

DESVELANDO O ONÍRICO E SEUS FUNDAMENTOS

Marília de Orange¹

Resumo: Esta proposta se lança na desafiadora tarefa de compreender a manifestação do onírico na arte. Parte da hipótese de que o onírico se estrutura por meio da articulação de três camadas fundamentais: o real (ligado à verossimilhança), o insólito (vinculado ao estranhamento) e o maravilhoso (caracterizado pela ruptura com a lógica empírica). O estudo apoia-se nas contribuições teóricas de Freud, Jung, Deleuze, Lahire, Todorov e outros autores, para refletir sobre como os estudos do inconsciente se entrelaçam com sua manifestação onírica na arte. O artigo analisa, ainda, o filme *MEN – Faces do Medo* (2022), dirigido por Alex Garland, a partir do conceito de onírico como categoria estética e narrativa no cinema. Por meio da trajetória da protagonista Harper, demonstra-se como a obra mobiliza esses elementos para construir uma narrativa simbólica sobre o luto, o trauma e a opressão patriarcal. A análise propõe que o onírico não se limita a um recurso estilístico, mas constitui um regime de significação que permite a ressignificação da experiência e a crítica simbólica das estruturas sociais.

Palavras-chave: Onírico; arte; inconsciente; maravilhoso; insólito.

UNVEILING THE ONEIRIC AND ITS FOUNDATIONS

Abstract: This proposal undertakes the challenging task of understanding the manifestation of the oneiric in art. It is based on the hypothesis that the oneiric is structured through the articulation of three fundamental layers: the real (linked to verisimilitude), the uncanny (associated with strangeness), and the marvelous (characterized by a rupture with empirical logic). The study draws on the theoretical contributions of Freud, Jung, Deleuze, Lahire, Todorov, and other authors to reflect on how studies of the unconscious are intertwined with its oneiric manifestation in art. The article also analyzes the film *MEN* (2022), directed by Alex Garland, through the concept of the oneiric as an aesthetic and narrative category in cinema. Through the journey of the protagonist Harper, it demonstrates how the film mobilizes these elements to construct a symbolic narrative about grief, trauma, and patriarchal oppression. The analysis suggests that the oneiric is not limited to a stylistic device, but constitutes a regime of signification that enables the re-signification of experience and a symbolic critique of social structures.

Keywords: Oneiric; art; unconscious; marvelous; uncanny.

¹ Mestre em Comunicação (UFPE) e doutoranda do PPGCOM/UFPE. Professora, fotógrafa e pesquisadora. Especialista em Estudos Cinematográficos, graduada em Fotografia e Artes Visuais. Pesquisa arte, estética e imagem técnica, com foco no onírico e no afro-surrealismo. Recife, Pernambuco, Brasil. <https://lattes.cnpq.br/5097940932111997>. <https://orcid.org/0000-0002-2051-9534>. mdeorange@gmail.com

DESVELANDO LO ONÍRICO Y SUS FUNDAMENTOS

Resumen: Esta propuesta se embarca en la desafiante tarea de comprender la manifestación de lo onírico en el arte. Parte de la hipótesis de que lo onírico se estructura mediante la articulación de tres capas fundamentales: lo real (vinculado a la verosimilitud), lo insólito (asociado con el extrañamiento) y lo maravilloso (caracterizado por la ruptura con la lógica empírica). El estudio se apoya en las contribuciones teóricas de Freud, Jung, Deleuze, Lahire, Todorov y otros autores para reflexionar sobre cómo los estudios del inconsciente se entrelazan con su manifestación onírica en el arte. El artículo analiza también la película *MEN – Faces of Fear* (2022), dirigida por Alex Garland, a partir del concepto de lo onírico como categoría estética y narrativa en el cine. A través del recorrido de la protagonista Harper, se demuestra cómo la obra moviliza estos elementos para construir una narrativa simbólica sobre el duelo, el trauma y la opresión patriarcal. El análisis propone que lo onírico no se limita a un recurso estilístico, sino que constituye un régimen de significación que permite la resignificación de la experiencia y una crítica simbólica de las estructuras sociales.

Palabras-clave: Onírico; arte; inconsciente; maravilloso; insólito.

Introdução

Belchior nos disse: “viver é melhor que sonhar”. Mas há momentos em que o viver nos é negado e, nesses momentos, sonhar se torna necessário. Sonhar, então, deixa de ser fuga ou ilusão e se transforma em uma forma de resistência, de luta por existência. Quando o sonho se torna um gesto de afirmação diante da opressão, da violência e do silenciamento, ele ganha força política e existencial. Sonhar passa a ser um modo de reconstruir identidades, recontar histórias, resgatar memórias e cultivar experiências coletivas. É uma ferramenta essencial para alimentar a esperança e forjar caminhos de transformação do mundo.

Sonhar, visto por essa perspectiva, oferece ao sujeito e ao seu grupo uma forma diferente de perceber e se relacionar com a realidade, criando um espaço simbólico capaz de romper com estruturas opressoras. Nesse sentido, o sonho deixa de ser apenas uma manifestação do inconsciente e se torna um gesto político, sobretudo em situações marcadas por exclusão e abandono. Sonhar se transforma em uma prática de imaginação criativa radical, por meio da qual a pessoa se reinventa e encontra novos modos de existir e ocupar o mundo, com maior senso de poder e pertencimento (hooks, 2020). Mais do que uma experiência individual, o sonho pode adquirir força coletiva, influenciando e mobilizando aqueles ao redor, reforçando os vínculos sociais e estimulando movimentos de resistência compartilhada.

A palavra *sonho* tem origem no termo *onírico*, que vem do grego *óneiros*. Trata-se de “um campo potencial para a manifestação subjetiva das vivências que surgem no encontro com o outro, com a realidade, com as relações de poder e com o mundo que nos cerca” (Imbrizi, Domingues, 2021, p. 2). Na arte, esse universo se configura como um território privilegiado para pensar e representar a realidade de forma ampliada, ultrapassando o que é visível e acessando dimensões simbólicas e sensíveis. Ao explorar esses elementos, a criação artística propõe releituras do mundo, revelando camadas escondidas da experiência humana que, muitas vezes, permanecem à margem da consciência ou da representação direta.

Percebo que o onírico, no campo da arte, possui um potencial profundamente transformador, justamente por sua capacidade de romper com os limites da realidade ao mesmo tempo em que a revela em suas diversas camadas. Entendo que esse universo simbólico pode fortalecer processos de re-existência: para indivíduos e comunidades situados nas margens sociais, a arte onírica se apresenta como um espaço de ressignificação, onde novos sentidos podem ser criados. Trata-se de um gesto quase mágico – um exercício de liberdade criativa que busca alterar o mundo ao lançar luz sobre aspectos conscientes e inconscientes da experiência humana, tanto em nível individual quanto coletivo.

Embora o onírico seja amplamente explorado nas práticas artísticas, ainda falta uma teoria consolidada que explique de forma abrangente sua essência e seu modo de operar. Ao mergulhar nas águas oníricas, observo que essa noção se apresenta como uma espécie de presença fantasmagórica – algo familiar, frequentemente citado, mas que permanece envolto em mistério e raramente é definido com clareza. Essa ausência evidenciou a importância de se aprofundar na compreensão da temática, sobretudo quando ela ocupa um papel central na criação artística.

A proposta deste artigo é contribuir nesse processo de investigação, buscando compreender de forma mais aprofundada como se configura o onírico enquanto modo de construção estética. Busca-se entender de que maneira esse universo simbólico se manifesta nas práticas artísticas, quais sentidos evoca e como contribui para reelaborar a realidade, especialmente em contextos marcados por experiências de resistência e reconstrução subjetiva e coletiva.

O despertar onírico nas ciências

O universo dos sonhos desperta interesse em múltiplas áreas do conhecimento, como a arte, a neurociência e a metafísica, dando origem a investigações que, embora distintas, compartilham o desejo de compreender, interpretar e representar o mundo onírico. No entanto, esse campo de estudo amplo e fértil não esteve sempre em evidência ao longo da história. Ele é fruto de transformações nas visões de mundo – sociais, culturais e científicas – que emergiram com mais força a partir do início do século XX, alterando profundamente as formas de perceber e experienciar a realidade.

