

## REPRESENTAÇÕES INSÓLITAS EM *EL LABERINTO DEL FAUNO*

## UNUSUAL REPRESENTATIONS IN *EL LABERINTO DEL FAUNO*

Aline Leitão Cavalcanti Teixeira<sup>1</sup>  
Lilian Barbosa<sup>2</sup>  
Universidade de Pernambuco

### RESUMO

O presente trabalho pretende averiguar as ocorrências do insólito no texto fílmico *El laberinto del fauno*, de produção cinematográfica transnacional, com roteiro pessoal e direção independente de Guillermo del Toro. A análise em questão conta com embasamento teórico de autores como David Roas, Felipe Furtado, Wolfgang Kayser e Tzvetan Todorov. Partiremos de tais teóricos para refletirmos acerca dos elementos fantásticos, bem como dos aspectos sociais presentes em um filme que, a partir do cenário da Espanha de 1944, pós-Guerra Civil e em pleno regime fascista do general Franco, realiza um processo de releitura da história hegemônica para entender melhor seus artifícios de construção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Texto fílmico, fantástico, Espanha, Insólito.

### ABSTRACT

The present work intends to ascertain the occurrences of the unusual in the filmic text *El laberinto del fauno*, of transnational cinematographic production, with personal script and independent direction of Guillermo del Toro. The analysis in question relies on the theoretical basis of authors such as David Roas, Felipe Furtado, Wolfgang Kayser and Tzvetan Todorov. We will start from such theorists to reflect on the fantastic elements as well as the social aspects present in a film that, according to the scenario in Spain during the year of 1944, right after the civil war and in the fascist regime of General Franco, performs a process of re-reading the Hegemonic history to better understand its construction artifacts.

**KEYWORDS:** Film text, Fantastic, Spain, Unusual.

### INTRODUÇÃO

A principal característica da chamada literatura fantástica é a sua capacidade de criar duas abordagens diferentes, duas histórias análogas, “dois mundos paralelos” que se fundem em um, de forma inesperada e ilógica (TODOROV, 1992). Dessa forma, tal gênero consegue surpreender o leitor deixando uma dúvida, um ponto de difícil distinção entre ficção e realidade.

Não é novidade que as narrativas fantásticas conquistam grandes e os mais variados públicos de todas as idades. É corrente acontecer, na literatura ou no cinema, histórias como *Harry*

---

<sup>1</sup> UPE – Universidade de Pernambuco – Campus Mata Norte. Pesquisadora Bolsista IC (CNPq) – lyne521@hotmail.com

<sup>2</sup> UPE – Universidade de Pernambuco – Docente do Departamento Letras/Espanhol – Campus Mata Norte. Doutoranda – USP (Universidade de São Paulo) – lilianvotu@yahoo.com.br

Potter, *O Senhor dos Anéis* ou *Alice no País das Maravilhas* venderem muitos livros, estourarem bilheterias e terem continuações e adaptações para os diversos meios de propagação artística. Segundo o dicionário Aurélio, o fantástico pode significar:

1. Só existe na fantasia; imaginário; 2. Extraordinário; 3. Falso simulado. (Aurélio Buarque, 2002, p.338). Já as definições de fantasia, vertente do gênero fantástico são as seguintes: 1. Imaginação; 2. Obra ou criação da imaginação; 3.V. *devaneio*. 4.vestimenta us. Carnaval e entre outros festejos, que imita a de palhaços, bruxas, etc. 5. *Bras*. Jóia falsa de preço relativamente baixo (BUARQUE, 2002, p. 337).

Para compreender aqui o universo do Fantástico nos limites dos Estudos Literários, apresentaremos as diversas reflexões de teóricos que se preocuparam com esse modo, ora deixando-se levar pelos conceitos do senso comum, ora buscando o método científico, mas que, de qualquer maneira, contribuíram para os estudos acerca do Fantástico.

Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1992), afirma que o Fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31). O estranhamento e a dúvida seriam as condições para definição do fantástico enquanto gênero. Lembrando de que essa hesitação seria expressa pelos personagens, principalmente pelo personagem-narrador.

Todorov delimita o gênero Fantástico a partir da comparação deste com seus gêneros vizinhos: o *Estranho* e o *Maravilhoso*. A principal característica do *Maravilhoso* é a naturalização dos elementos insólitos. Dessa forma, situações ou seres sobrenaturais não provocam qualquer surpresa nas personagens ou no narrador, e, por conseguinte, nem no leitor, pois os elementos inabituais estariam dentro de um universo em que “tudo” é possível e ordinário. Logo, se o insólito é naturalizado perde-se a hesitação e em consequência o Fantástico se desfaz.

Já o principal aspecto do *Estranho* recai na explicação do sobrenatural a partir da razão. Ou seja, a aparição do insólito pode até causar certo distúrbio em relação à realidade, mas, em seu desfecho, esse distúrbio é sempre explicado pelas leis da realidade material e concreta. Assim sendo, o fantástico estaria necessariamente na materialidade de uma hesitação, caso isto se perca – fazendo-se possível uma explicação racional ou a aceitação - ele evanesce.

Ao definir o Fantástico como “uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 1992, p. 100), o teórico diz que o gênero não depende apenas de elementos insólitos para ocorrer: “o Fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária” (TODOROV, 1992, p. 100).

Felipe Furtado, crítico literário português, em *A construção do fantástico na narrativa*, por seu turno, diz que o fantástico é determinado por

[...] uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. (...) é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa (FURTADO, 1980, p. 15).

Apesar da influência, Furtado discorda de certas proposições todorovianas na forma de conceituar seu objeto. Para o crítico português a hesitação do narrador e até mesmo dos outros personagens é consequência antes de uma ambiguidade construída pelo e no discurso textual fantástico.

O discurso crível construído neste tipo de texto é designado por Furtado como o grande fator responsável pelo êxito desta ambiguidade que influencia a percepção hesitante do leitor. Para ele, um texto não deixará de ser Fantástico se o leitor não “ceder” aos fenômenos que estão sendo

encenados ou postos na narrativa, pois a hesitação está inexoravelmente marcada na arquitetura do texto.

David Roas, escritor e crítico literário espanhol, por sua vez, defende que “La transgresión que provoca el fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector” (ROAS, 2001, p. 31)<sup>3</sup>. Para o pesquisador, este terror vem da transgressão, da ameaça à solidez do mundo:

(...) al referirme al “miedo” no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, (...). Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (...) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, *ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)* (ROAS, 2001, p. 30. Grifo nosso)<sup>4</sup>.

A partir da colocação de Roas, pode-se considerar o fantástico como uma possível estratégia narrativa que os autores se valem a fim de provocar um efeito específico no leitor. Este efeito pode ser o “medo”, o “terror” ou qualquer outro tipo de ação melindrante em que o sujeito não sabe de que forma reagir quando há uma invasão do irreal no universo real. Tal efeito está exatamente neste confronto ou, como o próprio autor menciona: “(...) el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica” (ROAS, 2001, p. 26)<sup>5</sup>. Assim, o fantástico produz um efeito: o medo, o terror de que haja um confronto entre a realidade e o irreal. Após a sistematização de breves conceituações propostas por alguns teóricos que tratam da temática, podemos constatar algumas noções sobre tal gênero para que se possa ir adiante no trabalho analítico ora proposto. Em suma, o fantástico se constrói a partir da ligação de temas específicos, que se coadunam a fenômenos incomuns, elementos *sine qua non* para seu acontecimento, tais como: o sobrenatural, seres heroicos, bruxos, animais fabulosos e, ainda, uma forma particular de organizar estruturalmente a narrativa.

O texto fílmico pode ser considerado componente privilegiado de representação fantasiosa, bem como de prática social; esse gênero é empregado corriqueiramente para trazer à tona realidades empíricas de momentos históricos totalitaristas e ditatoriais como será visto adiante.

