UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

LARISSA MARIA MASSUTTI

***O labirinto do Fauno* no cinema e no romance:**
Uma leitura sob a perspectiva do grotesco

Assis - SP
2026

LARISSA MARIA MASSUTTI

O labirinto do Fauno no cinema e no romance:

Uma leitura sob a perspectiva do grotesco

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Vida Social

Orientador(a): Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Assis - SP

2026

M422l

Massutti, Larissa Maria
O labirinto do Fauno no cinema e no romance : uma leitura sob a perspectiva do grotesco / Larissa Maria Massutti. -- Assis, 2026
139 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Fabiano Rodrigo da Silva Santos

1. Grotesco. 2. Simbolismo nos contos de fadas. 3. Intermidialidade. 4. Novelização. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa explora o potencial científico, social e cultural da intermidialidade entre filme e romance. Esperamos ampliar a compreensão acerca das discussões contemporâneas sobre o grotesco como dispositivo narrativo que articula a violência e o horror ao mágico, favorecendo a internacionalização em debates acadêmicos sobre cinema e literatura.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The research explores the scientific, social, and cultural potential of intermediality between film and novel. We aim to broaden the understanding of contemporary discussions on the grotesque as a narrative device articulating violence and horror with the magical, favoring internationalization in academic debates on cinema and literature.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE LARISSA MARIA MASSUTTI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 02 de setembro de 2026, às 14h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de LARISSA MARIA MASSUTTI, intitulada "O labirinto do Fauno no cinema e no romance: Uma leitura sob a perspectiva do grotesco". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Prof. Dr.ª FABIANNA SIMÃO BELLIZZI CARNEIRO (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de Catalão (UFCAT), Profa. Dra. KÁTIA RODRIGUES MELLO (Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada.

Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS

Dedico este trabalho à criança que fui, que não imaginava chegar até aqui, mas decidiu enfrentar esta jornada mesmo assim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente aos meus pais, Duilio e Amarina, que sempre lutaram para que as filhas tivessem um futuro melhor e se sacrificaram para me ajudar a chegar onde estou. À minha irmã, Thainá, por ser minha companhia em todos os momentos da vida, incluindo nesta jornada.

Ao amigo de nossa família, Massao, por todo suporte, orientação e apoio ao longo desses anos. Sua ajuda foi fundamental e fez a diferença em muitos momentos.

Aos meus amigos: Naomi, Jéssica, Giovanna, Pedro e Natália que foram meu porto seguro em todos os momentos. Obrigada por não me deixarem desistir, por cada mensagem de ânimo, cada risada compartilhada e até mesmo pelos momentos de caos que passamos juntos. Vocês são parte essencial dessa conquista.

E por fim, ao meu orientador, Fabiano Rodrigo da Silva Santos, por sua orientação e ajuda ao longo de todo este trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“In consiliis nostris fatum nostrum est.”
(Funke e Toro, 2019, p. 22).

RESUMO

A pesquisa analisa a adaptação intersemiótica do filme *O labirinto do Fauno* (2006), dirigido pelo cineasta mexicano Guillermo del Toro, para o romance homônimo (2019), escrito pela autora alemã de obras infantojuvenis Cornelia Funke, em parceria com o próprio del Toro. Parte-se da hipótese de que o grotesco, conceituado por Kayser (2009), Bakhtin (1993-2007) e Santos (2009), quando atrelado às características dos contos de fadas, consideradas por Bettelheim (2002), constitui uma base estrutural para a construção da atmosfera fantástica nas obras. A pesquisa também considera que a adaptação literária intensifica essa articulação por meio da expansão narrativa e do aprofundamento psicológico das personagens. A comparação demonstra que, no processo de adaptação do filme para o romance, o universo de *O labirinto do Fauno* é expandido e intensificado pela introdução de novas narrativas compostas à maneira de contos de fadas e pelo aprofundamento da psicologia das personagens, que no filme permanecem subentendidas pela linguagem audiovisual. O grotesco surge, assim, como uma linguagem que cria uma ponte simbólica entre o mundo maravilhoso e a realidade comum, fazendo com que os monstros do mundo mágico visitado por Ofélia reflitam suas experiências cotidianas traumáticas, aspecto que se mostra mais evidente no romance que no filme. Desse modo, a pesquisa considera o grotesco como uma linguagem que permeia tanto a versão cinematográfica como a versão literária de *O labirinto do Fauno*, constituindo uma forma de mediação entre a factualidade histórica e a dimensão imaginária da protagonista transfigurando sua experiência do real em pesadelo. Ao articular os eixos conceituais do grotesco, dos contos de fadas e do fantástico, o estudo contribui para a compreensão do universo ficcional de *O labirinto do Fauno* e para a reflexão sobre as possibilidades da adaptação intersemiótica na literatura contemporânea.

Palavras-chave: O labirinto do Fauno; Grotesco; Relações entre cinema e literatura.

ABSTRACT

This research analyzes the intersemiotic adaptation of the film *Pan's Labyrinth* (2006), directed by Guillermo del Toro, into the eponymous novel (2019) by Cornelia Funke in collaboration with the filmmaker. It is based on the hypothesis that the grotesque, as conceptualized by Kayser (2009), Bakhtin (1993–2007), and Santos (2009), when associated with the characteristics of fairy tales discussed by Bettelheim (2002), constitutes a structural foundation for the construction of the fantastic atmosphere in both works. The research also considers that the literary adaptation intensifies this relationship through narrative expansion and the psychological development of the characters. The comparison demonstrates that, in the process of adapting the film into a novel, the universe of *Pan's Labyrinth* is expanded and intensified through the introduction of new narratives composed in the manner of fairy tales and through the development of the characters' psychological dimensions, which remain implicit in the film through its audiovisual language. The grotesque thus emerges as a language that creates a symbolic bridge between the marvelous world and ordinary reality, causing the monsters from the magical world visited by Ofelia to reflect her traumatic everyday experiences—an aspect that is more evident in the novel than in the film. Therefore, the research understands the grotesque as a language that permeates both the cinematic and literary versions of *Pan's Labyrinth*, constituting a means of mediation between historical factuality and the protagonist's imaginative dimension, thereby transfiguring her experience of reality into a nightmare. By articulating the conceptual axes of the grotesque, fairy tales, and the fantastic, the study contributes to an understanding of the fictional universe of *Pan's Labyrinth* and to reflection on the possibilities of intersemiotic adaptation in contemporary literature.

Keywords: Pan's Labyrinth; Grotesque; Relations between cinema and literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fauno em seu último encontro com Ofélia no labirinto..... 36
Figura 2: Vidal descobre a mandrágora embaixo da cama de Carmen..... 39
Figura 3: Vidal e seu soldado Garcés recepcionam Carmen e Ofélia na nova casa..... 40
Figura 4: Primeira aparição do Fauno..... 52
Figura 5: Última aparição do Fauno..... 52
Figura 6: O Fauno no quarto de Ofélia..... 55
Figura 7: O Fauno confronta Ofélia no labirinto.....55
Figura 8: O despertar do Homem Pálido..... 60
Figura 9: Vidal sentado à cabeceira de seu banquete..... 61
Figura 10: O Homem Pálido adormecido..... 61
Figura 11: Mesa de jantar do Capitão.....62
Figura 12: Banquete do Homem Pálido.....62
Figura 13: Saturno devorando seu filho.....66
Figura 14: Homem Pálido devorando uma fada..... 67
Figura 15: O relógio de bolso de Vidal..... 71
Figura 16: Vidal se barbeando.....75
Figura 17: Vidal suturando o ferimento, frame I..... 77
Figura 18: Vidal suturando o ferimento, frame II..... 77
Figura 19: Primeiro contato de Ofélia com o sapo na figueira.....88
Figura 20: Momento após o sapo engolir as pedras mágicas e começar a expelir seu próprio estômago..... 88
Figura 21: Ofélia abre a porta para o covil do Homem Pálido.....92
Figura 22: Visão do corredor do covil do Homem Pálido..... 93
Figura 23: Ofélia chega à sala de jantar e se depara com o banquete do Homem Pálido..... 94
Figura 24: Visão da Ofélia das pinturas no teto do covil do Homem Pálido I..95
Figura 25: Visão da Ofélia das pinturas no teto do covil do Homem Pálido II.96
Figura 26: Ofélia caída ao lado do poço na clareira do labirinto..... 106
Figura 27: Mancha vermelha se espalhando pelas páginas do Livro das Encruzilhadas..... 115
Figura 28: Carmen em pé sangrando constantemente enquanto se apoia nos móveis.....115

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO..... 10
2. DO FILME AO ROMANCE: O CAMINHO INVERSO DA ADAPTAÇÃO..... 15
2.1 A trajetória da imagem..... 15
2.2 Entre a Fidelidade e a Recriação: os caminhos da adaptação.....25
2.3 A literarização cinematográfica da obra de Guillermo del Toro.....31
2.4 A imortalidade da imagem pela palavra: Uma colaboração entre cinema e literatura..... 43
3. AS VÁRIAS FACES DO GROTESCO..... 47
3.1 O ser de terra e chifres: A configuração grotesca do Fauno..... 51
3.2 Pele e Mortalha: A visualidade visceral do Homem Pálido.....58
3.3 A dilaceração da ordem: A manifestação do monstro no homem..... 68
4. A JORNADA DE UMA HEROÍNA..... 79
4.1 A moldura de um conto de fadas sombrio..... 109
5. CONCLUSÃO..... 127
REFERÊNCIAS..... 131

1. INTRODUÇÃO

O romance *O labirinto do Fauno* (2019), de Cornelia Funke e del Toro, consiste em uma adaptação literária do filme homônimo lançado em 2006, dirigido e roteirizado pelo cineasta mexicano Guillermo del Toro. A versão em romance conta, como dito, com a autoria de Cornelia Funke, escritora alemã com carreira dedicada à literatura infantojuvenil, e colaboração do próprio del Toro, além das ilustrações do artista Allen Williams. A obra verte para a literatura a narrativa cinematográfica, valendo-se de recursos literários e de desenhos que redimensionam o universo do filme original conforme os dispositivos de outras linguagens. Na obra literária pode-se flagrar, particularmente, um modo singular de expressão da imagem do monstruoso e construção de uma atmosfera sinistra e dúbia, elementos que em nossa pesquisa consideramos sob a perspectiva da categoria estética do grotesco.

Com efeito, o estudo utiliza uma análise intermidiática e comparativa, articulando elementos imagéticos e narrativos para investigar o tratamento das manifestações do grotesco, elemento central da análise, em duas linguagens distintas: o grotesco inscrito na composição audiovisual e o grotesco manifesto na composição literária.

Como a transposição de uma obra fílmica para a literatura constitui um caso singular de adaptação, já que o caminho inverso (ou seja, adaptação de obras literárias para o cinema) é mais comum, consideramos também os mecanismos utilizados pelo romance para recriar o universo do filme, em particular, no que se refere ao grotesco, tratado por nossa pesquisa, na esfera literária, a partir da análise dos recursos descritivos mobilizados para apresentar personagens monstruosas e fantásticas, bem como a partir da interpretação dos recursos narrativos responsáveis por delinear a atmosfera opressiva e dúbia da obra.

Propomos que a trama de *O labirinto do Fauno* desenvolve-se sob uma espécie de sobreposição de dois planos de experiência da protagonista do romance. Em um polo, há a experiência de um mundo mais próximo da realidade histórica, em que se vê a trajetória de amadurecimento da protagonista, a menina Ofélia, no ambiente traumático do período pós-Guerra Civil Espanhola (1944), contexto de violência e opressão. Em outro polo, está um mundo incerto, onde o onírico, o imaginário e o maravilhoso se coadunam, mundo esse que, de alguma forma, reflete a realidade histórica. É nesse plano que transcorre um conto de fadas sombrio, no qual Ofélia se transfigura na princesa do mundo subterrâneo, que deve cumprir

provas guiadas pelo misterioso Fauno. O conceito de grotesco, compreendido nos termos de Wolfgang Kayser (2009) como a súbita expressão do mundo alheado ou como o estranhamento diante da realidade cotidiana, oferece uma chave de interpretação oportuna para a investigação dos mecanismos que estruturam o universo de *O labirinto do Fauno.* Embora o filme e o romance apresentem uma dimensão fantástica que se relaciona à fuga da realidade violenta da guerra por meio do imaginário, o grotesco não se restringe ao mundo onírico de Ofélia. Ele se manifesta na corporeidade, na violência, na disformidade e na presença do monstruoso que permeia tanto os seres fantásticos quanto as figuras associadas à guerra, como Vidal.

Desse modo, a tensão entre sonho e realidade, mundo maravilhoso e experiência histórica, mais desenvolvida no romance, cria uma atmosfera inquietante na qual o grotesco atua como uma categoria capaz de desestabilizar as fronteiras entre o familiar e o estranho, o humano e o monstruoso, o real e o imaginário. Com efeito, o filme e o romance valem-se de estratégias particulares para a composição de seu universo grotesco, sendo essas particularidades também objeto de nossas investigações.

Guillermo del Toro, nascido em 1964 na cidade de Guadalajara, no México, é um cineasta reconhecido por abordar em sua obra temas sombrios e fantásticos e por sua linguagem cinematográfica que dialoga com a tradição da literatura gótica e do cinema de horror. Estão entre suas criações mais populares, além do filme *O labirinto do Fauno,* obras como *A colina escarlate* (2015), que concentra muitos motivos comuns ao romance gótico; as adaptações para cinema da HQ de Hellboy (*Hellboy* I, 2004 e *Hellboy II- O Exército Dourado*, 2008)*,* herói demoníaco da D.C comics; o premiado *A forma da água* (2017), uma recriação atualizada do argumento do clássico filme de terror o *Monstro da Lagoa Negra* (1954), de Jack Arnold, e trabalhos mais recentes do realizador, como *Pinóquio* (2022), adaptação em *Stop Motion* do clássico conto infantil de Carlo Collodi, que em suas mãos assume ares sombrios.

A partir da recorrência aos filmes mencionados, podem-se depreender algumas notas mais evidentes do estilo do cineasta que se manifestam, também, em *O labirinto do Fauno:* o elemento gótico, a representação da fantasia sombria, mesmo quando esta envolve o universo infantil, e o gosto pelo disforme e sinistro que se materializa nas formas do grotesco.

O filme, originalmente intitulado *El laberinto del Fauno,* traz uma narrativa fantástica de 1 hora e 58 minutos de duração, que se passa na Espanha franquista de 1944, governada por Franco e seus aliados. A trama se inicia com um prólogo que versa sobre uma princesa chamada Moanna, que vivia no Reino Subterrâneo e sonhava com a superfície. Para realizar seu sonho, quando nenhum de seus guardas a observava, a garota teria fugido para o mundo superior. Tal qual uma maldição, assim que a luz do sol toca a menina, esta se esquece de suas origens e se torna mortal, vulnerável a doenças, fome, frio, dores e à morte, sendo esse prólogo a indicação para que se identifique a menina que protagoniza a obra com a princesa do submundo.

O longa-metragem, na sequência, apresenta a viagem de Ofélia, menina de 10 anos, e sua mãe grávida, Carmen Cardoso, para o novo lar – um moinho antes abandonado que agora serve de quartel para seu padrasto, o capitão Vidal. Chegando ao local, Ofélia começa a explorar a floresta que circunda o moinho e lá descobre um labirinto de arquitetura antiga e sinistra. O primeiro contato da menina com uma criatura mágica acontece nesta primeira caminhada pela floresta densa, na qual se depara, sobre uma pilastra, com uma espécie de inseto, o qual a menina acredita ser uma fada.

É nesse ambiente que se dá a aparição do Fauno, que, como na tradição, surge como híbrido entre homem e caprino. O monstro revela que Ofélia, que até então acreditava ser uma simples filha de um alfaiate, seria, na verdade, a princesa Moanna, herdeira do reino subterrâneo, há muito desaparecida. O fauno explica que, para restituir seus direitos de princesa, Ofélia deveria cumprir três difíceis provas antes que a lua cheia aparecesse, provas essas análogas aos desafios impossíveis que frequentemente são impostos às personagens mitológicas e de contos de fadas, como, por exemplo, os doze trabalhos de Hércules. Na análise feita no corpus deste trabalho, compreende-se que esses desafios são estágios da jornada da heroína em busca de sua identidade, enfrentando criaturas grotescas e aterrorizantes ao mesmo tempo em que precisa conviver com a realidade violenta da repressão franquista enfrentada por seu país, e com o novo pai, que, além de ignorá-la, transformou sua nova morada em um antro de tortura e morte.

A história, como dito, ganhou versão literária nas mãos de Cornelia Funke, que verteu o roteiro de del Toro em romance. Essa novelização opera como uma forma de expansão e intensificação narrativa que, ao invés de contradizer a obra

central, oferece um aprofundamento da psicologia das personagens, uma expansão da atmosfera sombria, além de preencher lacunas da obra cinematográfica com narrativas em moldura. Cornelia Funke, nascida em 1958, é uma escritora e ilustradora alemã, natural de Westfália, que se celebrizou por obras infantojuvenis, dentre as quais se destacam os livros *O senhor dos ladrões* (2000) e a trilogia *Mundo de Tinta* (2013), à qual pertence o best-seller *Coração de Tinta* (2003); este, por seu turno, foi adaptado para o cinema em filme de 2008, dirigido por Iain Softley.

A versão literária de *O labirinto do Fauno* traz uma notável confluência entre diferentes narrativas e variedades estilísticas, como a narrativa fantástica, a narrativa maravilhosa e a de conto de fadas, que incorporam elementos mágicos como fadas, faunos e criaturas sobrenaturais, além da narrativa de guerra e opressão que retrata conflitos entre fascistas e rebeldes da resistência. Nesse universo que coaduna a experiência histórica traumática e elementos de contos de fadas, como dissemos, dá-se a trajetória de amadurecimento da protagonista que busca sua própria identidade.

A pesquisa considera o grotesco como uma linguagem que permeia tanto a versão cinematográfica como a versão literária de *O labirinto do Fauno.* Nesse âmbito, nossa hipótese é de que o grotesco constitui uma forma de mediação entre a factualidade histórica e a dimensão imaginária da protagonista. O trabalho investiga, então, o modo pelo qual a ambivalência e a deformidade das criaturas monstruosas, presentes na obra, operam uma transposição simbólica dos horrores do regime franquista, convertendo o trauma político em uma realidade alternativa perturbadora que atua como espelho crítico da realidade. Além disso, consideramos como referencial os contos de fadas e o fantástico, elementos que são particularizados e ressignificados tanto pelo filme como pelo romance. A pesquisa, portanto, se organiza em três seções para além desta *Introdução*.xavier

A **Seção 2**, intitulada “Do filme ao romance: o caminho inverso da adaptação”*,* aborda brevemente o início histórico do cinema e seu diálogo com a literatura e, ainda, direciona-se de maneira resumida à fortuna crítica referente à obra cinematográfica. Como base teórica para este percurso, serão utilizados autores como Bazin (1991), Luigi Chiarini (2016), Umberto Eco (2016), Artaud (1995), Percy Lubbock (1976) e Pellegrini (2003). Discutiremos, ainda, sobre estudos da adaptação propostos por Linda Hutcheon (2013), Robert Stam e Ismail Xavier (2003), e trataremos o percurso incomum que permeia as obras de del Toro e Funke.

Esta seção é finalizada com a análise do processo de composição das obras e da estrutura literária que permeia todo filme de Guillermo del Toro, apontando-a como a possível justificativa para sua posterior novelização.

A **Seção 3**, intitulada “A jornada de uma heroína*”,* traz uma breve análise do percurso da heroína Ofélia, utilizando como base teórica os arquétipos junguianos, e os estudos de Bruno Bettelheim (2002) e Nelly C. Novaes (1991–2008). Esta seção explora a relação ambígua entre o plano onírico e a realidade traumática de guerra, analisando a estrutura da narrativa de moldura presente no romance — um recurso utilizado, no livro, para complementar a narrativa central já apresentada pelo filme. A seção se encerra com uma investigação da manifestação insólita do fantástico e do maravilhoso.

Por fim, a **Seção 4**, intitulada “As várias faces do grotesco”, é dedicada a uma discussão sobre a categoria estética do grotesco. Com base nas ideias de teóricos como Wolfgang Kayser (2009), Mikhail Bakhtin (1993-2007) e Fabiano R. Santos (2009), esta seção analisará como a linguagem do grotesco compõe as criaturas monstruosas do filme e do romance, investigando sua possível representação simbólica.

Em conclusão, com nosso trabalho pretendemos contribuir com campo de estudos do grotesco e das relações entre literatura e cinema, a partir do estudo dos diálogos entre o filme *O labirinto do Fauno* e sua versão literária, realizada por Funke, a qual acreditamos ampliar, de algum modo, o universo criado pela obra cinematográfica.

2. DO FILME AO ROMANCE: O CAMINHO INVERSO DA ADAPTAÇÃO

2.1 A trajetória da imagem

O cinema, a reconhecida “sétima arte”, frequentemente promove adaptações e reinterpretações de narrativas literárias. Embora seja uma arte que se desenvolve no século XX, o cinema se nutre de uma surpreendentemente longa história de invenções e projetos que se valiam de luz e sombra, reflexo e refração. Inventos que hoje são nomeados como pré-cinema são datados por volta de 5000 a.C e iniciados na China com a projeção do “Teatro das Sombras”, uma forma de contar histórias através de sombras projetadas em paredes ou telas de tecido, utilizando figuras de animais, humanos ou plantas; recortes que criavam cenários como castelos e templos, e, ainda, contando com a presença de um narrador que oferecia ao público contos de heróis, reis, princesas, dragões, entre outras narrativas.

Embora na China antiga o reflexo imagético fosse utilizado como um método narrativo e de entretenimento, essa espécie de imitação figurativa do mundo — sendo ela uma recriação de eventos reais ou uma representação fantástica — marca a busca do homem por eternizar a história e a imagem, principalmente a imagem humana. Para além do teatro das sombras, existem outros métodos visuais que corroboram com essa ideia de busca pela eternidade através da imagem e dialogam até hoje com o cinema, como a pintura e a escultura.

A arte imagética está, então, na gênese humana, iniciando-se na pintura rupestre datada por volta de 50.000 anos a.C, com figuras pré-históricas encontradas em grutas representando ações feitas pelos homens das cavernas, como a pesca ou a caça, possivelmente a fim de registrar seus feitos ou até mesmo como meio de ensinar e passar informações por gerações. Posteriormente, temos as pinturas e esculturas egípcias datadas por volta de 4.000 anos a.C, que foram muitas vezes encontradas por pesquisadores em tumbas e associadas a ritos de passagem, visto que “os egípcios acreditavam na imortalidade da alma. Esta, após a morte, era submetida ao julgamento de Osíris” (Battistoni, 2020, p. 24).

Sabe-se que a pintura e a escultura não pararam no Egito antigo. Na verdade, seu percurso é longo, indo da Grécia com seus períodos: arcaico entre VIII a.C a VI a.C (c. 800–500 a.C), o período clássico entre os séculos V a IV a.C (c. 500–323 a.C.), e, por fim, o helênico com a morte de Alexandre em 323 a.C até o Império Romano por volta de 30 a.C. Evoluindo com os anos e passando pela hoje

conhecida Idade Média, com suas artes medievais e arquitetura gótica; seguindo pela Idade Moderna, com Renascimento, trazendo a arte como estudo da natureza, estando a pintura e a escultura ligadas ao espírito e à inteligência; e, por fim, tantos outros percursos e períodos que foram e ainda serão criados e explorados pelo homem, mas que não nos cabe aqui aprofundar.

Portanto, é perceptível que, mesmo com o passar dos anos, esse enorme desejo do homem de se eternizar no mundo e as coisas do mundo eternizar para si se mantém através das artes. André Bazin (1991) oferece uma discussão interessante sobre essa perspectiva quando em sua obra, *O Cinema,* discorre sobre a ontologia da imagem fotográfica e a associa à necessidade psicológica humana de se defender contra o tempo, pois o teórico compreende que para o homem “a morte não é senão a vitória do tempo” e que “fixar artificialmente as aparências carnais do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida” (Bazin, 1991, p. 19) — algo que, por fim, chama de *complexo da múmia.*

Tal conceito é intrínseco à crença egípcia de “imortalidade”, que era replicada através da mumificação dos corpos, os quais eram acompanhados por estatuetas de terracota posicionadas no sarcófago como uma “múmia extra”, uma garantia caso o corpo fosse destruído. Criando uma espécie de receptáculo para uma nova vida, os egípcios acreditavam que a morte não era o fim de tudo, mas uma espécie de transição, visto que “após a morte, a alma voltaria para habitar o corpo, ou algo que lembrasse o morto” (Battistoni, 2020, p. 24), uma atribuição mágica e religiosa dada à escultura e que, com o passar do tempo, se transforma e passa a ser muito mais estética do que religiosa, mas, ainda sim, passível de carga psicológica — a luta, agora, é contra o esquecimento.

Nesse anseio contínuo pela eternização e pela representação fiel da imagem, o Renascimento e a ascensão da pintura em meados do século XV marcam uma nova fase da arte. O homem, então, passa a dedicar-se a uma nova obsessão: o realismo e o simbolismo das formas. Ainda que, para o pintor renascentista, a carga religiosa das obras se mantenha, ela agora se torna mais distante do divino e do mágico e mais próxima do homem ordinário. No Renascimento, a arte pictórica é acrescida, também, da então recente descoberta científica da *perspectiva*, através de estudos dos arquitetos Filippo Brunelleschi (1377–1446) e Leon Battista Alberti (1404–1472), sendo Alberti responsável por dialogar diretamente com a classe dos artistas ao propor uma técnica de base quadriculada que era capaz de elevar

elementos da arquitetura e os próprios personagens em cena (Flores, 2003, p. 58). Neste contexto, a perspectiva passou a compor uma das principais bases para a representação pictórica. Conforme explica Mol (2013):

> Os artistas renascentistas criaram a noção de perspectiva na arte: a técnica da representação de objetos tridimensionais no plano em consonância com a percepção óptica desses objetos. Ela contrapôs a representação puramente simbólica ou decorativa, presente na pintura medieval. Para os artistas renascentistas, o quadro era uma "janela", que funcionava como uma seção transparente do cone visual, formado pelo conjunto de raios luminosos que, partindo do objeto retratado, convergem para o olho do espectador. As leis da perspectiva são baseadas na existência de um "ponto de fuga", que pode ou não estar dentro da imagem retratada. Para o ponto de fuga convergem retas, de forma que os objetos parecem menores à medida que se aproximam dele. (Mol, 2013, p. 88).

