

O imaginário sonhador no retorno à infância: experiências do sonho e devaneio na dor e glória autoficcional almodovariana

Deivid Nascimento de Carvalho¹

Resumo

Neste breve artigo, venho propor considerações sobre a obra cinematográfica *Dor e Glória* (Dolor y Gloria, 2019), do diretor espanhol Pedro Almodóvar, tecendo o olhar psicanalítico sobre a autoficção, de modo a trazer alusões de conceitos da psicanálise e do cinema. Embora o filme seja autoficção, este texto não terá o diretor da obra como pretexto analítico. Haverá abordagens ao retorno à infância, relação mãe e filho, sonhos e devaneios do personagem que apresenta o seu mundo intimamente ligado ao passado e ao presente, nos olhos da câmera que desnudam a fragilidade de ser exposto ao público. Dessa forma, o texto propõe diálogos com Freud (1900), Rodrigues e Dunker (2012), Xavier (1983) e Metz (1980). Lembremos que, para Freud, o sonho é a realização de um desejo, e será por meio desse desejo que o sujeito será tomado pela redescoberta de si.

Palavras-chave: Cinema autoficcional. Psicanálise. Sonhos. Infância. Memória e nostalgia.

¹ Mestrando em Culturas e Identidades Brasileiras no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Pesquisador filiado à Associação Brasileira de Estudos da Trans-Homocultura (ABETH). Psicanalista pelo Instituto Brasileiro de Psicanálise Clínica (IBPC SP). Especialista em Psicanálise e Análise do Contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bacharel em Antropologia e Diversidade Cultural Latino-Americana pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila PR). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4147-0167> E-mail: deividncarvalho@outlook.com

Introdução

Este artigo propõe analisar a obra cinematográfica *Dor e Glória* (2019), do diretor espanhol Pedro Almodóvar, a partir da teoria freudiana sobre a interpretação dos sonhos. Para tanto, serão analisados os sonhos do personagem principal, de modo a entendermos sobre a representação de sua infância e desenvolvimento como adulto solitário e deprimido, fruto de escolhas, dores, emoções culposas e lembranças nostálgicas sobre o passado, infância e relacionamento com a mãe. Da mesma maneira que o personagem resgata em seus sonhos o desejo de fazer as pazes com o passado e viver livre de suas dores, a representação do sonho o conforta — é mediante retorno à infância que acessa do inconsciente a reconciliação consigo para seguir em frente e suportar a angústia que o acompanha durante dias fantasmagóricos. A glória já foi mais gloriosa, porém é por meio das dores que conhecemos as camadas mais profundas de seu passado, de sua construção de si. Os sonhos revelam desejos, expõem emoções reprimidas e desnudam o recalque que o inconsciente deseja trazer à tona.

Assim, para compor o debate teórico, utilizo Dunker e Rodrigues (2012) para retratar considerações e aproximações entre cinema e psicanálise. São simetrias que ocorrem de modo a se complementarem, pois bebem da fonte uma da outra, compondo profundas similaridades. Acerca do imaginário sonhador e o resgate interior das memórias de infância em devaneios, para compor esta discussão, utilizo Freud (1900/2018), em *A interpretação dos sonhos*, para entendermos sua origem, como eles se formam e como se representam na vida cotidiana. Para Freud, o sonho é a realização de um desejo e, por sua vez, esse desejo tem camadas densamente associadas ao nosso inconsciente. O sonho tem poder de resgatar o que foi e está reprimido no nosso inconsciente, ou seja, o que está profundo em nós e escondido das nossas memórias, o que foi internalizado, censurado, oculto. O sonho é uma experiência subjetiva de redescoberta de nós e nos convida ao reencontro de quem somos. A projeção do sonho trabalha com uma linguagem metafórica, repleta de símbolos, códigos, elementos desconexos, dramatizações, deslocamentos e condensações. Por meio dessas imagens desconexas, somos convidados à interpretação do que há de mais arcaico na nossa psique, refletindo, portanto, nossos sentimentos e emoções perpassados por essa experiência sensorial.

Na teoria cinematográfica, há simetria entre sonhos, devaneios e inconsciente. Utilizo Metz (1980) para elucidar as relações entre sonhos e cinema, sobretudo, no devaneio e no pensamento flutuante. Ao assistirmos a um filme, temos acesso ao nosso mundo particular, nessa experiência de rito de passagem entre o real e o imaginário. Assim, o sonho está intimamente atrelado ao devaneio, que, por sua vez, estão vinculados à experiência do cinema e do filme, como produto discursivo mnêmico, isto é, representações e memórias de experiências vividas pelo sujeito, resgatando lembranças, sentimentos e emoções que passaram pelo processo de repressão, completamente censuradas, escondidas e desconhecidas de nós mesmos.

Desse modo, a obra de Almodóvar retrata memórias de infância por meio de sonhos para resgatar a força interior e enaltecer o passado como reencontro do presente, de forma a acessar essas lembranças como pulsão de vida para fazer as pazes consigo. Nesse

contexto, utilizo o artigo de Emídio e Souza (2020), psicanalistas que refletiram sobre este filme, analisando a relação entre mãe e filho. Essas análises são fundamentais para entender a infância do protagonista, principalmente, quando se trata dos sonhos de Salvador com a mãe, em que conhecemos seu vínculo materno e desenvolvimento infantil por intermédio dessa relação.

Cinema e psicanálise: a projeção do sonho

O cinema é essencialmente sensível para captar o sofrimento social, utilizando imagens, sons, artifícios simbólicos e técnicas emocionais para comover o público, para fazê-lo emergir na história, para compactuarmos com a ideia exposta ou provocar-nos a reflexão sobre o discurso narrado. A psicanálise contribui para o cinema ao operar no campo da crítica, tensionando o sintoma, provocando deslocamentos intelectuais, mobilizando a sensibilidade afetiva e produzindo ramificações emocionais que permitem ao espectador adentrar o universo associativo da obra. Na sessão de cinema, constantemente somos afetados pelos sentidos aguçados e atentos da experiência cinematográfica.

Na sessão de psicanálise, somos decifradores e examinadores da narrativa exposta, quando investigamos o enredo, personagens, sentimentos e emoções pelos quais somos atingidos. Na sessão de psicanálise, o analista e o analisando narram “filmes” que vão se formando pelo emaranhado de discursos que são formados na associação livre. As ideias vão se associando uma à outra a fim de construir uma história. Essa história é formada por memórias de infância, sentimentos censurados, emoções reprimidas, simbolismo e fantasia, roteiros em processo de criação e roteiros ainda não filmados, enredos fragmentados, ocultos, incertos. Algumas dessas histórias remetem a filmes em processo de repetição, continuamente se repetindo, narrando o mesmo roteiro intacto. Outras histórias são filmes narrados da mesma maneira, olhados com os mesmos olhos, sem o desejo da reinvenção.

Para tanto, assim como mencionam Dunker e Rodrigues (2012), o cinema e a psicanálise estão muito mais próximos do que distantes entre si. Ambos aliviam o sofrimento e ajudam a criar reflexões sobre si, o aprofundamento de “dores da alma” e o acolhimento em momentos difíceis. Produzem, de alguma maneira, a satisfação pessoal, um acalanto, um conforto, um carinho, capaz de transformar e reformular alguns sentimentos desagradáveis, o entendimento sobre os processos de resistência, a adaptação de ideias e o questionamento sobre si. Trabalham a reformulação ou afirmação identitária, o conhecimento e a reinterpretação sobre os conflitos sociais, de modo a questionar e refletir sobre a vida e a existência humana. Desta maneira resume o poeta surrealista Desnos (1983):

Na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias. Gostaria que um diretor se enamorasse desta idéia: na manhã seguinte a um pesadelo, que ele anotasse exatamente tudo de que se recordasse e daí partisse para uma reconstituição minuciosa. Não se trata mais então de lógica, de construção clássica ou de adular a incompreensão pública, mas de coisas vistas, de um realismo superior na medida em que abre novo campo à poesia e ao sonho (p. 317).

Dunker e Rodrigues (2012) nos demonstram historicamente as analogias entre cinema e psicanálise. A primeira analogia realizada por Hugo Mauerhofer nos remete à associação da experiência do cinema na elaboração de um sonho. Dessa forma, a composição fílmica corresponde a uma alucinação da realidade, completamente passiva diante dos nossos olhos, intimamente vinculada ao processo de formação dos nossos sonhos inconscientes. Houve uma segunda analogia formulada por Jean Baudry e posteriormente por Jacques Lacan. Ambos refletiram sobre a tela do cinema ser como um espelho, no qual o dispositivo cinematográfico reproduz o aparelho psíquico como se estivesse espelhando o eu ou, por sua vez, a formação do eu. Conforme o caso de crianças que se espelham em seus pais, colegas e semelhantes para criar a própria identidade.