No âmbito social, o avanço da industrialização, o crescimento das cidades e o fortalecimento da classe trabalhadora trouxeram à tona discussões mais intensas sobre desigualdade, condições de trabalho e direitos, impulsionando mobilizações sindicais e lutas sociais. Ao mesmo tempo, transformações culturais se refletem nas artes, com o surgimento das vanguardas que romperam com as convenções tradicionais e buscaram novas formas de expressão estética. No campo científico, as ideias de Sigmund Freud sobre o inconsciente revolucionaram a maneira como se compreendia a mente humana, enquanto a teoria da relatividade de Albert Einstein questionava os princípios da física clássica, propondo novas concepções sobre tempo e espaço. Na biologia, a redescoberta das leis de Mendel pavimentou o caminho para o desenvolvimento da genética. Esses avanços não ocorreram de forma isolada, mas sim em diálogo constante, contribuindo para a formação de novas maneiras de pensar o sujeito, a sociedade e o mundo, e lançando as bases do pensamento que caracterizaria o século XX.

Nesse contexto, Freud se destacou como um dos primeiros pensadores a construir uma relação teórica e científica entre os sonhos e os processos mais profundos da mente humana. Em sua obra fundamental *A Interpretação dos Sonhos* (2019), ele propõe que a psique é estruturada em dois níveis principais: o consciente e o inconsciente. O primeiro corresponde à parte mais superficial da mente, onde estão os pensamentos, percepções e lembranças que conseguimos acessar diretamente. É nesse plano que vivenciamos a realidade de forma racional, lidamos com o cotidiano e tomamos decisões com base no que percebemos de maneira objetiva. De acordo com o autor (2019), essa instância atua como um filtro, escolhendo o que pode ser compreendido e processado imediatamente. Já o segundo

representa uma camada mais profunda e complexa, que abriga desejos, lembranças e impulsos reprimidos – elementos que foram afastados da consciência por provocarem desconforto ou conflito. Mesmo sem serem diretamente acessíveis, esses conteúdos inconscientes influenciam nosso comportamento, emergindo de forma disfarçada por meio dos sonhos, dos lapsos de linguagem e de manifestações neuróticas (Freud, 2019).

“Freud [...] defende, contra a opinião geral da ciência [da sua época], a importância do sonho, vendo nele uma produção fundamental do sujeito e uma via privilegiada para a análise” (Riveira, 2008, p. 20). Ele os enxerga como uma espécie de tela interna que projeta desejos reprimidos e conflitos internos. Para o referido autor (2019), cada sonho possui um sentido e está ligado a um ponto específico da atividade mental consciente. Em outras palavras, ele sustenta que a vida onírica e a vida em vigília – a vida que vivemos quando estamos em estado de consciência – estão profundamente interligadas: os conteúdos que surgem nos sonhos não são desconectados da nossa experiência cotidiana, mas sim continuam e elaboram, de forma indireta, aquilo que vivemos enquanto acordados. Assim, Freud rompe com a ideia de que os sonhos são apenas ruídos mentais sem importância, ao mostrar que consciente e inconsciente se comunicam de maneira contínua e influenciam mutuamente a construção da subjetividade.

Todo o material que compõe o conteúdo do sonho provém, de alguma forma, de experiências, ou seja, ele é reproduzido e lembrado no sonho [...] No entanto, seria um equívoco supor que esse tipo de relação do conteúdo do sonho com a vida de vigília resulta facilmente como produto evidente da comparação feita entre ambos. Pelo contrário, essa relação precisa ser procurada com atenção e, em toda uma série de casos, permanece oculta durante muito tempo (Freud, 2019).

Assim, os estudos freudianos inauguraram uma nova abordagem dos sonhos como formas de expressão simbólica do inconsciente, transformando sua compreensão e consolidando-os como objetos centrais de investigação. Alguns anos antes, o filósofo francês Henri Bergson já havia proposto uma visão sobre o inconsciente e os sonhos que, embora distinta da psicanálise, dialoga com suas questões centrais. Conhecido por suas reflexões sobre o tempo, a intuição e a consciência, Bergson entende o inconsciente não como um simples depósito de impulsos reprimidos, mas como uma dimensão espiritual profundamente ligada à vivência do tempo e à memória. Esta última, por sua vez, se divide em dois níveis: a *memória-hábito*, relacionada ao corpo e aos gestos automáticos do cotidiano, e a *memória-pura*, que conserva todas as experiências vividas, ainda que a maioria permaneça fora do alcance da consciência. Para Bergson (2005), o inconsciente é esse imenso campo onde se acumulam as memórias da vida, acessível apenas em parte. A consciência, então, seria como um feixe de luz que ilumina apenas uma pequena porção desse vasto universo interior.

Vale ressaltar que:

o inconsciente não corresponde exatamente a um conceito bergsoniano. [...] Bergson cita muito pouco o termo. Porém, é ao definir a noção de consciência, em específico a de uma consciência individual, particular, que o inconsciente aparecerá não só como uma negativa da consciência, mas também como região psíquica existente e não consciente (Pellegrino, 2018, p. 253).

Em *Matéria e Memória* (2005), Bergson define que a “consciência, [...] [é] [...] [como] um foco iluminando a experiência, que é sempre um misto da materialidade do mundo com a subjetividade da memória individual” (Pellegrino, 2018, p. 259). A partir disso, o inconsciente assume um papel espiritual, funcionando como elo entre a memória acumulada ao longo da vida e a percepção do presente. Em seu ensaio *O Sonho* (2004), o autor também investiga os estados oníricos como vias de acesso ao funcionamento da memória e da consciência. Durante o sono, a mente relaxa o controle sobre o corpo e as lembranças, permitindo que a *memória-pura* se manifeste livremente. Nesse estado, a consciência se afasta das exigências do mundo externo, e as imagens dos sonhos surgem da reorganização fragmentada de memórias passadas. Bergson observa que os sonhos operam de modo não linear, em um fluxo contínuo em que passado e presente se entrelaçam de forma inesperada, como num caleidoscópio de experiências. Essa concepção do inconsciente como uma dimensão espiritual e atravessada pelo tempo contrasta com a visão mecanicista da mente, propondo uma abordagem mais

ampla e dinâmica da psique. Nessa perspectiva, os sonhos não são apenas reflexos de aspectos do nosso eu, mas manifestações da interação profunda entre identidade, memória e temporalidade. Eles revelam indícios de como o inconsciente participa da construção de nossa experiência subjetiva e existencial.

Carl G. Jung, inicialmente seguidor e depois crítico de Freud, propôs uma ampliação da psicanálise ao discordar da ideia de que o inconsciente se resume a impulsos reprimidos. Criador da Psicologia Analítica, Jung distinguiu duas camadas do inconsciente: o *pessoal* e o *coletivo* (Jung, 2012). O *inconsciente pessoal* reúne experiências individuais esquecidas ou reprimidas – como traumas, medos e lembranças – que, embora não conscientes, influenciam pensamentos e comportamentos. Já o *inconsciente coletivo* ultrapassa o plano individual, sendo comum a toda a humanidade. Ele carrega conteúdos simbólicos herdados de vivências ancestrais, manifestando-se por meio de mitos, religiões, artes e tradições compartilhadas.

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade (Jung, 2012, p. 51).

Essa concepção amplia a visão do inconsciente ao mostrar que ele vai além das vivências individuais, englobando também elementos simbólicos, espirituais e ancestrais que ligam o sujeito a uma experiência comum a toda uma comunidade. Tanto o *inconsciente pessoal* quanto o *coletivo* podem emergir através de sonhos e associações livres. Para Jung, os sonhos são uma via de acesso a esse universo ancestral que habita a nossa psique.

Alfred Adler, fundador da Psicologia Individual, desenvolveu uma abordagem que valoriza os aspectos sociais e a busca por sentido na compreensão do comportamento humano. Embora tenha começado como discípulo de Freud, afastou-se de suas ideias, especialmente por divergências quanto ao papel do inconsciente e dos sonhos (Leal; Massimi, 2017). Freud via o inconsciente como um repositório de desejos reprimidos, enquanto Adler o entendia de forma mais prática e integrada ao consciente – como parte de um processo mental ainda não trazido à superfície. Para Adler (1968), o inconsciente é influenciado por metas e objetivos moldados pelas experiências de vida, principalmente na infância. Ele não o via como algo a ser desvendado para revelar traumas ocultos, mas como uma ferramenta para compreender como lidamos com sentimentos de inferioridade e buscamos superação. Em sua perspectiva, o inconsciente está mais relacionado à criatividade e à capacidade de resolver problemas do que à repressão de impulsos.