Para Bazin (1991, p. 21), a descoberta da perspectiva "foi o pecado original da pintura ocidental", pois, com a nova possibilidade de representação tridimensional de objetos e cenários, o pintor torna-se obcecado pela imitação do mundo exterior em uma procura desenfreada pela perfeita, mas ilusória, simulação da realidade. Sendo, posteriormente, libertado dessa fixação pela criação da fotografia.

Herdeira de alguns elementos técnicos, de algum modo, já presentes na câmara escura de Da Vinci, que oferecia ao artista uma noção de espaço de três dimensões, na qual os objetos se situam do mesmo modo que nossa percepção direta, a fotografia emerge como uma realização avançada de toda essa busca do homem pela vitória contra o tempo.

Embora os princípios da criação da câmara escura remontem à Antiguidade — esses mencionados em documentos históricos como anotações de Aristóteles ou estudos práticos realizados pelo árabe Alhazen em meados do século XI d.C (Renner, 2009, p. 9–10) —, a câmara escura foi sistematizada, como dito, no Renascimento por Leonardo da Vinci, em meados do século XV, e, posteriormente, descrita e aprimorada por Giambattista Della Porta no século XVI. Trata-se de uma espécie de caixa fechada com uma pequena abertura coberta por uma lente, que, utilizando o princípio da propagação retilínea da luz, projeta, sob uma superfície plana e fotossensível, a imagem invertida de objetos presentes em seu exterior (Salles, 2009, p. 6).

O desenvolvimento da câmara escura permitiu a descoberta da fotografia, arte que foi aprimorada pelo francês Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), responsável pela primeira fotografia permanente criada entre 1826 e 1827, através do processo

de *heliografia*[1]. A primeira fotografia de Niépce foi intitulada *Vista da Janela em Le Gras*, na qual utilizou a câmara escura para projetar a imagem sobre uma placa de estanho revestida de betume de Judeia — produto que endurece quando exposto à luz (Salles, 2004, p. 9). Apesar de se tratar de um processo inovador para a época, era um trabalho manual lento e exigia horas de exposição à luz e lavagem com solvente para a remoção de impurezas e para que a imagem fosse fixada na placa.

Para além de Niépce, o inventor francês Louis Daguerre (1787–1851) buscou aprimorar a heliografia e o projeto de câmara escura em seu modo, tendo criado, por volta de 1839, um processo fotográfico mais prático e de maior viabilidade para o comércio, chamado de *daguerreótipo,* que produzia uma imagem direta e positiva em uma placa de cobre prateada e polida após ser exposta ao vapor de iodo e à luz solar, e, por fim, essa imagem era fixada com uma solução de tiossulfato de sódio (Salles, 2004, p. 9).

A consolidação da fotografia — que se nutriu, de experimentos de Da Vinci (século XV) e Della Porta (século XVI), e se desenvolveu pelos esforços de Niépce (1765–1833) e pelo sucesso comercial da obra de Daguerre (1787–1851) — marca o auge da busca renascentista pela captura fiel da realidade da época, sendo que, ao contrário da pintura, “a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção” (Bazin, 1991, p. 24).

Em consequência dessa capacidade de fixar instantaneamente uma imagem, o cinema pode emergir, herdando e dinamizando a ontologia da imagem fotográfica para narrar histórias através da imagem em movimento.

> O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem đas coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação (Bazin, 1991, p. 24)

Fica claro, assim, que a linguagem cinematográfica é herdeira de séculos de evolução da representação visual, tendo seu nascimento datado pelo final do século XIX, com o cinema fotográfico de Muybridge (1877–1880), que exibiu a imagem de um cavalo galopando, ou ainda, com o fuzil fotográfico produzido por Étienne-Jules

[1]Heliografia: processo fotográfico criado por Nicéphore Niépce em 1822 e que utilizava da luz como um recurso principal para gravar imagens em placas revestidas com betume da Judéia.

Marey (1830–1904), e que, posteriormente teve sua concretização pelos irmãos Lumière e sua exibição fílmica pública no Grand Café Paris, por volta de 1895.

André Malraux (1934, *apud* Bazin, 1991, p. 20) conceitualiza ainda que “o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca”. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que, além de relacionar-se com a fotografia e com a pintura, o cinema busca inspiração na literatura, seja por seus comuns interesses ou por essa ser, talvez, uma das mais antigas formas de contar histórias. É preciso, ainda, compreender que, apesar de o cinema ser, em determinada instância, mais evoluído em relação à reprodução imagética, a literatura é a arte mais antiga e (perante os críticos) a mais prestigiada no quesito narrativo, o que implica, também, afirmar que ela serve como principal catalisador para outras criações, como: videogames, peças de teatro, balé, músicas etc.

Ainda assim, é possível notar que a relação entre o cinema e a literatura é delimitada por uma diferença entre os modos de recepção. Luigi Chiarini, citado por Umberto Eco (2016), “insiste na diferença substancial entre uma arte que se serve de *palavras-conceitos* e uma arte que utiliza *imagens*” (Chiarini, 1962, *apud* Eco, 2016, p. 188, grifos do autor), sendo que na literatura, o receptor é estimulado por meio de um signo linguístico recebido por meio de uma exploração do campo semântico ligado a tal signo, o qual, por sua vez, evoca uma série de imagens capazes de sensibilizar o leitor.

Já no cinema, seu caminho é inverso, pois “o *primeiro estímulo* é dado pelo elemento sensível ainda não racionalizado e conceitualizado, recebido com toda a vivacidade emocional que comporta” (Chiarini, 1962, *apud* Eco, p. 189, grifo nosso). Dessa maneira, segundo o autor, as reações às imagens não são primariamente intelectivas e tampouco intuitivas, não em sentido crociano[2], como ele aponta, mas sim fisiológicas, nas quais o sentido e a dimensão emocional precedem a compreensão e a noção crítica do que é exposto.

[2]Intuição estética é compreendida por Benedetto Croce como uma ação de conhecimento puro, na qual o artista não está em busca da razão ou da lógica, mas oferece uma visão individual e criativa do mundo através de sua imagem lírica. Segundo Croce (1985), apud Murari (2024, p. 19) “a arte não pode ser avaliada, nem ser julgada, senão por ela mesma; sua essência só pode ser entendida pela intuição e pelas formas que a intuição nos sugere. [...] A arte é autônoma. A arte é livre. [...] Assim, se nos perguntarem por que razão a arte não pode ser medida, contada ou pesada, responderemos que não pode ser medida, contada ou pesada porque é intuição, e a intuição, como tal, não pode ser medida, contada ou pesada.”

O cinema, então, trabalha com a rapidez em apresentar a narrativa, na qual a personagem, o plano, o espaço e a ação estão dispostos em um mesmo *frame,* operando através do caráter ilusório, distanciando-se — mesmo que discretamente — da vida, adentrando a psique humana minuciosamente, contestando e provocando, criando e recordando. Tal distanciamento da vida pode ser observado em um dos elementos essenciais do cinema: os atores, os quais são expostos a uma solidão tumultuosa, na qual "deixam de existir" brevemente para tornarem-se parte de algo maior. Veem-se sozinhos diante de tudo, e seu corpo, que antes lhes pertencia, passa a ser um objeto da personagem e para a personagem, visto que eles precisam vivenciar uma espécie de "realidade ilusória" proposta pela cinematografia. Segundo Artaud (1995), no cinema

> o menor detalhe, o objeto mais insignificante, adquirem um sentido e uma vida que lhes pertencem intrinsecamente. E isso excetuando-se o valor de significação das próprias imagens, os pensamentos que elas traduzem, o símbolo que constituem (Artaud, 1995, p. 172).

Esta realidade ilusória proposta pelo cinema se torna ainda mais complexa quando lidamos com personagens que acreditam ser ou que "interpretam" outras personagens, quase como num jogo mímico de uma vida paralela. Um exemplo dessa dubiedade são: Judy Barton, personagem do filme *Vertigo*[3] (1958), interpretada por Kim Novak; e Ofélia, personagem de *O labirinto do Fauno* (2006), interpretada por Ivana Baquero. Apesar de pertencerem a narrativas diferentes e serem envoltas por diferentes contextos, ambas se veem perdidas entre uma dupla identidade, criando nas obras cinematográficas uma percepção labiríntica do que seria o *"eu"*.

Judy Barton precisa acreditar que é Madeleine, assim como Ofélia precisa acreditar que é Moanna para que, assim, o espectador também acredite nesta ilusão, cumprindo com o primeiro estímulo abordado anteriormente por Chiarini (*apud* Eco, 2016). Por fim, Artaud diz que:

> […] ele [cinema] exalta a matéria e a revela para nós em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde ela se originou. As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem nada a ninguém nem a nada. Mas desse puro jogo de aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito por osmose e sem nenhuma espécie de transposição em palavras. E pelo fato de lidar com a própria

[3]Traduzido para os cinemas brasileiros como *Um corpo que cai,* é uma obra cinematográfica de 1958 dirigida por Alfred Hitchcock e pertencente ao gênero de suspense psicológico.

> matéria, o cinema cria situações que provêm do simples choque de objetos, formas, repulsões, atrações. Ele não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas [...] Uma certa agitação de objetos, formas, expressões, só se traduz bem nas convulsões e sobressaltos de uma realidade que parece se destruir a si mesma com uma ironia na qual ressoa o grito dos confins do espírito (Artaud, 1995, p. 161).

Ainda nesse sentido, ao contrapor o cinema à literatura, é necessário considerarmos aqui algumas ideias apresentadas por Percy Lubbock (1976) em sua obra *A técnica da ficção*. Lubbock discute sobre como a natureza progressiva da leitura impõe um certo desafio à memória do leitor, o que pode afetar sua percepção crítica em algum momento. Partindo do ponto de vista do leitor crítico, o autor argumenta que sua tarefa de "capturar a forma vaga e fantasmagórica de um livro" a fim de examiná-la a sua vontade é na verdade, um "trabalho perpetuamente frustrado" (Lubbock, 1976, p. 11).

A principal dificuldade de um leitor crítico está na natureza efêmera da leitura, pois a forma completa de um romance é de difícil retenção e um livro não se mantém como um objeto "firme e imóvel diante de nós" e em nossa memória, sendo que "com a mesma rapidez com que o lemos, ele se desvanece e se altera" (Lubbock, 1976, p. 11).

Basicamente, segundo o autor, a forma do romance, diferentemente de uma pintura, uma escultura e até mesmo se observarmos, em comparação à forma do cinema — que se apresentam de prontas, imediatas e completas — revela-se "aos poucos, página por página, e se dissipa tão logo se revela; como um todo, completo e perfeito [...]" e "só poderia existir numa memória mais tenaz do que a que geralmente temos", escapando da tentativa do leitor de reter-lhe a imagem em sua totalidade (Lubbock, 1976, p. 11–13). Apesar de a perspectiva de Lubbock (1976) ser pertinente ao nosso estudo, precisamos levantar um outro ponto de vista, talvez até mais comum, sobre essa diferença entre imagem e palavra. Gotthold Ephraim Lessing (2011), em sua obra *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia,* propõe uma separação das artes. Para ele, artes visuais como a pintura e a escultura são artes de espaço, centradas na representação dos corpos. Seriam obras de efeito imediato, cuja excelência está atrelada ao momento expressivo. Essas artes são compostas por um corpo em um espaço e acabam por limitar-se às regras da proporção e harmonia, muitas vezes associadas ao belo.

Para Lessing (2011, p. 195–196, grifo nosso), a arte de espaço captura corpos que coexistem lado a lado e são capazes de existir no espaço e no tempo. Tais

corpos, ainda, “perduram e podem parecer diferentes e se [encontram] numa relação em cada momento de sua duração”, sendo que essas relações podem ser compreendidas como efeitos de uma anterior e tornar-se, possivelmente, a causa de uma representação sucessiva, revelando, então, que as artes visuais — de espaço — são capazes de imitar ações, porém limitando-se a seus objetos, ou corpos, ao optar por capturar o momento mais sugestivo de tal ação.

Lessing (2011) enfatiza a complexidade de percepção nas artes ao descrever o processo de apreensão auditiva, na poesia e visual na pintura, destacando a diferença entre a fixação simultânea da imagem e a apreensão contínua da linguagem verbal, própria da poesia:

> O que o olho vê de uma vez ele enumera para nós de modo evidentemente lento, traço a traço, e frequentemente ocorre de nós, à altura do último traço, já termos nos esquecido do primeiro. No entanto, nós devemos construir um todo a partir desses traços. Ao olho as partes observadas permanecem constantemente presentes; ele pode sempre novamente trilhá-las; para a audição, pelo contrário, as partes ouvidas se perdem se elas não são retidas na memória. E se elas ficam de fato detidas aí: que fadiga, que esforço custa para renovar as suas impressões na ordem correta e de modo vivaz, pensá-las de uma vez, mesmo numa velocidade moderada, para atingir um eventual conceito do todo! (Lessing, 2011, p. 206)

Sendo assim, enquanto a imagem proporciona a visão de um todo, a linguagem verbal exige um esforço contínuo para a construção de sentido completo.

Em contrapartida à arte de espaço, representada pelas artes plásticas, Lessing (2011) designa a arte verbal, como a poesia, como uma arte de tempo e que tem como objeto principal as ações. Através da arte verbal, é possível imitar emoções, ações e ideias, além de que a arte de tempo é dinâmica e supera as barreiras do belo, ou seja, ela é capaz de converter o feio e o horrível em expressões poéticas mais sensíveis, algo que a rigidez de uma escultura ou a inércia de um pintura, por exemplo, busca evitar para manter-se harmonioso e belo. Tais ações não podem existir por si, pois são dependentes de outros seres, sendo eles “corpos ou são observados como corpos”, mostrando que a poesia também os expõe, mas estes limitam-se a ser atrelados às ações (Lessing, 2011, p. 195). Assim, a excelência das artes de tempo está em sua representação progressiva através da ação.

As particularidades entre a imobilidade de um corpo no espaço e a fluidez da ação no tempo, propostas por Lessing, encontram no cinema uma convergência singular. Ao retomarmos aqui o dizer de Artaud (1995, p. 161), que aponta que o

cinema estimula o espírito do receptor “por osmose e sem nenhuma espécie de transposição em palavras”, notamos que isso ocorre por meio de uma certa síntese entre as categorias propostas por Lessing: o cinema oferece a imediatez plástica do corpo exposto em tela (espaço), mas o faz através da mutação constante, a narrativa em movimento (tempo); a literatura faz o inverso, não operando pelo espaço físico, mas através do tempo sucessivo. Na literatura, o corpo não está presente para ser visto, mas para ser evocado palavra por palavra.

Pode-se, aqui, retomar a ideia apresentada no início deste capítulo e sustentada pelo teórico Bazin (1991), que aponta que o cinema busca lutar contra o tempo por meio da imagem estática. A literatura, por sua vez, é um espaço que se constrói na memória e enfrenta o risco do esquecimento vindo do tempo de leitura, nos convidando a operar um trabalho de escultores na narrativa que, em toda a sua efemeridade, “abre novos mundos à imaginação; e apraz-nos descobrir que, às vezes, em alguns romances, esses mundos “criam uma ilusão” — tão agradável que nela nos perdemos de bom grado” (Lubbock, 1976, p. 14, grifo do autor).

Em suma, essa dualidade entre corpo estático e ação progressiva pode ser percebida na jornada da personagem Ofélia, nas obras de *O labirinto do Fauno* (tanto na versão cinematográfica de 2006 como na versão literária de 2019)*,* essa que exemplifica a arte de tempo: sua transformação em Moanna não ocorre de forma imediata através da imagem, mas se constrói de maneira progressiva e se revela na dualidade de uma realidade traumática. E, apesar dessas diferenças no modo de recepção entre obras literárias e cinematográficas, ambas podem ser classificadas como *arte de ação*, no sentido da poética aristotélica, na qual entende-se por *ação:*

> uma relação estabelecida entre uma série de eventos, um desenvolvimento de acontecimentos à estrutura de base. O fato de que no romance essa ação de acontecimentos seja "contada" reduzida, e no cinema, "representada" (e aí se estabelece a diferença apontada justamente por Chiarini) não elimina o fato de que, em ambos os casos, uma *ação* é estruturada (ainda que com meios diferentes) (Eco, 2016, p. 190-191, grifo do autor).

Há de notarmos, também, que, assim como a literatura influencia e transforma o cinema, o inverso também ocorre. Essa relação de reciprocidade é perceptível em elementos como o tempo e o espaço, a caracterização de personagens e até mesmo no tipo de presença que o narrador terá na história. Tais mudanças sutis, mas significativas, no texto verbal, alteram positivamente a composição narrativa da

obra ficcional, que acaba ganhando expansões e novas perspectivas, como uma espécie de multiplicidade que se torna evidente através de uma análise cuidadosa dos textos (Pellegrini, 2003, p. 16). Dessa forma, o escritor absorve junto ao cinema aspectos antes incomuns no meio literário, para inovar suas obras e torná-las ainda mais atrativas para o público leitor jovem.

Toda essa trajetória traçada pelos estudos da linguagem cinematográfica torna possível a compreensão dessa relação entre cinema e literatura. Contudo, tal diálogo entre as artes não exclui suas particularidades. Johnson (2003, p. 42) aponta que “a diferença dos dois meios não se reduz entre a linguagem escrita e visual”, mas se manifesta no modo como cada uma decide utilizar de seus recursos para contar uma história. O cinema contemporâneo, por exemplo, expressa sua singularidade através de dispositivos tecnológicos e outras ferramentas técnicas, como: a maquiagem, a arquitetura cênica, a amplitude de espaços e perspectivas, o jogo de câmera e os efeitos visuais e sonoros.

Com tantas ferramentas tecnológicas a seu favor, o cinema é capaz de construir universos ficcionais ricos em efeitos visuais e narrativos. Em algumas obras, o impacto é tão grande que inspira autores a inverterem o fluxo tradicional da adaptação — de *contar-mostrar* para *mostrar-contar* —, como se nota em *O labirinto do Fauno (2006),* de Guillermo del Toro*.* Neste filme, o universo fantástico se une à realidade histórica e traumática da protagonista, oferecendo uma estrutura narrativa e visual que dialoga com os contos de fadas, o que possibilitou, posteriormente, à autora alemã de obras infantojuvenis Cornelia Funke realizar sua adaptação para a literatura — sua *novelização*.

Em síntese, a longa relação entre cinema e literatura teve início nas manifestações primitivas da arte imagética e se “findaram” na complexidade da arte adaptacional e suas produções contemporâneas. A busca pela imortalidade através da imagem e da narrativa, denominada por André Bazin como “complexo de múmia”, atravessou os séculos impulsionada pelo movimento artístico, se reinventando e modernizando conforme o conhecimento do homem se ampliava.

Para além das ideias de Bazin, Lessing e Eco, as reflexões dos demais teóricos aqui citados trouxeram novas perspectivas acerca das particularidades dos modos de recepção entre as representações visuais e verbais, especificamente do cinema e da literatura. Enquanto a literatura organiza suas narrativas pela linguagem verbal e depende da participação progressiva e imaginativa do leitor, a narrativa

cinematográfica se articula por meio de imagens, sons, movimentos, da atuação e recursos técnicos que oferecem uma experiência sensorial imediata. Tais diferenças, contudo, não estabelecem uma oposição entre as artes, mas as particularizam e destacam suas formas distintas e complementares de estruturar ações e produzir sentidos nos mundos ficcionais que criam. Desse modo, literatura e cinema mantêm uma relação de influências e transformações mútuas, o que permite que suas narrativas sejam capazes de transitar entre as duas artes por meio das práticas de adaptação.

2.2 A arte da adaptação: entre a fidelidade e a recriação

A história da adaptação, por sua vez, teve início muito antes do que conhecemos hoje pelas telas dos cinemas. Segundo Linda Hutcheon, os vitorianos, por exemplo, são conhecidos por seu hábito de adaptar quase toda forma de arte em quase todos os meios possíveis: romances que se tornaram peças de teatro; poemas adaptados para óperas, danças e músicas; além, é claro, dos *tableaux vivants*[4], que eram constantemente adaptadas e readaptadas de uma mídia para outra (Hutcheon, 2013, p. 11). Nesse sentido, a autora também aponta que tal impulso perdurou até os dias atuais, sendo que hoje, as práticas adaptacionais evoluíram e os adaptadores têm uma maior consciência sobre a expansão dos processos adaptativos e dos meios de comunicação.

Hoje, o campo da adaptação obtém para si um espaço muito mais amplo, no qual não se limita a obras cinematográficas e teatrais, mas se estende para a televisão, o rádio e a outras mídias eletrônicas.

> Nós, pós-modernos, claramente herdamos esse mesmo hábito, mas temos ainda outros novos materiais à nossa disposição — não apenas o cinema, a televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas, é claro, mas também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos de realidade virtual. (Hutcheon, 2013, p. 11)

O processo de adaptação pode, também, ser relacionado à intertextualidade, apesar de serem conceitos distintos. A intertextualidade estabelece uma relação dialógica entre textos, utilizando citações, referências ou alusões de forma explícita ou implícita. Por sua vez, a adaptação é compreendida como um processo de transposição de uma mídia para outra, mantendo seus personagens, temas e

[4]A expressão refere-se a uma representação feita por atores que, permanecendo completamente imóveis e silenciosos, buscam simular um “quadro vivo”.

essência, sendo que, uma obra ao ser adaptada, além de manter uma relação dialógica com a obra primária, utiliza de estruturas e linguagem próprias que, geralmente, se adequam ao meio ou época na qual será inserida.

A adaptação, ainda, pode ser feita por meio de uma grande reinterpretação de outras adaptações relacionadas à mesma obra original, pois assim como Linda Hutcheon (2013, p. 14) pontua,

> as transposições anteriores podem ser contextos tão importantes para algumas adaptações quanto qualquer "original", sendo que, "as obras, independente da mídia, são criadas e recebidas por pessoas, e é esse contexto experiencial e humano que permite o estudo da política da intertextualidade (Hutcheon, 2013, p. 13, grifos do autor).

Assim, pode-se dizer que toda adaptação é um caso de intertextualidade, porém nem toda intertextualidade pode ser associada a uma adaptação.

Apesar do campo da adaptação ser vasto, é inegável que seu maior sucesso está nas representações feitas pelas obras cinematográficas, seja ele justificado por sua facilidade de acesso ao público, pelo fato de o cinema ser arte que integra diferentes linguagens e recursos, como: músicas, texto literário, elementos audiovisuais, tais quais os flashbacks e jogos de câmeras. Tais elementos permitem que o receptor tenha acesso a diferentes perspectivas da realidade representada pela obra. O cinema permite tornar visual e dinâmico até mesmo o maravilhoso, representando seres míticos e extraordinários de forma extremamente realista, utilizando de maquiagens artísticas ou recursos como o CGI (Computer-Generated Imagery[5]), algo que fascina os espectadores.

Entretanto, para críticos acadêmicos, jornalistas e alguns pesquisadores do meio literário, as adaptações contemporâneas — principalmente aquelas que derivam de obras clássicas como as de Shakespeare — são vistas como secundárias ou inferiores, ou, assim como Linda Hutcheon (2013, p. 22) aponta, citando Naremore (2002, p. 6), "derivativas, "tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores"". Tal percepção, ainda, se estende a meios considerados clássicos, como ballet e ópera, que passam a ser mais aceitáveis do que suas versões para mídias como filmes ou séries televisivas. Podemos notar essa distinção, ainda, ao analisar obras literárias como Romeu e Julieta, que, ao serem adaptadas para tais meios clássicos, recebem uma maior atenção e legitimidade do que transposições para o cinema e séries televisivas.

---

[5] Tradução: Imagens geradas pelo computador.

A autora argumenta que “se a adaptação é vista como uma “vulgarização” da história (em conformidade com alguma hierarquia de mídia e gênero imaginada), a resposta tem tudo para ser negativa”, demonstrando a hierarquia ainda presente entre as mídias e gêneros artísticos (Hutcheon, 2013, p. 23).

Grande parte desse olhar negativo, tanto dos críticos quanto dos próprios consumidores das adaptações, surge de uma exigência cada vez maior por fidelidade entre as produções literária e cinematográfica. Mudanças de pequenas características dos personagens protagonistas já são suficientes para causar um impacto contrário ao esperado pelo adaptador, sendo pior ainda quando tal mudança é feita em relação à narrativa principal, o que demanda um trabalho cuidadoso por parte das produções. Por sua vez, o teórico Robert Stam (2006) em sua obra *Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade*, expõe que tal exigência, a da fidelidade, em obras adaptadas, não é o único motivo de uma má recepção à recriação, em outra linguagem, de uma obra já existente, apesar de ser o que ocorre com maior frequência. Stam diz que este senso de inferioridade entre adaptações tem origem em um conjunto maior de preconceitos primordiais e os elenca nos seguintes termos:

> 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada”dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (Stam, p. 20-21; 2006)

A mudança da arte pelo meio — transição de um universo unicamente verbal, como o romance, para um mundo multifacetado, visual e sonoro, como o cinema — torna esta busca pela fidelidade em sua exatidão improvável e de certa forma até mesmo indesejável, pois um trabalho realizado neste contexto seria mera cópia, algo sem vida, sem originalidade e falho quando relacionado ao processo de imersão e simbolismo vindos do adaptador e posteriormente direcionados ao receptor do objeto final.

Ismail Xavier (2003, p. 67), por exemplo, argumenta que "o cinema, ao adaptar uma obra literária, realiza uma construção de um novo olhar, que não apenas reproduz, mas reinterpreta a narrativa original", evidenciando, assim, a importância de que cineasta em sua obra adaptada não deve se limitar a uma mera transposição, mas envolver-se em um processo de recontextualização que altere a forma como a história é percebida e contada. Xavier (2003) diz ainda que:

> A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (Xavier, 2003, p. 62)

Essa tensão existente entre ser fiel e reinterpretar de modo criativo é discutida, ainda, por Robert Stam (2008) em sua obra *A Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação,* na qual na qual há uma ideia que complementa o ponto de vista de Ismail Xavier (2003): a de que toda adaptação é original, não sendo considerada apenas uma releitura intertextual de uma determinada obra literária.

> Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para o meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (Stam, p. 20, 2008)

A fidelidade, então, é uma barreira invisível que o adaptador precisa enfrentar, não como uma limitação, mas como um desafio criativo que o impele a ressignificar a obra original através de elementos próprios e, ainda assim, manter seu simbolismo e essência. É compreensível que as transformações entre uma obra e outra sejam inevitáveis e que o adaptador se veja sujeito a ir além de uma mera reprodução, mas é essa liberdade inerente ao processo adaptativo que permite o resultado único e original de seu trabalho.