O cinema-sonho aborda a experiência que o espectador tem ao adentrar em uma sala escura: imerso em uma tela, divaga alucinações sobre si. Dispõe-se sobre a formação do eu e articula-se com o desejo. Assim como comparam Dunker e Rodrigues (2012), o psicanalista incita ao analisando a elaboração da escrita de seu inconsciente, tal função vai se transformando, aos poucos, na criação da narrativa. De modo a compor uma história, esse enredo direciona ao analista a edição, intervenção e direção terapêutica desses elementos atribuídos pela associação livre. É o paciente que elabora a história, que cria a narrativa a ser analisada. Ele escreve o roteiro com suas impressões, sentimentos, dores, produz a cena que deverá ser pauta para o jogo terapêutico. O diretor do filme é o paciente. No entanto, o analista é o diretor da cura, do jogo terapêutico elaborado pelo analisando. Portanto, o paciente produz esse roteiro em fragmentos, adaptando cenas, organizando ideias, desorganizando acontecimentos, trocando intensidades afetivas aos personagens e reelaborando sentimentos. É, de certo ponto, uma ideação de um set de cinema, onde produtores e diretores dialogam a fim de reunir fatos e considerar os caminhos da filmagem.

O fazer cinema é, contudo, promover a elaboração de um sonho. Assistir a um filme é ter consigo a experiência de estar sonhando. A obra tensiona o eu, reconhecendo-o, ou se transformando em questionamento, na sensação de se ter sonhado. Interpretá-lo é uma forma de reconstruir o que foi sonhado, de forma a não revelar o significado, mas conduzir ao entendimento e reflexão sobre o sonho. Conduzir a interpretação desse filme é um trabalho que o analista e analisando têm em conjunto, de modo a captar divagações para dar um sentido ao discurso. Para tanto, por empenho de ambos, esse discurso pode se transformar em autoconhecimento, com a finalidade de incentivar caminhos para direção e elaboração narrativa do inconsciente.

A projeção do sonho: a representação do inconsciente

A organização do aparelho psíquico², conforme estabelecido por Freud, está relacionada à primeira tópica, elaborada na primeira parte de sua obra: o sistema Ics, Pcs e Cs. O inconsciente (Ics) corresponde à parte mais arcaica da psique — regido por suas próprias leis, foge do racional, apresenta traços mnêmicos (lembranças primitivas) e é conduzido pelo

² Para mais detalhes sobre a organização do aparelho psíquico freudiano, consulte o artigo de Coelho (1999).

princípio do prazer. O *Ics* tem natureza misteriosa, não tem tempo nem espaço, muito menos incertezas ou dúvidas. O *pré-consciente* (*Pcs*) compõe-se como uma barreira de censura para filtrar quais conteúdos podem tornar-se acessíveis à consciência e, por sua vez, quais conteúdos deverão permanecer censurados, isto é, recalcados na instância mais profunda de si (*Ics*). Assim, o *Pcs* assume uma defesa entre o inconsciente e consciente, nessa instância conteúdos liberados ficam acessíveis à consciência. Para tanto, o *consciente* (*Cs*) corresponde ao que está diretamente disponível à mente, tem noção de tempo e espaço, é o responsável pelo nosso contato com o mundo exterior. O *Cs* tem o princípio de realidade, estabelece raciocínios, percepções, discernimento.

Posteriormente, Freud estabelece um novo modelo estrutural do aparelho psíquico, correspondendo à segunda tópica e à segunda parte da sua obra: O *Id*, *Ego* e *Superego*. Dessa maneira, o *Id* é a parte mais “selvagem” da psique e se constitui em um reservatório de impulsos desordenadamente caóticos e irracionais, pulsões destrutivas ou construtivas, além de um conjunto de energias psíquicas, pulsões que visam, sobretudo, à obtenção do prazer. O *Id* busca a satisfação da fantasia, o prazer imediato, e há absoluta concentração de todo o *inconsciente*. Por outro lado, o *Superego* é a instância psíquica que busca controlar os impulsos do *Id* para impedir que eles se realizem. O *superego* é uma especialização do *Ego*, tem parte consciente e inconsciente e é responsável por impor limites, normas, padrões e é formado pela introdução de conteúdos ensinados pelos pais. Consequentemente, o *superego* tem objetivo de coibir, punir e culpar qualquer impulso contrário às suas imposições morais, forçar o *Ego* a corresponder a sua consciência moral e conduzir o sujeito à perfeição.

Por conseguinte, o *Ego* é formado na primeira infância, quando as experiências com os pais advêm de orientações, sanções, restrições, punições e, assim, a criança internaliza no inconsciente essas emoções subjetivas. O *ego*, portanto, faz mediação entre o *superego* e o inconsciente, procura obter equilíbrio entre a satisfação pulsional do desejo (*Id*) e a satisfação social moral (*superego*). Para tanto, o *ego* é composto por traços mnêmicos (lembranças afetivas da infância) e tem maior parte consciente, embora tenha uma parte inconsciente, tal como o *superego*. O *ego* comanda o princípio de realidade, tem como principal função psíquica a manutenção harmônica entre pulsões do *Id*, exigências do *superego* e interposição de demandas do mundo exterior. Por isso, o *ego* desenvolve as pulsões do *Id* de modo a satisfazer seus impulsos de forma racional, consciente, interferindo entre realização do prazer e minimização nociva. Em vista disso, os sonhos têm papel fundamental no entendimento do aparelho psíquico freudiano, especialmente porque nos mecanismos do sonho há o retorno de memórias de infância, desejos e conteúdos anteriormente recalcados. Isto é, o sonho compõe uma das manifestações do inconsciente.

Consequentemente, os sonhos se referem a uma experiência particularmente individual incluída em diversos debates culturais. Para a psicanálise, refere-se a uma experiência imaginativa formulada pelo inconsciente durante o sono; e para Freud o sonho simboliza um desejo reprimido, resgatado pelo inconsciente, em busca de realização. Há também, a correlação do sonho com demais tradições culturais que demandam simbolismo místico, com poderes premonitórios, expansão da consciência e espiritualidade mediúnica. Para tanto, o sono apresenta duas fases: a primeira é o sono de ondas lentas e com baixa atividade cerebral.

Neste, não se formam filmes em nossa mente, mas há pensamentos formulados em imagens. A segunda fase tem alta atividade cerebral, chamada de REM (em inglês, significa “movimento rápido com os olhos”). Durante essa fase se formam os sonhos.

Em 1900, Freud publicou “A Interpretação dos Sonhos” e, com essa obra, resgatou algumas considerações já elaboradas anteriormente e atribuiu suas teses científicas a esse assunto. Carl Gustav Jung³ também ofereceu considerações sobre sonhos baseadas em observações próprias e de seus pacientes. Para ele, os sonhos não seriam apenas reveladores de desejos, mas uma ferramenta que visa buscar o equilíbrio compensatório ao sonhador, ou seja, atribuições arquetípicas que visam alertar o indivíduo sobre adversidades, oposições de ideias, representações sombrias, força interior masculina e feminina. Jung considera o sonho como uma força natural que incentiva o processo de individualização. Desse modo, há os sonhos “comuns” e os “arquetipos”, sendo esse último munido de grande poder revelador sobre o indivíduo.

Os sonhos são cargas emocionais fincadas no inconsciente e têm imagens e sons que podem nos revelar a raiz dessas emoções, por meio de uma linguagem simbólica. Para Freud, o que a pessoa sente com relação ao sonho é fundamental para a interpretação deste. A mesma cena vívida ou fotográfica do sonho pode ser representada em diversas simbologias que podem ser analisadas em sessões psicanalíticas para aflorar o inconsciente do indivíduo, relacionando-as às emoções pertinentes, sobretudo conteúdos recalcados que podem vir à tona com revelações censuradas internamente. Contudo, há vertentes de neurocientistas que consideram o sonho apenas um tráfego de informações cerebrais sem nexo que ocorrem apenas para manutenção saudável do organismo.

Em vista disso, Freud contribui com dois elementos fundamentais para a interpretação dos sonhos: primeiro, o *conteúdo manifesto*, isto é, a narrativa do sonho conforme o sonhador conta, bem como é lembrado por ele após o sonho. Em segundo, o *conteúdo latente*, ou seja, o significado do sonho após ser analisado pelo analista, mediante associações individuais do sonhador. Assim sendo, quem interpreta os próprios sonhos poderá descobrir sobre si mesmo. Dormir é, por sua vez, sonhar, o que é considerado uma necessidade neurofisiológica⁴. Nos dois tipos de sono, temos NREM (No Rapid Eye Movements) e REM (Rapid Eye Movements), sendo o último o mais importante por estar relacionado à formação dos sonhos — quando os olhos fazem um movimento de um lado para outro, como se estivessem observando algo. No REM, há variação do Sistema Nervoso Autônomo, com o ritmo cardíaco e a respiração irregulares, a pressão arterial e secreção dos hormônios suprarrenais ficam mais elevados. Observa-se ereção peniana e reação correspondente no tecido vaginal.