### 1. *El Laberinto del Fauno*: intertextualidade, grotesco e hesitação

Um grande exemplo de narrativa fílmica que trabalha com a denúncia social por meio de um viés insólito é a produção cinematográfica transnacional entre Espanha e México, *El laberinto del fauno* (2006) de roteiro pessoal e direção independente de Guillermo del Toro. O enredo conta a história de uma menina, Ofélia, e de sua mãe que acabara de ficar viúva e espera um filho do segundo marido, um capitão franquista, homem com o qual ela e a filha vão morar a partir de então. O capitão é um cruel militar fascista designado a lutar contra os comunistas guerrilheiros da resistência. Tanto a mãe, que por estar grávida fica confinada em um quarto, quanto a filha, que é inocente e pequena demais para compreender os fatos, não têm possibilidades de vislumbrar tais problemas sociopolíticos. Imersa em um outro mundo por meio de livros Ofélia entra, através de um portal mágico, em um labirinto antigo, no qual, em seu centro, encontra um fauno, criatura

<sup>3</sup> “A transgressão que provoca o fantástico, a ameaça que supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera ineludivelmente uma impressão terrorífica tanto nos personagens quanto no leitor” (Tradução sob nossa responsabilidade).

<sup>4</sup> (...) quando me refiro ao “medo” eu não falo, é claro, o medo físico, nem tampouco da intenção de causar um susto no leitor ao fim da história, (...). É, antes essa reação, tanto experimentada pelos personagens (...) quanto pelo leitor, ante a possibilidade efetiva do sobrenatural, perante a ideia de que o irreal pode irromper no real (e tudo o que isso significa) (Tradução sob nossa responsabilidade).

<sup>5</sup> “(...) o objetivo fundamental de todo grande relato fantástico é projetar a possibilidade de uma quebra desta realidade empírica” (Tradução sob nossa responsabilidade).

grotesca e monstruosa, metade humana, metade animal (bode) e com traços de árvore. Essa personagem irá revelar inúmeras situações a Ofélia, desestabilizando com isto, o centro de realidade da personagem e, no decorrer da trama, do receptor da obra.

O filme se passa em dois trilhos diferentes: um sendo palco do combate guerrilheiro, vinculado ao factual, e a outro perpassando os mistérios do mundo encantado de Ofélia, vinculado ao fantasioso. Os dois lados da história acontecem concomitantemente, ligados, oscilando entre um e outro. Para Ofélia, personagem infantil, os feitos portentosos são indubitavelmente reais, fazem parte do mundo empírico, entretanto, nenhum outro personagem interage com a realidade da menina. Esta é uma característica importante no Fantástico, isto é, a dúvida deixada no enunciatório que indaga se realmente os fatos incomuns aconteceram ou não.

Essa face da produção, o insólito que apenas Ofélia enxerga, gira em torno de uma lenda que é narrada no começo do filme pela voz do narrador. A lenda conta que num mundo subterrâneo, onde não havia tristeza nem dor, existia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Um dia ela foge e, na superfície terrestre, ofuscada pela luz do sol, perde sua memória. A princesa não consegue voltar para casa e sofre com a dor, frio e fome que nunca sentiu antes e, por fim, acaba morrendo. Porém seu pai, o rei desse mundo oculto, acreditava que sua alma voltaria para o reino, talvez em outro corpo, em outro tempo e lugar.

Ofélia, então, descobre um labirinto e no centro dele a figura mítica de um Fauno, que a introduz numa aventura extraordinária, afirmando que ela é a princesa do mundo subterrâneo. Tem-se então, a primeira figura incomum de relevância na obra: O Fauno. A criatura estranha induz Ofélia a realizar algumas provas para que ela possa retornar ao seu reino. Convencida, a garota segue todas as orientações, acreditando ser a princesa.