Nesse panorama, se torna perceptível que os estudos da adaptação se debruçam, em sua maioria, sobre o paradigma: *contar — mostrar,* no qual a narrativa literária é convertida em som e imagem que são agregados a elementos próprios do estilo de quem as adapta. A obra *O labirinto do Fauno (2019)*, romance

de del Toro e Funke, que será aqui analisada, rompe com essa dinâmica tradicional, invertendo o fluxo adaptacional de *contar — mostrar* para *mostrar — contar;* já que a obra consiste na transposição da criação cinematográfica para uma narrativa literária. Esse movimento, apesar de ser incomum, não é único visto que outras obras cinematográficas (incluindo obras do próprio Guillermo del Toro) já foram reinterpretadas na literatura — a chamada *novelização*.

O ato de inverter o caminho, até então tradicional, de *contar — mostrar* marca um novo começo para a reinterpretação de obras que originalmente são cinematográficas ou televisivas, permitindo que as imagens e sons sejam transpostos em palavras, narrativas e construções literárias diversas. As histórias que antes eram contadas por meio dos recursos audiovisuais, agora necessitam de um trabalho mais semântico, onde músicas e personagens monstruosos precisam ser descritos de maneira a manter uma relação com sua obra original, buscando não afetar a memória imagética de quem as viu, mas exercendo a função de estimular, mediante a leitura, a imaginação daqueles que não a conhecem. Sendo assim, as obras vindas de processos adaptacionais *mostrar — contar* não são trabalhos completamente inventados ou únicos de seus adaptadores e, de certo modo, precisam manter uma relação dialógica com suas antecessoras.

Neste contexto, os adaptadores podem optar por focar integralmente na obra original — mantendo seus aspectos e elementos de forma clara e imutável — ou tomar para si a liberdade criativa e ampliar a narrativa a seu modo, criando novas personagens, planos, espaços e até mesmo adequando o enredo principal a seu próprio estilo e ideia. Linda Hutcheon (2013), aponta que o reconhecimento das adaptações como *adaptações* acarreta diretamente na compreensão de que essas são obras inerentemente “palimpsestuosas”[6], e que as camadas do texto considerado original ainda serão visíveis, quase como assombrações presentes em suas reintrepretações.

> Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). (Hutcheon, 2013, p. 27)

Desta forma, cada adaptação, sendo ela pautada pelo trajeto tradicional ou não, pode ser lida como uma nova produção, uma nova obra com seus próprios

[6] Obra cujo conteúdo revela traços, por transformação ou por imitação, de outra obra anterior.

elementos, seus próprios méritos e intenções, variando de uma homenagem a uma releitura, ou ainda, se originando através de uma nova ideia moldada pela essência de um produto antecessor. Ou seja, todo esse processo de inversão não pode ser tratado como algo trivial, visto que a novelização pode além de recuperar, expandir horizontes não abordados pelas telas do cinema, traduzindo toda a atmosfera e simbolismo narrativo das imagens para a prosa.

Alguns exemplos conhecidos dessa novelização ou adaptação inversa que trabalham de forma expandida as narrativas consideradas originais, são as obras: *Star Wars IV: A new hope (1976)*[7]*,* uma adaptação feita por Alan Dean Foster e George Lucas do filme de mesmo nome lançado em 1977 e dirigido também por George Lucas; *Crimson Peak* (2015)[8]*,* escrito por Nancy Holder, uma transposição do roteiro original de Guillermo del Toro e Matthew Robbins lançado em 2015; e por fim, *The shape of the water* (2018)[9]*,* uma adaptação literária em colaboração entre Guillermo del Toro e Daniel Kraus, da obra de mesmo nome lançada em 2017.

A transposição de uma obra fílmica para uma obra literária, assim como uma adaptação de um livro para um filme, não deve ser vista como menos original ou menos válida por ser uma nova modalidade de reinterpretar algo como: uma música, uma ópera, uma peça de teatro etc, pois o trabalho todo de aprofundamento de personagens, exploração de ambientes e atmosferas, as novas estratégias narrativas mobilizadas e demais elementos comuns do trabalho do adaptador servem não apenas para preencher lacunas encontradas na versão anterior, mas também para ampliar e inovar todo o campo da adaptação e atrair ainda mais o público jovem para o ambiente literários, que atualmente está se tornando cada vez mais distante deste tipo de leitor.

Com a modernidade dos meios de comunicação e adaptação, outro tópico foi aqui abordado, a fidelidade. Teóricos como Robert Stam e Linda Hutcheon foram base para a compreensão da arte da adaptação, da ideia de fidelidade e para a noção de novelização — esta que rege a análise que aqui será feita das obras fílmica e literária de *O labirinto do Fauno (2006-2019)*.

Em suma, é notório que o cinema e a literatura não são artes concorrentes, mas sim complementares e que desfrutam das riquezas uma da outra para ampliar

---

[7] Tradução da obra no Brasil: Star Wars IV: Uma nova esperança (1976)
[8] Tradução da obra no Brasil: A colina escarlate (2015)
[9] Tradução da obra no Brasil: A forma da água (2017)

seu próprio universo. A novelização, em particular, surge como uma amostra moderna dessa relação mútua, oferecendo novos horizontes para as narrativas quando rompe com o caminho clássico da reinterpretação e adaptação. Suas dinâmicas intermidiáticas e intertextuais, trazem novas perspectivas para as histórias já contadas pelo cinema e que agora são transpostas e eternizadas pela palavra, com descrições mais longas de espaços e ambientes, e ainda, com aprofundamentos de personagens antes não tão relevantes ou profundas para a obra cinematográfica. Assim, o fluxo inverso oferecido pela novelização — mostrar-contar — atua como uma expansão do sentido narrativo e preenche lacunas muitas vezes deixadas pelo audiovisual, além de transcender a mera transposição técnica do cinema e fixar toda a experiência estética num legado verbal, uma luta conjunta contra o esquecimento e o tempo.

2.3 A literarização cinematográfica da obra de Guillermo del Toro

> "Se o cinema não for feito para traduzir os sonhos ou tudo aquilo que na vida desperta assemelha-se ao domínio dos sonhos, o cinema não existe"
> (Artaud, 1995, p. 172)

Mas qual seria a justificativa plausível para que uma obra cinematográfica tão rica em detalhes visuais, e ainda, acrescida de uma trilha sonora marcante como a de del Toro, se torne um livro? Para discutir esse percurso, até então pouco utilizado pela arte da adaptação, precisamos primeiro conhecer o criador, passar pela criação e buscar, nesse itinerário, as características literárias presentes no filme *O labirinto do Fauno* que permitem sua transposição para o livro.

A obra cinematográfica *O labirinto do Fauno* (2006), dirigida e roteirizada pelo cineasta mexicano Guillermo del Toro, obteve vários prêmios devido ao seu sucesso, dentre eles estão: Oscar de Melhor Maquiagem e Penteados (2007); Oscar de Melhor Direção de Arte (2007); Oscar de Melhor Fotografia (2007); prêmio Goya de Melhor Roteiro Original (2007); além de deter, até o presente momento — segundo fontes de notícias como CNN Brasil, The Guardian e Variety —, o recorde de filme mais aplaudido no Festival de Cannes, com uma ovação de 22 minutos ininterruptos.

Nascido em 1964 na cidade de Guadalajara no México, del Toro tornou-se reconhecido por abordar em suas obras temas sombrios e fantásticos, e por ter uma linguagem cinematográfica que dialoga diretamente com a tradição da literatura gótica e do cinema de horror. Seu interesse por filmes e narrativas de horror se

iniciou ainda na infância e se desenvolveu ao longo dos anos, tendo como consequência sua matrícula na Universidade de Guadalajara, onde estudou cinema.

Posteriormente, del Toro estudou a arte da maquiagem cinematográfica e dos efeitos especiais, tornando-se pupilo do maquiador Dick Smith (1922-2014) — conhecido por seus trabalhos em *O Exorcista* (1973), *Viagens alucinantes* (1980) e *Amadeus* (1984). O cineasta passou parte da década de 1980 se dedicando ao trabalho como maquiador de efeitos especiais e se tornou, ainda, cofundador da Necropsia, uma empresa de efeitos especiais. Contudo, foi em 1993 que criou e dirigiu seu primeiro longa-metragem intitulado *Cronos*, que traz a narrativa de um dispositivo que confere a seu dono a imortalidade. Esse objeto, após 450 anos, é encontrado pelo personagem Jesús Gris que lentamente é transformado em uma espécie de vampiro. Tal obra concedeu a del Toro prêmios na Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas, como: Ariel de Melhor Roteiro, Melhor Diretor e Melhor Filme, além de uma aprovação de 88% no *Rotten Tomatoes.*

Com uma carreira consolidada na indústria cinematográfica, Guillermo del Toro coleciona prêmios e obras famosas por suas criaturas grotescas e narrativas diferenciadas, dirigindo desde obras infantojuvenis — que em suas mãos recebem contornos sombrios — a romances monstruosos. Dentre as criações mais famosas do cineasta mexicano estão: as adaptações para cinema da HQ de *Hellboy (Hellboy I,* 2004 e *Hellboy II*- O Exército Dourado, 2008), herói demoníaco da D.C comics que em ambas as obras precisa enfrentar inimigos poderosos ao mesmo tempo que lida com a a relação conturbada entre sua vida de herói, sua verdadeira identidade e seu romance com Elizabeth (Liz) Sherman; *A colina escarlate* (2015) que concentra elementos comuns ao romance gótico e traz a trama da escritora Edith Cushing, essa apaixonada, casa-se com Sir Thomas Sharpe e muda-se para uma mansão sombria no alto da colina, também habitada por sua cunhada Lucille Sharpe, sendo que a partir daí, a protagonista se vê imersa em um ambiente sinistro e repleto de histórias macabras, além de vivenciar aparições fantasmagóricas que mexem com sua sanidade; o premiado *A forma da água* (2017), uma reinterpretação moderna do clássico filme de terror o *Monstro da Lagoa Negra* (1954), de Jack Arnold, que traz a trama da personagem com deficiencia auditiva, Elisa, uma zeladora em um laboratório experimental secreto que se apaixona por uma criatura fantástica e precisa recorrer ao melhor amigo Giles e a colega de trabalho Zelda para libertá-lo de seu cárcere; a adaptação animada em Stop Motion do clássico conto infantil de

Carlo Collodi, *Pinóquio* (2022), que nas mãos do diretor assume ares sombrios se diversificando do clássico infantil; por fim, o mais recente trabalho do realizado, *Frankenstein (2025),* uma adaptação do clássico de Mary Shellley e que nas mãos de del Toro é dividido em três partes: o prelúdio e duas versões dos eventos ocorridos, sendo uma apresentada pelo ponto de vista de Dr. Frankenstein e a outra por sua criatura.

A partir dessas produções, e em complemento de tantas outras produzidas por Guillermo del Toro, podemos notar evidências de seu estilo, como: a constante presença de elementos góticos; a representação da fantasia em sua forma sombria (mesmo quando essa está associada ao universo infantil); o seu gosto pelo monstruoso e pelo disforme, manifestados pela linguagem do grotesco e a presença de sentimentos profundamente humanos, como amor, compaixão ou medo em criaturas que seriam consideradas pela crença comum como monstros. Tais elementos se manifestam, também, em *O labirinto do Fauno.*

Originalmente intitulada, *El laberinto del Fauno* (2006)*,* a obra traz uma narrativa carregada de elementos fantásticos amalgamados à estrutura dos contos de fadas tão conhecidos pela literatura, oferecendo, ainda, elementos grotescos como símbolos de uma realidade brutal enfrentada por suas personagens. Ambientada na Espanha franquista de 1944, sob governo de Franco e seus aliados, a trama se desenvolve, inicialmente, a partir de um informativo[10]: “A Guerra Civil acabou. Escondidos nas montanhas, grupos armados seguem combatendo o novo regime fascista que luta para sufocá-los.” (del Toro, 2006, 00:51), que oferece uma prévia do ambiente em que a narrativa se passará.

A Espanha de 1944, marcada pela guerra e pelo autoritarismo, estava dividida entre os nacionalistas que apoiavam abertamente o poder de Francisco Franco e os Republicanos, repudiados pelos apoiadores do presidente e apontados por eles como rebeldes e inimigos do Estado. Dividido, o país se viu em uma guerra que perdurou por três anos (1936 a 1939), sendo estendida durante o mandato de Franco e marcada por perseguições políticas a guerrilheiros, antifranquistas e republicanos.

Durante todo o conflito, ambos os lados receberam apoio externo de governos e outros órgãos. O grupo dos chamados Nacionalistas, constituído por: militares,

[10] Original: “La guerra civil ha terminado. Escondidos en las montañas, grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista, que lucha para sofocarlos.” (del Toro, 2006, 00:58)

monarquistas, proprietários de terras, falangistas espanhois e católicos tradicionalistas; era apoiado pela Igreja Católica, pela Alemanha Nazista e pela Itália fascista. Do outro lado, havia os Republicanos, os quais eram constituídos por socialistas, anarquistas, comunistas, liberais e posteriormente os conhecidos *Maquis*. Esse grupo recebia ajuda, em menor grau, de governos como o México e a União Soviética, além das Brigadas Internacionais. A luta contra o regime opressor resultou em conflitos internos por todo o país, especialmente nas Astúrias, região conhecida por sua forte oposição a Franco e seu terreno montanhoso que abrigou milhares de guerrilheiros.

Foi no ano de 1937, quando tropas, com a inclusão de soldados italianos, avançaram em busca de conquistar as regiões de Vizcaya, Cantábria e Astúrias, que foi conquistada em outubro após a queda de sua capital Oviedo e da cidade de Gijón (Soares, 2022, p. 60). E embora a guerra tenha se encerrado oficialmente em 1939, a resistência armada não desistiu e estendeu a luta até meados de 1960.

Tais guerrilheiros antifranquistas passaram a ser designados de diferentes maneiras, de acordo com a perspectiva política e social daqueles que a eles se referiam; conforme observa Baird:

> Para o Partido Comunista, que a partir de 1944 assumiu a organização da guerrilha antifranquista, eles eram “guerrilheiros heróicos lutando contra o fascismo”. Também nomeavam aqueles rebeldes de “os Maquis”, um nome importado da França pelos ex-combatentes republicanos que participaram da resistência contra o Nazismo. Em Frigiliana, onde muitas famílias tinham alguma conexão com a guerrilha, chamamos simplesmente de “o povo da serra” ou de “eles”[11] (Baird, 2016, p. 14, tradução nossa)

Ainda ao tratar da luta armada entre rebeldes e franquistas, David Baird (2016) descreve a realidade cotidiana do período como um momento brutal da história do país, pois

> Como em todas as guerras, especialmente em uma onde não há linhas de frente definidas e o inimigo pode ser o vizinho, o conflito tornou-se cruel. Haviam atos de coragem e de covardia, de egoísmo e de abnegação, de

[11] No original: Para el Partido Comunista, que a partir de 1944 asumió la organización de la guerrilla antifranquista, eran <guerrilleros heroicos luchando contra el fascismo>. También se llamaban aquellos rebeldes <el Maquis>, un nombre importado de Francia por los ex combatientes republicanos que participaron en la resistencia contra el Nazismo. En Frigiliana, donde muchas familias tenían alguna conexión con la guerrilla, hablan simplemente de <la gente de la sierra> o de <ellos> (Baird, 2016, p. 14)

> tragédia e de traição. E os que sofreram pelos pecados de outros eram, como sempre, os inocentes (Baird, 2016, p. 15)[12]

Em continuidade da análise, tem-se um prólogo semelhante aos encontrados na literatura, em particular em contos maravilhosos, e que versa sobre uma princesa perdida chamada Moanna, elaborado para que o espectador identifique a menina que protagoniza a obra como a princesa do submundo.

> Dizem que há muito, muito tempo,
> Num mundo subterrâneo, onde não existe nem a mentira, nem a dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Ela sonhava com o céu azul, a brisa suave e o Sol brilhante.
> Um dia, enganando toda a vigilância, a princesa escapou.
> Uma vez no exterior, a luz do Sol a cegou e apagou de sua memória qualquer indício do passado. A princesa esqueceu quem era e de onde vinha, e seu corpo sofreu com frio, a doença e a dor, e com o passar dos anos, ela morreu. Entretanto, seu pai, o Rei, sabia que a alma da princesa retornaria.
> Talvez em outro corpo, em outro tempo e em outro lugar. E ele a esperaria até seu último suspiro, até que o mundo parasse de girar (del Toro, 2006, 01:22).

Na sequência, o longa-metragem apresenta a viagem de Ofélia, uma menina de aproximadamente 10 anos, e sua mãe grávida, Carmen Cardoso, que seguem para o novo lar — um moinho abandonado que agora serve de quartel para o capitão Vidal, seu padrasto. Quando estão se aproximando do local, Carmen se sente mal e pede para que parem o carro para que possa respirar e se recompor. Ofélia então, aproveita para explorar a floresta que circunda o moinho e lá descobre a existência de um labirinto de arquitetura antiga e sinistra. Consecutivamente a esta descoberta, a protagonista tem seu primeiro contato com uma “criatura mágica”, com a qual se depara sobre uma pilastra, escondida em meio a galhos e samambaias. O ser surge como uma espécie de inseto, que a menina acredita ser uma fada.

Posteriormente, durante a noite, a fada-inseto a visita em seu quarto instigando a protagonista a segui-la até o labirinto. Quando chega ao local, Ofélia se depara com uma espécie de abertura com uma escada que leva ao subterrâneo, onde há uma réplica do próprio labirinto no chão, quase como se fosse um espelho do mundo superior. É nesse ambiente que se tem a primeira aparição de uma das principais figuras da obra, o Fauno (Figura 1), que assim como nas mitologias, surge como um híbrido de homem caprino e, que nas mãos de Guillermo del Toro recebe

---

[12] No original: Como en todas las guerras, especialmente en una donde no hay frentes definidos y el enemigo puede ser el vecino, la lucha se volvió sucia. Había actos de coraje y de cobardía, de egoísmo y de abnegación, de tragedia y de traición. Y los que sufrieron por los pecados de otros eran como siempre los inocentes (Baird, 2016, p. 15)

contornos que dialogam com a tradição do grotesco renascentista, pois trata-se de uma criatura com aspectos híbridos em três camadas: homem + caprino + plantas; além de carregar consigo desenhos ornamentais esculpidos por seu corpo.

Figura 1: Fauno em seu último encontro com Ofélia no labirinto



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 1:44:55
Legenda: imagem com fundo escuro contendo uma criatura híbrida, metade homem e metade bode, segurando uma adaga na mão direita.

Em um diálogo com Ofélia, que até então acreditava ser apenas uma garota simples, filha de um alfaiate, a criatura revela que ela, na verdade, pode ser a reencarnação da princesa Moanna, herdeira do reino subterrâneo desaparecido há muito tempo. Órfã de pai e submetida a uma realidade marcada pela ausência e repleta de opressão e violência, a possibilidade oferecida pelo Fauno de Ofélia reencontrar o pai vivo em um reino mágico expressa o desejo infantil de pertencimento. Ao apresentar a menina como Moanna, o Fauno oferece à Ofélia um sentido para sua sensação de solidão: o Reino Subterrâneo adquire, então, uma dimensão simbólica, e se torna um local de pertencimento que se contrapõe à realidade opressora que habita. Enquanto o mundo real e histórico traz violência e a dor da ausência paterna, o mundo mágico lhe restitui aquilo que lhe falta: um pai, um lar e uma origem. Por fim, o Fauno explica que, para restituir seus direitos ao trono, Ofélia deverá cumprir três provas antes da lua cheia.

A primeira de suas tarefas consistia em salvar uma figueira de um sapo gigante que se apossara do local e, então, recuperar uma chave que ele guardava dentro de seu próprio estômago. Para obter êxito em sua missão, a protagonista precisava introduzir três pedras mágicas na boca da criatura, o que a mataria e permitiria recuperar o objeto. A sua segunda tarefa, e talvez, a mais perigosa de todas, determinava que Ofélia entrasse no covil de uma criatura antiga, denominada *Homem Pálido*, para recuperar um punhal. Dentre as regras estabelecidas a ela por seu guia, o Fauno, a principal era de não comer absolutamente nada no local e completar a tarefa antes que as areias da ampulheta corressem por completo. Por fim, sua terceira e última tarefa consistia na necessidade de derramar sangue inocente no labirinto, para que se abrisse o portal para o Reino Subterrâneo, sendo que nesse caso, Ofélia deveria entregar seu irmão (ainda bebê) para que o Fauno o sacrificasse.

Tais desafios marcam, então, os estágios de sua jornada em busca de uma identidade, na qual a menina se vê enfrentando criaturas grotescas e aterrorizantes ao mesmo tempo em que precisa lidar com a realidade violenta da guerra civil enfrentada por seu país, além de ter que lidar com um padrasto cruel, a rejeição que sentia por seu irmão, filho do homem que tanto despreza, a morte de seu pai e a posterior morte de sua mãe (que se dá ao longo da trama), vendo-se assim, sozinha e desamparada.

Ao buscar na obra de Guillermo del Toro uma justificativa para sua transposição à forma literária, notamos como sua estrutura narrativa traz alguns elementos de diferentes áreas da literatura e que são utilizados de forma harmônica para construção de seu enredo cinematográfico, no qual o diretor e roteirista opta por amalgamar a jornada infantil da busca pela identidade e amadurecimento, ao contexto histórico cruel de um país em declínio pelo fascismo e, ainda, acrescentar plasticamente elementos próprios da literatura fantástica e estética grotesca para construir um conto de fadas sombrio. del Toro, então, trabalha em sua obra com uma espécie literarização cinematográfica.

Tal literarização se manifesta no trabalho de Guillermo del Toro por meio da apropriação e transformação de elementos pertencentes a outros meios narrativos. Ainda que a obra cinematográfica de *O labirinto do Fauno (2006)* não seja uma adaptação direta de uma obra literária, o filme traz consigo elementos recorrentes da tradição dos contos de fadas: a criança escolhida, um reino, tarefas iniciátivas, uma

figura parental controversa e criaturas monstruosas; e os insere em um momento histórico concreto como a Guerra Civil Espanhola. Assim, del Toro utiliza uma estrutura reconhecível, proveniente da tradição literária, e a traduz para o meio cinematográfico utilizando linguagens próprias do audiovisual, como: cenário, iluminação, sonoridade e a caracterização das criaturas por meio da maquiagem artística e elementos de efeito prático. Esse conjunto de estruturas e elementos possibilita a construção de uma narrativa cinematográfica simbólica que mescla fantasia e realidade, e que contribui para sua posterior transposição à forma literária.

Em uma cronologia reversa ou *in medias res*, o diretor opta por iniciar a narrativa por uma tragédia ou evento final; o que nos remete a obras literárias famosas que, assim como o filme, iniciam-se pelo fim ou por alguma tragédia que vem a ser explorada, em retrospecto, no decorrer da narrativa. Esse recurso está presente, por exemplo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, romance cujo prólogo traz uma dedicatória de seu protagonista (que faz papel de narrador-personagem), onde diz dedicar sua obra ao verme que primeiro roeu as frias carnes de seu cadáver, o que marca a personagem da obra como um autor póstumo. O narrador do romance de Machado, aliás, inicia seu relato pelo episódio de sua morte. Também a obra *Crônica de uma morte anunciada (1981),* de Gabriel Garcia Márquez, se inicia com a morte de Santiago Nasar e se desenvolve na busca pelos motivos que levaram à tragédia a acontecer. *A Ponte de São Luís Rei* (1927), de Thornton Wilder, que começa com a tragédia central da obra: o rompimento da ponte de cordas inca nos Andes peruano e que resulta na morte de cinco viajantes, sendo a partir daí que a narrativa se constrói.

Em obras de fantasia como *O labirinto do Fauno*, além do modo cronológico como a narrativa se apresenta, os planos e jogos de câmera são de extrema importância para sua construção e para a inserção do receptor na atmosfera de mistério da narrativa. A câmera não é mais reconhecida e utilizada como um mero objeto de captação de imagem, ela se torna parte da obra, um personagem onisciente e onipresente que possibilita ao espectador tornar-se uma espécie de *voyeur* dos eventos apresentados (Martin, 2005, p. 38-41). Elementos de câmera como: um plano sequência que começa aberto e vai se fechando até alcançar o rosto da personagem para captar sua emoção com maior nitidez; um plano aberto para mostrar a ambientação e os detalhes do espaço; o uso do *close up* para deixar o enquadramento mais íntimo entre espectador e personagem; e até mesmo um

plano americano utilizado em um jantar que consegue captar tanto os objetos na mesa quanto as personagens sentadas em sua volta, são ferramentas poderosas para um cineasta e diretor trazer expressividade e simbolismo em suas cenas.

> Se a perspectiva vidente aparece simultaneamente com a apresentação do sujeito que vê, o espectador pode simultaneamente incorporar um olhar e se reconhecer naquele que olha, como se a tela fosse ao mesmo tempo o buraco da fechadura através do qual ele espia e um espelho onde ele se reconhece como o ego espião. (Machado; Arlindo, 2007, p. 52).

Na obra de del Toro, a protagonista é uma criança que vive cercada de adultos e criaturas maiores que ela, sendo assim se faz comum o uso do ângulo contra-*plongée* — palavra francesa que significa contra-mergulho — ou câmara baixa, que fica posicionada abaixo da linha dos olhos e voltada para cima, utilizada para marcar a diferença de tamanho entre Ofélia (Figura 2) e as demais personagens como Vidal, intensificando ideias de hierarquia, poder ou opressão sob a protagonista. del Toro utiliza da câmera baixa, ainda, para mostrar Carmen (Figura 3), a mãe de Ofélia, quase como se quisesse nos lembrar a todo momento de sua fragilidade e impotência, mostrando ao espectador que assim como sua filha, uma criança, Carmen também está sujeita a opressão daquele mundo e de Vidal.

Figura 2: Vidal descobre a mandrágora embaixo da cama de Carmen.



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 1:21:47.
Legenda: Na imagem estão três pessoas em um quarto escuro: Carmen, mãe de Ofélia, ao fundo; no meio está Vidal segurando em uma das mãos uma mandrágora (espécie de planta mágica) enquanto com o outro braço segura Ofélia que tenta, desesperadamente, tomar-lhe a criatura.

Figura 3: Vidal e seu soldado Garcés recepcionam Carmen e Ofélia na nova casa



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 06:35
Legenda: A imagem contém quatro figuras em um espaço aberto: dentro de um carro está a menina Ofélia, logo a frente da porta está Vidal ajustando sua luva enquanto olha para a mãe da menina, Carmen. A mulher está sentada em uma cadeira de rodas e ao seu lado direito está Garcés, soldado de Vidal.