No REM, há quatro estágios do sono: o primeiro é leve, quando ocorre relaxamento no momento que o indivíduo repousa e tem duração de alguns minutos; o segundo é intermediário e apresenta um nível de relaxamento maior, quando ocorrem experiências sensoriais, como

³ Para mais detalhes sobre a relação de Carl Gustav Jung, os sonhos e a psicologia analítica, consulte o artigo de Sá e Fernandes (2016).

⁴ Para mais detalhes sobre neurofisiologia, estágios do sono e a teoria freudiana, indico o artigo de Elie Cheniaux (2006).

alucinações e sensações de queda; o terceiro corresponde ao sono profundo, com maior resistência para ser acordado; por fim, o quarto estágio corresponde ao sono mais profundo, há total relaxamento e desligamento do mundo exterior, podendo ocorrer sonambulismo.

Chamamos de sonho a experiência mental subjetiva durante o sono e, por sua vez, sintetiza uma atividade mental inconsciente que interfere no próprio sono. Então, “somos assim levados a admitir que, no sonho, sabíamos e nos recordávamos de algo que estava além do alcance de nossa memória de vigília” (Freud, 1900/2018, p. 29). Destarte, “é muito comum um sonho dar mostras de conhecimentos e lembranças que o sujeito, em estado de vigília, não está ciente de possuir” (p. 32). O sonho manifesto é uma experiência mental consciente que o sonhador pode ou não recordar após despertar, “temos em mente que os pensamentos oníricos latentes não são conscientes antes de se proceder a uma análise, ao passo que o conteúdo manifesto do sonho é conscientemente lembrado” (p. 143). Desse modo, quando o conteúdo latente consegue atingir o conteúdo manifesto, ocorre a elaboração do sonho, ou seja, a sintetização deste. Para tanto, o conteúdo latente conta com três componentes: o primeiro se refere às experiências sensoriais noturnas que ocorrem — e são sensíveis — enquanto o indivíduo dorme: a buzina e sirene de algum automóvel, o barulho da TV, o tic-tac do relógio, fome, sede, frio, calor, desejo de urinar, entre outras situações pontuais podem ser absorvidas pela latência do sono.

O segundo componente são memórias, preocupações, situações e atividades rotineiras que ocorreram no mesmo dia, elaborações recentes que ficam ativas no inconsciente durante o sono e podem ser incorporadas à latência. Refere-se à variedade de emoções e sentimentos acolhidos pelo Ego e que ainda não foram recalçados. O terceiro componente são os impulsos do Id, censurados da consciência pelas defesas do Ego. Parte do conteúdo latente do sonho, derivados do Id, são desejos da primeira infância. Esse processo de elaboração do sonho, mediante impulsos reprimidos do Id, idealiza a distorção simbolizada na fantasia do que é digerido no conteúdo manifesto.

Nos sonhos, pensamentos abstratos viram elaborações de imagens completamente despreocupadas com a intenção lógica, caracterizam um atributo de *dramatização*. Em sua grande maioria, o sonho manifesto apresenta a *condensação* de pensamentos, emoções e desejos inseridos no conteúdo latente. É comum que elementos, símbolos e características distintas sejam condensadas em apenas uma pessoa ou situação, de modo que um único elemento pode apresentar diversas características vinculadas. Há sonhos em que o processo de *deslocamento* insere uma censura do conteúdo latente e substitui uma imagem, emoção, objeto ou pessoa para outra representação no conteúdo manifesto. Isso compõe um mecanismo de defesa do inconsciente para não permitir que conteúdos recalçados sejam acessíveis à consciência.

Ocorre também a *representação pelo oposto*, quando o sonho manifesto corresponde a um desejo, sentimento ou situação invertida da realidade. A *representação pelo nímio* ocorre quando a representação do conteúdo latente é demonstrada no conteúdo manifesto de modo inferior ou secundário, com detalhes insignificantes. Bem como a *representação simbólica* consiste na utilização de um símbolo para associar uma situação, pessoa ou desejo no sonho manifesto, sem roubar a cena ou estar presente na narrativa manifesta. O mundo

dos sonhos foi estudado por Freud e demonstrou grande elaboração mental e trabalho psíquico cujo inconsciente pode agir utilizando uma narrativa codificada, lúdica e simbólica para trazer emoções reprimidas ao consciente. Esses conteúdos recalcados são fundamentais para o autoconhecimento e para o autor, pois o sonho simboliza a realização de um desejo reprimido, censurado pela moral que nos cerca. O material que compõe o sonho advém de experiências, memórias e lembranças que são nossas, mas desconhecidas por nós.

A projeção do devaneio: a figuração do sonhador na experiência cinematográfica

A partir dos anos 1960, a psicanálise se revigorou com o “retorno a Freud” feito por Jacques Lacan, promovendo a integração das teorias psicanalíticas no cinema como forma de adquirir novos planos para a crítica cinematográfica. Esse retorno a Freud converge com reflexões feministas, associação literária e uma popularização do cinema como debate acadêmico, produção e pesquisa científica. Dessa associação entre cinema e psicanálise, “nascem” algumas teorizações que são interessantes para refletir acerca do estudo da experiência cinematográfica. O espectador é imerso à tela do cinema, completamente passivo à exibição, com certo tédio e imaginação livre, envolto às tentativas do inconsciente de atingir a consciência com maior facilidade, de modo a reativar nossas repressões, retirando-as do fundo do esquecimento, proliferando nossas fantasias.

A experiência cinematográfica é única para cada espectador. Cada indivíduo é afetado de forma particularmente diferente, tecendo o imaginário de suas memórias, frustrações, angústias, nostalgias, lembranças afetivas, emoções jogadas para debaixo do tapete e, agora, completamente reviradas para o ar. O cinema tem afinidade com sonho e fantasia. Essa afinidade canaliza a imaginação do sujeito, fornecendo um material a ser digerido. Ao sair do cinema, principalmente se o filme tem um efeito transformador na vida de quem o assistiu, se houver sensibilidade e identificação com a obra, essa experiência cinematográfica pode ser notada por meio da postura, gestos, diálogos e pensamentos. Assim comenta o psicólogo Mauerhofer (1983):

Confortável e anonimamente sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana, o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade — condição esta que gera uma afinidade psicológica entre a situação cinema e o estado do sono. Há entre os dois casos uma relação significativa: ambos supõem uma fuga da realidade, a escuridão como pré-requisito para dormir ou assistir cinema e um estado de passividade voluntário (p. 377).

Para Metz (1980), nesse momento, o espectador não sabe inteiramente que está no cinema. O sonhador, até certo ponto, sabe que sonha, no entremeado à vigília e o sono ou quando o sono profundo é estremecido, deixando aludir o presente inconstante, elaborando alguns fragmentos que se incorporam a pensamentos sobre “estou sonhando”, incorporados ao sonho que está em elaboração no inconsciente. É nesse ambiente que o estado fílmico e o estado onírico se enlaçam, se complementam e se desassociam. O inconsciente nunca dorme e a elaboração do sono afeta, principalmente, o pré-consciente e consciente. Assim, uma parte do Eu está em vigília, permitindo que a outra parte esteja imersa no sono, assumindo a intervenção

de um estado onírico. O inconsciente desperta a outra instância que dorme, o pré-consciente. O consciente dorme apenas quando o sono não sonha. Deste modo define o autor: “O grau de ilusão de realidade é inversamente proporcional ao da vigília” (Metz, 1980, p. 110).

Esta formulação ajudará talvez a compreender melhor o estado fílmico, colocando-o perante o estado onírico como uma complexa mistura de afinidades e diferenças. Em oposição às atividades ordinárias da vida, o estado fílmico tal como o induzem os filmes tradicionais de ficção (e nisso é verdade que desmobilizam) assinala-se por uma tendência geral a baixa de vigília, por um começo de sono e de sonho. É corrente, quando não se dormiu o suficiente, que a sonolência ameaça mais durante a projeção de um filme do que antes ou mesmo depois. O filme narrativo não incita a ação, e se é espetacular não é apenas, como se disse, por causa do jogo do cenário à Italiana, da perspectiva monocular com o seu ponto de fuga em que o sujeito-espectador se admira na posição de qualquer Deus, ou porque reativa em nós as condições características do estádio do espelho no sentido de Lacan . . . é também, e mais diretamente, mesmo se as duas coisas estão ligadas, porque favorecem a retração narcísica e a complacência fantasmática, as quais, quando são empurradas até mais longe, e entram na definição do sonho e do sono: excesso da libido no Eu, suspensão provisória do interesse pelo mundo exterior assim como dos investimentos de objetos, pelo menos na sua forma real. A este respeito, o filme romanesco, molinete de imagens em sons que sobrealimentam as nossas zonas de sombra e de irresponsabilidade, é uma máquina de moer a afetividade e de inibir a ação (Metz, 1980, p. 111).

