonhada em outros momentos. É esse mecanismo que concatena, que costura boa parte do conto, conferindo-lhe um aspecto de qualidade reminescente, encarnada em narrativa. Nesse movimento, uma nova história surge a partir da história que já estava sendo contada.

⁶ [...] Na rua ia dizendo em voz alta, que era uma maneira de dizer à única pessoa que teria podido entendê-la: "Eu sou a que chega aos seus sonhos todas as noites e lhe diz isto: Olhos de cão azul. [...]". (García Márquez, 2003, p. 83).

⁷ Nós nos víamos há vários anos. Às vezes, quando já estávamos juntos, alguém deixava cair uma colherinha e acordamos. [...] Eu me lembrava que antes também me olhara assim, desde aquele remoto sonho em que fiz girar a cadeira sobre suas pernas de trás e fiquei diante de uma desconhecida de olhos cinzentos. Foi nesse sonho que lhe perguntei pela primeira vez: "Quem é você?" E ela me disse: "Não me lembro". Eu lhe disse: "Mas acho que nos vimos antes". E ela disse, indiferente: "Acho que uma vez sonhei com você, com este mesmo quarto". E eu lhe disse: "É verdade. Já estou me lembrando". E ela disse: "Que curioso. É verdade que nos encontramos em outros sonhos". (García Márquez, 2003, p. 85-86).

Um contraponto a esse excesso de reminiscência e de memória pode ser pensado ante ao esquecimento. O esquecimento é o agente que proporciona o desencontro das personagens no mundo de vigília diegético, criado no conto. Mas não se trata de qualquer tipo de esquecimento; temos aqui um duplo esquecimento, um na esferas de vida desperta e o outro na esfera da vida onírica. É importante ressaltar também que o autor criador configurou o enredo do conto como um duplo ao enredo do sonho, desse modo o conto termina assim que uma das personagens acorde. Na interlocução desses dois planos, podemos ver uma aproximação, de forma semelhante àquela apontada por Pontes (2021, p. 187), ao falar que a única distinção entre os dois planos ocorreria na continuidade existente em cada um. Na vida onírica, fragmentada; e na vida desperta, continua. Os dois seriam como páginas de um mesmo livro, metáfora também atestada por Schopenhauer (2001, p.25): se igualariam ambos como fenômeno da percepção, da apreciação e da experiência humana do mundo.

Seja na sua composição espacial, seja na sua dissolução, a vida desperta e a vida sonhada estão ligadas tão intimamente, na configuração estética do conto, que o simples som da queda de uma colher na vida desperta, ou a temperatura em que estão os corpos das personagens, têm efeitos no sonho. O problema do esquecimento duplo se apresenta nesta configuração de relação entre os dois planos, por meio das duas personagens: “«Si por lo menos pudiera recordar ahora en qué ciudad lo he estado escribiendo».” (García Márquez, 2016 p. 107). A moça não se recorda do nome da cidade em que esteve escrevendo a frase *Ojos de perro azul*, enquanto o narrador, por sua vez, é aquele que se esquece dessa frase/código: “«Yo trato de acordarme todos los días la frase con que debo encontrarte», dije. «Ahora creo que mañana no lo olvidaré»” (García Márquez, 2016, p.107). Mais que isso, segundo a moça, ele é “[...]« [...] el único hombre que, al despertar, no recuerda nada de lo que ha soñado»” (García Márquez, 2016, p.111).

Ainda pensando no problema da lacunaridade, agora tratando da sua presença no conto e de sua forma bivalente de “contar” uma história submersa, temos como bem aponta Piglia (2004, p.89) que “[...] um conto sempre conta duas histórias”. A sensação que se tem, ao ler *Ojos de perro azul*, é a da existência de um relato construído com elementos criadores de um mistério sobre duas personagens que se conhecem, que se sonham várias vezes à noite e que se buscam, pelo menos de uma das partes, com a frase *Ojos de perro azul* na sua vida de vigília. A segunda história, no entanto, aparece desvendada, quase como um anti-conto, pela impossibilidade de realização desse

encontro, na vida de vigília, entre as personagens. Isso se presentifica em decorrência de um duplo esquecimento, como apontamos anteriormente.