A obra fantástica oferece, ainda, a presença de um narrador onisciente, uma espécie de voz narrativa de curto período e que apresenta — no início do filme — a história principal como uma espécie de narrativa de moldura oral, dizendo: “Dizem que há muito, muito tempo num mundo subterrâneo, onde não existe nem a mentira, nem a dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos [...]” (del Toro, 2006, 01:22). Essa narração se assemelha à estrutura dos contos de fadas tão conhecidos pela literatura infantil, dialogando com o famoso “Era uma vez, em uma terra distante”. Para além da estrutura narrativa muito comum aos livros, a obra cinematográfica traz personagens comuns ao gênero dos contos de fadas: uma princesa/heroína em busca de redenção ou conquistas, um rei e uma rainha, um reino mágico, fadas e criaturas místicas; ademais, é claro, de toda sua estética onírica e ambígua, onde a linha limítrofe entre sonho e realidade é apagada pela inserção de tais elementos em um ambiente real.

Ao se discutir a estrutura literária de um filme, principalmente um que ofereça elementos tão comuns aos contos de fadas, é preciso considerar, também, como esse gênero é compreendido por seu maior público, as crianças. Um conto de fadas não é uma mera lição de moral infantil ou uma coletânea de instruções da vida, até porque uma criança não lê uma obra como a *Chapeuzinho Vermelho* e faz uma análise da situação e chega à conclusão de que o Lobo Mal é na verdade uma

representação de seus medos mais profundos, ou lê A *Branca de Neve* e conclui que a história possivelmente trabalha o luto, o abuso e o abandono.

Uma criança se apoia em um conto de fadas para lidar com suas próprias emoções e, muitas vezes, fugir de problemas que a rodeiam, o livro se torna uma válvula de escape da sua realidade. Através da leitura de um conto de fadas, a criança não se vê mais impotente e frágil, na verdade, ela se espelha em figuras de poder como os heróis e as princesas. A criança leitora ou ouvinte — a depender da idade — busca compreender seu mundo por meio da imaginação e por meio dela, solucionar problemas reais que não entende muito bem. Bruno Bettelheim (2002) em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas,* diz que "o conto de fadas procede de uma maneira consoante ao caminho pelo qual uma criança pensa e experimenta o mundo; por esta razão, os contos de fadas são tão convincentes para ela" (2002, p. 58).

A personagem Ofélia, na obra de del Toro, é uma representação viva no audiovisual dessa criança leitora. A protagonista desde o início, carrega consigo livros de contos de fadas e, até mesmo durante suas tarefas, utiliza de um livro mágico para receber instruções sobre elas. Em um determinado momento, Carmen, diz que irá fazê-la uma surpresa e Ofélia a questiona se será um livro novo, mostrando-se uma criança extremamente sonhadora e amante da literatura, o que explica, ainda, a facilidade com que acredita fielmente ser uma princesa, chegando até mesmo a dizer para seu irmão — este ainda na barriga de sua mãe — que se ele obedecê-la, o tornará um príncipe. Jacqueline Held (1980), por sua vez, diz que

> O livro é um segundo caminho, como o sonho, mas é sonho que dura, pois, sendo legível, tem o poder de se repetir. Ao me representar eu me crio, ao me criar eu me repito. Donde a evidência de que a imaginação é tanto o instrumento da criação quanto da experiência interior, donde a necessidade de reconhecer que o imaginário é o motor do real, o que o movimenta (Held, 1980, p. 18).

Além da paixão da protagonista pela literatura e seu vínculo com os livros, em especial os de contos de fadas, o filme se estrutura literariamente, como denotam alguns de seus aspectos. Por exemplo, há na obra a separação da trajetória da heroína em três tarefas ou partes, algo que remete à provações a que são submetidos comumente heróis de contos maravilhosos. Com efeito estrutural, as provas constituem estágios do filme que sugerem mesmo uma espécie de divisão capitular comum em livros de aventura. As provas são guiadas pelo Fauno; criatura

de motivações ambíguas, encarna os sátiros e faunos da mitologia greco-romana e da literatura nela inspirada e no filme exerce a função de sinistro ajudante mágico, figura comum também em contos de fadas. Há na obra o Homem Pálido, um monstro simbólico, que se liga ao imaginário do ogro devorador, também comum em contos de fadas, e que na obra surge como uma possível representação da opressão e do trauma. A própria Ofélia, protagonista da obra, encarna a figura do herói comum aos contos maravilhosos: trata-se de uma criança que será submetida a provas que a farão enfrentar grandes perigos.

Além desses elementos temáticos que remetem a motivos comuns em contos de fadas, o filme de del Toro também conta com estrutura análoga à de uma obra literária: ele se inicia pela voz de um narrador que insere a história no universo dos contos de fadas. A descrição das tarefas a serem cumpridas por Ofélia é encontrada pela protagonista em um livro mágico que traz características de livro infantil. As instruções para a realização das tarefas se apresentam como contos, que são lidos pela própria Ofélia. O filme conta ainda com a *lua cheia* como um *leitmotiv*, ou motivo condutor relacionado à dimensão mágica, um recurso que reforça a estrutura literária da obra e, ainda, dialoga com a tradição literária e mítica.

Na obra *Sonho de uma noite de verão* (1594-1596)*,* por exemplo, a lua atua em dois modos, como: um marcador temporal, sendo a lua minguante responsável por ditar o tempo para as núpcias de Teseu e Hipólita; e como sinalizador do fantástico, atuando sob o Bosque das fadas e facilitando os trabalhos mágicos de Puck e Oberon (Shakespeare, 2000). Em *O labirinto do Fauno,* por sua vez, opera como uma entidade de controle: marca a presença do guia fantástico, trazendo a figura do Fauno; estabelece um prazo limite para as ações da protagonista; e, de forma trágica, marca o destino de Ofélia — seu nascimento e sua morte.

Por fim, todos esses elementos tão próprios da literatura, quando postos em uma obra cinematográfica, internalizam as estruturas e arquétipos dos contos de fadas de forma de forma quase transgressora, sendo que a diegese do filme se desenvolve, não apenas pela imagem e som, mas por uma sintaxe narrativa mais simbólica. A câmera não exerce mais apenas o papel de olho do espectador, agora ela representa também a pena do escritor, esse que organiza o mundo diegético de forma onisciente e visual, justificando, assim, a reinterpretação palimpsesta de Cornelia Funke e del Toro e o trabalho colaborativo com o artista plástico Allen Williams.

2.4 A imortalidade da imagem pela palavra: Uma colaboração entre cinema e literatura

> "Os mortais não entendem que a vida não é um livro que você fecha só depois de ler a última página. Não existe última página no Livro da Vida, pois a última página é sempre a primeira página de outra história" (Funke e del Toro, 2019, p. 266).

Em 2019, a obra cinematográfica *O labirinto do Fauno* ganha sua versão literária graças ao trabalho colaborativo do diretor e roteirista Guillermo del Toro e da escritora alemã Cornelia Funke. Nascida em 1958 e natural de Westfália, a escritora e ilustradora ficou conhecida por seu trabalho com a literatura infantil e juvenil. Funke é autora de *O senhor dos ladrões* (2000), que traz a narrativa de um grupo de crianças órfãs que vivem em um cinema abandonado em Veneza e são protegidas por Scipio — autointitulado Senhor dos Ladrões — que rouba algumas casas de luxo para sustentá-las, sendo que posteriormente o protagonista se vê diante a uma tarefa especial e perigosa envolvendo o furto de um objeto mágico. Outra criação famosa da escritora é a trilogia *Mundo de Tinta* (2013), à qual pertence o best-seller *Coração de Tinta* (2003), que conta a história de Mo, um encadernador que tem o dom de dar vida às personagens dos livros que lê em voz alta e, ao acidentalmente ler o livro Coração de Tinta para sua filha Maggie e libertar um vilão chamado Capricórnio e seus capangas, Mo se vê diante de uma grande aventura para reverter o que fez. A obra, então, ganhou grande destaque e consequentemente recebeu uma versão nos cinemas em 2008, dirigida por Iain Softley e estrelada por Brendan Fraser.

Foi em seu trabalho como assistente social que Cornelia Funke descobriu seu amor pela literatura infantojuvenil e ilustrações. Quando questionada sobre o motivo de se tornar escritora de livros infantis e juvenis, Funke diz que se vê como uma contadora de histórias e que esses não contam suas narrativas apenas para adultos, mas para todos aqueles que se interessam, além de que a autora entende que as crianças levam o mundo e todas suas questões muito a sério, não usando máscaras sociais como os adultos se acostumaram a fazer, complementando ainda, dizendo que "Não há nada mais assustador do que um adulto que se esqueceu da criança que existe dentro dele" (Funke, [s.d], n.p, tradução nossa)[13].

[13]Texto original: "So when I am asked why I write for children, I say: I do write for children, but adults are allowed to read my books as well:) There is nothing scarier than a grown up, who has forgotten about the child in him" (Funke, [s.d], n.p).

Cornelia Funke também desenvolve trabalhos sociais voltados a crianças e jovens, com foco na integração de crianças imigrantes. Em sua fundação, nomeada *Rim of Heaven,* Funke desenvolve um trabalho sociocultural apoiado por quatro pilares: artes visuais, contação de histórias, música e conservação ambiental; além de atuar, também, em colaboração com outros projetos como a *Green Communications Initiative,* que apoia o consumo consciente e trabalha por meio das artes, da mídia, da cultura e da educação, dedicando-se a beneficiar ativamente o meio ambiente.

Podemos compreender que, estando tão próxima assim do público-alvo de seus livros, a autora talvez obtenha uma vantagem em entender melhor o universo infantil e seu desenvolvimento perante a sociedade, espelhando, assim, seus personagens e narrativas, pois quem poderia melhor descrever um universo mágico do ponto de vista infantil do que alguém familiarizado com esse ponto de vista e empenhado em entendê-lo?

Poderíamos nos questionar: como os caminhos de Funke, uma autora alemã de obras fantásticas infantis e juvenis, encontraram os de del Toro, criador mexicano dos mais diversos monstros nos cinemas? O acontecimento deu-se de modo simples: Cornelia Funke tinha em seu quarto um pôster da obra de del Toro e, quando viu o filme pela primeira vez, sentiu que se tratava de um “exemplo perfeito do poder da fantasia, a prova viva de que a fantasia pode ser poética e política, uma ferramenta perfeita para captar o realismo mágico da nossa existência” (Funke, 2019, p. 313). Com o contato do diretor para uma possível colaboração, a autora considerou ser um trabalho impossível reinterpretar imagens em palavras, ainda mais com a existência de uma trilha sonora tão marcante como a de *O labirinto do Fauno,* pois para ela: “Escritores sabem bem até demais como palavras por vezes são ferramentas insuficientes e quão mais potente pode ser uma imagem”, pois existem camadas densas demais em significado que eles lutam para expressar e que são transmitidas sem problemas por imagens (Funke, 2019, p. 313).

Processos adaptacionais como os de *O labirinto do Fauno* que passam pela novelização, em sua maioria, envolvem um trabalho colaborativo entre diretor cinematográfico e escritor, no qual o adaptador tem acesso ao roteiro do filme para que possa produzir a obra literária de forma mais fiel, mas ainda assim, passível de certa liberdade criativa. Funke, por outro lado, abriu mão dessa forma de consulta, optando por assistir a obra diversas vezes, estudar sua estrutura imagética e

narrativa e, posteriormente, se encontrar com Guillermo del Toro para sanar dúvidas existentes no processo criativo, pois assim poderia se “certificar de que tinha adentrado a mente de seus personagens de forma correta, de que havia compreendido os gestos e olhares dos atores, e o simbolismo dos cenários” (Funke, 2019, p. 314).

Guillermo del Toro, ainda, lhe deu completa liberdade criativa para reinterpretar sua obra de forma que não apenas a transcrevesse, mas a complementasse e enriquecesse com seus próprios elementos narrativos. Contudo, mesmo com essa liberdade de modificação da obra, Funke decide mantê-la o mais próximo de sua originalidade possível, pois para ela trata-se de “uma trama com extrema perfeição” (Funke, 2019, p. 314), optando apenas por acrescentar dez contos extras em forma de narrativa de moldura sobre elementos-chave do filme, esses que conversam diretamente com a jornada de Ofélia.

Esse caminho inverso percorrido pela autora e o não uso do roteiro original, amalgamado ao seu esforço por manter a similaridade entre as obras, nos traz de volta a um antigo detalhe que permeia os adaptadores e seus trabalhos: a fidelidade. Embora a noção de fidelidade seja um assunto delicado na relação entre o cinema e a literatura, faz-se necessário compreender que a adaptação inversa, ou novelização, não deve ser vista como inferior ou superior às obras precursoras, mas como um novo diálogo entre elas — um complemento.

É neste sentido que retomamos a perspectiva de Ismail Xavier (2003) que nos oferece uma leitura fundamental sobre a fidelidade. Para o teórico, “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (2003, p. 62). Apesar de Xavier trabalhar a ideia de fidelidade no processo de adaptação tradicional (do romance para o cinema), nada de sua ideia se perde quando posta sob a perspectiva da adaptação inversa. Na verdade, quando tal concepção é aplicada à novelização, entende-se que o “texto original” se trata do filme e tudo que sua linguagem cinematográfica contempla: imagem, som, roteiro, performance dos atores, expressão e simbolismo; sendo a fidelidade transformada em uma ferramenta de manutenção de valores e não um espelho entre as obras.

Em termos práticos, a literarização cinematográfica da obra de del Toro juntamente com todos os elementos estéticos ricos em detalhes postos em tela,

certamente facilitou em grande parte o trabalho de reinterpretação feito por Funke, visto que a autora optou por manter o livro o mais fiel possível ao filme. As semelhanças entre a adaptação literária e a obra original são notórias logo nas primeiras páginas, para aqueles que conhecem o filme, mas não significa que aqueles que optam por apenas ler o livro percam algo de sua essência, muito pelo contrário, acredito que por seu complemento narrativo o livro possa oferecer um panorama completo da história ao leitor, e mais ainda, é capaz de sanar dúvidas do espectador, sendo a junção de ambas as obras benéfica para os fãs de ambos os criadores.

Deste modo, podemos dizer que é nesse processo de recepção que o leitor seleciona elementos nos quais ele pode, facilmente, dar uma “forma própria”, recriando através de vestígios fragmentários da obra e de sua vida, uma imagem durável e familiar (Lubbock, 1976, p. 11-15). No caso da obra literária de *O labirinto do Fauno,* por exemplo, é a construção mental da personagem protagonista — essa podendo, ainda, ser espelhada pela imagem antecessora criada pelo cinema — que se recria de modo reconhecível na mente do leitor, onde atribui-se uma forma familiar amalgamada entre os elementos dispostos no livro pelo autor, os elementos conhecidos pelo filme e a criatividade e conhecimento de mundo do leitor.

> Trazemos à leitura de uma obra certas faculdades imaginativas que utilizamos em todo o correr do dia, faculdades que nos permitem completar, em nossa mente, as pessoas e cenas que o romancista descreve — dando-lhes dimensões, olhando à volta delas, fazendo- as “reais” (Lubbock, 1976, p. 15).

O romance realizado por Funke se torna assim, um exemplo perfeito da inversão de fluxo adaptacional — contar-mostrar para mostrar-contar — rompendo com a tradicionalidade das transposições da literatura para o cinema. A obra não é apenas uma transcrição do filme, mas ela materializa a ideia de *imortalidade da imagem pela palavra,* que intitula esta subseção, conectando-se diretamente com a ideia proposta no início desta pesquisa sobre a busca humana pela eternidade — antes da imagem e agora da ideia. Podemos dizer que aqui, o homem não mais se satisfaz com a fixação da imagem por meios tecnológicos, e o retorno ao meio literário traz a palavra escrita como uma espécie de novo receptáculo, como uma “múmia extra”, para salvar a imagem cinematográfica da dureza do tempo e fixá-la em um suporte textual.

Por fim, todo complemento narrativo feito pela autora amplia a narrativa das personagens, tanto a protagonista quanto as personagens secundárias, oferecendo histórias que se conectam através de um objeto, uma função ou até mesmo uma memória, além de agregar um aprofundamento e centralizar Ofélia como a princesa reencarnada. A trajetória da protagonista, por sua vez, se manifesta, em ambas as obras, através de um ponto de convergência entre fantasia e realidade, assemelhando-se à jornada dos heróis conhecidos nos contos de fadas e conceitualizada por teóricos como Joseph Campbell (1949) — um percurso que denuncia a jornada de iniciação que será percorrida por Ofélia.

3. AS VÁRIAS FACES DO GROTESCO

O grotesco representa um elemento estético de grande importância para a constituição do universo de *O labirinto do Fauno,* visto que suas características imprimem-se no modo como o elemento mágico se manifesta na obra, muito frequentemente por meio de figuras disformes dotadas de forte conteúdo simbólico. Nota-se ainda que as manifestações do grotesco presentes na obra, refletem a polivalência das distintas interpretações que essa categoria recebe no campo das discussões teóricas; tanto o filme *O labirinto do Fauno*, como sua versão literária, parecem apresentar uma história marcadas pelo inquietante e monstruoso, o que faz pensar na acepção de grotesco de Wolfgang Kayser (2009), marcada pelo abismal e pelo estranhamento perturbador. Há, ainda, elementos que remetem às imagens grotescas caras à leitura que Bakhtin (1993) faz do grotesco, que traz a ênfase no baixo corporal e na ambivalência das formas, mesmo que esses elementos deem vazão a um conteúdo sinistro estranho ao eixo principal da teoria bakhtiniana. Pode-se dizer ainda que, a inquietude e a estranheza da forma estética do grotesco que surge no mundo de *O labirinto do Fauno*, podem ser lidas como elementos de cargas simbólica e crítica.

Conforme demonstra o estudo de Kayser, *Grotesco: configuração na pintura e na literatura*, o termo grotesco deriva do italiano "grotta", que significa “gruta” em português. Sua origem é datada do século XV quando, na Roma antiga, escavações realizadas durante o Renascimento, na Itália, revelaram um estilo ornamental peculiar que apresentavam figuras híbridas, mesclando traços humanos, plantas e animais (Kayser, 2009). Em tais ornamentos se faziam comuns a presença de

folhagens que brotavam de figuras humanas e se entrelaçavam a seus corpos, além de candelabros e animais, os quais muitas vezes compunham tais corpos híbridos, associando o termo grotesco a produtos artísticos fantasiosos ligados à expressão da extravagância. Posteriormente, o conceito passa a designar a subclasse do cômico, caracterizando-se pela representação do cru, baixo, burlesco, disparatado ou então como a expressão do cômico de mau gosto (Kayser, 2009). Wolfgang Kayser destaca ainda que o grotesco parte de um elemento anômalo, um estranhamento perturbador fruto de uma fusão entre o riso e o horror e da percepção do distanciamento da realidade comum:

> O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e dissolve em suas ordenações. (Kayser, 2009, p. 40)

Embora o grotesco kayseriano seja associado a expressão de algo perturbador — interpretação válida para as produções grotescas engendradas a partir do Romantismo, que converteram a extravagância grotesco em via para a expressão de desorientação —, há um elemento que permeia muitas de suas manifestações: o risível. Este elemento é evidente, sobretudo, em obras anteriores ao romantismo que também são associados ao grotesco, como é o caso dos romances de *François Rabelais*. Na verdade, como já postulara Victor Hugo em seu *Prefácio ao Cromwell* (1827), o grotesco “de um lado cria o disforme e o horrível, do outro, o cômico e o bufo” (Hugo, 1988, p. 29). Ou seja, ao longo da tradição de reflexão sobre esse conceito, a associação entre riso e horror tem presença constante, sendo a ênfase que Kayser dá ao horror pertinente a uma vertente do grotesco, privilegiada sobretudo pelo romantismo e pela modernidade.

Em contraste às interpretações de Kayser, a abordagem bakhtiniana sobre o grotesco oferece uma perspectiva distinta ao investigar seus nexos com o cômico e suas relações com a cultura popular. As criações de François Rabelais são, para Bakhtin (1993), o cerne de sua investigação, pois nelas se manifesta uma cosmovisão da cultura popular da Idade Média e do Renascimento repleta de um sentido cômico que o teórico considera intrínseco ao grotesco. Há, ainda, nas concepções bakhtinianas sobre o grotesco, a presença da ambivalência essencial como uma forma de subversão às normas sociais e estéticas, manifestando-se através de deformidades, exageros, comicidade e até mesmo escárnio do corpo

humano e seus estilos de vida. Essa subversão pode ser encontrada nas artes plásticas e literárias que retratam corpos instáveis, dinâmicos e suscetíveis a quaisquer transformações sociais. Ou seja, o grotesco se refere a uma visão de mundo prenhe de ambivalência e associada, por Bakhtin, ao carnaval.

Mesmo que as manifestações do grotesco, no auge do Renascimento, estivessem enraizadas em um contexto de festividades alegres e carnavalescas da cultura popular, é com a ascensão do Romantismo que tal concepção se transforma. Ao distanciar-se do riso, um elemento sinistro passa a ser vinculado ao grotesco, partindo de sua associação à criações fantasiosas e de um subjetivismo extremado. Nesse processo, ao se desprender de suas funções originalmente risíveis — justificáveis por um contexto de integração coletiva como o representado pela cultura popular — o grotesco passa a evocar a sensação de estranhamento perturbador, de desamparo e desordem. Há nesta nova fase do grotesco um conceito semelhante, o inquietante freudiano — *unheimlich* — que se caracteriza pela ruptura abrupta com a normalidade cotidiana, manifestada pelo hostil, pelo horrível e pelo duvidoso. Assim, com o Romantismo, o conceito evolui para “[...] um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento” (Bakhtin, 1993, p. 33).

Bakhtin reflete, portanto, sobre a transitoriedade entre as aplicações ao termo grotesco, momento em que o cômico e o risível se subvertem ao medo e a brutalidade sob influência do Romantismo, trazendo a sensação de estranheza e hostilidade. Com isso, enquanto no Renascimento o grotesco promovia a fusão de corpos humanos e animais, ou de figuras híbridas e plantas — criando uma estética de transformação subversiva, mas ainda passível de integração à ordem cósmica —, o Romantismo desvincula essa subversão de quaisquer possibilidades de redenção ou reintegração. Portanto, a essa nova configuração não cabe mais a familiaridade — tudo que era conhecido torna-se alheio — destituindo o grotesco de sua função original e confinando-o em uma dimensão hostil.

> A degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco, a perda de sua força regeneradora do riso suscitam mudanças que separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico. As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao terrível. O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente num mundo exterior. [...] Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associada à cultura

> popular, representa o terrível através dos espantalhos cômicos, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre (Bakhtin, 1993, p. 34).

Embora as conceituações do grotesco de Kayser e de Bakhtin divirjam entre si, ambas linhas teóricas podem ser consideradas como exemplos da variedade que envolve a forma do grotesco. Além disso, elementos comuns parecem perpassar ambas as perspectivas, conforme observa Fabiano Santos (2009), a extravagância e o estranhamento, revelador de um outro mundo, ou de uma outra ordem, são elementos constantes nas considerações sobre o grotesco. Para o autor:

> Com efeito, a desorientação, o questionamento das convenções, a constatação do impossível e revelação de outra realidade, seja ela assustadora ou ridícula, estão presentes em todas as considerações sobre o grotesco. Os dois principais teóricos [...] dedicados ao assunto, Kayser e Bakhtin, com frequência referem-se ao grotesco como a categoria que revela outro mundo: no caso de Kayser, o mundo alheado, e, em Bakhtin, *a segunda vida do povo*. Estranhamento, surpresa e desorientação constituem conceitos que parecem apontar para o que seria a função ontológica do grotesco e seu lugar dentro do imaginário (Santos, 2009, p. 265).

Nas obras analisadas, por exemplo, figuras como o Homem Pálido e o Fauno, encarnam o conceito de grotesco por romperem com a normalidade por meio da deformidade e do exagero, refletindo uma visão ambígua, onírica e mágica de um mundo de pesadelos. Nesse sentido, o corpo monstruoso verte sua forma física para aquilo que Jeffrey Cohen (2000) define como um corpo cultural, para ele o monstro é cultura, é ideia feita para ser lida, ele é imaterial e ubíquo — nunca é plenamente contido ou morto. Conforme defende Cohen:

> O monstro nasce [nas] encruzilhadas metafóricas, como corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência (Cohen, 2000, p. 26-27, grifo nosso)

Em *O Labirinto do Fauno* (2006-2019) o grotesco é o fio condutor para composição de símbolos e monstros que, ao mesmo tempo, refletem a realidade comum e distorcem a já conhecida linguagem dos contos de fadas, manifestando-se de forma similar na obra cinematográfica e literária. Com isso, a estética grotesca se consolida nas obras através dos elementos visuais — das descrições literárias às gravuras e projeções cinematográficas —, em uma atmosfera de magia sinistra e na brutalidade visceral da Guerra Civil espanhola. Veremos, portanto, nas seções seguintes como tais elementos estéticos visuais e literários se coadunam para

compor um ambiente onde o horror maravilhoso se mistura com o horror realista e histórico, consolidando na narrativa um estranhamento capaz de romper as fronteiras entre mito e realidade.

3.1 O ser de terra e chifres: A configuração grotesca do Fauno

Dentre todas as personagens e criaturas representadas no universo de *O labirinto do Fauno*, seja no filme de 2006 ou na versão em romance de 2019, o Fauno é, sem dúvidas, a mais importante para a narrativa, já que, além de nomear as obras, atua como o guia e mentor da protagonista Ofélia. Sua fisionomia híbrida que combina traços humanos e caprinos, adornada por elementos como musgo e uma pele rústica, semelhante a uma árvore muito antiga, não apenas evoca a ideia de uma criatura ancestral, como também dialoga com o hibridismo e a deformidade tão comuns ao grotesco. Há, ainda, em toda sua natureza híbrida, uma referência direta à deidade grega denominada Pã, deus dos pastores e rebanhos — filho de Hermes e de uma ninfa filha de Dríope —, deus Fauno nas lendas palatinas ou ao Silvano, protetor dos bosques na mitologia romana (Grimal, 2000, p. 345-346).