Outro aspecto importante neste texto fílmico é a intertextualidade. Um bom exemplo se encontra na passagem da primeira prova de Ofélia, que ganha um vestido muito parecido com o de Alice, personagem de *Alice no país das maravilhas*, estabelecendo referência entre as duas personagens. No plano estrutural, temos em ambos os textos o elemento “portal”, característico da *fantasia* – toca do coelho na obra de Carroll, e pequena porta feita com giz, em *El laberinto del fauno*, pontos de acesso a outros mundos. Vestida de modo semelhante à Alice, Ofélia se instrui com um livro mágico, a caminho do desafio. Esse episódio se passa dentro das raízes de uma árvore velha de troncos secos, onde se encontra um sapo gigante, causa da doença da mencionada árvore.

Ofélia recebe o desafio de por três pedras de âmbar na boca do disforme sapo e recuperar uma chave dourada que está em seu ventre, uma vez que o objeto será necessário mais adiante, e apenas assim a planta voltará a florescer. É intrigante o ambiente dentro do tronco, muito extenso, como se houvesse espaço para todos os lados, cheio de besouros, sombrio e pegajoso. Não menos importante, a figura do sapo gigante é horrenda e grotesca e sua morte suscita horror: ele abre a boca e sai de dentro em enorme quantidade uma gosma amarela, nela está a chave procurada por Ofélia.

Quando a personagem consegue a chave, volta ao labirinto e reencontra o fauno, recebe o giz mágico que servirá para sua segunda prova. Ofélia chega a duvidar das intenções do fauno em alguns momentos, visto que ele traz na sua maneira de figuração imagens que expressam o mistério, o desconhecido e o excêntrico, as dúvidas sobre a veracidade e as intenções do fauno se estendem ao expectador.

Devido ao fato da mãe de Ofélia padecer de muitas dores em razão da gravidez de risco, a menina se vê atrapalhada na realização de seus desafios, pois é levada a dividir seu tempo para cuidar de sua progenitora, neste momento o Fauno propõe uma solução. A criatura presenteia Ofélia com uma Mandrágora, planta que de fato existe no universo empírico e é dotada de flores e frutos.

Seus frutos amarelos, carnosos, aromáticos e tóxicos eram conhecidos pelos árabes como “as maçãs do diabo”, em virtude de supostos efeitos afrodisíacos. Por sua aparência, miticamente, deu-se a fama de se assemelhar a uma figura humana que grita ao ser retirada do solo. O fauno

orienta Ofélia a colocar a mandrágora embaixo da cama de sua mãe em uma bacia com leite fresco e toda manhã dar-lhe duas gotas de sangue. Aliviada pelo progresso repentino da mãe, que causou admiração em todos, inclusive no médico, a menina segue para a segunda prova. Tal passagem é importante no texto, já que traz os seguintes possíveis questionamentos ao receptor: Se o Fauno não existe e se toda essa aventura é uma farsa, como a personagem conseguiu a mandrágora? Como a planta embaixo da cama trouxe uma melhora inesperada e inexplicável? De que modo as outras pessoas – o padrasto, a mãe – puderam vê-la se esta veio do mundo inventado pela garotinha? Indagações como essas reforçam o gênero Fantástico na obra, pois promovem um ambiente hesitante. Em obras de ficção, a mandrágora é amplamente citada. Na peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, ela é ingrediente da poção que a jovem toma para simular sua morte. Já em *Harry Potter e a câmara secreta* (obra literária e filme), de J. K. Rowling, as raízes de mandrágora são apresentadas em uma aula de herbologia, enfatizando o seu poder de matar as pessoas com um grito.

No decorrer da narrativa, Ofélia, com o giz, desenha uma porta no canto do seu quarto e atravessa para o outro mundo, onde vai realizar a segunda prova: “uma vez aberta a porta, inicia-se o relógio de areia”, diz o seu livro mágico. O giz, portanto, funciona como chave de passagem ao mundo subterrâneo.