Esse duplo também é mobilizado ao se pensar a configuração da influência sensorial e emocional dos espaços diegéticos, no modo como as personagens apresentam suas sensações e sentimentos, no decorrer da narrativa. O recurso de figuração simbólica é bastante explorado na construção desse aspecto. Tomemos como exemplo a sensação de frio e sua relação com o narrador personagem:

[...] y tendió sobre la llama la misma mano larga y trémula que había estado calentando antes de sentarse al espejo. Y dijo: «No sientes el frío». Y yo le dije: «A veces». Y ella me dijo: «Debes sentirlo ahora». Y entonces comprendí por qué no había podido estar solo en el asiento. Era el frío lo que me daba la certeza de mi soledad. «Ahora lo siento», dije. «Y es raro, porque la noche está quieta. Tal vez se me ha rodado la sábana». (García Márquez, 2016, p.104).⁸

Aqui, os estímulos sensoriais externos à personagem, no espaço de vigília em que seus corpos repousam, têm impacto direto na diegese do mundo onírico, onde ocorre maior parte da narrativa. Isso aparece em outras passagens do conto, como no caso do receio de que o barulho de uma simples colherinha caindo no chão seja capaz de perturbar e desfazer o mundo sonhado.

Nesse componente, pode-se perceber uma das relações do sonho com a vida de vigília, estudado e trabalhado na psicanálise freudiana, inclusive, ao apontar o problema dos estímulos objetivos, nesse caso o estímulo externo, na composição do conteúdo onírico: “‘mesmo no sono, a alma está em constante contato com o mundo extracorporal’. Os estímulos sensoriais que chegam até nós durante o sono podem muito bem tornar-se fontes de sonhos.”. (Freud, 1996, p. 60). Na relação entre o estímulo externo e o conteúdo produzido no sonho, há uma espécie de simbolização que se vincula à sensação de frio. Essa, por sua vez, é aquilo que confere a certeza da solidão à personagem, a partir das mobilizações de conversões simbólicas de conteúdo e de significado que operam na transmutação de elementos da diegese da vida de vigília à vida onírica.

⁸ [...]Je estendeeu sobre a chama a mesma mão comprida e trêmula que estivera aquecendo antes de sentar-se ao espelho. Então disse: "Não sente frio?" E eu lhe disse: "Às vezes". E ela me disse: "Deve estar sentindo agora". E então compreendi por que não pudera estar só na cadeira. Era o frio que me dava a certeza da minha solidão. "Agora estou sentindo — disse. — E é esquisito porque a noite está quente. Talvez o lençol tenha caído." (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.80).

E por falar em processos de conversão, temos ainda a absorção de um tipo específico de forma de composição do conteúdo onírico e de sua reprodução no conto. Por falta, ou desconhecimento, de literatura científica que verse sobre o tema, chamaremos esse fenômeno de *sonho com autoenquadramento*⁹. De forma breve, ocorre em narrativas sobre sonhos em que se tem uma visão de si e do evento, como um observador externo.

Yo veía, frente a mí, la pared lisa que era como otro espejo ciego donde yo no la veía a ella —sentada a mis espaldas— pero imaginándola dónde estaría si en lugar de la pared hubiera sido puesto un espejo. «Te veo», le dije. Y vi en la pared como si ella hubiera levantado los ojos y me hubiera visto de espaldas en el asiento, al fondo del espejo, con la cara vuelta hacia la pared. Después la vi bajar los párpados, otra vez, y quedarse con los ojos quietos en su corpiño; sin hablar. Y yo volví a decirle: «Te veo». Y ella volvió a levantar los ojos desde su corpiño. «Es imposible», dijo. Yo pregunté por qué. Y ella, con los ojos otra vez quietos en el corpiño: «Porque tienes la cara vuelta hacia la pared». [...] Y ella empezó a desvestirse, pieza por pieza, empezando por arriba; por el corpiño. Le dije: «Voy a voltearme contra la pared». Ella dijo: «No. De todo modo me verás como me viste cuando estaba de espaldas». (García Márquez, 2016, p. 104 - 105).¹⁰