Essa múltipla identidade é exposta de forma ambígua na obra cinematográfica (2006). Ao ser questionado pela protagonista sobre seu nome, a criatura responde de forma enigmática: “[...] Eu? Ha! Eu tenho tantos nomes. Nomes velhos que só quem sabe é o vento e as árvores. Eu sou o monte, o bosque e a terra. Eu sou… eu sou o Fauno, o mais humilde de vossos súditos, majestade” (del Toro, 2006, 22:13 - 22:49). Na obra literária (2019), por sua vez, o caráter mitológico de sua identidade é confirmado pela própria criatura também em seu primeiro diálogo com a protagonista Ofélia:

> — Eu? — A criatura apontou para o próprio peito ressecado — Ha! — Ele fez um gesto de desdém, como se nomes fossem a coisa menos importante do mundo. — Alguns me chamam de Pã. Mas eu tenho muitos nomes! — Com passos pesados, ele avançou. — Nomes tão antigos que só o vento e as árvores conseguem pronunciar… — Ele desapareceu atrás do monolito, mas Ofélia ainda ouvia sua voz rouca e rispidamente hipnótica. — Eu sou a montanha, a floresta, a terra. Eu sou… argh… — Ele soltou um balido de cabra, e parecia ao mesmo tempo muito velho e muito jovem quando reapareceu na frente da menina. — Eu sou — ele balançou os membros e rugiu como um carneiro velho — um Fauno![...] (Funke e Toro, 2019, p. 59)

Esteticamente na narrativa cinematográfica, o Fauno surge como um ser de aparência decrépita e frágil, passando, posteriormente, por um tipo de metamorfose gradual na qual ganha uma aparência forte e jovial. Suas feições são

antropomórficas, acrescidas de chifres retorcidos no topo da cabeça e pele esverdeada e rígida como madeira, coberta por musgo, assemelha-se a troncos de árvores seculares. O caráter híbrido da criatura ganha força através de sua estrutura corporal: o corpo esguio, os dedos das mãos são longos e pontudos, as pernas digitígradas[14] ou capriformes, nos pés seus cascos pontudos evocam as raízes irregulares das árvores e há, ainda, a presença de uma curta cauda (Figura 14). Detalhes mais minuciosos também podem ser notados e aprofundam sua natureza grotesca, como os cabelos em tons de louro e branco, os olhos pálidos e sem vida, os dentes escuros e afiados. Em sua face, círculos — similares aos desenhos do labirinto — ornamentam sua testa e outras partes de seu corpo (Figura 15) encerrando a relação entre ser e espaço que habita.

Figura 4: Primeira aparição do Fauno



Figura 5: Última aparição do Fauno



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 23:26 - 1:45:10.
Legenda: A primeira imagem traz a cena do Fauno em seu primeiro encontro com Ofélia no labirinto, o ambiente está escuro e a criatura em pé enquanto aponta para frente. A segunda imagem traz um fundo escuro contendo o Fauno segurando uma adaga na mão direita

Essa combinação entre homem, animal e planta destoa das representações de faunos e sátiros comuns a obras contemporâneas do cinema como, por exemplo, o Sr. Tumnus em *As Crônicas de Nárnia* — obra literária escrita por C.S Lewis e com

[14] Digitígrada: Diz-se do animal que, na marcha, apoia só os dedos no solo (Michaelis,2026, n.p).

adaptação do diretor Andrew Adamson. Sendo que, em tais obras é comum encontrar um corpo híbrido bem dividido entre animal e homem, nos quais as proporções são: de seu tronco a sua face as características humanas como o tom ou a textura da pele, além dos olhos, boca e das mãos; enquanto do quadril as pernas resta a aparência animal — geralmente de um caprino ou cavalo. Em contrapartida, nas obras de del Toro a fisionomia humana é atribuída ao Fauno por sua característica bípede e a habilidade de fala e a racionalidade, visto que seus atributos estéticos são completamente monstruosos.

Se lembrarmos que o macabro, o exagero, o disforme e o horrível — ou seja, aquilo que se faz incomum a ordem conhecida — fazem parte do que conhecemos por grotesco, a decrepitude representada pela criatura híbrida de del Toro caminha para a estranheza monstruosa pertencente à concepção kayseriana do conceito, visto que para o teórico trata-se de “uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto” (Kayser, p. 9, 2009), uma representação estranha do que antes era familiar, no qual a ordem do mundo é subvertida. Isto é, o grotesco se destaca através de sua natureza contraditória, cuja combinação de elementos, que em um primeiro momento podem parecer estranhos e em desacordo, possui o poder de impactar e causar uma resposta emocional, positiva ou não, e apresentar uma quebra com a tradicionalidade, utilizando de formas híbridas, distorcidas ou obscuras como uma representação literária ou visual da ambiguidade humana.

Por sua vez, Jeffrey J. Cohen em sua obra *A cultura dos monstros: sete teses (2000),* ao discorrer sobre a forma como monstros não se encaixam em uma ordem classificatória das coisas, aponta que tais criaturas são, em sua maioria,

> híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma - suspensa entre formas - que ameaça explodir toda e qualquer distinção (Cohen, 2000, p. 30).

O Fauno, apesar de ser representante de bosques e florestas: espaços comuns em representações pictóricas ligados ao belo como expressão de harmonia e, ainda, relacionados ao sublime atrelado à imensidão e assombro, ligado ainda ao que Burke (1993) relaciona ao prazer negativo; traz consigo a inquietude e o estranhamento perturbador de sua existência. Tal perturbação não é manifesta apenas pela ausência de beleza ou por uma mera representação de feio, mas sim

por uma “disformidade harmônica”, na qual se direciona para a concepção de feio grotesco que Victor Hugo (2007) trata como “um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (Hugo, p. 31). Dessa forma, a fisionomia do Fauno deixa de ser compreendida como uma mera disformidade monstruosa e passa a representar uma expressão de poder e ordem ancestral, na qual a harmonia é manifesta por sua integração com a natureza e seu distanciamento das convenções estéticas comuns aos olhos humanos, e que, é evidenciada na descrição de sua aparição para a protagonista Ofélia.

> O que quer que fosse era enorme, assim como os chifres encurvados de sua cabeça gigantesca. O rosto que escrutinava Ofélia com os olhos felinos era diferente de todos que a menina já vira até então. Uma barba de cabra cobria seu queixo, e as bochechas e a testa exibiam os mesmos ornamentos entalhados na coluna. Quando a criatura se libertou da teia de musgo e das vinhas ressecadas que a prendiam à parede, Ofélia percebeu que seu corpo era metade de um homem e metade de cabra. Insetos e pedaços de terra rebocada caíram dele e seus ossos instalaram assim que mexeu os braços e as pernas, como se a criatura tivesse passado tempo demais ali nas sombras (Funke e Toro, 2019, p. 58).

Ainda sob a perspectiva de Victor Hugo (2007), considerando a riqueza das manifestações do grotesco nas artes — e, por extensão, nas linguagens cinematográfica e literária que aqui são analisadas — compreendemos que o conceito não se prende a um mero recurso ornamental. Pelo contrário, o grotesco, segundo Victor Hugo:

> Infiltra-se por toda a parte, pois da mesma forma que os mais vulgares têm várias vezes acessos de sublime, os mais elevados pagam freqüentemente tributo ao trivial e ao ridículo. Portanto, freqüentemente inapreensível, freqüentemente imperceptível, sempre está presente no palco, ainda quando se cala, ainda quando se oculta (Hugo, 2007, p. 50).

O caráter incerto e expansivo do grotesco, parece se refletir no Fauno representado nas obras analisadas. Essa personagem possui uma intensa capacidade de influência sobre Ofélia, mesmo em momentos de sua ausência, o que torna o Fauno uma figura constante e subjacente, que se infiltra entre os dois mundos que a protagonista vivencia. Pode-se dizer que essa capacidade do Fauno de imprimir sua marca nos dois planos da obra parece relacionar-se ainda a uma constante tensão, própria do grotesco, entre o que é familiar e o que é infamiliar, entre o comum e insólito, entre o mundo da vigília e o mundo onírico. O Fauno,

portanto, encarna o princípio de ambiguidade próprio do grotesco, categoria que, como já assinala Victor Hugo, articula efeitos e formas opostas, conferindo matizes complexos e elementos surpreendentes às obras de arte: “graças a ele [o grotesco], não há impressões monótonas. Ora lança riso, ora lança horror na tragédia” (Hugo, 2007, p. 51). E, em *O labirinto do Fauno* a narrativa carrega consigo a mescla do sublime em um universo de fantasia sombrio, carregado pelo horror de uma realidade brutal.

Assim, a descrição do monstro continua com sua aproximação a Ofélia, na qual podemos ter uma imagem descritiva de sua fisionomia ancestral:

> A criatura deu um passo tímido e desajeitado na direção da menina, estendendo os dedos pálidos de garras feito raízes. Ela era mesmo enorme, muito mais alta do que um homem, e suas patas pareciam de cabra. Seus olhos, embora parecessem de gato, eram azuis, um tom azul-claro, feito pedaços descolados do céu, com pupilas quase invisíveis, e sua pele lembrava uma casca rachada e coberta de mato, como se tivesse passado séculos ali, esperando… (Funke e Toro, 2019, p. 58)

Ao contrário de outras criaturas que têm o que podemos chamar de aparência fixa, quando não há alterações, o Fauno é caracterizado por sua metamorfose paulatina no decorrer das narrativas (Figuras 16 e 17). A mudança física exposta de forma visual no filme e descrita no decorrer dos capítulos do livro, retratam a ambiguidade e o mistério que cercam a protagonista, não apenas pelo monstro, mas todo o plano fantástico que com ele é apresentado.

Figura 6: O Fauno no quarto de Ofélia



Figura 7: O Fauno confronta Ofélia no labirinto



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela,1:17:11 - 1:45:10
Legenda: A primeira imagem tem um zoom no rosto do Fauno para mostrar detalhes de seu

rejuvenescimento, estando a criatura mais jovem e possibilitando que o espectador veja detalhes de seus olhos, semelhantes aos de um bode. A segunda imagem traz um fundo escuro contendo o Fauno segurando uma adaga na mão direita enquanto em seu rosto exibe uma expressão de raiva.

Conforme Ofélia se aprofunda no plano mágico, cumprindo as tarefas que lhe são atribuídas, ela constata que o Fauno não mais se apresenta como o ser ancestral e decrépito que a menina encontrava no início de sua jornada, agora, ele "[...] estava diferente. Mais jovem, mais forte, mais perigoso" (Funke e Toro, 2019, p. 120), como se seu rejuvenescimento fosse alimentado pela crença da menina no mundo fantástico que lhe foi oferecido e pelo afastamento do plano real e tudo que a prende a uma vida terrena e mortal. Se lembrarmos que Ofélia, a certa altura da narrativa passa, a questionar a bondade do Fauno, concluiremos que a ambiguidade do ser está presente, não apenas na aparência física, mas também em suas ações que despertam a desconfiança da protagonista, bem como do espectador/leitor que a acompanha, já que tanto a versão cinematográfica como a literária de *o Labirinto do Fauno*, não revelam claramente as motivações do monstro. Há em torno da personagem do Fauno um aura de incerteza e inquietude. É por essa natureza incerta que a personagem, mesmo de uma forma sutil, parece dialogar, além do grotesco, com o *unheimlich* (infamiliar), de Freud. Para Freud (2019) o termo é relacionado ao sentimento de terror, angústia e estranhamento que incide sobre certos fenômenos cuja anormalidade exterior esconde uma origem familiar, porém alheada. Jentsch, citado por Freud, pontua que eventos, coisas ou criaturas que se tornam infamiliares são assustadores, pois provocam incerteza intelectual (Jentsch *apud* Freud, 2019, p. 29-33).

Assim parece se o Fauno, profundamente estranho, dotado de uma aparência hostil, mas sempre apresentando a Ofélia a promessa do reencontro com sua verdadeira identidade, um retorno a uma familiaridade essencial, porém perdida, que precisa ser trilhada por um caminho repleto de horrores incompreensíveis e dúvidas. O Fauno abre a Ofélia um mundo mágico, repleto de perigos e sacrifícios, mas a guia por ele com a promessa de revelar outra realidade, que a livraria de toda a crueza da experiência que a menina enfrenta no mundo comum.

Assim, a criatura grotesca exibida nas obras, se apresenta para Ofélia em um momento de grande conturbação, mostrando a ela um mundo paralelo de sonhos, mas onde cada escolha feita terá um preço no mundo real. Com efeito, Jeffrey Cohen (2000) aponta que "o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre

extremos” e completa citando Garber (1991) para afirmar que esta aparição é vista como “aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise” (Garber, 1991 *apud* Cohen, 2000, p. 31). Os monstros grotescos das obras são, assim, apresentados à protagonista como emanações oníricas da experiência da guerra, violência e privação que a circunda.

Nesse contexto, tanto o Fauno quanto, outro monstro determinante para o universo de *O labirinto do Fauno*, o Homem Pálido com seu banquete, representam o grotesco como elemento simbólico que traduzem em formas de pesadelo a experiência de um mundo comum cruel, cuja essencial monstruosa se revela mais claramente em seus reflexos oníricos. Victor Hugo (2007, p. 31), com efeito, trata o grotesco como “uma das supremas belezas do drama”, gênero que para o poeta romântico seria rico por, articular comédia e tragédia, revelando a complexidade humana. Embora as versões cinematográfica e literária de *O labirinto do Fauno* não correspondam exatamente à definição tradicional de drama, no que concerne à representação da complexidade humana, expressa na eclosão do disforme e monstruoso, essa obras parecem ser herdeiras daquela potencialidade que o grotesco tem de revelar aspectos profundos de nossa sensibilidade pela via do disforme, ridículo e horrendo. Segundo Hugo, no grotesco cabem “todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita [...]” (Hugo, 2007, p. 45). Pode-se dizer que, por essa perspectiva, o grotesco é uma via privilegiada para se revelar o que há de oculto no ser humano.

O Fauno, o principal monstro do universo das obras estudadas, surge como uma entidade secular, cujo corpo híbrido, parece atuar como um elo entre a promessa de reintegração com uma harmonia perdida e a monstruosidade do presente. Entre uma familiaridade idealizada e um estranhamento ostensivo. Em toda sua ambiguidade há a inquietude do desconhecido; há também o conforto da esperança que, no mundo criado por Guillermo del Toro, permite um elo simbólico entre a realidade comum e brutal e o universo mágico sombrio. Podemos dizer, ainda, que para além do monstro grotesco ou de um adorno estético para um conto de fadas sombrio, o Fauno é um ser que transcende a tela e o papel. Ele é a essência do universo onírico de Guillermo del Toro, é o nome que batiza as obras. Ele é o guia que desvenda os caminhos, mas também o labirinto que aprisiona. Ele

é a resposta e a dúvida, ele traz a promessa de esperança junto à angústia e ao medo. Ele é o passado que se revela como dádiva e um futuro que exige um sacrifício.

3.2 Pele e Mortalha: A visualidade visceral do Homem Pálido

A construção de uma atmosfera de horror em narrativas como a de *O labirinto do Fauno*, que entrelaçam o realismo histórico a elementos fantásticos e mágicos, frequentemente se apropria do monstruoso e do grotesco para acentuar momentos de tensão. No universo da obra, tais elementos frequentemente se valem de recursos visuais, que têm a capacidade de refletir as abjeções de uma realidade em declínio em um mundo de imaginação.

No mundo de *O labirinto do Fauno*, a monstruosidade não é limitada ao grotesco estético apresentado pelas criaturas fantásticas, ela é uma construção simbólica do horror de uma realidade implacável, essa personificada pela frieza e crueldade de Vidal, cuja farda encarna a verdadeira abjeção do mundo. Pode-se dizer que o grotesco presente nas versões literária e cinematográfica de O labirinto do Fauno, emana do subterrâneo, percorre as veredas do imaginário infantil e chega à superfície, espelhando de forma perturbadora a moral humana. Em relação à perspectiva de Ofélia, o grotesco quebra as expectativas infantis e impõe à menina imagens relacionadas a um amadurecimento precoce, provocado pelo meio hostil em que vive. Além disso, também são grotescos os contornos de sua imaginação que aflora, buscando rotas de fuga. O grotesco é, portanto, um ponto de contraste entre realidade e fantasia, que intensifica a tensão entre o que é familiar e o que é estranho, entre a dúvida diante do desconhecido e o horror diante da crueza da realidade comum, entre o monstruoso e o humano. A propósito da capacidade do grotesco de revelar o contato do humano como outro realidade, disforme, baixa e inquietante, podemos lembrar mais uma vez das reflexões de Victor Hugo, para quem o grotesco:

> [...] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita [...] (Hugo, 2007, p. 31)

Sob essa ótica, outro monstro que ocupa função central no universo de *O labirinto do Fauno,* o estranho ser referenciado como “o Homem Pálido”, surge, tanto na versão literária como na cinematográfica da história, como um espelho, localizado

no mundo imaginário, que capta as imagens do real terrível: um ser que em seu absoluto isolamento representa, de maneira voraz, a violência e o autoritarismo da guerra. O monstro surge à cabeceira da mesa de um banquete farto e macabro, subvertendo símbolos de conforto e desejo, como os alimentos, tão escassos em períodos de guerra, que diante dele parecem ser elementos de um ritual de predação e horror. O grotesco de o *labirinto do Fauno*, por surgir em universo no qual o estranhamento e a atmosfera onírica unem o mundo maravilhoso dos contos de fadas à realidade brutal de guerra, nos faz pensar no trânsito entre o mundo consciente e o mundo inconsciente. Tal contato entre mundos, ou tal a revelação de um mundo paralelo, é abordada por Fabiano Santos como um dos elementos centrais de sua concepção de grotesco. Para o autor:

> O grotesco em geral emana do polo de uma alteridade que se mostra, por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso comum. Suas origens estão nos outros mundos, representados pela fantasia, pelo sonho e pelo sobrenatural; na outra cultura, expressa pelos costumes populares em relação ao modus vivendi oficial; nos outros reinos da vida, manifestados pelo bestialógico; nos outros estados de consciência entrevistos nos surtos de loucura e nas manifestações do inconsciente e no outro eu que toma forma nos simulacros, nos autômatos, nos monstros e nos duplos. (SANTOS, p. 138, 2009)

Nas narrativas de *O labirinto do Fauno,* notamos como a experiência de Ofélia abre-se a um novo mundo, alheio ao conhecido, carregado de extravagâncias e monstruosidades e que pode ser percebido como um mundo grotesco sobreposto à realidade comum, mundo que espelha, sob uma perspectiva mágica e deformante, toda a brutalidade vivenciada pela protagonista. Pode-se dizer que o Homem Pálido é uma das criaturas mais emblemáticas nesse processo de espelhamento dos mundos, sendo que o desconforto e repulsa que envolvem sua figuração, parecem guardar algo de alusivo a experiências mais concretas da realidade da protagonista, Ofélia.

Figura 8: O despertar do Homem Pálido.



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 59:58
Legenda: Na imagem há uma criatura monstruosa de pele pálida e olhos nas palmas das mãos, os dedos pontudos e negros, o fundo escuro destaca o ambiente de horror.

Na versão literária de Cornelia Funke e Guillermo del Toro (2019), o horror o do Homem Pálido é apresentado minuciosamente, no momento em que, Ofélia, ao adentrar o covil da criatura, depara-se com a figura perturbadora inerte na ponta de um grande banquete:

> Ele estava nú, exatamente como o livro mostrara, a pele pálida cobrindo os ossos feito uma mortalha mal-ajambrada. Era uma visão terrível, mas o pior era seu rosto. Ou a falta de um.
> Era um vazio obsceno, marcado apenas por duas narinas e uma boca fina como navalha — um corte manchado de sangue emoldurado por duas dobras pesadas de pele flácida. As mãos da criatura, imóveis ao lado do prato dourado, tinham garras pretas pontudas, e carne ensanguentada em cima delas.
> [...] Ela espiou o prato dele, disposto entre suas mão horrorosas, curiosa para entender por que havia duas bolas de gude em cima dele, mas recuou rapidamente quando se deu conta de que eram dois globos oculares. (Funke e Toro, 2019, p. 154)

O corpo disforme, descrito no livro e representado visualmente no filme, dialoga com as características de corpo grotesco propostas pelo teórico Mikhail Bakhtin (1993), pois para ele:

> o corpo grotesco é um corpo em movimento. E jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, ele mesmo construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele (Bakhtin, 1993, p. 277).

Deve-se lembrar, que Bakhtin (1993) relaciona o corpo grotesco a uma espécie de ambivalência essencial, a fusão de indivíduos e a quebra de hierarquias por meio do riso. No caso da criatura de del Toro, os mesmos componentes da corporalidade exagerada e monstruosa, servem propósitos opostos àqueles

associados por Bakhtin ao grotesco - aqui o corpo disforme e inacabado que usa do medo e da angústia para expressar o horror do canibalismo e da brutalidade.

Como dissemos, o grotesco que se manifesta em *O labirinto do Fauno* também dá forma a uma versão distorcida da realidade e dos homens, espelhando o mundo real de forma monstruosa. Nesse ponto, recebe centralidade a figura autoritária do Capitão Vidal, possivelmente, o elemento do mundo comum espelhado no monstro canibal do mundo mágico. O Homem Pálido é uma criatura abjeta e voraz que parece representar de maneira material a violência do padrasto da menina e a repulsa dessa a Vidal. Há um momento da narrativa em que as duas realidades, a do mundo mágico em que vive o Homem Pálido, a realidade comum, habitada por Vidal, parecem se sobrepor. Nesse momento, Vidal surge, iluminado por uma lareira, sentado à cabeceira de uma mesa farta. Enquanto isso, os rebeldes e as pessoas do vilarejo padecem de fome. Contrapondo esse banquete cruel da realidade comum, temos o banquete grotesco e sinistro do Homem Pálido que, assim como Vidal, está sentado à cabeceira de uma mesa farta sob a luz de uma lareira, em um paralelo à situação de Ofélia que, punida pela mãe e privada de jantar, ao adentrar o covil do monstro, é levada pela fome a desobedecer às ordens do Fauno.

> [...] Tudo que viu foi uma mesa comprida no meio do cômodo. Estava coberta de tigelas douradas e travessas lotadas de frutas, bolos, carne assada. Mas só a cadeira da ponta estava ocupada. O Homem Pálido estava sentado ali, iluminado pelas chamas bruxuleantes da lareira logo atrás. (Funke e Toro, 2019, p. 154)

Figura 9: Vidal sentado à cabeceira de seu banquete



Figura 10: O Homem Pálido adormecido.



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 39:55; 59:21

Legenda: Na primeira imagem tem-se capitão Vidal sentado à ponta da mesa e iluminado pela lareira logo atrás, ele usa sua farda de soldado e exibe uma cara de irritação. Na segunda imagem temos o Homem Pálido sentado, também a ponta da mesa e iluminado pelas chamas da lareira.

Figura 11: Mesa de jantar do Capitão



Figura 12: Banquete do Homem Pálido



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 39:55; 59:19
Legenda: Na primeira imagem tem-se capitão Vidal sentado à ponta da mesa e iluminado pela lareira logo atrás, a seu lado direito está Carmen vestindo um vestido em tom de verde acinzentado e ao lado esquerdo do capitão está o padre do vilarejo. Na segunda imagem tem o Homem Pálido sentado à ponta da mesa e a seu lado direito está Ofélia, vestindo um vestido em tom de verde acinzentado, assim como a mãe.

Há, ainda, outro paralelo entre os mundos que podemos perceber, em particular, na versão cinematográfica, que se dá num momento que pode passar despercebido pelos olhos menos atentos - o paralelo presente nas cores, a posição das personagens em cena, na iluminação. Pode-se ver na imagem acima que não é apenas o homem e o monstro que se espelham, mas mãe e filha também. Com roupas nos tons de um verde acinzentado e ambas paradas ao lado direito de seus respectivos monstros, Carmen representa a figura da mulher submissa, silenciada pelo marido e pelo medo, enquanto Ofélia representa a curiosidade e a coragem — sentimentos estimulados pelo seu desejo em fugir de um mundo de tristeza e crueldade. Esse contraste de cores é intensificado quando se observa a diferença entre os planos da narrativa. No plano real a saturação é baixa, cinza e opaca, os alimentos que deveriam encher os olhos não se destacam mais do que o vinho na taça dos convidados, como se toda a brutalidade do fascismo fosse responsável por sugar a vitalidade do mundo. Em oposição, no plano onírico as cores são vivas e chamativas, até mesmo em um cenário grotesco como o do Homem Pálido: onde os objetos em cena são envoltos por tons escuros e quentes, como o fogo da lareira e o

vermelho vivo dos alimentos contrastando com o dourado das tigelas, oferecem uma atmosfera que, embora inquietante, se parece mais viva e real do que a realidade propriamente dita. Assim, as cores reforçam o grotesco como elemento que inverte a expectativa de mundo: o plano onírico, ainda que repleto de monstros, é mais vivido e, de certa forma, verdadeiro do que o mundo real, cinzento, pálido e desumano.

Com efeito, a figura monstruosa do Homem Pálido e todo espaço que habita, trazem o conceito de grotesco de uma forma impactante, que embora guarde o conteúdo de desproporção e corporeidade exagerada, elementos que Bakhtin (1993) associa ao grotesco, essa figura se distancia de todo o conteúdo risível redentor que o grotesco representa para Bakhtin. O Homem Pálido traz no corpo grotesco como representação material e abjeto de um conteúdo sinistro e de um simbolismo denso. O corpo desse monstro é possivelmente a materialização da repulsa e do medo que a menina nutre pelo padrasto. É também a encarnação simbólica de toda a violência histórica, do franquismo, do autoritarismo patriarcal, que a figura de Vidal representa. Pode-se dizer que no Homem Pálido encontra-se a manifestação daquilo que Bakhtin chama de "grotesco de câmara" (Bakhtin, 1993, p. 33), ao falar do tipo de expressão do grotesco, marcada pela ênfase no sinistro e no estranhamento, que ganharia força a partir do romantismo. Diante do Homem Pálido depara-se com o grotesco compreendido como a irrupção do mundo alheado, conforme teoriza Kayser (2009), que o compreende como uma associação entre o riso e o horror, além da expressão de um alheamento da realidade comum. Para o autor, o grotesco vai além da análise sucinta feita por Wieland de que ele é sobrenatural e absurdo e que não há "uma relação firme com a realidade" (Kayser, 2009, p. 31), e parte para uma análise de seu efeito psíquico, pois:

> várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental [...] aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. (Kayser, 2009, p. 31)

É válido lembrar ainda de uma característica da criatura enfatizada na versão cinematográfica, que mencionamos na seção anterior, o Homem Pálido não tem voz. A criatura parece emitir um som agudo, similar ao choro de crianças, uma possível reprodução do som de suas vítimas, devoradas em seu banquete macabro. Sua existência serve, portanto, como um aviso à protagonista de que a morte está sempre à sua espreita: Ofélia já passara pela perda de seu pai, posteriormente,

enfrentou a perda de sua mãe; em sua trajetória pelo mundo mágico, presencia a morte de fadas e, por fim, sua própria morte será o evento de fechamento da narrativa.