Antes de atravessar, Ofélia é alertada de que não pode comer nada do banquete que encontrará no outro universo. Através desse portal a personagem segue por um corredor vazio, num ambiente que lembra um palácio, há uma mesa repleta de comida, um enorme banquete e na cabeceira da mesa está sentada uma criatura horrenda, grotesca, parecida com um humano atrofiado, sem olhos, com garras enormes. Seus olhos estão em um prato, para enxergar o ser fantástico os encaixa em suas mãos e a põe sobre o rosto. Essa figura estranha é um *Pale Man* (Homem Pálido). Um detalhe que elucida a função e a natureza deste ser está nas paredes do lugar: várias imagens do *Pale Man* podem ser vistas devorando inúmeras crianças.

O *Pale Man* é mais uma criatura pertencente à categoria estética do grotesco. Podemos reiterá-lo como elemento comum do grotesco: um hibridismo entre opostos, possuidor de riso desarticulado, representante de um horror que representa o mundo como algo desordenado, através de conflitos de ordem moral, corporal, espacial, sexual, entre outras, utilizando imagens exageradas e atrofiadas. É interessante notar que o hibridismo entre categorias (vivo/morto, homem/animal, belo/horrível), bem como a ideia de causar perturbação da ordem natural são um modo recorrente de representar a monstruosidade.

Kaysen afirma que o monstruoso é “a característica mais importante do grotesco”, constituído da “mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional” (2009, p. 24). Tendo isso como base, percebemos que é dentro dessa estética, aliada ao processo narrativo fantástico, que a imagem do ser horrendo na segunda prova se constrói, como um ser híbrido, com aparência humana/animal e desproporcionalmente atrofiado. Em contraste, está o farto e belo banquete em uma grande mesa, onde o *Pale Man* está sentado. Vale lembrar que o próprio Fauno e outros elementos dos cenários se encaixam nessa categoria durante todo o percurso do texto fílmico.

Ao seguir com a prova, Ofélia utiliza a chave que resgatou do sapo para abrir um tipo de armário e pegar uma pequena espada. O banquete, o qual fora alertada a não tocar, chama a sua atenção, ela fica em um estado de encantamento, seduzida e, tentada, acaba comendo da ceia. O indivíduo horrendo que está paralisado move-se, pega os olhos soltos no prato encaixando-os nas mãos e corre para pegar Ofélia, entretanto só consegue devorar uma pequena fada que se pôs em seu caminho.

Quando Ofélia retorna do desafio, no momento em que vai alimentar a mandrágora, o capitão a encontra embaixo da cama com a planta. Isso causa um estranhamento tanto no militar quanto na mãe de Ofélia, que joga a planta no fogo. A mandrágora grita horrorosamente enquanto queima e nesse momento Carmen sente muitas contrações, como se a dor da planta refletisse em

seu corpo. Novamente a hesitação se instaura, isto é, como explicar a coincidência entre as dores do parto no momento em que a planta queima e a subsequente morte da mãe? Logo em seguida, a genitora tem o bebê, porém ela não resiste, deixando o filho com o pai, o capitão Vidal.

No último estágio de prova, o Fauno diz que a garota tem que pegar seu irmão recém-nascido e levá-lo ao labirinto. Para isso, Ofélia coloca um sonífero na bebida do capitão e leva o irmão, contudo o padrasto a segue cambaleando pelo efeito da medicação. Por fim, encontra a figura mítica do Fauno que pede a criança, no entanto, desconfiada, a menina questiona o que ele irá fazer, o Fauno informa que só poderá abrir o portal se derramar “algumas gotas de sangue inocente”, e para isso tem em mãos a espada que Ofélia resgatou na segunda prova.