O autor, em seu conto, incorpora e reproduz essa característica tão comumente presente na forma como sonhamos. Com isso, confere uma visão privilegiada à personagem que, ao estar virada ante a parede, tem a capacidade de observar a moça sentada em frente ao velador, mesmo quando ambos se põem de costas. O sonho aqui é o fenômeno que ordena e compõem estruturalmente a diegese do universo narrativo. O mesmo não ocorre, como veremos na próxima seção, com o mundo de Frau Frida. Ainda que lá o mundo seja ordenado por comandos recebidos na vida noturna, o esforço que se tem em estilizá-lo se dá de modo distinto.

⁹ Recorremos à noção de enquadramento para tirar proveito da noção cinematográfica. O que é peculiar no tipo de sonho que descrevemos se concentra na capacidade de ser observador de si mesmo, ao vivo, em tempo real.

¹⁰ 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. E vi na parede como se ela tivesse levantado os olhos e me visse de costas na cadeira, no fundo do espelho, com o rosto voltado para a parede. Depois eu a vi baixar as pálpebras outra vez, e ficar com os olhos parados em seu corpinho, sem falar. Então voltei a dizer-lhe: "Vejo você". E ela voltou a levantar os olhos do seu corpinho. "É impossível", disse. Eu perguntei por quê. E ela, outra vez com os olhos parados no corpinho: "Porque você tem o rosto voltado para a parede." 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." (García Márquez, 2003, p. 81-82).

2 Entre o Sonho e a Poesia: analogia

Em *Me alquilo para sonhar*, podemos observar de imediato uma espécie de inversão da ordem natural das tensões comumente construídas no conto. A descrição nos leva a crer que um tsunami havia atingido o hotel *Habana Riviera* e, como consequência disso, matado os turistas que ali estavam, incluindo a moça do anel de serpente com olhos de esmeralda (García Márquez, 2008, p.83-84), conhecida pelo apelido/trava língua: Frau Frida. O primeiro evento descrito no conto, a morte da personagem central na história, se assemelha ao que Pontieri (2001, p. 103) observa em Tchékhov, como uma forma de quebra de paradigma, de desmonte da estrutura narrativa clássica:

[...] assim sintetiza uma das características principais da sua obra: “comecei-a forte e terminei em pianíssimo contrariando todas as regras da arte dramática”. Invertendo-se a lógica narrativa de aumento gradual de tensão até o clímax final, em muitos de seus contos a tensão se distribui pelo tecido narrativo como um todo, decaindo no fim. [...] Esse conto (*A morte do funcionário*) constitui um nítido desmonte da estrutura narrativa clássica, em que a morte aparece como acontecimento máximo [...]. Aqui, a morte súbita de Tcherviakov ao final tem sua importância e tensão sistematicamente diminuídas e mesmo esvaziadas de várias formas. [...]. (Pontieri, 2001, p. 103. *Grifos nossos*)

Coisa semelhante acontece com o conto estudado. A morte de Frida é rapidamente sublimada e convertida em uma retrospectiva de momentos de sua vida, desde a sua infância. Esse tipo de construção esvazia, quase que totalmente, a morte como elemento máximo e inexorável. A tensão da morte é substituída pela tensão da causa da morte, principalmente se levarmos em conta que Frau Frida teve sonhos premonitórios durante toda sua existência. Inclusive, o conto termina sem que esse mistério seja desvendado.