A constante presença da violência e da fatalidade na trajetória da protagonista, encontra manifestações nos dois mundos por ela frequentados, exteriorizando-se nos contornos do grotesco. No centro das figurações do grotesco, produzido pela crueza e pela tragédia, está o Homem Pálido, que expõe a realidade de guerra e da privação de forma infamiliar, encarnada no corpo disforme e voraz que assombra o mundo mágico percorrido por Ofélia.

Franco Moretti, em sua obra *Dialética do Medo (2007)*, discorre sobre como “a literatura de terror nasce exatamente do terror de uma sociedade dividida e do desejo de curá-la”, assim, os monstros criados por tais obras servem como ferramenta para “deslocar os antagonismos e horrores evidentes dentro da sociedade para fora da sociedade" (Moretti, 2007, p. 105-106, grifos do autor).

A divisão social é reproduzida no mundo criado por Guillermo del Toro pela divisão política — nacionalistas contra republicanos — representados nas narrativas por Vidal, capitão da guarda nacionalista e fascista, e Pedro, lider dos Maquis e representante dos republicanos. Consequentemente, o deslocamento dos horrores, como apontado por Moretti (2007), pode ser notado pelo fato de o Homem Pálido encarnar, no mundo fantástico, um reflexo grotesco da figura de Vidal. Em diversos aspectos, ambos os monstros (o homem apresentado como monstro moral e a criatura disforme, como monstruosidade física) apresentam, de forma simbólica, opressão e manipulação. Vidal é autoridade do estado fascista e do patriarca, detentor de recursos em tempos de escassez. O Homem Pálido é o misterioso senhor de um mundo subterrâneo, à cabeceira de um banquete, que guarda uma armadilha. O Homem Pálido coloca a obediência de Ofélia à prova durante sua segunda tarefa: movida pela fome, a menina é induzida a infringir as regras estabelecidas pelo Fauno ao comer as uvas do banquete. Por outro lado, no plano real, Vidal usa de método semelhante para atrair os rebeldes. Trancando em um galpão tudo aquilo que os guerrilheiros precisam: comidas, bebidas e remédios; o homem os induz a entrar em seu território na intenção de capturá-los e matá-los sem que a ação exija muito esforço. Essa similaridade nas armadilhas, tanto do universo fantástico quanto no real, dialogam com a função do grotesco proposta por Victor Hugo (1988). Ao discorrer sobre a poesia nova, o autor nota que “enquanto o

sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, [o grotesco] representará o papel da besta humana" (Hugo, 1988, p. 33). Com efeito, tanto o monstro quanto o homem revelam a bestialidade que o grotesco teorizado por Victor Hugo denuncia, o Homem Pálido funciona como um reflexo monstruoso de Vidal e ambos recorrem a armadilhas crueis para capturar suas vítimas.

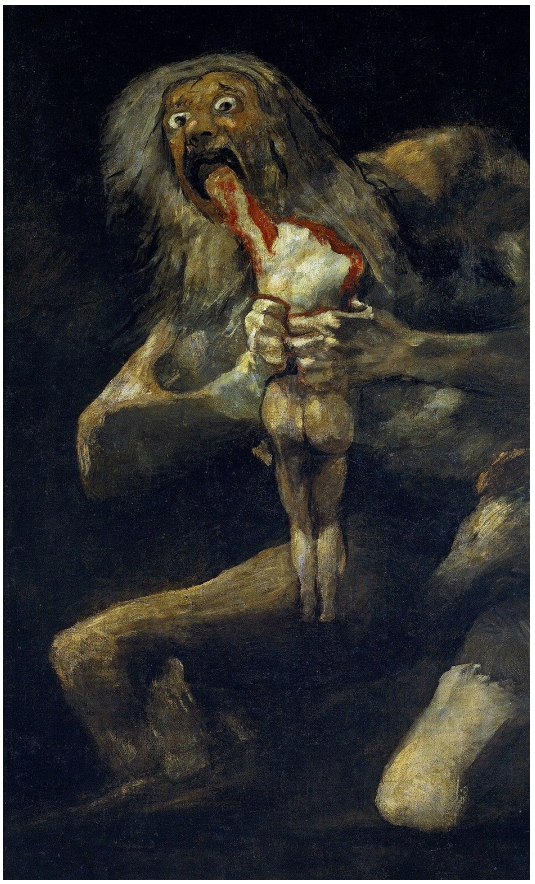
Essa convergência entre o controle moral exercido por Vidal e a monstruosidade estética do Homem Pálido, e o espelhamento de um contexto histórico em uma estética monstruosa, dialoga com a tradição pictórica espanhola, mais especificamente com as obras de Francisco Goya — uma das fontes declaradas de inspiração de Guillermo del Toro. Ao escrever para o *The Guardian*, o diretor mexicano declara que "há uma cena onde o Homem Pálido morde a cabeça de uma fada. [E] isso vem diretamente da pintura de Goya, Saturno devorando seu filho" (2006), apontando, assim, sua referência ao conceber uma das passagens mais emblemáticas envolvendo o Homem Pálido.

Assim como a história criada por del Toro alude a um contexto de guerra e opressão, muitas das obras de Goya também emergem de uma época brutal e parecem a ela responder. Com o retorno de Fernando VII, após a Guerra Peninsular (1808 a 1814) e a ocupação napoleônica, a Espanha passa por um novo regime autoritário. O atual Rei impõe novas políticas de repressão pelas forças da independência, além de perseguir todo e qualquer movimento que pudessem representar alguma ameaça à soberania espanhola, sendo qualquer tipo de resistência ou ideal liberal, autonomista ou separatista reprimido pela ideia de Fernando VII de restabelecer sua soberania nas colônias da América (Colvero, 2019, p. 09-10).

Nesse período de instabilidade política, a Espanha passou a enfrentar uma série de conflitos entre os liberais que buscavam uma monarquia mais livre e constitucional, e os absolutistas que queriam manter o poder absoluto do rei. Goya, que era até então pintor da corte, afastou-se de suas encomendas oficiais, movido pela descrença no regime e pelo agravamento em seu estado de saúde. É neste contexto que suas obras adotam um ar mais sombrio e perturbador — manifestando o grotesco através das cores fortes e no contraste marcante de luz e sombra — e dando origem a uma de suas obras mais famosas, Saturno devorando seu filho (Bozal, 2015, p. 60-62; Suárez López, 2020, p. 06).

Criada por volta de 1820 a 1823 e tornando-se parte do conjunto de Pinturas Negras[15], a obra Saturno devorando seu filho (Figura 23), traz uma estética sombria, grotesca e perturbadora do homem, oferecendo uma possível reflexão acerca da psique humana e sua decadente existência. Na pintura, o titã conhecido como Cronos na mitologia grega, surge como um homem velho de olhos arregalados, membros alongados, um corpo antropomórfico, disforme, que está devorando um de seus filhos, enquanto expressa em sua face um olhar de angústia e desespero, ao mesmo tempo em que nos transmite uma sensação de loucura e descontrole como se estivesse alheio à própria humanidade, consumido pela violência que ele mesmo produz.

Figura 13: Saturno devorando seu filho.



Fonte: Goya y Lucientes, Francisco de. Saturn 1820 - 1823. Mixed method on mural transferred to canvas. Museo del Prado. Domínio Público via Wikimedia Commons.
Legenda: Na imagem temos uma pintura de o ser, conhecido por Cronos ou Saturno, uma figura masculina e proporções grandes que exibe um olhar aterrorizado enquanto segura e consome o corpo de um de seus filhos.

[15] As Pinturas Negras são um conjunto de obras criadas sem objetivo comercial, onde se tem a presença incessante de cores escuras, como preto, marrom e vermelho. As obras de Goya foram encontradas nas paredes de sua casa – principalmente em cômodos ao qual apenas ele e seus íntimos tinham acesso e faziam parte da decoração de sua casa na *Quinta del Sordo* (Bozal, 2015, p. 56; Suárez López, 2020, p. 15 - 24).

Figura 14: Homem Pálido devorando uma fada



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela,1:00:27
Legenda: Na imagem temos o Homem Pálido segurando uma fada que está prestes a consumir.

Ao conceber o Homem Pálido, Guillermo del Toro, de certa forma, transpõe a imagem de Saturno para as telas do cinema (Figura 24), sendo que a criatura grotesca do cineasta, assim como a de Goya, opera tanto no filme quanto no versão literária como manifestação de uma incompreensível voracidade. Ambas as obras, ainda que concebidas em épocas distintas, nos convidam a uma reflexão crítica sobre a humanidade e suas ações — em especial aquelas geradas por sentimentos intensos como raiva ou medo.

Surgindo como reflexos de momentos históricos distintos, mas marcados pela violência do poder político na Espanha, os dois monstros, o Homem Pálido, refletindo a Espanha franquista e O Saturno de Goya, portando as marcas da opressão do reinado de Fernando VII e dos horrores da ocupação Napoleônica, evidenciam em linguagem grotesca a destrutividade do homem em busca de poder e soberania, denunciando a decadência moral e ética de um Estado.

Por fim, o Homem Pálido, representado como um perturbador bicho-papão, se estabelece na narrativa como uma metáfora da realidade implacável que é a morte, essa que rodeia a protagonista a cada adversidade enfrentada: a perda de seu pai, a morte de sua mãe, os perigos de cada tarefa apresentada e, por fim, o próprio sacrifício. A figura disforme e monstruosa do Homem Pálido espelha a brutalidade de Vidal e atualiza um clássico da tradição pictórica, como o Saturno de Goya. O monstro encarna uma representação disforme das forças autoritárias do fascismo, impulsionando o desconforto em quem o vê. Ele é a representação grotesca que

denuncia a bestialidade humana, não como um terror qualquer e isolado, mas como uma expressão estética de uma realidade histórica e politica incapaz de ser esquecida, uma ferramenta que induz ao questionamento das covenções sociais e politicas na qual estamos todos inseridos.

3.3 A dilaceração da ordem: A manifestação do monstro no homem

O que pode caracterizar o homem como um monstro? A ruptura da normalidade pelo sobrenatural, uma transformação ou uma construção social marcada pela violência e o poder? Em Vidal, o eu monstruoso não nasce fantástico ou se expressa pela face grotesca, mas caracteriza-se pelo monstro do homem comum. A monstruosidade do personagem se articula com algumas características: a busca pelo poder, o gosto pela violência, a negação da fraqueza e o desejo de perpetuar o próprio nome. Para ele, o temor da morte não é maior que o temor do esquecimento — a ele viver não basta, é necessário permanecer, pois "a imortalidade [é] digna e precisa" (Funke e del Toro, 2019, p.36, grifo nosso). Com efeito, sua descendência, preferencialmente masculina, é convertida num desejo desesperado de prolongar a própria existência através de um filho que carrega seu nome e com ele dará continuidade a seu legado, pois para Vidal "[...] um homem sem filhos era mortal" (Funke e del Toro, 2019, p.37).

Em cárcere de suas memórias e obcecado pelo futuro, Ernesto Vidal (prenome que recebe apenas na novelização), nos é apresentado no filme *O labirinto do Fauno (2006)* e na novelização homônima (2019) como um homem "bonito [que] estava sempre impecavelmente vestido com seu uniforme de gala, botas e luvas" (Funke e del Toro, 2019, p. 19) e que é obcecado pela limpeza e pela ordem. Um homem devoto ao seu país e com ideais alinhados ao fascismo e às percepções ditatoriais do governo da época, o franquismo. Vidal comanda um grupo de soldados com punhos de ferro, um olhar vigilante e muita autoridade. Entretanto, sua autoridade não se dá apenas pelo contexto político que vive, pois, por trás dela existe o fantasma de um pai, cuja memória funciona como um lembrete de suas obrigações, e que se ousar "[...] trair seu país, seu nome, seu legado, vai ser como dar um passo na direção [de um] abismo" (Funke e del Toro, 2019, p. 36, grifo nosso).

> [...] Quando o filho tentou recuar, o homem o agarrou e o forçou a olhar para o abismo. "Sentiu medo?", perguntou o pai. 'Nunca se esqueça disso. É o

> que vai sentir toda vez que fraquejar, quando tentar esquecer que serve a sua pátria e a sua posição social. Quando se deparar com a morte ou com a glória. Se trair o seu país, seu nome, seu legado, será como dar um passo na direção desse abismo. O abismo é invisível aos seus olhos, mas não menos real por isso. Nunca esqueça, meu filho…(Funke e del Toro, 2019, p. 36)

Tal passagem revela que a identidade de Vidal é construída para além da relação paterna, ela é dependente de vinculações como: família, pátria e a posição social que ocupa. O ensinamento paterno, enraizado no inconsciente do homem, mostra que qualquer gesto de franqueza e desobediência podem afastá-lo do seu lugar de pertencimento e consequentemente de seus princípios de vida, o fazendo cair em um abismo simbólico de perda de identidade e posição social.

A fidelidade à pátria e o legado família não são escolhas, mas obrigações. A posição política familiar cega e prende a personagem em uma vida, na qual sua existência é voltada para uma submissão a uma ordem coletiva, mesmo que essa seja sustentada pelo viés da violência e crueldade. Sendo assim, Fromm (1983) reflete sobre esse sentimento de pertencimento e, em muitas ocasiões, o medo do fracasso social que converge a personagem e sua relação ao nacionalismo espanhol, pois para o autor

> A religião e o nacionalismo, assim como qualquer costume e qualquer crença por mais absurdos degradantes que sejam, desde que liguem o indivíduo a outros, são refúgios contra aquilo que o homem mais teme: o isolamento (Fromm, 1983, p. 26).

Na novelização, a memória do pai de Vidal surge como um espelho, um exemplo que ele deve seguir. Seu pai é como um herói, “um homem de verdade” (Funke e del Toro, 2019, p. 35) que ele admira, teme e projeta em si próprio. Logo, toda sua trajetória pode ser compreendida como uma tentativa de se aproximar da imagem de homem ideal que lhe foi apresentada pelo pai. Nos vale trazer aqui uma breve conceituação do que seria considerado “bom”.

Na visão de Nietzsche (2024, p.12), ao discorrer sobre a genealogia da moral e a ideia do juízo “bom”, nota que os filósofos e psicólogos ingleses apontam que:

> “Originalmente” — assim eles decretam — “as ações não egoístas foram louvadas e consideradas boas por aqueles aos quais eram feitas, aqueles aos quais eram úteis; mais tarde foi esquecida essa origem do louvor, e as ações não egoístas, pelo simples fato de terem sido *costumeiramente* tidas como boas, foram também sentidas como boas — como se em si fossem algo bom” (Nietzsche, 2024, p.12, grifos do autor)

O filósofo discorda dessa ideia quando diz que tal dedução parece servir como um privilégio do próprio homem superior e que noções como: “a utilidade”, “o esquecimento”, “o hábito” e por fim “o erro” apontadas por tais historiadores, dão base para uma valoração de algo do qual o homem ainda se orgulha, sendo que tal orgulho deve ser humilhado e essa valoração desvalorizada. Nietzsche completa dizendo que,

> Para mim é claro, antes de tudo, que essa teoria busca e estabelece a fonte do conceito “bom” no lugar errado: o juízo “bom” não provém daqueles aos quais se fez o “bem?! Foram os “bons” mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. Desse *pathos da distância* é que eles tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores: que lhes importava a utilidade! (Nietzsche, 2024, p. 12, grifos do autor)

Há, também, uma dimensão etimológica e social na análise de Nietzsche, especialmente quando o autor examina as designações de “bom” em diferentes línguas que se direcionam à sua própria concepção. A definição conceitual parece sempre partir no sentido social de “nobre e aristocrático”, a partir do qual o “bom” pode ser compreendido como aquele que é “espiritualmente nobre” ou “espiritualmente bem-nascido”, alguém privilegiado socialmente, nas palavras de Nietzsche “um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz “plebeu”, “comum”, “baixo” transmutar-se finalmente em “ruim”” (Nietzsche, 2024, p.14).

Quando tal definição se espelha na personagem de Vidal, notamos que sua hierarquia e cargo o colocam como o “homem bom” de sua narrativa pessoal, de sua visão de mundo herdada pelo pai. Enquanto os camponeses e os rebeldes são a plebe, os baixos, os ruins, aqueles que não se encaixam nas regras sociais comuns do período franquista. E é nesse ponto de reflexão que nos aproximamos, também, da concepção de Erich Fromm sobre a formação do caráter do indivíduo, apresentado na obra *O medo à liberdade* (1983).

Citando as observações e análises freudianas sobre como as forças irracionais e inconscientes determinam partes do comportamento humano, Fromm (1983, p. 18) compreende que algumas atitudes de irracionalidade, bem como a construção do caráter de um indivíduo são “[...] reações às influências exercidas pelo mundo exterior e particularmente às ocorridas durante a primeira infância”. Assim, a personagem de Vidal nos parece ser exemplo perfeito desse

amadurecimento pelo reflexo de um passado traumático: educado sob a violência e a opressão de um pai rigoroso, ele transforma seus medos em disciplina, sua vulnerabilidade dá lugar a crueldade e a memória paterna que deveria servir de conforto transforma-se em uma espécie de pesadelo lúcido e se materializa no relógio de bolso herdado por ele.

Figura 15: O relógio de bolso de Vidal



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 1:09:47
Legenda: Na imagem aparece a mão de Vidal enquanto segura um relógio de bolso prateado com o vidro quebrado.

O passado é, então, um bem material que Vidal carrega consigo o tempo todo, objeto esse que faz questão de polir todas as noites “[...] com tanto carinho que parecia estar cuidando de algo vivo” (Funke e del Toro, 2019, p. 35). Podemos compreender que os objetos são memórias que guardamos em vida como meio de burlar a saudade de alguém que amamos, mas, às vezes, esses mesmos objetos nos tornam prisioneiros de lembranças que gostaríamos de esquecer e, para Vidal, aquele relógio, cujo vidro partiu-se nas mãos de seu pai no momento exato de sua morte, era “seu amuleto, a superfície quebrada do vidro roçando a palma da mão, o tique-taque o ajudando a prosseguir” (Funke e del Toro, 2019, p. 184). A narrativa literária nos traz o objeto quase como um personagem, uma espécie de manifestação do inconsciente do capitão, sendo descrito em alguns momentos como “um sussurro metálico”, uma voz que dizia a Vidal *“Vamos lá, Vidal. Eu vi a morte de seu pai. Quero ver a sua também. Quanto tempo vai me deixar esperando?”* (Funke e del Toro, 2019, p. 184, grifo do autor).

O relógio, por fim, não é apenas um objeto que carrega a figura do pai na memória de Vidal, ele simboliza a violência, o poder e o trauma de forma material. Vidal, por sua vez, não pretende esquecer seu passado, ele precisa manter a figura

do pai viva para que possa orientar sua própria conduta. A lembrança funciona como um aviso: é necessário manter a ordem, honrar seu país e garantir a continuação de seu legado. Friedrich Nietzsche (2024) em sua obra, *Genealogia da moral*, estabelece uma relação interesse entre memória e dor, pois para o filósofo “grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória”, ou seja, a memória de Vidal não é fraternal, é violenta e traumática, o relógio quebrado e seu tique taque constante anunciam mais do que a passagem de tempo, eles mantém vivo o que para o homem se torna uma regra de vida.

> Pode-se mesmo dizer que em toda parte onde, na vida de um homem e de um povo, existem ainda solenidade, gravidade, segredo, cores sombrias, persiste algo do terror com que outrora se prometia, se empenhava a palavra, se jurava: é o passado, o mais distante, duro, profundo passado, que nos alcança e que reflui dentro de nós, quando nos tornamos “sérios”. (Nietzsche, 2024, p.40)

É preciso deixar claro que compreender sua origem e trauma não significa absolvê-lo de seus atos. O passado explica, mas não deve ser aceito como justificativa para crueldade cometida.

Torna-se evidente em ambas as narrativas que essa monstruosidade de Vidal é expressa através de seus pensamentos autoritários, seus atos de crueldade e da violência extrema. Sua obsessão pela ordem, por exemplo, é enfatizada em vários momentos na narrativa literária, como o momento de chegada de Carmen e Ofélia ao moinho que ocorre com um breve atraso e o aborrece, propiciando para que o narrador o compare com a Morte:

> — Quinze minutos – resmungou Vidal, que, como todos os monstros, especialmente a Morte, sempre é pontual.
> [...] Ele odiava a floresta. Odiava tudo que não estava propriamente em ordem, e as árvores se ofereciam para camuflar aqueles que o capitão queria capturar, homens que combatiam a escuridão profunda a que ele servia e a qual admirava. [...] o novo pai de Ofélia adorava destruir aqueles que considerava fracos, derramar seu sangue, no intuito de instaurar uma nova ordem naquele mundo caótico e miserável (Funke e del Toro, 2019, p. 20).

O uso da violência como linguagem cotidiana, inclusive acerca dos homens com quem trabalha, mostra que ele não os vê apenas companheiros de farda, mas subordinados doutrinados para obedecer e temer quem está acima deles, “o medo no rosto deles sempre lhe agradava” (Funke e del Toro, 2019, p. 37).

Por outro lado, os camponeses, assim como outras figuras da narrativa como o Dr. Ferreiro, médico do local, não são apresentados como sujeitos dignos, mas

figuras fracas, ferramentas ao bem uso pessoal do capitão e do regime franquista. O desprezo do homem por essas figuras é notado até mesmo por seus soldados, como, por exemplo, quando Serrano e Garcés capturam dois homens na montanha e precisam que Vidal averigue-os como suspeitos: “Serrano parecia orgulhoso e aliviado de não ter aborrecido o *capitán* só por causa de dois camponeses sujos” (Funke e del Toro, 2019, p. 40, grifo do autor). *Aliviado,* adjetivo que reforça a apreensão dos soldados diante do chefe e seu poder hierárquico no local, além de corroborar para compreendermos o quão indignos de atenção são os homens comuns perante Vidal, a menos que lhe ofereçam minimamente uma utilidade, ele “queria espancar e matar todos eles, como fizera com os caçadores de coelho…” (Funke e del Toro, 2019, p. 126).

E, por fim, os rebeldes, que são meros obstáculos em seu caminho, tão indignos quanto animais e devem ser eliminados o mais rápido possível. A ordem, tão amada por Vidal, não se sustenta apenas em seu discurso como capitão, ela se estende aos corpos por meio da dor. Técnicas de tortura, ameaças, a caça ao inimigos e as execuções por ele cometidas, fazem com que ordem e a disciplina sejam lembradas, não apenas como regras cotidianas, mas como uma experiencia fisica atrelada ao medo.

Há em Vidal muito do que se conceitua por abjeção, não se restringindo a noção atrelada a sujeira propriamente dita, e sim ao *eu* corrompido pelo próprio, aquele que me nego, aquele que me torna impróprio de mim, o rejeitado, do consciente a loucura, a alucinação, a pulsão da morte e, talvez, o desejo indesejado. Julia Kristeva em *Poderes do Horror* (1980, p.1, trad. Allan Davy Santos Sena), por exemplo, afirma que “do objeto, o abjeto tem somente uma qualidade – aquela de se opor ao *eu* [je]”, o capitão se opõe a tudo que lhe faz sentir mortal, mesmo quando se trata de fenômenos que não pode controlar, como a chuva, “Vidal odiava a chuva tanto quanto odiava a floresta. Ela tocava seu corpo, seu cabelo e suas roupas, fazendo-o se sentir vulnerável. Humano” (Funke e del Toro, 2019, p.103). Além disso, ele nega emoções como o amor, pois o enfraquecem, mas também nega o medo e a raiva, pois esses podem o consumir e o controlar: “*Deixe a raiva seguir seu curso ou ela pode consumir você”* (Funke e del Toro, 2019, p. 41, grifo do autor).

Em suas ações, a abjeção é violenta, repugnante e criminosa. Torturas e assassinatos são ações comuns em seu cotidiano. Pesar, remorso e empatia não

são sentimentos que Vidal permite, a única coisa digna de si é a morte — a única que pode ser temida e venerada:

> Talvez a morte fosse o único amor no coração de Vidal. Seu maior romance. Nada se comparava a ela. Grandiosa, absoluta, uma celebração das trevas, de finalmente se entregar completamente a algo. [...] A morte é uma amante que se deve temer, e só há um jeito de superar esse medo: se tornando seu executor (Funke e del Toro, 2019, p. 175-176).

Mas o ato de torturar e matar ou sua negação ao seu *eu humano* não são as únicas coisas que o aproximam da abjeção. A dimensão abjeta de personagens como Ernesto Vidal está na maneira como transformam a violência em um princípio para construir uma falsa ordem no mundo ao mesmo tempo que tentam esconder as fragilidades que envolvem suas ações. O desejo quase obsessivo de Vidal por ocupar o lugar de executor da morte esconde sua vulnerabilidade e o medo que sente de ser dominado por algo que não pode controlar, seu próprio destino. Kristeva (1980) discorre que toda forma de crime se direciona ao abjeto, especialmente aqueles premeditados ou acobertados, contudo

> aquele que renuncia a moral não é abjeto – pode haver grandeza na amoralidade e mesmo no crime que ostenta sua falta de respeito à lei, revoltado, liberador e suicida. A abjeção, em si, é imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita: um terror que se dissimula, uma raiva que sorri, uma paixão por um corpo que lhe troca ao invés de lhe aquecer, um devedor que lhe vende, um amigo que lhe apunhala… (Kristeva, 1980, p. 4, trad. Allan Davy Santos Sena)

Logo, a personagem constroi uma identidade imaculada através da rejeição de tudo que considera fraqueza: a sensibilidade, o medo, a desordem, qualquer forma de dependência e a mortalidade. Mas há em suas renúncias uma contradição, a lembrança do pai mantém o medo do fracasso vivo e a necessidade obsessiva de perpetuar seu nome através do filho, revelam a incapacidade de aceitar-se como ser mortal.

Figura 16: Vidal se barbeando



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 1:04:16
Legenda: Na imagem Vidal encara o espelho enquanto segura a lâmina da navalha na direção do próprio pescoço.

Mas qual sua relação com o grotesco? Partindo da abjeção que nos permite compreender aquilo que ele rejeita em si, aquilo que o torna humano, como: a vulnerabilidade, a mortalidade e a dependência emocional; o grotesco será utilizado para manifestar no corpo físico da personagem toda sua crueldade e monstruosidade velada e para desestabilizar e romper com as fronteiras daquilo que ele entende por ordem.