Enquanto Freud via os sonhos como uma via de acesso ao inconsciente, repletos de simbolismos e desejos reprimidos, Adler adotava uma abordagem mais prática: para ele, os sonhos refletem nossos estilos de vida e metas, estando diretamente ligados às preocupações do presente (Leal; Massimi, 2017, p. 803). Ele via o conteúdo onírico como uma forma de nos preparar para os desafios da vida, fortalecendo nossa confiança diante de situações concretas. Em outras palavras, os sonhos seriam uma continuação da personalidade consciente. Adler também ressalta a importância de interpretar os sonhos dentro do contexto mais amplo da vida do indivíduo, considerando seus vínculos afetivos, objetivos e o meio social em que está inserido. Assim, o universo dos sonhos se apresenta como um espaço de elaboração e reconstrução do próprio eu.

Jacques Lacan, psicanalista francês, teve grande influência na psicanálise ao reinterpretar Freud por meio de uma abordagem interdisciplinar que integrou linguística, antropologia, filosofia e matemática. Para Lacan (1985), o inconsciente não é apenas um depósito de memórias reprimidas, mas uma estrutura organizada como linguagem, composta por símbolos e significantes em constante movimento. Inspirado em Saussure, ele destacou a relação entre o significante (a palavra) e o significado (o conceito), mostrando que o sentido no inconsciente se constrói e se desfaz continuamente. Nessa perspectiva, os sonhos são formações simbólicas marcadas por jogos de

linguagem e encadeamentos que fogem à lógica racional, o que explica sua fragmentação e aparente incoerência.

Em *Função e campo da palavra e da linguagem em psicanálise* (1998), Lacan propõe que o real, o simbólico e o imaginário formam uma estrutura interligada fundamental para compreender o inconsciente e os sonhos. O primeiro representa aquilo que escapa à linguagem, associado a traumas e experiências difíceis de simbolizar. O segundo é o campo da linguagem, da lei e da cultura, responsável por organizar os significantes e dar forma aos sonhos como expressões de desejos e conflitos. Já o terceiro refere-se às imagens, ilusões e identificações, manifestando-se nos elementos visuais dos sonhos, ligados ao narcisismo e às fantasias. Para Lacan (1985, 1998), os sonhos são uma forma de linguagem e devem ser interpretados a partir da articulação entre palavras e imagens, e não de modo literal. Eles revelam o movimento do desejo, a relação do sujeito com o Outro e o processo de construção da identidade. Como afirma Riveira (2008, p. 21), o sonho é uma mistura de figuras e palavras, um tipo de escrita pictórica que une elementos visuais a significantes.

O pesquisador Sérgio Arthur Rolim, doutor em psicobiologia, oferece uma visão instigante sobre os sonhos ao explorar o conceito de sonho lúcido (SL), definido como o estado em que a pessoa está ciente de que está sonhando durante o próprio sonho (Rolim, 2012, p. 11). Seus estudos indicam que o SL é um fenômeno universal, presente em diferentes culturas, o que reforça seu valor como objeto de investigação interdisciplinar, envolvendo áreas como neurociência, psicologia e comunicação. Essa abordagem amplia o entendimento sobre a consciência nos processos oníricos, sugerindo que os sonhos lúcidos podem ser utilizados para o autoconhecimento e a criatividade. Ao tornar possível a interseção entre o consciente e o inconsciente, o SL revela o sonho como um espaço ativo de experiência subjetiva, desafiando as fronteiras entre o sono e o estado de vigília.

O termo Sonho Lúcido é de autoria do psiquiatra Frederik Willem Van Eeden (1913) [...]. Lucidez nesse caso, é a capacidade de saber se está sonhando durante o sono. Nas próprias palavras Van Eeden: “... nesses sonhos lúcidos a integração das funções psíquicas é tão completa que o sonhador alcança um estado de perfeita consciência, sendo capaz de direcionar sua atenção e de realizar diferentes atos de forma livre espontânea e voluntária” (Van Eeden apud Rolim, 2012, p.3).

“Dentro de um SL não apenas se tem a noção de que se está sonhando como também, a partir desse conhecimento, se pode interagir, co-criar com o inconsciente o conteúdo do próprio sonho” (Carvalho, 2014, p. 28). Nessa perspectiva, o sonhador deixa de ser apenas espectador e passa a atuar como participante, moldando sentidos e cenários oníricos – o que amplia as possibilidades de acesso ao inconsciente, à criatividade e ao autoconhecimento.

Sob uma ótica mais atual, o neurocientista Sidarta Ribeiro (2019) aponta que os sonhos têm um papel fundamental não só no processamento das emoções, mas também na fixação da memória e no aprendizado. Suas investigações mostram que o sono REM – fase em que os sonhos são mais vívidos – é essencial para organizar as vivências do dia. Para ele, sonhar contribui para armazenar e reorganizar informações no cérebro, facilitando a conversão das memórias recentes em memórias duradouras. Ou seja, uma boa noite de sono e sonhos realmente fazem diferença na nossa saúde e bem-estar.

Passo a passo, através de uma jornada sinuosa, toma corpo uma teoria geral do sono e dos sonhos que compatibiliza passado e futuro para explicar a função onírica como ferramenta crucial de sobrevivência no presente. [...] o sono rem é marcado por grande ativação cerebral, que reverbera memórias com muita intensidade. Essa reverberação é o próprio material de que são feitos os sonhos, ou seja, aquilo que Shakespeare denominou de *furniture of dreams* (a mobília dos sonhos) (Ribeiro, 2019, p. 33-34).

Sidarta Ribeiro (2019) defende que os sonhos têm um papel central no processamento emocional, permitindo ao indivíduo lidar de forma mais adaptativa com traumas e experiências intensas. Ao revisitar essas vivências no cenário simbólico do sonho, o cérebro pode integrar emoções complexas e construir novos significados. Esse processo favorece a regulação emocional e contribui para o equilíbrio psicológico. Para o autor, os sonhos são como as estrelas – sempre presentes, mas visíveis

apenas na escuridão (Ribeiro, 2019, p. 193) –, funcionando como ferramentas psíquicas que facilitam a ressignificação das experiências e o cuidado de si. Nessa perspectiva, sonhar não é apenas uma expressão do inconsciente, mas um fenômeno com impacto direto nas funções emocionais e cognitivas, influenciando a forma como nos adaptamos à vida e compreendemos a nós mesmos.

Bernard Lahire propõe uma leitura inovadora ao inserir os sonhos e o inconsciente no campo da sociologia, articulando dimensões individuais e coletivas da vida psíquica. Em vez de separar rigidamente o psicológico do social, ele defende uma abordagem integrada, na qual o inconsciente é entendido como um fenômeno também moldado socialmente. Lahire (2002) argumenta que esse território da mente é composto por disposições internalizadas – como hábitos, normas, valores e esquemas de pensamento – adquiridas nos processos de socialização e que seguem influenciando nossas ações, mesmo sem estarmos conscientes disso. Assim, o inconsciente funciona como um arquivo de experiências sociais que seguem orientando nossas condutas e modos de pensar.

Em sua obra mais recente, Lahire (2018) desenvolve o conceito de *onírico social*, fundamental para sua investigação, ao explorar como as estruturas sociais e culturais moldam profundamente o conteúdo e a formação dos sonhos. Para o autor, o universo onírico não se restringe à esfera íntima ou subjetiva, mas também carrega impressões do meio social em que o indivíduo está inserido. Desse modo, os sonhos funcionam como um “laboratório” simbólico, onde se processam e representam as tensões, contradições e experiências vividas na sociedade. Nessa perspectiva, eles não são apenas manifestações do inconsciente individual, mas também reflexos das dinâmicas sociais – como o status socioeconômico, o trabalho, os traumas e as desigualdades – que atravessam a trajetória de vida de cada pessoa.

A concepção de Lahire sobre o sonho é a de que este deve ser pensado enquanto uma forma de expressão que se situa em um continuum expressivo (sonho, alucinação, delírio, expressão artística ou criação literária etc.) e que varia conforme as condições nas quais a atividade psíquica é produzida (Barreiros, Previatti, 2019, p. 368).