“[...] —Me alquilo para sonhar. En realidad, era su único oficio.”¹¹ (García Márquez, 1995, p.39). Frau Frida vivia de sonhar, literalmente. Seus sonhos premonitórios e sua grande habilidade de interpretar os sonhos dos que estavam à sua volta fizeram com que ela progredisse financeiramente, principalmente em sua primeira dificuldade, quando precisou fazer do sonhar um ofício para sobreviver ao frio de Viena.

Os sonhos narrados no conto apontam para um processo de deslocamento de conteúdo e de alto teor de condensação ou simbolização. A esse conteúdo é conferido sentido apenas em contato com a vida de vigília. Disso, tem-se uma ligação explicativa

¹¹ “- Eu me alugo para sonhar. Na realidade, era seu único ofício.” (Tradução de: Eric Nepomuceno)

entre as duas esferas, vigilante e onírica, na forma de interpretação. O símbolo ganha significado e sentido ao ser deslocado para outro sistema. Isso porque a imagem onírica pode ser compreendida como o que ela é e como o que ela pode significar. O conteúdo deste símbolo pode se apresentar relacionado com a ideia de uma totalidade global, um conjunto de representações decantadas na mentalidade de dada população ou pessoa; daí podemos extrair as ideias ligadas aos livros, códigos e crenças populares de interpretação dos sonhos. No conto sobre Frau Frida, por exemplo, vemos esse engessamento da totalidade global do conteúdo do sonho e seu processo de desengessamento na interpretação onírica, exposto logo no primeiro caso, ainda em berço familiar:

A los siete años soñó que uno de sus hermanos era arrastrado por un torrente. La madre, por pura superstición religiosa, **le prohibió al niño** lo que más le gustaba que era **bañarse en la quebrada.** Pero Frau Frida tenía ya un sistema propio de vaticinos.—**Lo que ese sueño significa —dijo—no es que se vaya a ahogar, sino que no debe comer dulces.** La sola interpretación parecía una infamia, cuando era para un niño de cinco años que no podía vivir sin sus golosinas dominicales. La madre, ya convencida de las virtudes adivinatorias de la hija, hizo respetar la advertencia con mano dura. Pero **al primer descuido suyo el niño se atragantó con una canica de caramelo que se estaba comiendo a escondidas, y no fue posible salvarlo.**(García Márquez, 2008, p. 85, **grifos nossos**).¹²

A conversão de símbolo em conteúdo expresso na interpretação do trecho pode ser visualizada da seguinte maneira: Sonho > Criança arrastada pela correnteza (conteúdo manifesto); Interpretação I (mãe) > Menino não pode/deve tomar banho de rio; Interpretação II (Frida) > Menino não deve comer doces; Menino come doce > Morte por engasgamento/Asfixia. A lógica do sistema interpretativo, que transforma símbolo em conteúdo dotado de sentido, de Frida, construído na diegese do conto, possui uma configuração de plausibilidade, principalmente se levarmos em conta a analogia, na relação da morte por afogamento com a morte por asfixia. Ambas são decorrentes da impossibilidade da providência de ar aos órgãos e tecidos constitutivos do corpo.

¹² **Aos sete anos sonhou que um de seus irmãos era arrastado por uma correnteza.** A mãe, por pura superstição religiosa, **proibiu o menino de** fazer aquilo que ele mais gostava, **tomar banho no riacho.** Mas Frau Frida já tinha um sistema próprio de vaticínios. - **O que esse sonho significa - disse - não é que ele vai se afogar, mas que não deve comer doces.** A interpretação parecia uma infâmia, quando era relacionada a um menino de cinco anos que não podia viver sem suas guloseimas dominicais. A mãe, já convencida das virtudes adivinatórias da filha, fez a advertência ser respeitada com mão de ferro. Mas **ao seu primeiro descuido o menino engasgou com uma bolinha de caramelo que comia escondido,** e não foi possível salvá-lo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, **Grifos nossos** p. **grifos nossos**. Tradução de: Eric Nepomuceno).