Nessa passagem, a confiança que a criança sente pela criatura é quebrada, uma vez que ela receia ter sido enganada e não quer perder seu irmão, pois acredita que o Fauno irá matá-lo. Ofélia recusa entregar o irmão e está disposta a perder a oportunidade de voltar a ser princesa, num reino de paz, sem os problemas com que estava lidando, órfã, e sob a tutela do cruel capitão franquista. Nesse momento, o militar chega e, pela ótica da câmera, é mostrado que não é possível a Vidal enxergar o Fauno, para o capitão a garota está falando sozinha, só ela enxerga a criatura. A situação leva-nos a crer que o capitão talvez não veja o fauno por conta do medicamento tomado. Mais uma vez, temos marcado um processo de hesitação, já que não é explicitado se os fatos ocorreram ou eram apenas fruto de sua mente. Na sequência, Ofélia fica sem saída, entrega o bebê ao general e este atira na protagonista.

Assim, o sangue inocente é derramado e a profecia se cumpre. No limiar entre a vida e a morte, Ofélia é recebida em seu reino e lá reencontra o Fauno e as Fadas que a ajudaram no plano terrestre. Em seu último suspiro, sorri, sentindo-se realizada. Então, a princesa deixa no mundo humano sinais de sua existência, visíveis apenas àqueles que sabem onde olhar. Vale ressaltar que a cena de sua morte é a mesma que abre a narrativa fílmica, fazendo do filme um processo circular, que aponta para seu início em um ciclo de eterno retorno.

## 2. O realismo fantástico, a Guerra Civil e a submissão

A Espanha é um país cujo passado de conflitos ainda tem reflexos no presente em diversos campos, dentre eles a literatura e nas artes em geral. A Guerra Civil (1936-1939) e o regime ditatorial do general Francisco Franco (1939-1975) são exemplos, no país, de que embates políticos e ideológicos entre grupos em oposição podem inflamar o terror e a perseguição. A arte, enquanto meio de representação e prática social acabou por denotar tais conflitos em diversas ocasiões. Referente ao universo cinematográfico, este vem produzindo uma enorme quantidade de documentários e filmes que tratam dessa temática.

Recentemente, o diretor de cinema mexicano Guillermo Del Toro produziu dois trabalhos que exploram o tema. O primeiro filme se chama *El espinazo del diablo* (A espinha do Diabo), de 2001, que narra a história de um menino que se vê assombrado pelo fantasma de uma criança em um orfanato em meio à Guerra Civil. O segundo filme é justamente *El laberinto del fauno* (O labirinto do fauno), objeto de análise desse trabalho. Neste, mais uma vez o diretor utiliza-se da visão de uma criança em uma trama que se passa nos primeiros anos do regime franquista, onde a repressão aos grupos de oposição foi extremamente violenta. Essa obra cinematográfica fez com que Del Toro fosse aplaudido pela crítica em todo o mundo como um promitente diretor da nova geração. A arte sempre se valeu dos jogos entre dito/não dito para questionar a realidade, a estética fantástica favorece sobremaneira o questionamento da história oficial.

O filme é repleto de sutilezas e grande parte das mensagens é transmitida por gestos e nos enquadramentos de câmera, ao invés de diálogos propriamente ditos. O jogo estabelecido pela câmera instaura o projeto significativo do filme e impõe ao enunciatário a responsabilidade de completar a trama fílmica. No início do filme, a menina oferece a mão esquerda ao general, esse é o primeiro contato entre eles e parece marcar a relação que ambos desenvolveriam. Vidal fica

sempre no centro dos enquadramentos de câmera, o que dá uma imagem repressiva e de poder que reflete sua relação tanto sobre o povoado onde vivia, como sobre a sua casa.

No decorrer do filme, existe uma sequência em que o Capitão Vidal – que representa o poder máximo franquista – promove um jantar em sua casa e os convidados são membros da classe média, incluindo um padre e alguns oficiais da Guarda. Durante a refeição, a partir dos diálogos em vista, são evidentes as intenções da união entre as classes dirigentes e dominantes tradicionais, que buscam a unificação do Estado Espanhol e uma “Nação Limpa”, sem oposição ao governo e, neste mesmo momento, discutem sobre a distribuição de cartilhas com tais ideologias para serem entregues às famílias.