Uma forma de expressão que se situa num continuum expressivo e está na arte... “No seu sentido mais básico, Lahire comprehende ‘o sonho como uma produção psíquica involuntária, na qual são expressos e elaborados os problemas que preocupam a/o sonhador/a na experiência de vigília’” (Lahire apud Peters, 2024). A partir dessa perspectiva, os sonhos passam a ser vistos como formas de expressão que podem contaminar a arte e fazer dela seu espaço de reverberação. Além disso, amplia seu campo de análise e revela os sonhos também como reflexos das estruturas e tensões sociais.

Essa breve ontologia – que não pretende abranger toda a vastidão de produções sobre o tema – revela o universo onírico como uma fonte rica de conhecimento, capaz de acessar camadas profundas da psique e da realidade. Desde as primeiras investigações, os sonhos são vistos como uma ponte para o inconsciente, desvelando emoções, questões sociais, desejos e conflitos que moldam a subjetividade humana. A valorização dos sonhos como objeto de estudo ultrapassa o campo das ciências e alcança as artes, onde o onírico se afirma como uma poderosa ferramenta de expressão criativa. Os estudos apresentados evidenciam o potencial dos sonhos e suas principais características, perceptíveis também nas manifestações artísticas: uma linguagem que dialoga com o inconsciente, a subjetividade, a realidade e a memória – tanto individual quanto coletiva –, marcada tradicionalmente pela fragmentação, por uma certa não-linearidade e pela fusão de elementos que buscam promover o fortalecimento e a (re)elaboração de si.

O florescer onírico nas artes

De modo geral, nas artes, o termo *onírico* é utilizado para caracterizar produções que remetem ao universo dos sonhos, seja por apresentarem elementos lidos como surrealistas, fantásticos, mágicos ou por desafiarem a lógica da realidade cotidiana. Essa abordagem funciona como um recurso

expressivo que permite explorar aspectos subjetivos, simbólicos e, muitas vezes, transcedentais da experiência humana. Ao se valer desse imaginário, artistas de diferentes períodos e linguagens buscam expressar emoções, desejos, angústias e vivências que nem sempre encontram lugar na racionalidade do estado de vigília, mas que tocam camadas profundas do ser e da coletividade. Nas artes visuais, na literatura, no cinema, na dança ou na música, o onírico se consolida como uma linguagem criativa, capaz de representar, de maneira complexa e sensível, a multiplicidade do mundo e da experiência humana.

Identificar a primeira utilização do termo para caracterizar uma obra de arte revelou-se uma tarefa complexa. No entanto, durante o processo investigativo, tornou-se evidente que os estudos sobre os sonhos – especialmente os oriundos da psicanálise – exerceram influência significativa sobre a produção artística, tornando-se fonte inesgotável de inspiração. Essa relação não é unilateral, mas marcada por uma dinâmica de mútua influência: ambos, arte e sonho, conectam-se por sua afinidade com o inconsciente, explorando à sua maneira as camadas mais profundas da mente e da subjetividade. As teorias científicas, sociológicas e filosóficas, ao buscarem desvendar os mecanismos dos sonhos e do inconsciente, abriram e abrem novas possibilidades interpretativas para a arte, oferecendo instrumentos para representar desejos ocultos, conflitos internos, pulsões reprimidas e experiências absorvidas. Por sua vez, a arte, ao acessar o inconsciente e transcender os limites do racional, também contribui para as ciências ao dar forma visual, literária e sonora aos conteúdos que habitam os domínios mais profundos da existência humana.

Outro dado revelado ao longo da pesquisa indica que foi a partir dos estudos sobre os sonhos e o inconsciente, nas primeiras décadas do século XX, que o termo *onírico* passou a ser utilizado para descrever uma estética específica, marcada pela exploração simbólica e subjetiva desse universo na elaboração de obras. Isso não significa, contudo, que antes desse período não existissem produções que acessassem ou dialogassem com o mundo dos sonhos e do inconsciente. Ao contrário, essa dimensão pode ser identificada em diversas expressões artísticas ao longo da história, ainda que sem a terminologia ou a definição conceitual hoje reconhecidas. O entendimento do *onírico* como ferramenta estética está particularmente associado ao surgimento das vanguardas artísticas, entre as quais se destaca o surrealismo – movimento profundamente influenciado pela psicanálise freudiana, que buscou dar voz ao inconsciente e às imagens dos sonhos de forma livre e disruptiva (Orange, 2019). Foi nesse contexto que o termo ganhou destaque, passando a ser amplamente associado a uma arte que busca capturar a essência dos sonhos e do absurdo. Os surrealistas utilizaram esse universo como elemento central para romper com as convenções da racionalidade, explorando territórios simbólicos, subjetivos e emocionais.

Esse recurso estético abriu caminho para novas formas de representação, desafiando os limites entre o real, o simbólico e o imaginário, assumindo uma dimensão artística e conceitual que permanece relevante até os dias de hoje. Mais do que uma simples referência a sonhos, o universo onírico configura-se como um território fértil de possibilidades simbólicas, subjetivas e criativas, capaz de traduzir experiências que ultrapassam a lógica cotidiana – uma linguagem cheia de potência reveladora, capaz de tornar o opaco em translúcido. Muitas das características abordadas anteriormente se consolidam como pilares fundamentais da expressão artística do onírico, especialmente seu papel como ferramenta estética que aciona uma linguagem diretamente conectada ao inconsciente, à subjetividade e à memória (Deleuze, 2018). Trata-se de um recurso que transcende a mera representação objetiva, acessando camadas profundas da mente e permitindo a manifestação de conteúdos que, com frequência, permanecem ocultos na vida consciente. Essa linguagem possibilita uma conexão não apenas com a memória individual, mas também com a memória coletiva, criando um espaço simbólico no qual experiências e significados podem ser ressignificados, (re)construídos e compartilhados.

Outra característica essencial do onírico na arte, influenciada pelos estudos sobre os sonhos, é a presença da fragmentação e de uma certa não-linearidade. Esses elementos rompem com a lógica do tempo contínuo e sequencial, transgredindo o pensamento racional e permitindo que diferentes

dimensões temporais – passado e presente – se entrelacem de forma fluida. Essa estrutura cria um fluxo espiral, em que experiências, sensações, memórias e imagens de tempos diversos se sobrepõem, interagem e ganham novos sentidos. Trata-se de um espaço em que a subjetividade se revela em suas camadas mais profundas, ao mesmo tempo em que se colocam em xeque as formas tradicionais de narrativa e representação.

Vale destacar que a fluidez da memória proporcionada pelo onírico permite o acesso não apenas às suas dimensões pessoais, mas também às coletivas. O universo dos sonhos, nesse sentido, abre caminho para a construção de um território simbólico que se conecta a experiências ancestrais, permitindo que a arte atue como ponte entre vivências individuais e memórias compartilhadas. Ao transcender tempo e espaço, a linguagem onírica transforma a arte em meio de resgate, releitura e reinvenção de histórias, emoções e experiências, instaurando um diálogo sensível com o sujeito. Esse acesso à memória coletiva amplia a compreensão da experiência humana e fortalece os vínculos simbólicos que nos conectam enquanto sociedade.

O sonho, como manifestação do inconsciente, habita a zona liminar entre o que é palpável e aquilo que escapa à lógica cotidiana, reorganizando o real por meio de símbolos que adquirem novos sentidos em contextos inesperados. O mesmo se dá em sua expressão artística: o simbólico deixa de ter significado único e se entrelaça ao real e ao imaginário, abrindo espaço para múltiplas camadas interpretativas – sejam elas individuais, culturais ou coletivas. A arte que se apropria do onírico rompe com as fronteiras entre o mundo objetivo e os universos subjetivos, criando experiências que revelam tanto as profundezas da psique quanto as infinitas possibilidades de ressignificação do real.

O onírico também se destaca por sua capacidade de oferecer um espaço privilegiado para a (re)construção do sujeito e o fortalecimento de vínculos comunitários – uma dimensão igualmente influenciada pelas descobertas científicas sobre o inconsciente. Nesse contexto, a arte possibilita que os indivíduos revisitem memórias, enfrentem conflitos internos e explorem narrativas que dialogam com suas emoções mais profundas, abrindo caminhos para processos de transformação e elaboração simbólica.

Proponho que, nas expressões artísticas, esse universo é sustentado por três pilares fundamentais – também herdados das influências da psicanálise – que compõem uma espécie de marca registrada dessa estética: a intersecção entre aspectos da realidade, elementos mágicos e/ou fantásticos (*o maravilhoso*) e traços do insólito (Deleuze, 2018; Xavier, 2022; Ponge, 1991, 1999; Todorov, 1981). Assim como apontado por Freud (2019) no campo dos sonhos, observo que esses componentes se entrelaçam de diferentes formas nas obras que recorrem ao onírico, criando atmosferas singulares marcadas pelo estranhamento e pela abertura a múltiplos sentidos.