Essa transposição do símbolo do sonho em conteúdo, pelo contato com a vida de vigília, não é recente. Já na antiguidade clássica, destacamos aqui um registro do século II. Referimo-nos à composição *Oneirokritika*, do grego, oniromante e adivinho Artemidoro de Daldis. Neste manual interpretativo, constrói-se, como aponta Meneses (2002, p.28-37), mais que uma tentativa de leitura comum dos sonhos; ele opera de modo a relacionar, por analogia, questões como raça, gênero, classe, condição de liberdade..., ao símbolo. Assim, condiciona a interpretação divinatória do sonho a uma esfera de relações de poder que opera na relação intersubjetiva e entre o sujeito e símbolos, culturas e arquétipos.

Assim como em *Ojos de perro azul*, o sonho, neste conto, assume uma configuração coletiva ou partilhável. Isso se percebe quando temos: 1) Neruda sonha “[...] con esa mujer que sueña [...] —Soñé que ella estaba soñando conmigo”¹³; e 2) Frau Frida sonha com “[...] el poeta [...] —Soñé que él estaba soñando conmigo” (García Márquez, 2008, p. 89-90)¹³. A diferença principal entre essa situação de encontro e o que temos na outra narrativa estudada é o fato de que não há indicações inequívocas de que as personagens se encontram no mesmo tempo-lugar. O sonho de uma personagem dá acesso ao sonho da outra, por uma espécie de superposição espiralar. Temos o sujeito sonhante, que tem a visão de um outro sonhando com ele, em ambas as histórias, configurando assim um duplo que, metaforicamente falando, apontaria para o encontro, da poesia com o sonho e com a interpretação onírica.

Advogamos que ambos são canais de interpretação dos símbolos, e que o fazem de forma muito semelhante. No conto, mesmo que o personagem poeta afirme: “- Só a poesia é clarividente”, concordamos em discordar que não. Isso, principalmente, quando levamos em conta a potencialidade que se tem na composição por analogia, tanto quando falamos de poesia, quanto no próprio sonho ou imagem onírica, transmutado em narrativa de sonho ou interpretação/adivinhação onírica. A analogia, como aponta Meneses, está presente como fundamento do sonho, do mágico e do mítico:

Analogia: para Artemidoro de Daldis, ‘a interpretação dos sonhos não é outra coisa que uma aproximação do semelhante com semelhante’ (II, 25). E aqui a gente encontra um eco da intuição fecunda de Aristóteles [...] com a afirmação de que ‘o mais hábil intérprete dos sonhos é aquele que pode observar as

¹³ 1- Neruda sonha “com essa mulher que sonha [...] -sonhei que ela estava sonhando comigo”; e 2 - Frau Frida sonha com “o poeta [...] - Sonhei que ele estava sonhando comigo”. (Tradução de: Eric Nepomuceno)

analogias' [...] a analogia é fundamento não apenas no mundo mágico e do mítico, mas também da poesia" (2002, p. 34).

Outro aspecto que pontuamos como importante no conto é a função social que se atribui ao sonho em geral, à sonhante e aos sonhos seguidos de interpretação. Frau Frida prospera interpretando os sonhos e, como um oráculo, guia cada ação da família, por mais banal e corriqueira que seja. Isso é resultado do modo de cosmovisão por meio do qual a família é representada: "Todos eram religiosos, e portanto propensos às superstições arcaicas, e receberam maravilhados Frau Frida com o compromisso único de decifrar o destino diário da família através dos sonhos.". O conto usa o sonho como elemento que dá sentido à vida das personagens, e ao fazer isso impregna-o de social. O sonho deixa de ser um fenômeno biopsicofisiológico, ensimesmado e individual, e incorpora em si o social e coletivo, transformando-se em elaboração secundária e perdendo sua aparência de absurdo, tornando-se então inteligível para aquele universo cultural (Meneses, 2002, p. 36).