Historicamente, como apresentado no início desta seção, a definição de grotesco era representada por três modos: em sua gênese, o conceito designava ornamentos compostos por figuras híbridas; no Renascimento passa a ser associado ao carnavalesco, ao baixo e a ambivalência universal; e por fim, no Romantismo, toma forma do horrível, estranho e monstruoso, podendo, ainda, ser associado ao infamiliar. Fabiano Santos (2009) observa que “como categoria pautada no anômalo, o grotesco [...] buscará sua maneira de figuração nas imagens que expressem o mistério, o desconhecido e o excêntrico” (Santos, 2009, p. 138). Desse modo, o autor compreende o grotesco como “uma estética do outro”, isto é, como uma forma de representação daquilo que se afasta do senso comum e das normas de reconhecimento do sujeito, se mostrando, por vezes, “desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil” (Santos, 2009, p. 138).

Em Vidal, essa alteridade não se origina pelo sobrenatural ou sobre uma criatura exterior à realidade comum. Pelo contrário, ela surge na figura do homem

reconhecível — militar, pai, representante do Estado — que transforma o poder exercido por uma função que deveria trazer proteção e ordem, em ferramenta de controle e tortura. O monstro cruel em *O labirinto do Fauno* não é o ser que vem de outro mundo e rompe com a normalidade da vida cotidiana, ele é aquele que está inserido nela, aquele que revela o horrível e o estranho dentro do mundo que habita. A aparência de Vidal, mesmo após a dilaceração de sua face, permanece familiar, mas todas as suas ações fazem com que essa familiaridade se torne assustadora e até inquietante.

A tensão entre aparência perfeita e monstruosidade interior escancara a incompatibilidade entre o homem que Vidal quer representar e a violência que suas ações revelam. Até este momento da análise, toda a monstruosidade de Vidal está associada às suas ações e traumas, nenhuma disformidade ocorreu com seu corpo que nos faça direcioná-lo propriamente ao grotesco. Seu rosto permanece limpo e a ordem continua instaurada em sua aparência, um modo de mostrar que o capitão precisa permanecer reconhecível como forma de autoridade. Contudo, será justamente essa ordem em sua aparência que será destruída no desfecho das obras.

A mudança física de Vidal ocorre quando, em seu galpão prestes a torturar Mercedes, Vidal se distrai com um monólogo de pura vaidade e “essa era sua fraqueza, a necessidade constante de provar para si e para os outros que nada nem ninguém era páreo para ele e que seu coração já desconhecia medo e piedade” (Funke e del Toro, 2019, p. 256). Aproveitando o momento, Mercedes consegue soltar-se das amarras e alcançar a faca de cozinha que escondia no avental e, após desferir alguns golpes no corpo do homem, ela “enfiou a faca nos lábios entreabertos dele, pressionando a lâmina no canto da boca. [...] Ela rasgou a bochecha dele” (Funke e del Toro, 2019, p. 257).

Santos (2009, p. 146-147) explica que o grotesco surge quando uma realidade, até então reconhecível e familiar, se torna subitamente estranha e consequentemente produz um espécie de desvio da normalidade, em suas palavras, “o mundo obedece a determinadas regras e, quando estas falham, é a subjetividade que constata a estranheza por uma perspectiva grotesca, observando-se aí, então, um conflito entre o esperado e o que se apresenta” (Santos, 2009, p. 147).

Se a ordem, para Vidal, depende dessa manutenção da imagem de força, limpeza e controle, a desfiguração que ocorre em seu rosto serve como uma forma

da manifestação daquilo que deveria permanecer oculto, sua monstruosidade. O desvio da normalidade ocorre quando a violência, antes praticada pelas mãos do capitão e tão comuns a ele, o atingem, deslocando-o da posição de quem transmite dor e medo, para aquele que agora a sente. Nesse sentido, a ferida aberta na região associada à fala, ao comando e à expressão de autoridade, derruba a máscara impenetrável de Vidal e o grotesco surge como uma ruptura entre a imagem ideal de homem perfeito e ordem almejada, além de expor a vulnerabilidade de seu corpo e a fragilidade de sua identidade que tanto quer esconder.

Figura 17: Vidal suturando o ferimento, frame I



Figura 18: Vidal suturando o ferimento, frame II



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 1:37:38 - 1:38:18
Legenda: Em ambas as imagens Vidal está suturando o ferimento deixado entre sua boca e bochecha.

A desfiguração agora presente na face de Vidal traz um conflito simbólico entre familiaridade e estranheza. Ele continua humano, reconhecível, mas sua imagem não corresponde mais a figura autoritária e impenetrável. Sua face carrega consigo um caráter contraditório: a boca ainda mantém a possibilidade de um sorriso, mas agora disforme; o homem é reconhecível, mas sua face, outrora espelho da ordem e poder, agora está deformada pela violência e tornou-se estranha ao olhar.

No sentido da ideia de contradição da imagem, Wolfgang Kayser aponta no prefácio de seu livro, *O Grotesco*, que o conceito é “[...] uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto”. Isto é, ele se destaca através da natureza contraditória, onde a combinação de elementos, que em um primeiro momento podem parecer estranhos e em desacordo, quando combinados possuem o poder de impactar e causar uma resposta emocional, positiva ou não, e apresentar uma quebra com a

tradicionalidade, utilizando de formas híbridas, distorcidas ou obscuras como uma representação literária ou visual da ambiguidade humana (Kayser, 2009, p.09, prefácio).

Com efeito, a desfiguração da personagem rompe com a relação de ordem do capitão com a própria imagem, pois, essa que desde o início se apresentava cuidadosamente organizada: com luvas, botas e cabelos limpos, além de seu uniforme sempre alinhado que compunham a figura de um comandante disciplinado; agora funciona como uma extensão do caos instaurado pela guerra. A ferida, por sua vez, rompe de forma violenta com a imagem de estabilidade autoritária que Vidal sempre buscou passar através de seu rosto, rompendo com a máscara social que o homem usava até então. E em uma tentativa de costurar o próprio rosto, Vidal manifesta a necessidade de restaurar a ordem por meio do controle, neste caso o controle do próprio corpo.

> Vidal examinou o sorriso grotesco que a mulher abrira em seu rosto. A faca de cozinha cortara sua pele com a mesma eficiência com que cortava vegetais.
> [...] Vidal pegou a agulha e a enfiou no lábio inferior. Estremecia a cada ponto que dava, mas passou várias vezes o fio preto por dentro da pele para fechar o sorriso que fazia seu rosto zombar do tolo que fora (Funke e del Toro, 2019, p. 273).

Em suma, no decorrer das narrativas, principalmente no que se pode observar na obra cinematográfica, é perceptível como a violência e destruição praticada por Vidal passa a se manifestar em sua aparência física, como se ele fosse uma representação humana de um Estado em decadência pela guerra. O rosto grotesco não é a marca do princípio de sua monstruosidade, mas opera como a manifestação exterior do caos que Vidal instaurou no moinho e na floresta, além de toda brutalidade já existente em sua conduta.

Assim, o monstruoso aparece em dois movimentos complementares: primeiro em suas ações, através da abjeção do eu humano, e quando a ordem e a autoridade são utilizadas como ferramentas para o medo, as torturas e a morte; posteriormente, vemos a manifestação do monstruoso através do grotesco, que é representado no corpo de Vidal através da desfiguração que rompe sua aparência intacta por meio da dor e violência, emergindo para escancarar a contrariedade de seu mundo que utilizam da aparência, dos valores e do poder para espalhar mensagem de ordem, mas que em suas ações produzem apenas crueldade.

4. A JORNADA DE UMA HEROÍNA

"Ofélia, magia não existe!
Nem para você, nem para mim, nem para ninguém!"
(Funke e del Toro, 2019, p. 221)

Herói ou, no caso de nossa protagonista, *heroína,* é um termo de muitas aplicações, podendo ser designado, segundo o dicionário Michaelis, a: um indivíduo de notáveis realizações, coragem, abnegação ou magnanimidade; um mortal que se torna divinizado após sua morte, um semideus; e por último, o indivíduo capaz de suportar infortúnios, sofrimentos, ou de arriscar a própria vida pelo dever ou em benefício de outrem. O termo herói aparece, ainda, nos estudos psicanalíticos do psicoterapeuta suíço Carl G. Jung (2016), que explora a diferença entre *criança-deus* e *criança-herói,* mostrando que o arquétipo infantil se manifesta através de um nascimento miraculoso e conturbado ligado às adversidades da primeira infância, como o abandono e a perseguição, um símbolo da necessidade de transformação — esses que exemplificam muito bem a protagonista Ofélia.

Para compreender esses arquétipos, é necessário antes considerar algumas conceituações — iniciando pela ideia de inconsciente que Jung, contrapondo Freud, separa entre inconsciente pessoal e coletivo. O conceito freudiano de inconsciente, citado por Jung (2016, p. 19), compreende um agrupamento dos conteúdos esquecidos ou reprimidos que se originam na experiência individual do sujeito, ou seja, tudo aquilo que um dia já foi consciente ou pré-consciente e que foi recalcado por traumas ou conflitos pessoais. Sendo assim, o inconsciente para Freud é de natureza exclusivamente pessoal. E é essa camada derivada da experiência individual, que Jung irá denominar de *inconsciente pessoal*.

Por sua vez, Carl Jung contrapõe a definição freudiana, pontuando que o inconsciente é, de fato, pessoal, mas que "repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata" (Jung, 2016, p. 19). Nomeando de *inconsciente coletivo,* Jung atribui uma nova natureza ao inconsciente, a universal, na qual contrapõe a ideia de psique pessoal e individualizada e estabelece a existência de conteúdos e modos de comportamentos iguais em todos os indivíduos, "constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo" (Jung, 2016, p. 19).

Jung complementa sua ideia ao definir a natureza dos conteúdos psíquicos, apontando que:

> Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovarmos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos (Jung, 2016, p. 20).

Ao aprofundar a definição de arquétipo, Jung (2016) pontua que o conceito tem raízes profundas na tradição filosófica e teológica ocidental. O autor traz algumas definições propostas por figuras como Filo Judeu, que referencia à *imago dei* (imagem de Deus) no homem*;* Irineu, que traz a leitura de “Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit”[16]; em *Corpus Hermeticum,* que denomina Deus como τὸ ἀρχέτυπον φῶς (a luz arquetípica); e em Dionísio Areopagita que cita o termo de diversas maneiras, dentre elas *De coelesti hierarchia*[17], αἱ ἀύλαι ἀρχετυπίαι (os arquétipos imateriais) e *De divinis nominibus*[18] (Jung, 2016, p. 20-21). O arquétipo para Jung, então, é uma base do inconsciente coletivo que se manifesta por padrões psíquicos universais que se alinham a conceitos análogos de outras áreas, como por exemplo os “pensamentos primordiais” da antropologia ou ensinamentos esotéricos das tradições antigas. Portanto, o arquétipo é nada mais do que a manifestação de conteúdos coletivos que, embora se originem no inconsciente, moldam as visões de mundo e as tradições culturais humanas.

Mas o que nos interessa em sua teoria, de fato, é a forma como aborda a presença dos arquétipos na fase infantil do ser humano. Para Jung (2016, p. 229-236) o arquétipo atrelado à criança não é apenas uma representação de sua infância em caráter biológico, mas sim compreendido como um sistema que se destina a compensar a parcialidade da consciência e promover sua totalidade psíquica. Basicamente, este motivo arquetípico, com todo seu caráter paradoxal de insignificância e divindade, manifesta algumas variantes cruciais para o processo de

---

[16] Tradução nossa: "O criador do mundo não fez essas coisas a partir de si mesmo, mas as transferiu de arquétipos alheios”

[17] Tradução nossa: A hierarquia Celestial

[18] Tradução nossa: Sobre os nomes divinos - é uma obra escrita por Pseudo-Dionísio, o Areopagita (século V-VI), abordando a natureza divina através de seus atributos e nomes e o modo como Ele transcende a linguagem humana.

individuação do ser, como, por exemplo, os arquétipos da criança-deus e a criança-herói.

A criança-deus é atrelada ao “sobrenatural" ou inconsciente, personificando o potencial puro e tornando-se o centro ordenador da psique. Por outro lado, a criança-herói é de natureza humana, porém elevada ao máximo do sobrenatural (semidivino), tornando-se agente ativo do potencial divino (Jung, 2016, p. 237). Portanto, enquanto um personifica o inconsciente coletivo ainda não integrado ao humano, o segundo representa a síntese entre o inconsciente e a consciência, o *ego* em desenvolvimento. A jornada do herói é, então, marcada pela “vitória sobre a escuridão”, o processo de enfrentar desafios e superar obstáculos, estabelecendo uma identidade consciente e antecipando a totalidade da individuação.

Em ambas as obras, filme e livro, a jornada heroica de Ofélia pode ser relacionada a uma manifestação da concepção junguiana dos arquétipos de criança-deus e criança-herói. A se tratar do primeiro elemento, Ofélia é uma criança cujo nascimento, regido pela lua cheia, atribui-lhe uma marca de nascença, esta que se torna símbolo de sua realeza e ligação ao mundo fantástico caracterizado pelo Reino Subterrâneo. Sua gênese, ainda, se liga ao sobrenatural e a eventos que podem ser relacionados à psique infantil e ao desejo de pertencer a um mundo que se difere daquele que habita — uma realidade regida pela magia e esperança. Portanto, Ofélia, vivendo em um ambiente hostil de guerra e rodeada pela morte e tristeza, se apega à esperança de vivenciar a magia que só encontra nos livros que lê, criando barreiras e monstros para um enfrentamento heroico e a recompensa grandiosa de tornar-se uma princesa e viver em um reino de fantasias longe de toda crueldade que a rodeia.

Esses arquétipos, combinando um potencial de renovação e a inocência infantil com a superação de desafios e a busca pela identidade do herói, fornecem uma base analítica para observarmos como Ofelia, em meio a todo horror da Guerra Civil Espanhola, assume um eu ambíguo e personifica a Princesa Moanna. Submetendo-se às provas necessárias a fim de resgatar sua identidade, Ofélia transforma todo trauma de sua realidade hostil em um território mágico de afirmação de si. A trajetória heroica da protagonista, exposta no filme, se inicia na *vita*

praeterita[19] como princesa Moanna e tem continuidade em sua *vita praesens*[20] como Ofélia. Por outro lado, no livro, a trajetória da protagonista é contada através de duas vidas que antecedem a atual — saindo de Moanna com a fuga do Reino Subterrâneo, passando pela personagem nomeada Alba, que busca retomar suas memórias e relembrar seu verdadeiro nome e, por fim, chegando em Ofélia.

O início da trajetória da heroína se faz comum em ambas as obras, sendo que durante a *vita praeterita,* o prólogo nos apresenta Moanna, que almeja conhecer o Mundo Superior e todas as coisas que não poderia ver ou tocar em seu reino — como a chuva, a grama e a lua. Na obra literária, por sua vez, há um pequeno aprofundamento desse desejo em uma das narrativas de moldura acrescidas à trama central. No livro, Moanna, em meio a tantas vezes que visitara Cintolo, o jovem escultor de seu reino, "o indagara sobre o sol e a lua e se ele sabia como era a aparência das árvores, cujas raízes sustentavam o teto de seu quarto, na superfície" (Funke e del Toro, 2019, p. 47), demonstrando assim que seu desejo não era secreto, mas ainda assim, compreendido como apenas curiosidade infantil pelos adultos à sua volta.

Ao despistar os guardas de seu reino e fugir para o Mundo Superior, a princesa se torna mortal e padece para as coisas do mundo: o frio, a fome e as doenças. Com a morte de Moanna, encerramos a trajetória da princesa em fuga e mudamos nosso olhar para Ofélia, que vive a realidade da Guerra Civil da Espanha de 1944, estabelecendo assim a trama central na *vita praesens*. A obra cinematográfica dá sequência aos acontecimentos regidos pelo ponto de vista da menina, sua chegada ao moinho, seu encontro com a fada inseto e posteriormente com Fauno, não nos sendo mais apresentado um plano sobre Moanna ou qualquer outro que descreva suas vidas anteriores — ou até mesmo a possível existência delas.

Enquanto no filme, a trajetória da heroína é agora regida por Ofélia, no livro, temos outro contato com sua *vita praeterita* por Alba, que nos é apresentada inicialmente sem um nome, por meio de um conto sobre um nobre chamado Francisco Ayuso. O conto apresenta, de início, algumas características da

---

[19] trad. *vida passada* - mas aqui não nos referimos ao conceito comum de reencarnação, mas sim a ideia de vida pela qual a protagonista foi exposta pelo Fauno, vida esta, que não temos prova concreta de ser real ou apenas uma criação de sua mente como meio de escape de seu mundo hostil.

[20] trad. *vida atual ou vida presente* - esta que está vinculada a realidade de guerra e ao luto sentido pela criança.

personagem. Quando Ayuso e seus homens caçavam um veado prateado na floresta antiga e acabaram por perder o rastro do animal, o nobre decide se refrescar no lago próximo e, neste momento, encontra “uma moça dormindo em uma de suas margens, entre agriões e lírios”. O narrador então descreve a mulher como uma jovem de cabelo “tão preto quanto as asas da graúna, e sua pele, tão branca quanto as pétalas da rosa mais clara dos jardins do palácio de Ayuso” (Funke e del Toro, 2019, p. 85).

A descrição da personagem continua e dá pistas ao leitor de quem ela possa realmente ser ou ter sido, além de mencionar aquele que será um dos monstros mais famosos de toda a obra, o Homem Pálido:

> Ela parecia não comer fazia dias, então ele pediu que seus homens lhe servissem comida. Quando Ayuso perguntou seu nome, ela disse que não lembrava, então um dos soldados suspeitou de que ela pudesse ser uma sobrevivente do Homem Pálido, uma criatura que vagava pela região roubando criancinhas dos vilarejos vizinhos, arrastando-as para seu covil subterrâneo.
> Apenas duas vítimas eram conhecidas por terem escapado da criatura, e contavam histórias horríveis sobre crianças comidas vivas e um monstro tão assustador que as impedia de dormir, por medo de encontrá-lo nos sonhos, segurando os olhos com as mãos (Funke e del Toro, 2019, p. 85).

Após entender que a mulher não tinha memórias de sua vida, não sabia o nome e provavelmente não tinha um lar, Ayuso a convida para morar em seu palácio e passa a chamá-la de Alba[21] “pois sua vida estava em branco como um lençol” (Funke e del Toro, 2019, p. 86). Com o passar do tempo, eles se apaixonaram, casaram-se e tiveram um herdeiro. Contudo, nem o amor de seu marido ou o amor imenso que sentia pelo filho, acalentava a dor e o vazio que Alba sentia ao lembrar que não tinha memórias de sua vida para compartilhar com eles, lembrar que sequer sabia seu verdadeiro nome ou de onde vinha. É neste momento que o narrador introduz Rocio, uma mulher conhecida no local por ser uma bruxa e que “viva com a filha e o filho num casebre perto da Árvore Partida, onde diziam que havia um sapo venenoso no meio das raízes” (Funke e del Toro, 2019, p. 86).

Rocio é, neste conto emoldurado, uma personagem crucial para contemplarmos elementos do universo da obra que o filme não explicita, como, por

---

[21] Segundo o dicionário, *alba* (al·ba), é um substantivo feminino que pode ser utilizado para designar:
1. Claridade que precede o nascer do dia. = Alvorada;
2. um termo eclesiástico, denomina a túnica branca que os sacerdotes vestem quando celebram, geralmente por cima da roupa.;
3. Na literatura, é um gênero de poesia provençal ou cantiga de amigo que descreve o aproximar do amanhecer depois do encontro de dois amantes.

exemplo, a criação do labirinto e o motivo pelo qual foi feito. Tal motivo nos é revelado quando Ayuso, preocupado com sua esposa, pede que seus soldados a sigam e descobre que Alba se encontra com a bruxa. Ele fica furioso e a questiona sobre o motivo. Alba, então, explica a seu marido que procurou a bruxa na esperança de descobrir sua identidade.

> A mulher dissera a Alba que a resposta só seria revelada numa noite de lua cheia num labirinto que deveria ser construído com as pedras do vilarejo vizinho, abandonado após três crianças terem sido raptadas pelo Homem Pálido (Funke e del Toro, 2019, p. 87).

Por Ayuso amar demais sua esposa, decidiu procurar Rocio e pedir sua ajuda para construir o labirinto e, sendo guiado por ela até o local de sua visão, foi orientado a construir no meio do labirinto um poço e que dentro dele deveria haver uma escada que levava ao fundo. O nobre então, não confiando na mulher, a ameaça dizendo que se ela o enganasse e Alba não descobrisse sua identidade, ele a afogaria no lago.

Após sete noites de espera, Alba caminha pelo “arco moldado pelos trabalhadores no chão repleto de musgos da floresta” este que foi enfeitado com “os chifres de Cernunnos, um deus pagão que já habitara aquelas terras” e que o narrador aponta ser o deus em que, segundo o povo, Rocio era devota (Funke e del Toro, 2019, p. 87). Por longos anos, Alba caminhara pelo arco e pelos corredores do labirinto, mas nada lhe era revelado, ficando assim, doente de tristeza e padecendo em uma noite sem lua de novembro.

Com a morte de Alba, Ayuso cumpre sua promessa e ordena que seus soldados afoguem Rocio no lago do moinho. Mesmo que o moleiro implorasse para eles não amaldiçoarem seu moinho de tal forma, os soldados cumpriram a ordem do nobre e deixaram o corpo da bruxa boiando entre os lírios para que fosse comido pelos peixes. Como que por maldição, quinze anos depois da morte de Rocio, o filho de Ayuso, na esperança de encontrar a mãe, entrou no labirinto e nunca mais foi visto.

Por fim, foram necessários mais 223 anos para que a profecia da bruxa se concretizasse e o labirinto finalmente revelasse o nome que Alba tanto almeja ouvir, mas “foi preciso que ela caminhasse mais uma vez pelos corredores ancestrais no corpo de uma menina chamada Ofélia” (Funke e del Toro, 2019, p. 89), encerrando

aqui a trajetória de nossa heroína em sua vida passada e dando seguimento na narrativa central pelo ponto de vista da protagonista.

Ao contrário de sua vida como Moanna ou Alba, na qual, no plano real, o elemento mágico está presente a todo tempo, em mundo povoado por faunos e bruxas, a jornada da menina Ofélia é ambígua e atravessada por dois planos de existência: a realidade histórica e a realidade fantástica. Os seres que antes eram mencionados como comuns no cotidiano das personagens do mundo mágico, agora se manifestam apenas para a menina, não apresentando ao receptor parâmetros seguros para determinar a veracidade dos eventos que os envolvem.

A jornada mágica da protagonista tem seu início com seu primeiro contato com o Fauno e a descoberta de que é uma princesa. Ao adentrar o labirinto e aceitar sua possível identidade e, ainda, receber de seu guia mágico o Livro das Encruzilhadas — um tomo capaz de lhe mostrar o futuro e o que é necessário ser feito em cada tarefa — Ofélia inicia definitivamente sua jornada heroica e de enfrentamento. As tarefas que cumpre, embora imersas em uma atmosfera de perigo, são oferecidas à menina como o único caminho para que retorne ao Reino Subterrâneo.

Na versão literária de *O labirinto do Fauno*, a recorrência do discurso indireto-livre, que manifesta as motivações íntimas das personagens pela voz do narrador, oferece acesso ao anseio e ao sentimento de urgência da protagonista por comprovar sua identidade e, como recompensa, a fuga para uma realidade menos cruel do que a que vive. Ofélia ainda é movida pelo desejo de reencontrar o pai falecido. A protagonista, então:

> Tinha que cumprir as tarefas do Fauno antes da lua cheia se quisesse provar para si mesma e para o Fauno que ele estava certo: ela era Moana, a princesa cujo retorno era esperado pelo pai, o pai que a morte a fez acreditar ter perdido (Funke e del Toro, 2019, p. 93-94).

A primeira tarefa pela qual Ofélia tem de passar exige que a menina confronte uma criatura anfíbia de dimensões grotescas que vive como um parasita de uma figueira ancestral (Figura 4). A árvore, que outrora fora majestosa e cheia de vida, encontra-se em estado de putrefação, envenenada e consumida pela criatura. Neste cenário inicial temos uma articulação da obra com o conceito de abjeção teorizado por Julia Kristeva em *Poderes do Horro*r (1980, trad. Allan Davy Santos Sena), não apenas vinculado à sujeira e à repulsa que a figura do sapo traz para o filme, mas também ao que ele representa como invasor do lugar, um ser “que perturba uma

identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras" (Kristeva, 1980, p. 04). Para vencer este desafio, Ofélia deve introduzir três pedras mágicas, dadas a ela pelo Fauno, na boca da criatura e, assim, fazê-la expelir uma chave dourada de seu interior.

A conclusão da tarefa se encerra, na versão cinematográfica, em uma cena intensa de repulsa. Após engolir as pedras mágicas, a criatura padece de maneira repugnante expelindo violentamente suas vísceras, algo explicitamente gráfico no filme (Figura 5). Aqui, o abjeto é representado através do rompimento da fronteira corporal — essa expressa pelo vômito — o que deveria permanecer dentro, oculto, é projetado para fora, expelido, expulso contra a vontade de quem encerra esse conteúdo. No filme, Guillermo del Toro potencializa essa experiência ao utilizar elementos visuais e técnicos para ampliar a atmosfera da cena. A iluminação de baixo contraste, os ângulos de câmera baixos (*contra-plongée*) que amplificam a presença ameaçadora da criatura em contraste a figura infantil e frágil de Ofélia, e a sonoplastia do ambiente que acentua a viscosidade dos fluidos corporais, são recursos cinematográficos que além de construir a atmosfera de perigo, imergem o espectador em uma experiência sinestésica de repulsa e fascinação.

A câmera subjetiva nos coloca no lugar de Ofélia, aqui espectador e menina partilham da claustrofobia do espaço apertado e lamacento, e da proximidade com o perigo. O som dos insetos rastejando sobre a terra e do ruído viscoso do muco da criatura são elementos sensoriais quase palpáveis e que o cinema explora de forma intensa em cada *take.* Ao forçar a heroína Ofélia a enfrentar esse horror primordial, a narrativa argumenta de maneira visual que o abjeto e o grotesco ali expostos não são apenas obstáculos a serem superados, mas uma etapa fundamental na jornada de legitimação da menina neste universo onírico ao qual ela quer tanto pertencer.

Na versão em romance de *O labirinto do Fauno*, por sua vez, as opções estéticas para representar o mesmo evento são diferentes. O episódio do sapo monstruoso é apresentado mediante um breve poema narrativo, semelhante ao lido, no filme, pela menina enquanto caminha para o local do confronto com o Livro das Encruzilhadas nos braços e se prepara para enfrentar a criatura.