O personagem Capitão Vidal discursa: “a guerra terminou e nós (nacionalistas) ganhamos e eles (republicanos) perderam. Não somos todos iguais. Se tivermos que matar todos os bastardos é o que faremos! Só isso!” (EL LABERINTO, 2006, 40min06s). Essa fala é um dos exemplos da semelhança do texto fílmico com o que a história nos remete sobre o período pós-guerra civil:

Aun cuando la legitimad de la victoria se convirtiera en la legitimad de la hazaña, Franco nunca permitió que las divisiones de la guerra civil se apartaran de la memoria de sus súbditos. Su visión siguió siendo maniquea: España y anti-España, vencedores y vencidos (CARR, 2003, p. 47)<sup>6</sup>.

Carmen, esposa de Vidal, é portadora do futuro da nação Franquista, carrega o filho de homem que irá, conseqüentemente, pertencer ao exército e à nação. Por isso, Vidal não se importa que a esposa morra no parto, desde que a criança sobreviva, esta é para ele indiscutivelmente um menino, mesmo sem haver tecnologia na época para o afirmar.

É plausível considerar a submissão da mãe de Ofélia como muito além de uma submissão de gênero ao marido opressor, essa parece representar uma sujeição de classe social de civil para militar; é como se houvesse, ainda, um tipo de dívida que ela possuísse com o capitão por ele aceitar Ofélia e por permitir que ela vivesse. Seria um tipo de troca de favores: ela gera o herdeiro da nação franquista e ele suporta a presença da garota.

Quanto à Ofélia, os enquadramentos se dão de modo oposto, ela nunca está de frente para a câmera, parece estar ausente da realidade, porém percebe tudo a sua volta. Uma prova disso é que a menina sabe que a empregada de confiança de Vidal, na verdade, ajudava os rebeldes. Esta personagem é a única aliada de Ofélia fora do mundo mágico; a guerrilheira a trata como se fosse sua filha. Quando o capitão descobre sua traição, a conduz para a sala de tortura, a fim de que a empregada revelasse mais sobre os companheiros, contudo com uma faca de cozinha ela rasga a face do capitão, que subestima a força e capacidade da mulher, e consegue fugir.

É relevante notabilizar que, de todos os que passaram por essa sala, ela foi a única com fibra para escapar e que teve o valor de enfrentar ideológica e fisicamente o militar. O fato de ela ser mulher, empregada, inferior ao opressor e utilizar-se do próprio instrumento de trabalho é sarcástico, pois implica mais que a luta pela liberdade, representa também a força e a presença feminina na Guerra.

A face voltada para a realidade empírica do filme é marcada por cenas violentas e fortes que apelam também para o suspense e o medo, o enunciário consegue até mesmo sentir a tensão de esperar qual o próximo ato violento do capitão. Apenas no final da narrativa os dois mundos parecem se unir, quando Ofélia foge de casa com seu irmão. No momento anterior ao que os rebeldes tomam a casa do capitão e ateam fogo, ele segue a menina e a mata. Nesse desfecho, a princesa volta ao seu reino e os revolucionários encurralam o militar, este pede – em tom de

---

<sup>6</sup> Inclusive quando a legitimidade da vitória se converteu na legitimidade da façanha, Franco nunca permitiu que as divisões da guerra civil se afastassem da memória de seus súbditos. Sua visão permaneceu maniqueísta: Espanha e anti-Espanha, vencedores e vencidos.

superioridade – que digam para seu filho *quem* era seu pai. A resposta dada pela empregada é direta: “Ele nem sequer saberá seu nome”, o apagamento da “Memória” aterroriza o déspota.

Quando o filho da nação Franquista fica sem pai, quebra-se qualquer tipo de subordinação ao opressor. Neste ponto, o filme funciona como uma vingança simbólica contra a frustração de 1936 a 1945 e a transição tranquila em 1975, dos republicanos que até hoje se mantêm em um Estado que não fez justiça contra os tiranos, nem da guerra, nem da ditadura imposta.