Considerações Finais

Estudar o sonho, seja ele visto como fenômeno literário, antropológico e/ou psicológico, nos ajuda a refletir sobre aspectos históricos, culturais e sociais. A literatura que tematiza ou imita o conteúdo onírico é a responsável pela produção de sonhos da vida de vigília, que podem ser copiados ou não da vida onírica. Se o sonho, porém, pode ser criado e incorporado e estudado pela literatura e pela teoria literária, não devemos cair no vício de observá-lo apenas como um gênero, tipo ou forma artístico-literária.

Como bem aponta Meneses, se

[...] o sonho pode ser estudado como fenômeno literário, absolutamente não pode ser a isso restrito. Pois desde sempre, desde os tempos imemoriais, ele foi objeto de outras considerações, e tem exercido outras funções para os humanos: forma de conhecimento, meio de previsão do futuro, veículo de comunicação com os deuses, espaço de teofania, campo privilegiado da simbolização e da analogia, 'via real para o inconsciente'." (2002, p. 21)

O sonho, mais que um fenômeno de impacto e de uso literário, como vimos, é um fenômeno da vida. Influenciando e servindo não apenas de conteúdo e forma para a composição narrativa, seja ela em forma de gêneros primários, como em diálogos cotidianos, seja em gêneros secundários e de maior elaboração e incorporação, como no

romance e no conto, mas também nos atos responsivos do cotidiano. Como aponta o próprio García Márquez, no prólogo de *Doce cuentos peregrinos*, ao narrar e dar uma elaboração ao sonho com o seu próprio enterro:

Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina, los más antiguos, los más queridos, los que no veía desde hacía más tiempo. Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. «Eres el único que no puede irse», me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos. No sé por qué, aquel sueño ejemplar lo interpreté como una toma de conciencia de mi identidad, y pensé que era un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa.¹⁴ (García Márquez, 2008, p.11-12).

Aqui o sonho da vida noturna não se tornou conto. No entanto, ele serviu como o motor, como ponto de partida para a escrita do livro. Este, por sua vez, teria como objetivo central refletir sobre coisas que ocorrem com latino-americanos em terras europeias. Esse aspecto do sonho como ordenador de ações é bem presente em *Me alquilo para soñar*. Como vimos, o que rege o cosmos da família para quem Frau Frida trabalha é a sua incrível capacidade de sonhar e conferir significado aos seus sonhos. Isso ela faz com êxito, ao converter as imagens da narrativa onírica de profundidade semântica, usando seu próprio sistema de decodificação. Essas imagens, ao serem revestidas de significação, se tornam textos, responsivos e dialógicos, que conversam com outros textos e contextos e, no caso de Frida, com os contextos por ela conhecidos e sonhados.

Mesmo sendo criado pela literatura, *Me alquilo para soñar* nos mostra como pode ser importante, e como é, a relação do sonho com a vida de vigília. Pensando em sua forma oracular, e com a disseminação dos livros de interpretação de sonhos e dos sites da

¹⁴ Sonhei que assistia ao meu próprio enterro, a pé, caminhando entre um grupo de amigos vestidos de luto solene, mas num clima de festa. Todos parecíamos felizes por estarmos juntos. E eu mais que ninguém, por aquela grata oportunidade que a morte me dava de estar com meus amigos da América Latina, os mais antigos, os mais queridos, os que eu não via fazia tempo. Ao final da cerimônia, quando começaram a ir embora, tentei acompanhá-los, mas um deles me fez ver com uma severidade terminante que, para mim, a festa havia acabado. "Você é o único que não pode ir embora", me disse. Só então compreendi que morrer é não estar nunca mais com os amigos. Não sei por que, interpretei aquele sonho exemplar como uma tomada de consciência da minha identidade, e pensei que era um bom ponto de partida para escrever sobre as coisas estranhas que acontecem aos latino-americanos na Europa. (Tradução de Eric Nepomuceno).

internet que se preocupam desses assuntos, há uma vasta gama quase infinita de possibilidades de conversão de símbolo em significado por analogia, principalmente na forma arquetípica atribuída a determinado signo arquetípico.