Para tanto, assim como comenta Metz (1980), o espectador quase sempre sabe que está no cinema e o sonhador quase nunca sabe que sonha. O estado fílmico e o estado onírico se enlaçam quando o espectador adormece ou quando o sonhador começa a despertar. O espectador do filme é um sujeito que está acordado (embora esteja sonhando de olhos abertos, com os sentidos adormecidos diante da situação exposta), e o sonhador é alguém que dorme (assim como falamos sobre alguém que pegou no sono propriamente dito). Dessa forma, a percepção do filme é real, mas o espectador assimila sons e imagens que se associam a ele (emoções, sentimentos, pensamentos, memórias, nostalgias), assim como o estado onírico atinge a consciência desse espectador, assumindo carácter individualizado a cada espectador que está na plateia participando dessa experiência. O estado fílmico e o estado onírico são consideravelmente únicos para cada espectador.

O espectador apresenta relação ambivalente com o filme. Pode haver situações em que o estado fílmico não alimenta suficientemente o Id, a satisfação pulsional é frustrada e não há prazer do Ego. Porém, há de se supor que essa pode ser uma defesa do Ego e SuperEgo. Essas defesas podem controlar os desejos inconscientes que o afeto ao objeto, ou seja, o filme, pode intervir. Afinal, o estado fílmico pode se vincular ao estado onírico profundamente associado ao inconsciente. Para que o espectador goste de um filme, este deve acalantar seus prazeres pulsionais que o distancie da rejeição, isto é, do mecanismo de defesa que inibe a aceitação da obra.

O sonho corresponde ao desejo mais profundo, no entanto há um mecanismo de defesa que regula o que pode ser exposto, descoberto, de tal maneira que não se chocará

com a realidade. É como se fosse um filme feito sob medida para seu espectador (si mesmo), em que o espectador é diretor, autor e roteirista da própria obra. O que move o sonho é o desejo inconsciente, permeado, entre outras coisas, de memórias infantis recalcadas. Essas memórias são reativadas quando entramos em contato com representações conscientes que ainda não foram programadas ao recalque. Portanto, a regressão (para o estado inconsciente) é produzida no estado de sono, como um processo alucinatório, semelhante ao estado fílmico que o espectador experimenta ao sonhar acordado, assistindo atentamente à alucinação que desperta intensamente seus desejos.

A diegese do filme é considerada mais lógica que o sonho, afinal se trata de uma construção narrativa elaborada com início, meio e fim, ou ao menos tende-se a tentar esse projeto discursivo. O sonho, por sua vez, corresponde a um emaranhado de sensações, emoções, memórias afetivas, condensações, representações simbólicas que dizem respeito à ausência de realidade, sem início, meio ou fim. O sonho é um filme ininteligível. Metz (1980) associa o devaneio ao “sonho de dia”, ou seja, aquele momento em que somos invadidos por um “fantasma inconsciente”, sonhando acordado — muitas vezes de olhos abertos —, imersos ao mundo dos sonhos sem, necessariamente, estar dormindo. Assim, o devaneio tem um parentesco com as pulsões, entra na definição do que o autor chama de fluxo fantasmático, associado à produção do inconsciente. Também, poderá ser associado ao estado fílmico, conforme as deduções características:

Certeza que o é, mas distingue-se com tudo das outras produções do inconsciente, do sonho, do sintoma, etc. — e trata-se do segundo elemento da sua definição — pela sua lógica interna em que se vê a marca intrínseca do pré-consciente e do processo secundário: o fantasma é inicialmente organizado numa história (ou num quadro) relativamente coerente, com encadeamentos de ações, personagens, lugares, por vezes momentos, que a lógica das artes narrativas ou representativas não negaria . . . Deste modo, se bem que o fantasma esteja sempre próximo do inconsciente devido ao seu conteúdo, e que o fantasma consciente seja apenas uma versão um pouco mais distante, uma prolongação germinante do fantasma inconsciente, o fantasma, por um outro lado, traz sempre a marca mais ou menos nítida do pré-consciente nos seus modos de composição e construção formal . . . Esta dualidade interna que caracteriza tanto as manifestações conscientes como as manifestações inconscientes de um mesmo tronco de impulsão fantasmática, mas é evidente que o grau de secundidade tem tendência a aumentar quando uma das germinações ultrapassa o limiar da consciência e se torna assim disponível ao devaneio (Metz, 1980, p. 136).

Metz (1980) comenta que quando isso acontece é como se fosse uma intervenção ao sujeito, como um início de argumentação de roteiro para um filme, pois o devaneio nasce de um fantasma consciente. Assim, o filme é uma elaboração material, cuidadosamente estudado e sistematizado, enquanto o devaneio faz parte de uma elaboração mental, composto de divagações, incerteza e vazio. Enquanto o espectador sabe que está assistindo a um filme, o devaneio é consciente. Em ambos os casos, o sujeito não se confunde com as imagens e percepções, mas mantém ambas vinculadas às representações mentais do devaneio. O filme é uma ficção de percepções reais, enquanto o devaneio é uma manifestação mental movida

de imagens e percepções reais que se emolduram em um filme, semelhantemente vinculado à imaginação. A visão do filme e do devaneio é uma contemplação de um estado passivamente introvertido, recluso, observador. Frutos de uma solidão e reflexão interior.

A representação mental do devaneio se assemelha ao sonho. Para Metz (1980), ambos se opõem ao filme, uma vez que o devaneio e o sonho são uma elaboração do inconsciente e apresentam maior sensibilização às imagens, memórias, nostalgias e simbologias do sonhador — enquanto o filme é uma representação de imagens, memórias, nostalgias e simbologias do idealizador da obra. No entanto, o filme também afeta o espectador. Conforme Metz (1980), na realização do desejo, o filme é duas vezes inferior ao sonho e há menor satisfação com o filme, se comparado ao devaneio. Portanto, o sonho é o desejo mais puro, mais intenso na sua loucura única; em contrapartida, o filme é uma satisfação comedida, agradável às pulsões e aos prazeres. Entretanto, o filme e o devaneio se relacionam à adaptação da realidade, pertencem ao dia, aos sujeitos que sonham acordados. O sonho, por outro lado, pertence à infância e à noite, ao mundo dos sonhadores.

Os filmes procedem de fantasmas conscientes e inconscientes, bem como devaneios de seu autor. O idealizador da obra adicionará conteúdos oníricos, fantasias, representações interiores, resgate de seus sonhos e mentalização de seus devaneios. Nessa relação, este artigo traz como exemplo a autoficção de Almodóvar, composta de confissões e elaborações do diretor narrando sobre a construção de si mesmo. O condicionamento do roteiro requer visitarmos memórias que o assombram, mediante o encontro desses fantasmas conscientes e inconscientes que pairam sobre a representação de sua infância e seu envelhecimento, um caminho entre muitas dores e glórias.

Relatos autoficcionais do imaginário sonhador: a projeção da dor e glória

Este artigo, destarte, utiliza conceitos psicanalíticos para dialogar com as considerações sobre a autoficção do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Incide sobre a elaboração do sonho e o inconsciente, além da alusão fantasmagórica do passado que emerge de devaneios do presente, amargura em dores e crises existenciais. O autor faz do retorno à infância um lugar aconchegante que conforta suas dores, atenua emoções e reencontra-se consigo, abraçando aquele garoto que se transformou, entre perdas e ganhos, na pessoa retratada na *autobiografia* ficcional. Alguns críticos, por sua vez, consideram *Dor e Glória* um filme autobiográfico, mas o termo é rejeitado por Almodóvar, visto que a narrativa é criada de modo ficcional, misturando fantasia e a realidade da vida do autor. Ou seja, nem tudo o que ocorreu no filme é verídico. Há de se considerar que se trata de uma *autoficção*, uma literatura visual e ficcional do “eu” sobre sua história de vida, retratando a si em tom saudosista confessional. Sendo assim, o autor nos apresenta Salvador Mallo, interpretado por Antonio Banderas — ator conhecido por atuar em alguns dos filmes de Almodóvar de 1982 a 1990, retornando a parceria em 2011. Salvador é suficientemente a imagem de Almodóvar, contudo poderá ser inspiração para além de sua biografia como ele mesmo, supostamente como (não) representante fiel de sua própria história.