O filme também faz parte da guerra de memórias, realidade de países que viveram regimes autoritários. A partir disso, se revertem os papéis e os vencidos triunfam na ficção, visto que narram sua versão da História. O menino que tinha como destino ser o futuro da nação de Franco passa a ser cuidado pelos revolucionários; assim, dentro de um processo metafórico, a nação se liberta. A morte de Ofélia no final do filme, além de ser a pedra de toque entre a realidade e o fantástico, traz uma mensagem de esperança: as milhares de mortes não foram em vão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise separada das duas vertentes do filme, sendo uma referente ao mundo sobrenatural no qual Ofélia se refugia e a outra o mundo real que representa a Espanha pós-Guerra Civil, evidencia primeiramente alguns elementos presentes na obra que permitiram reconhecer a narrativa do texto fílmico como insólita. Dentre eles estão o Fauno, o giz mágico que abre o portal, o sapo gigante, a mandrágora, a criatura horrenda sem olhos, as fadas e a releitura da história hegemônica sob outros ângulos.

*El laberinto del fauno* utiliza elementos objetivos (políticos) e subjetivos (simbólicos) para representar o conjunto político e ideológico dos primeiros anos da ditadura de Francisco Franco (1939-1944). A partir dessas representações, percebemos a situação dos diferentes grupos sociais e bélicos que fizeram parte dos primeiros anos do Franquismo. Guillermo del Toro, logrou, no cinema, pintar esse afresco histórico, usando elementos insólitos de diferentes naturezas para erigir a trama de sua narrativa. Desvela a realidade da época, colocando em evidência os mecanismos sócio-políticos, em regra totalitaristas, que o momento histórico tentou camuflar. Sendo assim, os dispositivos linguísticos empregados na supracitada obra ocultam e ao mesmo tempo desmistificam a realidade social vigente, propondo uma leitura pautada pela fantasia, significando muito mais do que apenas um texto fílmico. Todorov afirma que:

A literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que diz a linguagem, ir além das divisões verbais. Ela é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a qualquer linguagem. A marca distintiva do discurso literário é ir além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio (2007, p. 175-176).

Nesse sentido, como podemos compreender, a mensagem do texto fílmico só poderia ser exprimida com tamanha intensidade se representada nesse universo simbólico - fantástico do real e do irreal capaz de causar distintas significações: “O símbolo é, então, um mensageiro, um elemento mediador entre dois níveis de consciência, entre o profano e o sagrado, entre o visível e o invisível. É uma ponte que une elementos ‘separados’: une o céu e a terra, o espírito e a matéria” (SCHWARZ, 2010, p. 10).

## REFERÊNCIAS

CARR, Raymond. *Espanña 1808-1975*. 12ª ed. Barcelona: Ariel, 2003.



CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas e através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. São Paulo: Editora Zahar, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEWIS, C.S. *As crônicas de Nárnia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Mandrágora: uma planta “humana” e “mágica”, lendária e com história. Disponível em: <[http://www.ciencia20.up.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=219:mandragora-uma-planta-mistica-medicinal-e-com-historia&catid=8](http://www.ciencia20.up.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=219:mandragora-uma-planta-mistica-medicinal-e-com-historia&catid=8)>. Acesso em: 22 de Novembro de 2015.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Harry Potter e a câmara secreta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

SCHWARZ, F. *O Egito invisível e o poder dos símbolos: a verdadeira essência da tradição sagrada mais fascinante da história*. São Paulo: Editora Pensamento, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura e fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

### **Filmografia**

**EL LABERINTO del fauno**. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón e Alvaro Augustin. Espanha/México, 2006. WARNER BROS, 1 DVD (1h52min), son.

Recebido em 28/08/2017

Aceito em 12/01/2018

Publicado em 24/01/2018