Nosso esforço em trabalhar com *Ojos de perro azul* orbitou em um sentido mais específico de entender o sonho não como espaço, mas como evento, como vida. O conto incorpora e elabora um evento onírico carregado de memória e também esvaziado dela, quase como um paradoxo. Isso reflete um elemento composicional do sonho, a lacunaridade. É a lacunaridade que distingue o que é sonhado do que é vivido, dentro da filosofia schopenhaueriana, que compreende ambos fenômenos como simultâneos em existência. A forma lacunar e inacabada do sonho é incorporada na diegese do conto, em um contexto muito específico de impossibilidade de contato com a memória, que extrapola inclusive os limites do quarto sonhado e se escoia para o mundo acordado. Isso torna impossível o encontro das personagens em um espaço que não fosse aquele do sonho.

O gênero conto acaba por incorporar e reelaborar, em ambos os casos, aspectos que compreendemos serem próprios de uma narrativa composta a partir da reelaboração de pensamento onírico em conteúdo e em narrativa de sonho. O que observamos de distinto entre os dois contos pode ser compreendido principalmente no que diz respeito aos modos de incorporação e reelaboração do que seria essa expressão diegética, ou mimese, de expressão onírica.

Em *Ojos de perro azul*, há um esforço composicional em que pouco se diferenciam a vida onírica da vida de vigília. Ambas as esferas compreendem eventos propensos à coletividade e à circunstancialidade abertas. O sonho serviria não como um espaço, mas como um fenômeno, um portal, que levaria as personagens a um espaço comum, o recinto sonhado de uma das personagens. No enredo dessa narrativa, podemos perceber a incorporação de um tipo muito específico de sonho e de sonhar. O sonho, que é coletivo e mnemônico, traz em si a reminiscência da vida de vigília e da vida onírica. A incorporação desse aspecto do sonho no conto flerta com a ideia de que há produção discursiva e de conhecimento novo, tanto no mundo de vigília quanto no mundo onírico. Os processos de elaboração, primário e secundário, acontecem eles dois nos limites do próprio sonhar.

Outra característica que o conto absorve, inerente e bem presente, tanto na vida de vigília quanto na vida noturna, é o esquecimento. Aqui trabalhamos esse esquecimento

como a forma de um duplo que se opõe ante essas duas esferas. É ele quem impede que as personagens se conheçam na vida de vigília, restringindo seu encontro apenas ao fantástico mundo onírico diegético. Isso porque, nem a moça consegue recordar, no sonho, em que cidade estava escrevendo a frase *Ojos de perro azul*, quando acordada; e tampouco a outra personagem consegue lembrar, ao acordar, a frase dita remotamente desde o primeiro sonho conjunto. Arriscamos dizer que memória e esquecimento estão alocados em demasia, e essa sensação se intensifica ao passo que a memória vem sendo reconstruída na medida em que se passa a narrativa do *conto sonhador*, como aqui chamaremos. O sonho aqui incorporado, mais que outra coisa, evoca o passado e a reminiscência desse livro de páginas opostas, vida onírica e desperta, que pode se resumir, de forma simples, na existência humana, como diria Schopenhauer (2001, p.25).

Já em *Me alquilo para sonhar*, temos a representação de uma gama de espaços concretos do mundo da vida, de personagens que representam pessoas, como é o caso de Pablo Neruda, e de elementos hetero-discursivos que fazem referência a obras literárias, como é o caso dos labirintos borgeanos. Estão presentes, apesar disso, os elementos que configuram o real maravilhoso, diluídos principalmente na forma composicional do conto em aspectos como a explicação sobre as ações das personagens com base na capacidade interpretativa e sonhadora de Frida. Há um maior distanciamento da ideia de um espaço conjectural diegético, e uma maior aproximação a uma representação de mundo mais concreto, mais próximo à ideia de uma mimese criadora, que imita a realidade, transformando-a por meio de limites mais estreitos e convencionais.