O sonho, como observa Riveira (2008, p. 19), “apresenta uma produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, em geral, acompanhadas de uma forte impressão de realidade”. De maneira análoga, sua transposição artística se constrói a partir da combinação dessas três dimensões fundamentais, dando origem a mundos mágicos permeados por traços do real e a narrativas que desafiam ou subvertem à lógica racional (Deleuze, 2018; Xavier, 2022; Ponge, 1991, 1999; Todorov, 1981). Essa estética pode ser comparada a um bordado complexo, no qual diferentes camadas da subjetividade e da experiência humana e social se entrelaçam e se fundem. Ao costurar os fios do real com os do *maravilhoso* e do insólito, a arte onírica desenha novas formas de ver o mundo, abrindo espaço para sentidos renovados e possibilidades antes impensadas.

Falar desse território inevitavelmente nos conduz a uma reflexão sobre o *maravilhoso*, termo cuja origem está no latim *mirabilia*, que significa “coisas admiráveis”. Segundo Massaud Moisés (1974), essa noção está profundamente ligada à intervenção dos deuses, à magia e ao sobrenatural, elementos que transcendem a lógica e a experiência cotidiana. A concepção do *maravilhoso* aparece pela primeira vez na *Poética* de Aristóteles, associada à capacidade de provocar encanto e surpresa por meio da ruptura com o verossímil, estabelecendo as bases para sua posterior aplicação nas artes como um pilar estético que desafia a razão e convida o observador a experimentar o (extra)ordinário

(Moisés, 1974). Nesse contexto, *ele* não se restringe a um gênero artístico específico, mas manifesta-se como elemento fundamental na construção do onírico, operando como uma estratégia narrativa que incorpora o universo lúdico, mágico, fantástico e dos sonhos sem exigir explicações racionais para sua existência (Todorov, 1981, p. 30-32).

O termo, portanto, remete também aos sentidos básicos atribuídos às palavras *fantástico* e *mágico* – aqueles que encontramos no dicionário. O primeiro, enquanto adjetivo, diz respeito àquilo que é fora do comum, extraordinário, prodigioso, de caráter caprichoso ou extravagante. Já o segundo, outro adjetivo, refere-se ao que é relativo à magia, ao que não possui explicação racional, ao que é fantástico. Essa confluência reforça o papel do *maravilhoso* como vetor de experiências que desafiam as fronteiras da realidade e da lógica, intensificando a potência simbólica da linguagem onírica nas expressões artísticas.

Embora não esteja sendo tratado aqui como um gênero artístico específico, o *maravilhoso* mantém algumas das suas características fundamentais. Uma delas é o desinteresse pela verossimilhança, como destaca Marçal (2009, p. 02), ao afirmar que “o discurso narrativo do Maravilhoso não problematiza a dicotomia entre o real e o imaginário, posto que a verossimilhança não está no centro das preocupações deste discurso”. Ou seja, não se trata de reproduzir a realidade nem de estabelecer uma lógica que a explique, mas de se abrir ao absurdo e ao que escapa às normas da razão. Essa ruptura com o realismo é justamente o que aproxima o *maravilhoso* do universo onírico, permitindo que ele atue como uma via de acesso à subjetividade e à sensorialidade. Sua presença nas obras convida o público a suspender momentaneamente os limites da lógica e a se deixar conduzir por uma experiência mais intuitiva, imaginativa e aberta a múltiplos sentidos.

O [...] maravilhoso [...] [incorpora] acontecimentos impossíveis de se realizar dentro de uma perspectiva empírica da realidade, sem aos menos referir-se ao absurdo que todo este relato possa parecer [...]. A narrativa do Maravilhoso instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto (Marçal, 2009, p. 02).

Assim como ocorre com o *maravilhoso*, é impossível tratar do onírico sem considerar a presença do insólito. “Conforme Houaiss (2001), ‘insólito’ significa, em português, o que: a) não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição” (García, 2007, p. 19). Em outras palavras, diz respeito ao que causa estranhamento por romper com o que é familiar e esperado. Nesse sentido, o insólito pode ser entendido como um elemento central na constituição do onírico, pois está diretamente ligado ao sentimento de inusitado e à experiência de infamiliaridade que tantas vezes caracteriza esse universo simbólico.

Então, a primeira coisa a ser feita é estabelecer o sentido em que está sendo empregado a palavra: insólito (do latim *insolitus*) como sinônimo de estranho (do latim *extraneus*), segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, significa: como adjetivo “fora do comum, desusado, novo, anormal, que é de fora, externo, exterior, estrangeiro, alheio, singular, esquisito, extraordinário, extravagante, excêntrico, misterioso, enigmático, desconhecido”; como substantivo, “indivíduo que não conhecemos, indivíduo que não pertence a uma corporação ou a uma família, indivíduo estrangeiro”. Todas essas nuances semânticas têm um denominador comum: insólito ou estranho é tudo o que está fora do âmbito familiar (Ferreira, 2009, p. 124).

O termo infamiliar diz respeito à vivência de algo que, embora não seja completamente desconhecido, provoca estranheza por parecer repentinamente distante ou perturbador. Essa ideia foi profundamente explorada por Freud em seu ensaio *O Infamiliar* (2019), onde ele associa o conceito a algo que, sendo originalmente íntimo e conhecido, retorna sob uma forma inquietante e desconfortável. Para o autor, o infamiliar está vinculado a experiências que despertam angústia ou horror justamente por revelarem, de maneira inesperada, aspectos ocultos daquilo que nos era, até então, familiar.

Freud afirma que definir o estranho como o que não pertence ao campo familiar induz a pensar que tudo que causa surpresa, medo ou horror se relaciona com o novo e com o desconhecido. Para ele, a melhor definição de estranho se encontra nos seguintes versos de Schelling: estranho (*Unheimlich*) “é

o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz" [...]. O estranho, como a mutação do familiar (Freud apud Ferreira, 2009, p. 124).

A incerteza ocupa um lugar central na manifestação do infamiliar e na construção do insólito. Essa dimensão é explorada por Tzvetan Todorov (1981), que analisa como certos gêneros artísticos borram as fronteiras entre o real e o imaginário justamente por meio da hesitação. Esse sentimento de insegurança leva à vacilação constante entre o que é percebido como real e o que escapa à lógica comum, gerando uma ambiguidade essencial. A maneira como essa incerteza se apresenta pode variar: em alguns casos, ela se impõe de forma intensa, afetando profundamente os personagens, o público ou ambos; em outros, manifesta-se de modo mais sutil, mas ainda assim produz efeitos significativos sobre a experiência narrativa e sensorial.

No campo da arte, o insólito não se define como um gênero fixo ou uma expressão delimitada por contornos rígidos, mas sim como um conceito em constante construção e transformação. Ainda assim, os estudos sobre o tema apontam um ponto comum: ele funciona como um recurso narrativo que introduz o inesperado e o não habitual nas obras, desestabilizando a lógica do cotidiano e desafiando o que é tido como familiar (Todorov, 1981; Garcia, 2007; Batista, 2007; Nogueira, 2007; Ferreira, 2009). Ao evocar sensações de estranhamento e desconforto, ele promove a desconstrução de certezas e convida o público a estabelecer novas relações com a obra e com a realidade, ampliando os horizontes da interpretação. Importa destacar que, conforme Todorov (1981), o insólito está mais relacionado aos sentimentos despertados nos sujeitos do que a acontecimentos concretos que desafiam a razão. Ou seja, sua força expressiva não reside apenas nos fatos narrados, mas na maneira como eles afetam a subjetividade dos personagens e ressoam na sensibilidade de quem os recebe. Ele convoca um raciocínio que é completamente atravessado pela subjetividade e:

[...] rompe com o sobrenatural – não pertencente à esfera ôntica, natural – e com o extraordinário – fora de uma dada ordem – e é visto não como a simples inserção de elementos da fantasmagoria, mas como força que desfaz ou repensa o sólido, tradicionalmente visto como real apreensível, advindo da vivência cotidiana dos leitores reais, em consonância com o senso comum racional. O insólito representar-se-ia por um conjunto de elementos da construção da narrativa que marcariam os textos com sua presença enquanto representação de uma concepção diversa do sólido, formando um mundo em que as verdades do universo familiar e previsível dos leitores reais, seres do cotidiano, estariam alteradas (Batista, 2007, p. 46).