É por intermédio de Mallo que Almodóvar retrata sua vida diante do olhar analítico. Cedeu ao personagem roupas e objetos pessoais de seu apartamento, além de lembranças

afetivas de sua mãe e irmão para compor o devaneio do personagem, utilizando a fantasia, condensando símbolos, tecendo fragmentos fraternos para construir a narrativa de Salvador. Ao longo da trama, vamos conhecendo quem é Salvador Mallo por meio de seus sonhos e regresso ao menino que o reencontra em momentos difíceis, em dores, incertezas e angústias da vida adulta. O filme nos apresentará o protagonista em sua vida desordenada, em idade madura, quando dores físicas, depressão e solidão impedem Salvador de prosseguir realizando seu desejo de fazer cinema. As filmagens exigem algo que o corpo físico não é capaz de proporcionar e a escrita demanda uma concentração que o personagem não pode fornecer. No entanto, quando é convidado para a homenagem da produção fílmica — *El Sabor* — que realizou há 30 anos, reencontra Alberto, o ator principal da obra cuja relação profissional resultou em um desentendimento que fez o autor excluí-lo de sua vida. Mallo tinha uma expectativa para atuação do personagem que foi fornecido a Alberto e, para Salvador, essa idealização performática da atuação desejada não foi cumprida nem realizada.

Após aceitar a homenagem, nesse momento, o autor volta ao passado e é convidado a rever sua trajetória de ganhos e perdas. É aqui, neste ponto, que os sonhos se tornam cada vez mais latentes e somos imersos por *flashbacks* da sua história, resgatado por detalhes de sua infância, o crescimento ao lado da mãe e os desejos que o acompanharam durante o percurso pessoal e cinematográfico. É a partir dos sonhos, dos encontros com o devaneio, da imaginação e fragmentos do inconsciente que descobrimos sua história. Afinal, para Freud, o sonho é um desejo reprimido do inconsciente e será por meio do sonho que se imerge nas camadas mais profundas de si. O reencontro de Mallo com esse desentendimento do passado traz à tona o uso de heroína. Esta se torna uma alternativa para lidar com as dores que o impedem de viver uma vida plena, dores físicas que o incomodam e o imobiliza diante de incertezas sobre a vida pessoal e profissional. Da mesma forma, é um refúgio para escapar da realidade, estando anestesiado de dores físicas e emocionais, pensamentos fantasmagóricos, questionamentos e culpa sobre suas escolhas diante dos acontecimentos da vida.

A heroína o aproxima de Alberto e desenvolve uma conexão capaz de tirar Salvador do isolamento voluntário. O retorno do debate acerca da atuação de *El Sabor* e a descoberta do roteiro de *La Adicción* pelo ator afluem o desejo de Alberto de atuar nesse papel, pois corresponde à sua pulsão de vida, completamente encantado e identificado com a obra. A obra, no entanto, retrata o relacionamento de Mallo com Federico e o vício em drogas que o fez viver em dualidade com o companheiro, um amor que o distanciou de Federico por anos. O monólogo heterônimo foi cedido pelo autor para que Alberto encenasse a peça no teatro. Em uma das apresentações, recebe a visita de um homem da plateia que se reconhece no monólogo, confessando que é o rapaz cujo texto descreve. Sensibilizado pela história, solicita o telefone de Salvador para revê-lo. Esse encontro deixa Salvador completamente inseguro e receoso de rever um grande amor do passado, sobretudo em um momento conturbado de sua vida. Guiado pelo desejo, permite-se rever Federico e, nesse momento, é engolido pela lembrança de um amor nostálgico por meio do olhar maduro sobre si e o ex-cônjuge. Nesse instante, o protagonista busca a demonstração de sua melhor imagem diante de Federico, dispensando o uso recorrente de heroína. Ou seja, sua pulsão de morte, a autodestruição.

O reencontro foi importante para Salvador enxergar a nostalgia e finitude da vida, quando os momentos passam e por eles somos especialmente afetados. Posteriormente, invadido por um sonho, revisitou a primeira vez que foi contido pelo desejo. Esse sonho foi atingido por suas memórias conscientes e inconscientes, inundando-o em uma pulsão de vida fundamental para retirá-lo da sujeição da heroína. Em sonho, quando criança, avistou o pedreiro que fazia reforma em sua casa tomando banho desnudo e, em decorrência disso, sofreu um desmaio, ficando acamado com febre. Salvador era muito pequeno para entender o desejo intenso que sente por causa de uma imagem simbólica, embora ainda não seja tão evidente para si o impacto dessa pulsão sexual. Essa visita inesperada nesse momento inoportuno e a memória acessada pelo sonho, elaborada por conteúdos latentes manifestados, resgata o desejo inerente em suas ações. Sintetiza a existência de um impostor que negligencia o comando de decisão que pode salvá-lo da infelicidade, do isolamento e do marasmo que assola seus dias. É como se fosse o início transformador da pulsão de morte em pulsão de vida. O impulso desejante de retomar o controle de sua vida assume a vontade de se ver livre das dores que o impede de viver com qualidade, realizando seu desejo: criar histórias e filmá-las para compartilhá-las com o mundo.

Salvador, portanto, encorajado pela pulsão de vida, visita seu médico para prosseguir com observações e cuidados com a saúde para recuperar danos causados a si mesmo durante este período. Relata ao médico que sua mãe faleceu há 5 anos e logo depois ele operou a coluna devido a complicações. Confessa que não se considera recuperado de ambos os enfrentamentos e permanece com dores físicas (coluna operada), dores emocionais (luto, depressão, solidão). Assim observa Emidio e Souza (2020): “a morte da mãe pode ter sido algo que o desorganizou, deixando-o entregue, absorvido pelas suas dores descarregadas em seu corpo e que o fez também retomar lembranças como uma forma de suporte, mas também como uma forma de ressignificar experiências a partir das lembranças” (p. 42). Em decorrência do tratamento médico, a partir desse momento, retoma seus projetos e ocorre um renascimento do desejo, de querer, almejar, seguir em busca de seus instintos, provocando movimento para a vida fazer sentido. No cinema se sente vivo, capaz de trazer luz para si mesmo, diante da escuridão que o revisita nos momentos tenebrosos.

Salvador reencontra-se consigo após passar por momentos obscuros, de luto, preso em uma pulsão de morte que provoca sua autodestruição. A vida parece perder o sentido diante de alguns dilemas e, com isso, o desejo de estar vivo em busca de seus sonhos é adormecido. No entanto, é invadido por sonhos e devaneios que tensionam memórias afetivas que o encoraja a ser quem é e relembrou daquele garoto que enfrentou o mundo para realizar seus desejos, que batalhou para se transformar em quem é hoje: reconhecido pelo seu trabalho, homenageado por sua obra. A conversão do sofrimento em arte transforma a convivência de um conflito, no qual encontra saída para prisões que o acomodam. É importante considerar que Salvador envelhece sozinho e, mesmo após a morte da mãe, tem uma secretária que, de certa forma, substitui o papel de cuidado materno para ele. É ela que se preocupa com a saúde dele, com a solidão que o aflige, com o sofrimento de suas dores, com a pausa na carreira, no isolamento cinematográfico que lhe retira o encanto da vida. É Mercedes que incentiva Mallo a voltar a escrever, tendo em vista que suas dores o impedem de enfrentar os ambientes

cinematográficos. Essa representação explicita o papel feminino na vida do protagonista. Entretanto, remete a Almodóvar, tratando-se de uma autoficção, e sua característica fílmica de criar histórias nas quais as mulheres comandam e dominam o enredo. Assim como Alberto o enaltece no monólogo da peça, a arte o salvou.

O retorno à infância: a projeção do sonho e devaneio

Bem-aventurados aqueles cuja vida dramática do sono detém as rédeas da vigília e que, ao sair para o ar perturbador da noite, esfregam os olhos pesados como quem sai de um sonho (Desnos, 1983, p. 317).

Embora tenha relatado as dores e glórias de Salvador, este artigo fará análise dos sonhos e devaneios do protagonista, trazendo essas observações em primeiro plano para compor o argumento sobre o retorno à infância para se reencontrar consigo mesmo e, por fim, superar alguns obstáculos que o impedem de fluir em algumas áreas da vida, como o bloqueio criativo, a pausa na carreira, a desmotivação, o apego à heroína, a solidão, as dores da “alma”, além de dores físicas que o imobilizam. É por intermédio de sonhos que o protagonista recorda sua essência, quem era e como esse menino que o acompanhou por momentos de muita escassez e dificuldades conseguiu realizar o desejo de ser cineasta, trabalhar com arte, escrevendo e criando narrativas para compartilhá-las, inspirando pessoas e comovendo o público. Segue uma nota interessante realizada pelo poeta Desnos (1983):

O sonho, esplendor do dia e mágico da vida, é também o esplendor da noite. Ainda na infância, ele nos visitava quando fechávamos os olhos para o teatro noturno das estrelas . . . Mas, para a maioria dos homens, para os que dizem: “Quando eu era jovem” e os que dizem: “Quando eu tinha ilusões”, a decadência dos sonhos pontuou a marcha da ponderação, da seriedade e da maturidade. O verdadeiro ancião é o que, no sono, perfeita solidão, não sonha mais, não pode mais sonhar, não deseja mais sonhar. É no meio desses grandes deserdados que o cinema encontra seus inimigos. Tão incapazes de se entregar às aventuras ideais do romanesco e da poesia como de abandonar por um instante sequer as preocupações puramente materiais dessa caricatura a que chamam vida (p. 319).