Além disso, observamos um esvaziamento da morte como fim inapelável. O que parece ser inicialmente a história da morte de Frau Frida mostra-se ser uma narrativa em torno de sua vida como sonhadora. E sonhadora de profissão. O sonho aqui é narrado como evento e como interpretação do evento. Há dois níveis de elaboração do símbolo onírico em conteúdo: o nível do sonho e o nível da interpretação onírica, que juntos conferem unidade de sentido às narrativas expostas. Juntos, completam um de seus possíveis sentidos, plausível e verossimilmente, e preenchem de sentido o símbolo em seu retorno estabilizante, como discurso, na vida de vigília.

Passos (2001, p.81-84), ao apontar os problemas de definição da forma e dos limites do conto, discorre sobre a alta capacidade desse gênero em incorporar outras formas breves em seu todo composicional. Esse mecanismo de incorporação de outros gêneros e formas simples de narrativa pelo conto, como a carta, o diálogo teatral, o mito

e, no nosso caso, o sonho, ajuda na construção de distintas camadas enunciativas. Levamos em conta que cada enunciado relativamente estável atua em determinada esfera da atividade humana (Bakhtin, 2003) que, dentro de um cosmos organizacional, estaria atrelado diretamente a uma ou a um conjunto de ações limitado. Nesse caso, quando se incorporam essas formas simples ao conto, também se respeitam os limites do mundo narrado e da função que esses enunciados assumem nesse mundo.

Assim, compreendemos que o estudo do sonho pela literatura e pelas ciências humanas se mostra como um objeto vasto e potente, passível de discussões e análises. O sonho, bem como a literatura, tem uma carga semântica axiológica que lhe confere uma historicidade, um espaço no imaginário e no subconsciente individual e coletivo. Além disso, tem a capacidade de criar espaços e enredos, os mais diversos, ricos em carga simbólica a ser semantizada e estetizada. É um acontecimento da vida, na vida e na linguagem. *Ojos de perro azul* e *Me alquilo para soñar* nos ajudam a perceber que, mesmo quando é mimetizado no conto, e na literatura em geral, e até mesmo imbuído de uma alta carga da abstração diegética e conjectural, os sonhos, e seus desdobramentos e significações, não escapam eles próprios ao conjunto temporal e espacial em que são produzidos e aos quais referenciam, significam e conferem acabamento operacional, ético e histórico.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. Ojos de perro azul. In: *Ojos de perro azul*. 11a Ed. Ciudad autónoma de Buenos Aires. Contemporânea, 2016.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. Me alquilo para soñar. In: *Doce cuentos peregrinos*. 8a Ed. Buenos Aires. Contemporânea, 2008.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. Me alugo para sonhar. In: *Doze contos peregrinos*. Tradução de Eric Nepomuceno. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. CONTRA O DESPERTADOR E A COLHERINHA: UM LIVRO E UM SONHO. *Fólio-Revista de Letras*, v. 10, n. 1, 2018.
- LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. Ubu Editora, 2022.

- MENESES, Adélia Toledo Bezerra de. *As portas do sonho*. Atelie Editorial, 2002.
- JOLLES, André. O conto. In: JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 911-920.
- PONTALIS, Jean-Baptiste; LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Santos: Martins, 2001.
- PONTES, Newton de Castro. *A pluralidade ilusória e outros ensaios sobre Jorge Luis Borges*. Crato: Edição do Autor, 2021.
- PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: de Poe a Tchekhov. In: BOSI, Viviana (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 91-111.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia, Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.