O insólito configura um universo onde as certezas do mundo familiar são deslocadas, modificando o modo como percebemos a realidade. Junto ao *maravilhoso*, ele exerce um papel fundamental na constituição do universo onírico e de suas narrativas, operando como um recurso que transforma o cotidiano ao revelar suas camadas ocultas e atribuir novos sentidos ao que é conhecido (Batista, 2007, p. 55). Ao se aproximar do absurdo, o insólito age como um instrumento que evidencia contradições e fissuras nas verdades estabelecidas, conduzindo o espectador a uma experiência pautada na subjetividade e na reflexão sensível sobre aquilo que, em um primeiro olhar, parecia familiar e estável.

Luis Buñuel, cineasta amplamente reconhecido por sua ligação com a vanguarda surrealista, contribui para a compreensão do onírico ao expressar seu interesse por um cinema marcado pela poesia. Contrastando com neo-realismo, que se dedica à representação fiel do cotidiano, Buñuel valoriza uma abordagem cinematográfica que mergulha nos enigmas do inconsciente, nas experiências subjetivas e nas profundezas da psique humana – universos que, embora permeados pela realidade, não se limitam a ela. Seu cinema propõe, assim, uma linguagem que transcende o visível e o literal, aproximando-se da lógica dos sonhos.

Buñuel explica a diferença básica entre o cinema que ele quer, um cinema poético e aberto para o fantástico e o olhar neo-realista: “[...] Para um neo-realista [...] um copo é um copo e nada mais [...] Mas, este mesmo copo, observado por seres diferentes, pode ser mil coisas diferentes, porque cada um carrega de afeto o que vê; ninguém vê as coisas como elas são, mas como seus desejos e seu estado de espírito o fazem ver” (Buñuel apud Xavier, 2022, p. 112).

Cada pessoa projeta seus afetos sobre o que enxerga... e é justamente no universo onírico que esses afetos podem ser explorados, revisitados e (re)significados. No campo do audiovisual, esse universo se apresenta como uma construção estética e narrativa que vai além da realidade objetiva, apoiando-se nos seus três pilares fundamentais. Essa estrutura não é rígida; pelo contrário, permite variações e combinações diversas desses elementos, de acordo com os objetivos do artista e os contextos culturais e narrativos em que a obra se insere.

A filosofia de Gilles Deleuze (2018) oferece uma importante contribuição para a compreensão do onírico no campo audiovisual por meio do conceito de *imagem-sonho*. Essa forma de imagem estabelece uma ligação direta com o inconsciente, articulando-se com processos de subjetivação, fantasia e projeção interna. Para o autor (2018), a *imagem-sonho* tem o poder de romper com a realidade objetiva, conduzindo o espectador a um espaço em que os limites entre o real e o imaginário se tornam fluidos. Ela se caracteriza pelo uso de símbolos, elementos poéticos e aspectos infamiliares, evocando experiências internas e subjetivas. Segundo Deleuze (2018, p. 91), essa imagem pressupõe a existência de um sonhador dentro da narrativa e a consciência do sonho atribuída ao espectador. Trata-se, portanto, de uma referência direta ao ato de sonhar no universo diegético, ainda que esse não seja sempre explicitamente representado. Apesar da especificidade do conceito, ele fornece indicações importantes para pensar as particularidades da imagem onírica no audiovisual.

Buscando ultrapassar a separação entre o estado de vigília e o devaneio, Deleuze (2018, p. 91) recorre à noção de *sonho implicado*, cunhada por Michel Devillers, para tentar elucidar a presença do onírico no cinema. Diferentemente do sonho explícito, em que imagens e sequências assumem a forma reconhecível de uma fantasia ou delírio, o *sonho implicado* designa uma operação subterrânea: a lógica dos sonhos infiltra-se na estrutura narrativa, na montagem e no ritmo dos planos, sem jamais declarar-se abertamente. Nesse regime, o onírico atua como força organizadora que distorce causalidades, embaralha cronologias e subverte a lógica cotidiana, instaurando zonas de estranheza e de magia que interpelam diretamente a percepção do espectador. Ao produzir fendas na linearidade, o filme convoca o público a experimentar a oscilação entre realidade e fantasia, fazendo com que o sonho deixe de ser simples tema ou conteúdo para tornar-se princípio ativo de construção de sentido. Desse modo, Devillers – e, ao retomá-lo, Deleuze – revela que o onírico funciona como motor interno capaz de desestabilizar convenções narrativas, abrir novas possibilidades expressivas e aprofundar a dimensão subjetiva da imagem em movimento.

Vale ressaltar que:

As imagens-sonho [...] parecem ter dois polos, que podem ser distinguidos segundo sua produção técnica. Um procede por meios ricos e sobrecarregados, fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração. O outro, ao contrário, é bem sóbrio, operando por cortes bruscos ou secos, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que dá a impressão de sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos (Deleuze, 2018, p. 89-90).

O universo onírico, tal como analisado por Deleuze (2018), revela-se como um campo marcado pela tensão entre pólos aparentemente opostos, mas profundamente complementares. De um lado, há uma estética visual que mergulha no fantástico, no mágico e no surreal, evocando imagens que remetem ao simbólico, ao imaterial e à dimensão do mistério; de outro, encontra-se uma abordagem mais contida, que se vale de recursos técnicos minimalistas e se ancora no concreto, sem abrir mão, porém, de provocar o estranhamento. Essa dualidade evidencia que o sonho, enquanto experiência estética, não é uniforme nem limitado a um estilo específico, mas um espaço de múltiplas possibilidades expressivas. Apesar das diferenças formais, ambos os pólos convergem em um mesmo propósito: desestabilizar as fronteiras entre o real e o imaginário, deslocando o espectador para territórios em que o familiar se torna estranho e a lógica linear cede lugar a uma temporalidade fluida.

Nesse contexto, a *imagem-sonho* se organiza como parte de um circuito contínuo – “um grande circuito no qual cada imagem atualiza a precedente e se atualiza na seguinte, a fim de eventualmente retornar à situação que lhe deu início” (Deleuze, 2018, p. 90) –, funcionando como uma rede dinâmica

de sentidos, em que cada imagem carrega traços da anterior e antecipa possibilidades da próxima. Essa dinâmica espiralar e interconectada rompe com a linearidade tradicional do tempo e intensifica a experiência subjetiva do espectador, criando uma narrativa que simultaneamente remete ao passado, se atualiza no presente e projeta o futuro em aberto.

Vale destacar que o onírico, enquanto categoria estética e narrativa, pode se manifestar de distintas formas dentro de uma obra. Em certos casos, tende a se concentrar com mais intensidade em um dos polos; em outros, permeia de maneira contínua toda a estrutura narrativa. Há, ainda, situações em que é ativado a partir de um momento específico da trama ou aparece pontualmente, provocando deslocamentos sensíveis e simbólicos no decorrer da narrativa.

A narrativa onírica possui características distintas que a tornam facilmente reconhecível pelo público, sendo frequentemente associada à fragmentação, à quebra da linearidade temporal e ao uso de elementos simbólicos (Deleuze, 2018; Xavier, 2022). No entanto, é justamente a multiplicidade que se destaca como aspecto central dessa forma de construção narrativa. Embora comumente adote uma estrutura não-linear, na qual os eventos não seguem uma sequência cronológica convencional, essa narrativa também pode apresentar uma organização linear, mas aberta ao fantástico, ao absurdo e ao inusitado. Além disso, é possível encontrar composições que combinam ambos os modos, articulando trechos fragmentados e simbólicos com passagens mais contínuas, demonstrando a flexibilidade e a complexidade próprias do universo onírico.

Pesquisas científicas indicam que “narrativas oníricas são fragmentos de experiências extra(ordinárias) que podem produzir interpelações sobre o lugar social ocupado pelo sonhante e por aquelas pessoas que exercitam a escuta, construindo espaços de partilha sobre imaginários, impressões e afetos” (Imbrizi, Domingues, 2021, p. 1). Observo que essa mesma lógica se estende ao campo audiovisual, onde tais narrativas atuam como dispositivos de ressignificação da experiência subjetiva, estabelecendo pontes entre dimensões individuais e coletivas. Além disso, Imbrizi e Domingues (2021, p. 3) destacam que “a elaboração psíquica presente na produção onírica amplia nossas dimensões criativas e estéticas”.