A inspiração e comoção que o cineasta causa no espectador fica evidente quando é convidado para a exibição especial de seu filme *El Sabor*, após 30 anos de estreia. O público comparece ao local para prestigiá-lo, para ouvi-lo. Assim como podemos tratar do encanto de Alberto ao ter lido o monólogo *La Adicción*, emocionado com a história, totalmente entregue à encenação da peça quando recebe a cópia da obra cedida por Salvador. Além disso, é interessante mencionar a emoção de Federico ao assistir à peça que retrata sua vida com Mallo, recordando-se de uma história que não será apagada, na lembrança de um desejo que já foi ardente e é reacendido pelo reencontro de ambos depois de anos de reclusão.

Com relação aos sonhos, retomamos considerações lineares que remetem à realização dos desejos de Mallo. Iniciamos o filme com o mergulho interior de Salvador imerso em uma piscina, cujo devaneio associa-se à memória da infância ribeirinha, quando frequentava com a mãe e suas vizinhas o açude onde lavavam as roupas da família. O que nos mostra o

inconsciente de sua infância marcada pela força da presença feminina em sua formação como homem, cercado de mulheres à sua volta, em que a presença da mãe simboliza sua formação social movida pelo afeto feminino. Assim nos demonstra Emídio e Souza (2020):

Salvador na cena que relembra, brinca pelas águas tranquilamente, volta sempre perto da sua mãe e a cena apresenta um entorno de calma e tranquilidade, tudo que ele busca naquele momento onde sente-se acometido por diversas dores, é como se a lembrança afetiva fosse resgatada como uma tentativa de retomada do holding⁵ materno, como se lembrar da mãe o protegesse das experiências de sofrimento que o acometem (p. 40).

Em um momento de devaneio, Salvador relembra a infância em um internato católico e recorda que sempre esteve cercado pela arte, que o interessa intimamente. Revela ao expectador que trocou aulas de história e geografia para estudar canto e se tornou solista. Com o tempo, tornou-se diretor de cinema e aprendeu na prática geografia e historiografia espanhola por meio de viagens que fez e de filmes que escreveu e dirigiu. Da mesma forma, aprendeu a conhecer seu corpo por causa de dores e enfermidades — como insônia, faringite crônica, refluxo, úlcera, asma intrínseca. Além de dores musculares na lombar, nos joelhos, nos ombros, na dorsal, tendinite, dores nas costas e cabeça, tem dores da alma, como pânico e ansiedade, angústia, terror e depressão.

Ao reencontrar Alberto, tem a primeira experiência com heroína, fruto de curiosidade, e nesse momento adormece. Em sonho, acessa a infância na rodoviária dormindo no chão com a mãe: “A mãe de Salvador é a mãe que o transe da heroína traz de volta, numa situação confortante de ser tomado pela experiência de apoio, de afeto, de confiança” (Emidio & Souza, 2020, p. 28). Logo, retoma a lembrança de seu pai sair do exército e ir para a nova morada, adaptada pelo patriarca da família para abrigá-los. Era uma caverna onde ele passaria a infância com a mãe. Esse é o único momento em que o pai de Salvador é retratado no filme, ou seja, em sua história. Em um de seus sonhos após usar heroína, Salvador acessa a lembrança de sua mãe oferecendo sua habilidade com leitura e escrita para ajudar vizinhos analfabetos da vila onde cresceu. Em troca de favores educacionais, ajuda um rapaz a ler e a escrever e este, por sua vez, faz trabalhos braçais em sua casa, para reforma da cozinha. Desde pequeno, sua mãe percebeu que Mallo era muito habilidoso com palavras, escritos, leituras e artes em geral. Era considerado muito inteligente. Acima da média.

Em outro sonho, conhecemos a pretensão divina a que foi destinado desde a infância. Com incentivo da mãe, foi abordado por uma seminarista ao conhecer suas habilidades de professor aos 9 anos e esta ficou impressionada com sua inteligência, recebendo convite para estudar em um colégio católico com uma bolsa de estudos. Para a mãe, essa seria a salvação de Mallo para ter uma vida melhor, diferente da que seus pais poderiam oferecer, com maior

5 Conforme as autoras, com base em Winnicott, *holding* “pode ser explicado como uma forma de amor através de uma continência dada pela mãe, de uma sustentação psíquica, que deve ser compatível com as necessidades do bebê. É em função disso que o bebê se torna apto para desenvolver a capacidade de integrar experiências e desenvolver um sentimento de ‘eu sou’, ou seja, de sentir-se integrado. Assim, para o referido autor, segurar bem a criança auxilia no seu desenvolvimento e contribui para que ela possa amadurecer e sentir-se confiante no mundo que lhe é apresentado” (Emidio & Souza, 2020, p. 33).

conhecimento, oportunidades de crescimento pessoal e profissional. Era uma alternativa para Salvador sair da extrema pobreza que vivia no vilarejo. Assim, poderia viver estudando, em vez de trabalhar em construção de obra, como pedreiro, ou nas plantações do campo. Era um cuidado da mãe para que ele tivesse uma vida mais próspera que ela. Conforme análise de Emidio e Souza (2020):

É como se a caverna tivesse a simbologia do útero, à segurança do vínculo com a mãe e é como se todo esse cuidado da mãe o assegurasse na sua possibilidade de confiar no mundo e investir nas experiências. Pode-se então compreender que quando ele começa a usar heroína, esta o transporta para as lembranças de sua infância, de modo que ele começa a usar a droga constantemente, o que pode ser entendido como uma tentativa de encontrar um holding, como mencionado por Winnicott (1983), esse apoio que parece não ter em sua vida carregada de dor. Porém, ao mesmo tempo em que se pode pensar por esse recorte, pode-se olhar a caverna, assim como o vínculo materno como algo que aprisiona Salvador, como algo que o prende e como se ele só se sentisse seguro estando perto de sua mãe, tanto que todo esse processo de adoecimento e dores alcançam seu auge com a morte desta, colocando então a questão da separação da figura materna a partir da morte desta, instalando-se um processo de luto, o que possibilita pensar que esse percurso de retomada da vida de olhar o filme de sua vida, seja parte desse processo de luto, uma elaboração da separação de sua mãe (p. 40).

Salvador é considerado uma criança inteligente, dedicada, altamente habilidosa com leitura, palavras e escritos. Esteve interessado em aprender e ensinar, assim, destacava-se por onde passava, seja no vilarejo onde viveu com a mãe, seja no seminário, onde encantava os padres com seu canto afinado. Conhecemos o protagonista por meio da convivência com a mãe, tendo a matriarca papel fundamental no seu crescimento e desenvolvimento como garoto. Conhecemos a mãe dele por intermédio de suas palavras e seu olhar cuidadoso sobre a vida que ela teve. Assim, sensibilizamo-nos com Jacinta, entendendo sua luta para manter a casa sozinha enquanto o marido servia o exército, era mãe solo em todas as cenas que vemos, posto que o pai de Salvador aparece apenas quando os apresentam à caverna oca onde iriam viver em conjunto, narrando essa história por meio dos sonhos. É o ponto de encontro de ambos.

Depois de anos depois da morte de Jacinta, Salvador é encorajado a abrir uma caixa de lembranças da mãe, com objetos que lhe pertenciam. Logo, ressurgem um devaneio, quando sonha acordado sobre os últimos dias de Jacinta. Na ocasião, ambos ensaiavam como seria o velório dela e ordenava como deveria ser enterrada. Desde então, Mallo confessa a Mercedes que sente muita falta da mãe, após negar durante anos que superou a partida dela. Um sentimento reprimido, vive em angústia, com um choro preso na garganta. Revela que toda vez que adormece é recebido pelas memórias da mãe em vida, recordando da infância. É uma saudade contida. Conforme observam Emidio e Souza (2020):

Salvador retrata a angústia do sujeito ao se deparar com um momento de crise, como se sua vida estagnasse junto com ele e suas dores. Mas, como teve uma mãe que lhe ofertou todo um suporte quando criança pôde guardá-la e recorrer a ela em meio aos seus devaneios e sonhos, conseguindo encontrar conforto nessas lembranças para lidar com o momento atual de sua vida. Entrar em contato com suas vivências anteriores e

oferecer um outro significado para elas, permitiu que ele, mesmo em suas dores, conseguisse colocar sua vida em movimento, tanto na tela, como ao conseguir usar de sua criatividade para olhar sua vida sob outra ótica. Mas o vínculo entre Jacinta e o filho foi tão marcante para ambos que não apenas ele recorre aos dias tranquilos de sua infância no povoado, pois ela também, pouco antes de morrer, revela estar sonhando com o povoado e que deseja voltar ao mesmo para lá morrer. Nota-se, então que esse movimento de volta ao povoado tanto do filho, como da mãe, representa a ligação dos dois, representa a ilusão, o desejo de voltar a um estado de coisas em que eram um, quase que de completude, de tranquilidade, o que vem pelo resgate de lembranças desse estado em momentos de desamparo (p. 48).

Dessa forma, recorda-se de recomendações de Jacinta no fim da vida, quando desabafou sobre a imagem que Salvador tem do vilarejo onde viveu quando criança, retratando a vizinhança como caipiras, deixando-a ressentida. Além disso, confessa que ficou magoada com ele quando se ofereceu para cuidar dele em Madri. Mallo recusou a ajuda por considerar que a vida que ele vivia não era a que poderia oferecer a ela, pois vivia filmando e viajando. Logo, Jacinta viveria sozinha no apartamento e ele se desculpara por nunca ter sido o filho ideal, o das expectativas da mãe. Jacinta pede que Salvador a leve para o povoado onde foi criado para se despedir desta vida, este seria o último desejo dela. Salvador promete, mas não consegue cumprir. No dia seguinte, recorda que teve de levá-la imediatamente ao hospital, onde ela falecera em seguida. Portanto, sente-se culpado por não conseguir realizar o último desejo da mãe, levando consigo essa angústia, fruto de sua lembrança nostálgica sobre o passado, as dores e glórias de sua vida. Podemos entender que o filme em si é uma forma de eternizá-la, narrando sua trajetória e honrando sua vida. É assim que Salvador poderia se aliviar da culpa de não ter conseguido realizar o último desejo dela em vida, transformando o vilarejo em que viveram em uma memória fílmica, em imagens e símbolos que poderão ser acessados para apaziguar a dor de perder alguém que se ama. A dor do luto nunca cessa, mas se transforma em memórias que podemos guardar em boas recordações. O filme foi a solução que encontrou para lidar com essa falta.

Quando é encorajado a cuidar da saúde, na fila de espera do acompanhamento médico, é surpreendido com uma correspondência. Era um desenho de Salvador criança lendo um livro — era um desenho que foi feito pelo rapaz (Eduardo) que trabalhava na sua casa-caverna, no vilarejo com sua mãe, quando Mallo o ensinou a ler e escrever. Assim, Salvador é invadido por um sonho, no qual recorda que avistou Eduardo desnudo tomando banho após se sujar de cimento. Foi a primeira vez que Salvador foi tomado pelo desejo, desmaiou e passou a noite com febre. Foi uma maneira de o corpo somatizar o desejo súbito pelo qual foi tomado. Para Emidio & Souza (2020):

Este momento, o da procura de ajuda de Mercedes e do médico e sua volta com a ideia de escrever, um de seus ofícios e um de seus maiores prazeres, se apresenta como uma possibilidade de novo investimento para Salvador, como se esse percurso estivesse sendo ressignificado e ele estivesse então construindo novas possibilidades de luto a partir da separação de sua mãe, imposta agora pela morte desta, acompanhado então não mais pela heroína que o possibilitava as “viagens” ao passado, mas sim imbuído de seu

próprio desejo, se reconectando com a realidade externa e com novos investimentos. Essa passagem pode ser pensada também como um resgate de algo construído nesse vínculo de Salvador com a sua mãe que o permitiram caminhar rumo à independência que e após um momento regressivo frente às experiências desorganizantes que viveu, esse consegue, a partir do resgate das experiências com a mãe, se reconectar com sua vida de maneira criativa. Essa vivência só é possível, segundo Winnicott (1983), pela qualidade dos investimentos recebidos de forma suficientemente boa e que viabilizaram o curso do desenvolvimento (p. 45).

Salvador, então, escreve *El Primer Deseo* por causa desse acontecimento. E será por meio desse desejo que retoma a direção de seu novo filme, retratando a infância com a mãe, dormindo na rodoviária enquanto estão prestes a mudarem-se para o vilarejo que fez parte da sua história. Raízes que acompanharam Salvador e Jacinta por muitos anos, emaranhados nas recordações da caverna, palco para a construção de um momento afetivo e transformador em suas vidas. Para Salvador, fazer esse filme retratando a infância com a mãe é uma forma de reconciliação da promessa não cumprida, levando-a de volta ao povoado. Para tanto, a narrativa de *O primeiro desejo* é mostrada ao espectador mediante sonhos e devaneios que Salvador tem ao passar por momentos sombrios da vida, munido de dores físicas e emocionais que o aflige ao ficar paralisado diante da vida. No imaginário sonhador do protagonista, conhecemos seus primeiros desejos, imbuídos na infância por intermédio de suas experiências com a mãe, com seus primeiros passos em busca de conhecer a si mesmo, e retorna para o “primeiro desejo” quando se vê “sem saída” diante dos dilemas existenciais da vida adulta. Portanto, será por meio desse primeiro desejo que retrata suas memórias e resgata suas dores e glórias para transformar essa pulsão de vida em uma nova busca desejante que retoma inspiração para si.

É interessante pontuar que o título do filme escolhido para nomear a pulsão de vida de Salvador, *El Primer Deseo*, remete ao nome da produtora fundada por Pedro e Agustín Almodóvar, chamada “El Deseo”, fundada em 1986 para a filmagem de *A Lei do Desejo* — um dos filmes mais aclamados do diretor, que, por sua vez, remete à vida de um jovem cineasta na dualidade entre o desejo e alguns dilemas da vida pessoal. *O primeiro desejo* é um filme que se passa diante do imaginário sonhador, em que as recordações mnêmicas estão imersas no inconsciente e são retomadas por meio de sonhos e devaneios. Salvador dorme, acessa o mundo dos sonhos e é invadido, sonhando de olhos abertos enquanto vê a história da sua vida ser narrada diante de sua vulnerabilidade. É por intermédio desse desejo que resgata a força para seguir adiante e reconstruir a vida na transformação do olhar das experiências passadas. Os acontecimentos não mudaram. O que mudou foi a forma como passa a enxergar o que aconteceu, olhando sua vida com outros olhos e reacendendo o desejo intimamente incessante.

Considerações finais

Os sonhos pertencem ao imaginário popular de várias culturas e podem ser interpretados a partir de dois caminhos: o primeiro refere-se ao aspecto místico e metafísico, elaborado por premonições, espiritualidades e manifestações mediúnicas; o segundo

considera a interpretação simbólica e decifração científica. Freud publica em 1900 o livro *A Interpretação dos Sonhos*, atribuindo um caráter científico ao debate e, com base em estudos e observações empíricas, considera que os sonhos constituem uma manifestação do inconsciente. Dessa maneira, o sonho caracteriza a realização de um desejo censurado pela consciência, reprimida pela moral social vigente e condutora da cultura. O sonho é composto de experiências, memórias de infância, pulsões e prazeres reprimidos.

Para decifrar os sonhos, Freud aponta a existência de dois conteúdos: o manifesto e o latente. O conteúdo manifesto se refere ao que o sonhador lembra do sonho que teve pouco tempo depois de acordar. É a sensação do que ocorreu no sonho, é o experimento do que é estranho, absurdo, sem nexos ou sentido; em suma, sintetiza a experiência do sonho após ter ocorrido. Por sua vez, o conteúdo latente é o processo analítico do sonho, é como se fosse um “diagnóstico” do sonho realizado por um especialista e corresponde ao desejo reprimido pelo inconsciente, são sentimentos, ideias e impulsos desconhecidos da psique. Para explicar “porque sonhamos o que sonhamos”, o autor utiliza quatro mecanismos de defesa e exemplifica a distorção comum dos sonhos, que visa lidar com a nossa censura interna (advinda do ego e superego, por exemplo), de forma a realizar nossos desejos recalcados disfarçadamente.

Para isso, na condensação sintetiza-se uma única elaboração “mentalmente fílmica”, unindo simultaneamente símbolos, representações, recortes de pessoas, objetos, situações e acontecimentos em apenas uma imagem mental, o que corresponde ao resumo latente compactado. No deslocamento, há defesas inconscientes, havendo transferência de valor emocional primário para um secundário, ou seja, destacando um em detrimento de outro, deslocando a intensidade de valor psíquico a outros objetos, pessoas e situações. No simbolismo, a carga emocional e pensamentos latentes viram uma linguagem carregada de símbolos, códigos e metáforas. Por fim, a dramatização faz cena fílmica na teatralidade do sonho, conjunta na elaboração onírica, tecendo condensação, deslocamento e simbolismos para apaziguar a densidade dos conteúdos latentes que podem se tornar traumáticos no conteúdo manifesto.