“[Q]uanto mais se narram os sonhos, mais o sonhante se reconhece como sujeito, mais mantém viva a memória e mais se apropria de conhecimentos que o ajudem a projetar o futuro ainda nem sequer imaginado” (Imbrizi, Domingues, 2021, p. 6). A partir dessa ideia, é possível compreender a narrativa onírica – e as produções audiovisuais que se inspiram nela – como um espaço privilegiado de expressão da subjetividade. Mais do que representar experiências íntimas, esses relatos funcionam como um campo simbólico em que memórias podem ser revisitadas e ressignificadas. Nesse processo, o espectador é instigado a refletir sobre si mesmo, ativando processos de autoconhecimento e transformação pessoal, ao passo que constrói novos sentidos a partir das imagens e narrativas que o interpelam.

Cada um vê o copo com o afeto que carrega... Voltando à fala de Buñuel sobre sua visão do que seria um cinema carregado de poesia, ele “explica [...] [que] ‘lut[a] por um cinema que [...] mostre este tipo de copo, porque este [...] vai dar uma visão integral da realidade, vai alargar [...] [o] conhecimento das coisas e das pessoas’” (Buñuel apud Xavier, 2022, p. 112). Sugiro que essa concepção se aproxima diretamente do universo onírico no audiovisual, entendido como um espaço expressivo que, ao articular imagens e narrativas de forma progressiva e simbólica, dilata nossa percepção da realidade. Por meio dessa construção estética, o cinema onírico se torna um instrumento de revelação e transformação, convidando o espectador a mergulhar em experiências que desestabilizam o olhar habitual e abrem caminhos para novas formas de compreensão.

Os fundamentos do onírico em *MEN - Faces do medo* (2022)

MEN - Faces do Medo (2022), dirigido por Alex Garland, é um suspense psicológico que mistura elementos do terror, do horror e do simbolismo para explorar temas como o luto, a culpa feminina, a masculinidade tóxica e a opressão patriarcal. A narrativa acompanha Harper (Jessie Buckley), uma mulher que, após vivenciar uma tragédia pessoal, decide se isolar por duas semanas em uma casa no interior da Inglaterra em busca de um recomeço. Contudo, o que se apresenta inicialmente como um retiro se transforma, aos poucos, em um pesadelo. Figuras masculinas perturbadoras começam a surgir de modo enigmático e ameaçador, instaurando uma atmosfera de crescente inquietação. O filme se destaca por sua construção estética profundamente sensorial e subjetiva, operando por meio de metáforas visuais, ambiguidades narrativas e um registro que se ancora na experiência do onírico. Assim como em *Ex Machina* (2014) e *Aniquilação* (2018), Garland cria uma obra que desconstrói a realidade perceptível ao conduzir o espectador a um espaço de estranhamento, reflexão e crítica de aspectos da realidade.

A partir dessa premissa, *MEN* se apresenta como um terreno fértil para a análise das manifestações do onírico na linguagem cinematográfica. O que começa como um drama psicológico marcado por atmosferas de suspense, evolui gradualmente para uma experiência simbólica que desafia os limites da racionalidade empírica. Como já pontuado, a construção onírica, como categoria estética e narrativa, se estrutura a partir de uma fusão entre três dimensões fundamentais: a utilização de elementos que mantêm uma aparência de verossimilhança com o mundo objetivo; o emprego de aspectos que irrompem o estranho – o insólito – que desestabiliza as nossas certezas; e, por fim, a aparição de componentes do *maravilhoso*, que impõe o inverossímil sem necessidade de explicação racional. Observo que em *MEN* as costuras dessa sobreposição se tornam aparentes.

Desde a sequência inicial, o filme estabelece o regime imagético que sustenta sua narrativa: uma oscilação entre o presente e o passado traumático. Harper aparece sozinha em seu apartamento, diante da queda de um homem do alto de um edifício – cena que mais adiante será identificada como o suicídio de alguém muito próximo a ela, James. O cenário é realista, mas já preenchido de melancolia e distanciamento: a luz alaranjada, a chuva, a queda lenta e o silêncio instauram uma atmosfera suspensa, quase liminar. A sequência é interrompida pela imagem de um dente-de-leão desintegrando-se ao vento, funcionando como símbolo de transição que nos leva do espaço urbano para o campo. É assim que a trama se desloca para um ambiente que remete a uma espécie de Éden ambíguo – simultaneamente acolhedor e ameaçador – onde o insólito, o simbólico e, posteriormente, o onírico se adensam.

A primeira camada da estrutura onírica apoia-se na tentativa, claramente perceptível ao longo da obra, de ancorar a narrativa em uma verossimilhança com a realidade, sustentada ao longo de grande parte do enredo. Harper busca refúgio em uma casa de campo após uma experiência conjugal marcada pela violência e pela manipulação emocional. Os diálogos, os códigos sociais e os cenários compõem um mundo reconhecível e coerente. No entanto, o encontro com Geoffrey, o proprietário da casa, já inaugura um desconforto sutil. Sua cordialidade excessiva, sua insistência em chamá-la pelo nome de casada – mesmo após correções –, e sua repreensão ao vê-la comer uma maçã do jardim são gestos aparentemente triviais que, analisados em conjunto, revelam o funcionamento cotidiano da violência simbólica patriarcal. A maçã, em especial, remete ao mito cristão do pecado original, reinstituindo a culpa feminina de forma insidiosa. O gesto de Geoffrey, posteriormente suavizado por um “foi só uma brincadeira”, reflete uma dinâmica de opressão muito comum na vida das mulheres: a invalidação sistemática de seus incômodos por meio de uma linguagem que dissimula a violência.

Esse desconforto adquire novas camadas à medida que Harper cruza com outros moradores do vilarejo, cujas ações reforçam diferentes facetas da lógica patriarcal que permeia a narrativa. Um homem nu passa a persegui-la, incorporando uma ameaça silenciosa e constante, cuja nudez remete tanto à vulnerabilidade quanto à violência. Quando ela procura ajuda, os dois policiais que a atendem

evidenciam o descrédito institucional diante do sofrimento feminino: o policial homem minimiza a situação, tratando o ocorrido com indiferença, enquanto a policial mulher, embora demonstre um pouco mais de empatia, também relativiza o episódio, revelando como até mesmo as mulheres podem reproduzir e normalizar os mecanismos do patriarcado. A tensão se intensifica com o encontro de Harper com uma criança que, ao ser rejeitada por ela, a insulta com agressividade, e com um padre que, em vez de acolhê-la, a culpa pela morte por ela presenciada, insinuando que sua dor seria resultado de sua própria conduta.

Essas agressões, socialmente minimizadas, funcionam como rachaduras na lógica realista da narrativa. Ainda que não rompam com as leis naturais, elas instauram fissuras afetivas que preparam o terreno para a segunda camada do onírico: o insólito. De acordo com Todorov (1981), o insólito se caracteriza pela vacilação diante de eventos que parecem desafiar as leis da natureza e/ou razão, mas que ainda não as subvertem completamente. Em *MEN*, essa vacilação se expressa de forma emblemática na repetição dos rostos masculinos. Todos os homens da obra – com exceção de James – são interpretados pelo mesmo ator (Rory Kinnear). Essa escolha produz um estranhamento claro para o espectador, mas que parece passar despercebido por Harper, instaurando uma incerteza entre o que se vê e o que se comprehende. A inquietação cresce com outros elementos: a floresta densa que circunda a casa, o túnel escuro em que a protagonista ouve o eco da própria voz, os encontros perturbadores com figuras masculinas e os problemas de conexão durante as chamadas com sua amiga Riley. Todos esses aspectos contribuem para a criação de um ambiente liminar, onde a lógica da realidade começa a vacilar, mas sem se romper por completo – a instauração do infamiliar.