No mundo psíquico, o passado coexiste com acontecimentos do presente e expectativas do futuro. Na elaboração do sonho, o conteúdo latente atinge o conteúdo manifesto com suas representações, e o inconsciente atemporal nos invade com seus símbolos e códigos, desejos reprimidos, lembranças de infância, memórias resgatadas. É assim que Salvador Mallo acessa o mundo dos sonhos como um regaste de si, sobretudo, para lidar com suas dores físicas e emocionais que o aflige enormemente, principalmente, no que diz respeito ao luto pelo qual está passando, reprimido por seus impulsos mais arcaicos, mas que vem à tona justamente quando se sente indefeso, inseguro e solitário diante da vida, em escolhas e defesas. A representação latente dos cuidados de sua mãe, na infância e crescimento no vilarejo onde compartilhavam desejos e expectativas o remete ao acolhimento, suporte e amparo em momentos difíceis.

É no resgate dessas lembranças afetivas da infância que encontra coragem para superar dores, crises e dificuldades da vida adulta. Jacinta, antes de morrer, sonhou com o vilarejo e contou-lhe do desejo de visitar a morada onde viveram para, então, desencarnar

em paz. Os sonhos e devaneios de Mallo retornam a esse mesmo local, como forma de honrá-la em vida, tendo em vista que não pôde realizar o último desejo da mãe antes de ela morrer. Esses sonhos recorrentes simbolizam pensamentos constantes com a mãe, fruto do luto reprimido por que está passando. Essas memórias recentes ficam guardadas no consciente e são resgatadas por lembranças mnêmicas que atingem o inconsciente, correspondendo, por sua vez, ao conteúdo latente de seus sonhos. O vilarejo revisitado em sonho, portanto, é um local de paz, amor fraterno, conforto afetivo, nostalgia e saudade de um tempo, de quem um dia foi feliz com muito pouco do que a vida poderia oferecer. É essa saudade que traz movimento para a vida de Salvador, força para agir em suas dores físicas e emocionais, reencontrando sua pulsão de vida, tal como seu próprio nome demanda, salvando-se do abismo que ele mesmo cultivou.

Referências

- Almodóvar, P. (Diretor). (2019). *Dor e Glória* [Filme]. El Deseo.
- Cheniaux, E. (2006). Os sonhos: integrando as visões psicanalítica e neurocientífica. *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul*, 28(2), 169-177. Recuperado em 11/06/2026 em: <<https://www.scielo.br/j/rprs/a/BqyRYJPBCVrCwmSnY5JcMHj/>>.
- Coelho, N. E., Jr. (1999). Inconsciente e percepção na psicanálise freudiana. *Psicologia USP*, 10(1), 25-54. Recuperado em 11/06/2026 em: <<https://www.scielo.br/j/pusp/a/yS8v9kHC8f74VWff7gpQJYC/?format=html&lang=pt>>.
- Desnos, R. (1983). O sonho e o cinema. In Xavier, I. (Org.), *A experiência do cinema: antologia*. (pp. 317-318). Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme.
- Dunker, C. I. L. & Rodrigues, A. L. (2012). Fazer cinema, fazer psicanálise. In Dunker, C. I. L. & Rodrigues, A. L., *A criação do desejo* (pp. 13-29). São Paulo: nVersos.
- Emidio, T. S. & Souza, J. B. F. (2020). Entre mães e filhos: dor e glória de Almodóvar. In Okamoto, M. Y. & Maia, B. B. (Orgs.), *Leituras sobre a sexualidade em filmes: psicanálise e vínculos*. (Vol. 3, pp. 29-50). São Carlos: Pedro & João Editores.
- Freud, S. (2018). *A interpretação dos sonhos* (W. I. Oliveira, Trad; 20ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Obra original publicada em 1900).
- Mauerhofer, H. (1983). A psicologia da experiência cinematográfica. In Xavier, I. (Org.), *A experiência do cinema: antologia*. (pp. 375-380). Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme.
- Metz, C. (1980). *O significante imaginário: psicanálise e cinema* (A. Durão, Trad.). Lisboa: Horizonte.
- Sá, J. F. R. & Fernandes, E. G. (2016). Psicologia analítica e a interpretação dos personagens dos sonhos lúcidos. *Fractal: Revista de Psicologia*, 28(1), 146-152. Recuperado em 11/06/2026 em: <<https://www.scielo.br/j/fractal/a/5pSWVtdtT36xRGPNjZcfQrn/>>.
- Xavier, I. (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme.

The dreamy imagination in the return to childhood: dream and daydream experiences in Almodovarian autofictional pain and glory

Abstract

In this brief article, I propose considerations about the cinematographic work *Pain and Glory* (*Dolor y Gloria*, 2019) by Spanish director Pedro Almodóvar, weaving a psychoanalytic perspective on autofiction, in order to bring allusions to concepts from psychoanalysis and cinema. Although the film is autofiction, this text will not have the director of the work as an analytical pretext. There will be approaches to the return to childhood, the mother and son relationship, dreams and daydreams of the character who presents his world closely linked to the past and present, in the eyes of the camera that reveal the fragility of being exposed to the public. In this way, the text proposes methodological dialogues with Sigmund Freud (1900), Ana Lucília Rodrigues and Christian Dunker (2012), Ismail Xavier (1983) and Christian Metz (1980) to elaborate theoretical concepts about dreams, daydreams, the unconscious, cinema and psychoanalysis. Let us remember that for Freud, the dream is the fulfillment of a desire and it will be through this desire that the subject will be overcome by the rediscovery of himself.

Keywords: Autofictional cinema. Psychoanalysis. Dreams. Infancy. Memory and nostalgia.

L'imaginaire rêveur dans le retour en enfance: expériences de rêve et de rêverie dans la douleur et la gloire autofictionnelles almodovariennes

Résumé

Dans ce bref article, je propose des réflexions sur l'œuvre cinématographique *Douleur et Gloire* (*Dolor y Gloria*, 2019) du réalisateur espagnol Pedro Almodóvar, tissant une perspective psychanalytique sur l'autofiction, afin d'apporter des allusions à des concepts issus de la psychanalyse et du cinéma. Bien que le film soit une autofiction, ce texte n'aura pas le réalisateur de l'œuvre comme prétexte analytique. Il y aura des approches du retour à l'enfance, de la relation mère-fils, des rêves et rêveries du personnage qui présente son monde étroitement lié au passé et au présent, aux yeux de la caméra qui révèlent la fragilité d'être exposé au public. Le texte propose ainsi des dialogues méthodologiques avec Sigmund Freud (1900), Ana Lucília Rodrigues et Christian Dunker (2012), Ismail Xavier (1983) et Christian Metz (1980) pour élaborer des concepts théoriques sur les rêves, les rêveries, l'inconscient, le cinéma. et la psychanalyse. Rappelons que pour Freud, le rêve est l'accomplissement d'un désir et c'est à travers ce désir que le sujet sera dépassé par la redécouverte de lui-même.

Mots-clés: Cinéma autofictionnel. Psychanalyse. Rêves. Enfance. Mémoire et nostalgie.

La imaginación onírica en el regreso a la infancia: experiencias de sueño y ensueño en el dolor y la gloria autoficticia almodovaria

Resumen

En este breve artículo propongo consideraciones sobre la obra cinematográfica *Dolor y Gloria* (2019) del director español Pedro Almodóvar, tejiendo una perspectiva psicoanalítica sobre la autoficción, con el fin de traer alusiones a conceptos provenientes del psicoanálisis y el cine. Aunque la película es autoficción, este texto no tendrá al director de la obra como pretexto analítico. Habrá aproximaciones al regreso a la infancia, a la relación madre e hijo, a sueños y ensoñaciones del personaje que presenta su mundo muy ligado al pasado y al presente, en los ojos de la cámara que revelan la fragilidad de estar expuesto al público. De esta manera, el texto propone diálogos metodológicos con Sigmund Freud (1900), Ana Lucília Rodrigues y Christian Dunker (2012), Ismail Xavier (1983) y Christian Metz (1980) para elaborar conceptos teóricos sobre los sueños, las ensoñaciones, el inconsciente, el cine y psicoanálisis. Recordemos que para Freud el sueño es la realización de un deseo y será a través de este deseo que el sujeto será superado por el redescubrimiento de sí mismo.

Palabras clave: Cine de autoficción. Psicoanálisis. Sueños. Infancia. Memoria y nostalgia.

Submetido em: 18/05/2024

Revisado em: 03/09/2025

Aceito em: 04/09/2025