É, porém, na instauração da terceira camada – o *maravilhoso* – que o onírico se estabelece de maneira plena e inquestionável. A figura do homem nu, agora coberto de musgo e folhas, evocando o arquétipo pagão do *Green Man* – símbolo ancestral da fertilidade e da natureza cíclica, que Harper havia visto anteriormente no altar da igreja do vilarejo –, rompe com qualquer possibilidade de verossimilhança. Ele sopra dentes-de-leão em direção à protagonista, e um deles entra por sua boca – gesto que parece inaugurar um transe. Em seguida, o corpo masculino passa por sucessivas metamorfoses grotescas: uma série de partos corporais nos quais diferentes versões dos homens do vilarejo emergem uns dos outros, fundindo-se em uma cadeia orgânica de renascimentos. Essas cenas incorporam plenamente o *maravilhoso* por meio de uma estética de horror corporal, abolindo a causalidade e instaurando uma lógica cíclica, mítica, em que todos os homens são versões de uma mesma força opressora e regenerativa. A continuidade entre eles é selada pela repetição das feridas sofridas por James na queda inicial – evidenciando que a figura masculina, no filme, funciona como um arquétipo recorrente, uma estrutura em perpétua reprodução.

No clímax da narrativa, quando Harper finalmente confronta James – agora parte dessa cadeia monstruosa –, o espaço filmico transforma-se em um ambiente puramente onírico, onde as distinções entre interior e exterior, realidade e devaneio, passado e presente, são completamente dissolvidas. Ao perguntar o que ele deseja, e ouvir como resposta “o seu amor”, Harper parece alcançar uma compreensão simbólica: está diante de um homem que não comprehende o amor senão como posse e que isso é reproduzido e perpetuado pelo patriarcado e sua masculinidade tóxica. A imagem final, com Harper ensanguentada e sorrindo ao encontrar a amiga Riley, aponta para uma experiência transformadora, ainda que ambígua. O sorriso não é de alívio, tampouco de triunfo; ele permanece como um traço onírico – um resto de sonho e devaneio que insiste mesmo após o despertar.

Considerações finais

No curso deste artigo, o rio do onírico e seus afluentes foi percorrido, buscando compreender suas origens, fundamentos e manifestações na linguagem artística. Foi possível perceber que o inconsciente e os sonhos são objetos de interesse recorrente em diversas áreas do conhecimento, como a psicanálise, a sociologia e a filosofia. Essas abordagens, ao investigarem os mecanismos internos

da mente e os sentidos ocultos da experiência, ofereceram bases conceituais fundamentais para a formação da noção de onírico tal como ela se apresenta no campo da arte.

Ao longo da discussão, observou-se como esses estudos influenciaram diretamente a forma como o onírico passou a ser representado nas produções artísticas. Especialmente a partir do século XX, com o avanço das vanguardas e a consolidação de teorias sobre o inconsciente. A arte passou a acolher e expressar, de maneira mais significativa, imagens e narrativas que rompem com a lógica empírica, adentrando territórios subjetivos, simbólicos e poéticos. O onírico, nesse contexto, configura-se não como um mero reflexo dos sonhos, mas como uma linguagem estética que articula múltiplas dimensões da experiência humana.

Foi possível, ainda, desvelar os principais aspectos que caracterizam o onírico, sendo sua marca mais distintiva o entrelaçamento entre três camadas: o real, o insólito e o *maravilhoso*. A presença simultânea desses elementos confere à obra uma atmosfera que escapa à racionalidade ordinária, instaurando experiências sensíveis de estranhamento e deslocamento. Além dessa tríade estrutural, também foi possível destacar outras características recorrentes do onírico, como a fragmentação, uma certa não linearidade, o acesso à memória subjetiva e coletiva, e o potencial simbólico de reconfiguração da realidade.

Essa estrutura pôde ser observada de forma concreta na análise do filme *MEN – Faces do Medo* (2022), dirigido por Alex Garland. A obra apresenta inicialmente uma narrativa ancorada na verossimilhança, que aos poucos é atravessada por elementos insólitos e, posteriormente, por manifestações do *maravilhoso*. A repetição dos rostos masculinos, as metamorfoses grotescas e o surgimento de figuras arquetípicas são exemplos de como o filme mobiliza recursos oníricos para construir uma crítica simbólica à masculinidade tóxica e à opressão patriarcal. A fusão entre camadas da realidade e do devaneio, estruturada de forma progressiva, ilustra com clareza o funcionamento do onírico no audiovisual.

Dessa forma, o artigo reafirma a importância do debate em torno da linguagem onírica como uma via de expressão estética e crítica. Avançamos um pouco na busca por compreender como o onírico opera não apenas como um espelho dos sonhos, mas como um dispositivo poético que revela, tensiona e ressignifica aspectos profundos da experiência humana. Ao trazer à tona esse universo simbólico, o estudo contribui para o aprofundamento das discussões sobre arte, inconsciente e subjetividade, destacando o potencial do onírico como ferramenta de interpretação e criação na cultura contemporânea.

Referências

- ADLER, A. Tipología del enfrentamiento a los problemas de la vida. In Superioridad e Interés Social – Una colección de sus últimos escritos (pp. 66-69). México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- _____, A. Breves comentarios sobre razón, inteligencia y debilidad mental. In: Superioridad e Interés Social – Una colección de sus últimos escritos (pp. 46-52). México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

BARREIROS, Bruno Costa; PREVIATTI, Débora. O sonho como uma produção social. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 21, n. 51, p. 366-380, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/15174522-0215131>.

BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. / Flávio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins

Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. O Sonho. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

CARVALHO, Rogério Teixeira Cathalá de. Sonho dentro de um sonho: estudo de estruturas narrativas oníricas para o desenvolvimento do roteiro de um videogame. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2014.tde-18052015-165700>.

DELEUZE, Gilles. Imagem-tempo. Tradução de Roberto Machado. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: O insólito em questão – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Mesas Redondas / Flavio García; Marcello de Oliveira Pinto. Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. Tradução de Jayme Salomão. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a. (Edição original publicada em 1900).

_____, Sigmund. O infamiliar. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GARCIA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

HEYDT, Véronique. Alfred Adler, Psicologia Individual no Comportamento e na Saúde Mental. Edições Nossa Conhecimento, 2021.

IMBRIZI JM, DOMINGUES AR. Narrativas oníricas e a partilha de experiências (extra)ordinárias. Interface (Botucatu). 2021; 25(Supl. 1): e200805 <https://doi.org/10.1590/Interface.200805>.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2012.

LACAN, Jacques. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____, Jacques. Função e campo da palavra e da linguagem em psicanálise. In: Função e campo da palavra e da linguagem em psicanálise. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LAHIRE, Bernad. L'interprétation Sociologique des rêves. La Découvert, 2018.

_____, Bernard. Homem plural: os determinantes da ação. Tradução de: Jaime A. Clasen. Petrópolis : Vozes, 2002.

LEAL, Daniela; MASSIMI, Marina. ALFRED ADLER (1870-1937): Uma breve biografia. Estud. pesqui. Psicol., Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 796-814, maio 2017.

MARÇAL, Márcia Romero. A tensão entre o Fantástico e o Maravilhoso. São Paulo: FFLCH – USP, 2009.

MEN – Faces do Medo. Direção: Alex Garland. Produção: Andrew Macdonald, Alfon Reich. Reino

Unido: DNA Films; A24, 2022. 1 filme (100 min).

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1974.

NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva. In: A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

OLIVEIRA, Paulo Roberto. Alfred Adler e Psicologia Individual no Novo Milênio. Ed. Novas Perspectivas, 2020.

ORANGE, Marília. LIMITE (1931), VANGUARDA E SURREALISMO: uma aventura modernista no Brasil. Recife-PE: UFPE, 2019.

PELLEGRINO, Rafael. Consciência e inconsciente em Matéria e Memória: Bergson para além do campo das representações. *Kínesis*, v. IX, n. 20, p. 252-264, jul. 2017. DOI: <https://doi.org/10.36311/1984-8900.2017.v9n20.16.p252>.

PETERS, Gabriel. O onírico é social? Notas sobre Bernard Lahire e a sociologia dos sonhos. Blog Labemus, 21 ago. 2024. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2024/08/21/o-onirico-e-social-notas-sobre-bernard-lahire-e-a-sociologia-dos-sonhos-por-gabriel-peters/>.

PONGE, Robert (Org). O Surrealismo. Porto Alegre-RS: UFRGS, 1991.

_____. Surrealismo e novo mundo. Porto Alegre-RS: UFRGS, 1999.

RIBEIRO, Sidarta. O Oráculo da Noite: A História e a Ciência do Sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Rivera, Tania. Cinema, imagem e psicanálise / Tania Rivera. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROLIM, José. Aspectos neurofisiológicos e comportamentais do sonho lúcido. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1981.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 7. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2022.