> Era uma vez, quando os bosques ainda jovens
> serviam de casa para criaturas
> cheia de magia e encanto.
>
> Essas criaturas se protegiam.
> Dormiam à sombra da figueira colossal

> que crescera na colina perto do moinho.
>
> Mas agora a figueira está morrendo.
> Os galhos estão secos
> e o tronco, velho e torcido.
>
> Um sapo monstruoso se acomodou em suas raízes
> e não vai deixar a árvore se desenvolver.
> Você precisa colocar três pedras mágicas
> na boca do sapo.
>
> Pegue a chave de ouro de dentro da barriga dele.
> Só depois disso a figueira florescerá novamente.(Funke e del Toro, 2019, p. 91-92)

Com a descrição da morte do sapo, o livro de Funke não nos impõe a repulsa do momento, mas nos convida a criá-la de forma gradual, nos oferecendo a descrição das ações como ferramenta principal para a construção do abjeto — que no filme nos é entregue pela exposição visual direta. Funke e del Toro utilizam metáforas e uma construção de ritmo diferente da obra cinematográfica, sendo que o livro nos apresenta as sensações e reações internas da protagonista, além dos pensamentos da própria criatura. O narrador da obra, então, é onisciente, mas a estrutura narrativa se constrói em cima de uma narração variável. A voz narrativa é intrusiva e múltipla, assumindo o ponto de vista de personagens diferentes para além da protagonista, se transportando para diversos ambientes e espaços e vagando pelos planos ambíguos da obra de forma consciente.

Aqui, diferentemente da imediatez do cinema, a cena abjeta do sapo em seu estado de autodestruição é cuidadosamente arquitetada pela palavra. O narrador se torna nosso guia por meio da escuridão do túnel da figueira, Ofélia se torna nossos olhos, nossa pele. A composição da cena não é feita mais através de imagem e som, mas sim entre palavra e imaginação, sendo a literatura responsável por nos dar acesso direto à ambivalência dos mundos pelos quais a heroína transita, além de fazer uma espécie de écfrase[22] traduzindo toda a arte grotesca exposta no filme de del Toro em uma descrição mais poética que busca evocar a mesma sensação de repulsa e horror na imaginação do leitor.

> [...] Então o Sapo abriu a boca.
> Abriu mais e mais.
> Como se seus intestinos estivessem queimando!
> Como se estivessem cheios do próprio veneno!

[22] É uma tradução da palavra grega *“ekphrasis”,* que significa “descrição”, comumente utilizada para se referir à descrição literária de quadros, pinturas e fotografias.

> E a pele do Sapo… fervilhava, como se os tatuzinhos-de-jardim, seus servos, o comessem vivo!
>
> [...]Em seu último suspiro, o Sapo vomitou o próprio estômago, uma massa de carne marrom pulsante, e seu corpo enorme murchou feito um balão, deixando para trás um amontoado de pele morta (Funke e del Toro, 2019, p. 99-100).

Figura 19: Primeiro contato de Ofélia com o sapo na figueira.

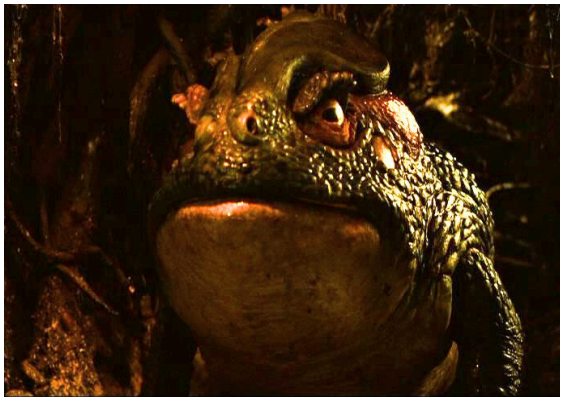


Figura 20: Momento após o sapo engolir as pedras mágicas e começar a expelir seu próprio estômago



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 35:54 - 36:56
Legenda: A primeira imagem a esquerda contém um sapo gigante de pele rugosa e verde em um ambiente escuro como um túnel. A segunda imagem, por sua vez, contém o mesmo sapo gigante que, agora, regurgita seu próprio estômago — uma massa amarela e pegajosa que contém tatuzinhos de jardim mortos.

Analisando a obra cinematográfica e a literária, compreendemos como a jornada da heroína se manifesta nesta etapa por meio do confronto com o grotesco e a sujeira. E, o grotesco aqui aparece através dessa imersão estética do abjeto, pois “o nojo alimentar é, talvez, a forma mais elementar e mais arcaica da abjeção” (Kristeva, 1980, p. 03, trad. Allan Davy Santos Sena) e, o ato da criatura de vomitar o próprio estômago, não é apenas uma imagem para causar repulsa, mas para trazer ambivalência a narrativa. É nas entranhas da criatura morta que a heroína encontrará o objeto (a chave) necessário para a realização da segunda tarefa, além de ser através da morte do sapo que a figueira renascerá.

O espaço desse enfrentamento, como dito anteriormente, é claustrofóbico, revelando que a jornada heróica de Ofélia não será como as dos contos de fadas que ela lê. Aqui, os desafios da protagonista não são cheios de glória no final, mas sim cruéis, nos quais a menina — enquanto criança, símbolo de pureza e inocência pelos adultos — é exposta a espaços sujos, passíveis de repulsa e com criaturas

grotescas que farão de tudo para matá-la e, que no fim, a cada tarefa concluída no mundo onírico, uma consequência a espera no mundo real.

O sucesso de sua primeira tarefa vem como símbolo da capacidade da heroína em intervir no espaço corrompido pelo sapo e restaurar a vida do lugar, contudo, a consequência vem logo em seguida quando a menina, em desespero, percebe que estragou o vestido novo que sua mãe costurou e que isso trará grande decepção para ela. Na obra cinematográfica, temos essa percepção graças aos atos da menina, nada nos é descrito, mas sim exposto com imagens, enquanto no livro, seus pensamentos nos são transmitidos pelo narrador. Em uma breve passagem do livro, notamos que, ao contrário de alguns heróis dos contos de fadas, que buscam cumprir suas tarefas independentemente do que os espera no mundo real, Ofélia se preocupa com a opinião da mãe, evidenciando essa transição de mundos e conflito de identidades que a heroína vive.

> Os heróis dos contos de fadas nunca se preocupavam com sapatos ou roupas, mas Ofélia tirou o avental branco e o vestido verde novo e os pendurou num galho. Sabia muito bem como a mãe ficaria chateada se ela estragasse as roupas (Funke e del Toro, 2019, p. 93)

A roupa da heroína vai além de um presente dado por sua mãe, não é apenas um objeto estético, mas sim simbólico, uma âncora que a prende ao mundo real. Além disso, o vestido simboliza o esforço de Carmen para moldar a menina para o novo mundo que elas pertencem, uma tentativa desesperada da mãe em agradar o Capitão Vidal, mostrando que assim como ele aprecia, a menina também pode ser símbolo de ordem, obediência e passividade.

> Os olhos da mãe estavam arregalados de euforia. Estava tão ávida para agradar que parecia uma garotinha sapeca querendo se redimir depois de uma bronca. Ofélia sentiu pena dela e ficou envergonhada.
> — Sim, *mamá* –- sussurrou ela. — São muito bonitos mesmo.
> Os olhos da mãe mostraram preocupação. *Me ajude,* imploravam. *Me ajude a agradá-lo*. Ofélia sentiu um frio repentino. Como se estivesse de volta ao labirinto, as sombras das muralhas enegrecendo seu coração.
> — Vá logo — disse a mãe, baixando o olhar, as pálpebras pesadas de decepção. — Vá tomar banho antes que a água esfrie.
> Todo esse trabalho…
> Carmen passara tantas horas costurando o vestido que não queria ver a verdade estampada nos olhos da filha: não tinha feito a peça para Ofélia, e sim para o homem que ela pedira que a filha chamasse de “pai”, embora um homem morto fosse o dono desse título (Funke e Toro, 2019, p. 70-71, grifos do autor).

Essa tentativa desenfreada de se moldar e, sobretudo, moldar a própria filha a fim de agradar o marido, reflete a postura adotada por uma mulher que, em contexto

de guerra civil e opressão, entende a submissão como uma via para manter-se a salvo e manter a coesão familiar. Carmen, ao renunciar qualquer vestígio de autonomia e assumir um papel de esposa perfeita para o Capitão, busca na união com um homem poderoso a proteção, para si e para a filha, que não poderia assegurar sendo uma mãe solo. Ao cultivar, mesmo que consciente de seu caráter ilusório, uma fantasia de família estável ao lado de Vidal, Carmen sonha com um conto de fadas tão perigoso quanto os escritos nos livros de Ofélia.

> Todos nós inventamos nossos contos de fadas. *O vestido vai fazer com que ele ame minha filha*. Essa foi a fábula que Carmen Cardoso inventara para si, por mais que soubesse que Vidal só se importava com o bebê que estava para nascer, de quem ele era pai. É um pecado terrível trair um filho por causa de um novo amor, e os dedos da mãe de Ofélia tremiam enquanto ela abria os botões do vestido, ainda sorrindo, fingindo que o amor e a vida cram do jeito que ela gostaria que fossem (Funke e Toro, 2019, p. 71, grifos do autor).

Entretanto, essa abdicação de sua própria autonomia e a aceitação passiva de uma convivência com um homem tão cruel como Vidal, não lhe garante a segurança almejada, nem para ela e muito menos para a filha. O vestido se torna um uniforme de conformidade no corpo de Ofélia que, ao adentrar a raiz da figueira e enfrentar o sapo gigante, o corrompe.

A roupa limpa e passada com laço e um avental branco evoca a pureza infantil e fragilidade que esperam de Ofélia e que ela precisa abdicar em prol de concluir a tarefa que lhe foi imposta. A lama desse ambiente fantástico mancha, marca, penetra a pureza que lhe foi imposta pelo mundo real e se torna a prova física de sua transgressão e de sua identidade mágica emergindo. A ruína de sua boa aparência e caráter passivo se torna a marca do nascimento de sua essência heroica.

Para a mãe de Ofélia, a lama em seu vestido é uma prova de sua desobediência infantil, mas para a menina e, talvez, para o espectador, ela é a prova de que sua tarefa foi real. A lama, assim como a chave que a menina recuperou do sapo, pode ser compreendida como o elemento que, nesta cena, serve de comunicação entre acontecimentos de ambos os mundos, aquilo que Ceserani (2006, p. 74) chama de “o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo” (Ceserani, 2006, p. 74).

Contudo, é neste momento ambivalente em sua jornada que a alegria do triunfo no plano fantástico dá lugar a angústia da punição que terá no plano real, pois ao dar-se conta de suas vestes destruídas pela lama, Ofélia sente que “toda a alegria de ter cumprido a missão e encontrado a chave se esvaiu” (Funke e del Toro, 2019, p. 100). Nesse momento, assim como em vários outros, a adaptação literária faz uso de algumas ferramentas literárias nos quais o filme se limita — o uso do foco interno através do discurso indireto livre e, em algumas passagens, o uso do discurso direto. Enquanto o cinema trabalha através do espaço e da ação, trazendo o foco visual das personagens, se desenvolvendo através de um discurso direto e, no caso de Ofélia, através de uma câmera subjetiva, o livro revela o conflito ético da heroína entre o dever heroico e a aprovação materna — o conflito entre o *eu* real e o *eu* onírico.

A vitória triunfal da heroína, então, é silenciada de imediato pela angústia da filha, pois assim que deixa o túnel labiríntico na raiz da figueira, a menina toma consciência de que “acima dela, os galhos rangiam com o vento, e Ofélia teve a impressão de sentir o desapontamento da mãe” (Funke e del Toro, 2019, p. 100-101). A culpa a invade como um lembrete de que, no mundo real, de nada vale sua conquista e que, para todo ato em seu almejado mundo fantástico, uma consequência a esperará no mundo real. E, é quando Carmen vê a filha toda suja e pune a menina a deixando sem jantar, acabando por traçar o destino de Ofélia em sua segunda tarefa.

Após ouvir todo o sermão de sua mãe e receber um castigo sendo proibida de jantar, Ofélia, agora sozinha em seu banheiro, pede para o Livro das Encruzilhadas mostrá-la o que aconteceria a seguir. É, neste instante, que a menina sofre mais um trauma em sua realidade ao presenciar Carmen sofrer um sério sangramento que a coloca entre a vida e a morte. Desesperada com a saúde da mãe, Ofélia não dá início a sua segunda tarefa, o que motiva o Fauno à interferir entre os planos real e onírico.

A criatura, ao perceber que a menina está mais preocupada com a mãe humana do que com a conclusão de sua missão, decide presenteá-la com uma espécie de raiz mágica, uma mandrágora, “uma planta que sonhava em ser humana” (Funke e del Toro, 2019, p. 144) a fim de ajudar Carmen em sua doença e assim tranquilizar Ofélia para que ela possa focar no que realmente precisava. Enquanto a menina admirava aquela raiz esquisita, de aparência “bizarramente

humana” e que mais “parecia um bebê que só tinha boca, mãos e pés” (Funke e del Toro, 2019, p. 144 - 145), o Fauno, agindo como um guia mágico, adverte a heroína sobre os perigos de sua segunda tarefa, assim como, sobre sua única regra que não deve ser descumprida sob hipótese alguma:

> Você está indo para um lugar muito perigoso — disse o Fauno, erguendo o dedo em alerta, as linhas de sua testa girando como redemoinhos num rio sem fundo. — Ainda mais perigoso que o anterior. Tome cuidado! — Parecia realmente preocupado com ela. — A coisa que repousa naquele lugar — disse ele, balançando a cabeça chifruda e franzindo a testa de repulsa — não é humana, embora pareça. É muito velha, espertalhona e cheia de crueldade… E tem muita fome. — Ele ergueu uma grande ampulheta e a jogou na cama. — Tome. Vai precisar disso também. Lá você vai encontrar um banquete suntuoso, mas *não coma nem beba nada*. Nada! — orientou, tracejando um grande ponto de exclamação no ar noturno. — Absolutamente nada!
> [...] Sua vida vai depender disso (Funke e del Toro, 2019, p. 144-145, grifo nosso).

Aqui, novamente, a obediência de Ofélia é posta à prova e não apenas isto, mas também a resistência de seu corpo infantil ao castigo da fome. Com o auxílio de um giz mágico dado a ela pelo Fauno, a heroína desenha na parede de seu quarto uma porta que dá passagem ao covil do Homem Pálido, uma abertura “tão estreita que a menina teve que se abaixar para espiar do outro lado” (Funke e del Toro, 2019, p. 153). A heroína então decide olhar melhor o ambiente antes de tentar entrar, e nota que ele é composto por “um corredor amplo cuja distância entre o teto e o chão era de pelo menos dois metros, com espaço acima e abaixo dela” (Funke e del Toro, 2019, p. 153) (Figura 6).

Figura 21: Ofélia abre a porta para o covil do Homem Pálido



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 56:17.
Legenda: Na imagem está a menina Ofélia agachada enquanto olha, por uma pequena porta, para dentro do covil do Homem Pálido.

Faz-se preciso refletir brevemente a noção de ambiente e espaço que aqui são citados. Para Antonio Dimas (1985), um *espaço* é compreendido como tudo aquilo que se torna passível de denotação em uma obra e que carrega dados explícitos da realidade, podendo ainda, alcançar a dimensão simbólica, como no caso da obra *O labirinto do Fauno:* o quarto de Carmen e Ofélia, o moinho, o labirinto, a floresta etc. Por outro lado, a *ambientação* é diferenciável do espaço, pois ela é conotada, implícita e subjacente (1985, p. 20).

No filme, a apresentação do ambiente e do espaço cinematográfico é construída de forma direta e gráfica. O silêncio presente nas tarefas da heroína muda o foco auditivo para a sonoridade do ambiente — destacando a respiração ofegante da protagonista e os ruídos dos animais — o que amplia a sensação de tensão do momento. Já a iluminação, apesar de constante, não é suficiente para espantar as sombras que rondam tais lugares. A cena, que começa com um plano médio (*medium shot*) é estruturada pela câmera posicionada em uma altura similar a da protagonista e que se distancia em um movimento de *dolly out,* ampliando o nosso olhar sobre a arquitetura do local e revelando uma parede úmida, escura e manchada de vermelho, como se sangue fresco outrora houvesse escorrido por toda sua estrutura áspera (Figura 7). O corredor é iluminado com alguns lustres no teto e poucas pequenas janelas nas paredes, mas ainda se faz sombrio, antigo e carregado de um silêncio hostil e angustiante.

Figura 22: Visão do corredor do covil do Homem Pálido.



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 56:26.
Legenda: A imagem mostra um corredor escuro, com paredes vermelhas e pilastras de pedra enquanto ao fundo está Ofélia ainda ajoelhada na porta que abriu na parede.

A heroína, então, caminha em direção ao espaço central onde a trama se desenrolará, uma sala de jantar ampla e decorada com uma lareira e uma mesa longa repleta de alimentos com uma figura pálida sentada à sua ponta (Figura 8). Apesar de uma iluminação precária, essa muito comum nas cenas em que Ofélia se encontra imersa no plano onírico, é possível observarmos a arquitetura antiga do lugar com suas pilastras e mesa de pedra. Há, ainda, um teto abobadado (abóbada de nervuras) que remete aos tetos de igrejas e catedrais góticas dos séculos XII - XVI e amplia a noção de espaço e altura do ambiente.

Figura 23: Ofélia chega à sala de jantar e se depara com o banquete do Homem Pálido.



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 57:05.
Legenda: A imagem mostra Ofélia de costas em um ambiente escuro, onde na sua frente está o banquete e o Homem Pálido sentado à ponta da mesa.

Na adaptação literária, por sua vez, essa visão ampla de espaço dá lugar a uma narrativa mais detalhada e poética. A ação da personagem é construída de forma lenta, como se acompanhássemos cada olhar e cada passo da menina em direção ao perigo iminente.

> Quando pulou no piso xadrez, Ofélia ouviu um zumbido ao longe… como se alguém respirasse profundamente durante o sono. O som se misturava ao eco de seus passos enquanto seguia pelo corredor, que parecia serpentear como um rio, as colunas fazendo sombras nos azulejos que lembravam uma fileira infinita de árvores petrificadas. Ofélia tinha a impressão de estar andando por horas, quando de repente o corredor se abriu para um cômodo escuro e sem janelas (Funke e del Toro, 2019, p. 153).

A narrativa flui apresentando primeiramente aquilo que aos olhos infantis e famintos de Ofélia parece ser mais atrativo e interessante, o banquete.

> [...] Tudo que viu foi uma mesa comprida no meio do cômodo. Estava coberta de tigelas douradas e travessas lotadas de frutas, bolos, carne assada. Mas só a cadeira da ponta estava ocupada. O Homem Pálido estava sentado ali, iluminado pelas chamas bruxuleantes da lareira logo atrás (Funke e del Toro, 2019, p. 154).

O nível de crueldade do Homem Pálido é percebido pela protagonista quando ela passa a reparar nas paredes do covil no qual ele vive, paredes essas repletas de desenhos que contam a história de seus assassinatos. As representações pictóricas localizadas na abóbada acima da criatura mostravam algumas crianças erguendo as mãos e implorando por misericórdia, outras expunham o monstro pálido perfurando crianças com punhais e espadas, decapitando seus membros e até mesmo se alimentando delas (Figura 9 e 10). Quando a heroína, assustada pelos horrores que presenciou, baixa os olhos ao chão, nota centenas de sapatos infantis empilhados no canto, compreendendo assim que aquele Homem Pálido é na verdade um monstro comedor de criancinhas.

> Só então observou as imagens no teto. Elas revelaram coisas que fizeram Ofélia se afastar da mesa, apesar de todas as delícias que exibia: as ilustrações mostravam a profissão do Homem Pálido.
> Algumas expunham crianças erguendo as mãos e implorando por misericórdia. Em outras, lá estava o monstro perfurando as crianças com facas e espadas, decapitando seus membros ou se alimentando insaciavelmente delas. As cenas eram tão vívidas que Ofélia acreditou ter escutado o grito das vítimas. Quando baixou os olhos para fugir daquelas imagens aterrorizantes, viu centenas de sapatinhos empilhados numa das paredes. Ofélia não conseguia acreditar, mas era disso mesmo que se tratava: o Homem Pálido era um *Comedor de Criancinhas* (Funke e del Toro, 2019, p. 155, grifo nosso).

Figura 24: Visão da Ofélia das pinturas no teto do covil do Homem Pálido I.



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 57:40.
Legenda: Na imagem tem uma pintura do Homem Pálido transpassando uma adaga no corpo de uma criança enquanto embaixo, ajoelhadas, outras duas crianças imploram desesperadamente pela vida.

Figura 25: Visão da Ofélia das pinturas no teto do covil do Homem Pálido II.



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 57:42.
Legenda: Na imagem tem uma pintura do Homem Pálido mordendo a cabeça de uma criança enquanto outras duas se abraçam horrorizadas.

A figura canibal e grotesca do Homem Pálido traz a representação do controle e da manipulação. Ele testa a coragem e a moralidade da protagonista, que está faminta, quando a induz — através de uma mesa repleta de comida, frutas e doces — a desobedecer o Fauno e comer uma uva posta em seu banquete. O comportamento cruel da criatura — que come crianças em uma espécie de banquete grotesco e quase ritualístico — pode ser compreendido como uma crítica à corrupção moral e à brutalidade imposta pelas instituições, principalmente em contextos de repressão e autoritarismo, como o da Espanha Franquista de 1944. O “banquete” grotesco feito de carne humana e, mais precisamente, infantil, caracteriza a exploração da pureza e inocência, onde o Estado em guerra incube crianças e adolescentes a aderirem a uma luta que não é sua, alimentando essas instituições com dor e sofrimento daqueles que deveria proteger.

Sendo assim, o Homem Pálido transcende a mera imagem de monstro dos contos de fadas e se torna um símbolo da repressão do Estado. Essa leitura é ainda

compartilhada pelo próprio Guillermo del Toro, que em uma entrevista com Michael Guillén para o site *Screen Anarchy*[23], relaciona o monstro grotesco diretamente com o poder exercido pelo fascismo e pela igreja católica, muitas vezes em conjunto, perante o povo e principalmente as crianças.

> [...] The Pale Man represents the Church for me, y'know? [He] represents fascism and the Church eating the children when they have a perversely abundant banquet in front of them. There is almost a hunger to eat innocence. A hunger to eat purity. I didn't want to avoid it, but I did not seek Catholic imagery. [...]

Nessa perspectiva, o fato de o monstro se alimentar de crianças materializa a ideia de interrupção da continuidade da vida. Essa interpretação ganha força ao considerarmos a perspectiva junguiana que aponta a criança como “a coisa mais frágil e a coisa mais poderosa que existe” carregando em sua essência “o futuro em potencial” (Jung, 2016, p. 234). Ao alimentar-se de crianças, o monstro evoca não apenas a destruição da inocência, mas do desenvolvimento e da esperança que uma nova geração carrega. A simbologia nesse comportamento cruel metaforiza a supressão da liberdade e do futuro cometido pelo regime ditatorial, que “devora” seus jovens em guerra e repressão. O Estado cruel vivido por Ofélia no plano real, é então personificado no monstro sem face.

Enquanto cumpre a tarefa, a menina se dirige à parede onde se encontram três pequenas portas “rodeadas por esculturas com bocas escancaradas, olhos arregalados, chamas de fogo e, logo acima, a imagem de um labirinto” (Funke e del Toro, 2019, p. 156). As três fadas que acompanharam a protagonista insistem em apontar para a porta do meio, essa que era brilhante e coberta de ouro, a mais chamativa de todas e a escolha mais óbvia, mas Ofélia, ao pegar a chave do Sapo em seu bolso, “se lembrou das histórias de seus livros de contos de fadas: *Quando se deparar com três opções, sempre escolha a menos óbvia. A preterida”* (Funke e del Toro, 2019, p. 156).

A menina opta, então, pela porta mais velha e logo descobre que sua intuição estava correta, e, como quem tem todo o tempo do mundo para si, suas ações são realizadas de maneira lenta e receosa. Quando enfim encontra o objeto desejado, a protagonista nota que ele estava envolto por um veludo vermelho e que quase o deixou cair quando percebeu que o que tinha nas mãos “era um punhal, com uma

[23] Tradução para Português: “[...] O Homem Pálido representa a Igreja para mim, sabe? [Ele] representa o fascismo e a Igreja comendo as crianças quando elas têm um banquete perversamente abundante à sua frente. Há quase uma fome de devorar a inocência. Uma fome de devorar a pureza. Eu não queria evitar isso, mas não procurei imagens católicas. [...]”, Guillermo del Toro

lâmina comprida prateada com uma lua cheia e um cabo dourado com a imagem de um fauno em relevo. E um bebê" (Funke e del Toro, 2019, 156).

Após guardar a lâmina na bolsa, a menina, sem sequer lembrar da areia correndo pela ampulheta, marcando o tempo escasso de sua permanência no local, dirige-se novamente à mesa do banquete. Contudo, mesmo com a presença ameaçadora da criatura e apesar de todos os avisos dados pelo Fauno, pelo livro e até mesmo pelas fadas que suplicam para que Ofélia não coma nenhum alimento daquele lugar, a menina que vinha de uma longa noite em jejum devido ao castigo imposto por sua mãe (em consequência de sua primeira tarefa), acaba cedendo à tentação de uma uva. Para a mente infantil da heroína, toda aquela comida era muito mais do que um dia ousou sonhar em sua realidade de guerra e escassez.

> E ela estava com fome. *Faminta*, seu coração chegou a sussurrar quando ela ergueu a mão. *Não coma nem beba nada!* Mas Ofélia viu as uvas e as romãs e outros alimentos cujo nome desconhecia. Pareciam prometer uma doçura tão deliciosa que ela não quis ouvir as súplicas apavoradas das fadas (Funke e del Toro, 2019, p. 157).

O ato, impensado e impulsivo, não poderia ter sido cometido assim de prontidão por um herói. Em um mundo de contos de fadas perfeito, Ofélia deveria ser mais forte, racional e obediente, mas como exigir racionalidade de uma criança em guerra, consigo mesma e com o mundo? Como exigir de Ofélia ações lógicas, quando nem mesmo seu maior porto seguro, sua mãe, as tem? Nesse momento, o narrador nos faz lembrar mais uma vez do tipo de heroína que ela é, uma criança, ela é apenas uma criança.

Quando, enfim, a menina se alimenta das uvas daquele banquete, descobrimos que o alimento estava amaldiçoado e, como mais uma consequência de seu ato, o Homem Pálido é despertado de um sono profundo. A narrativa segue mostrando toda a movimentação da criatura, mas desta vez não pelo ponto de vista da menina, e sim pelos olhos do narrador observador.

> O Homem Pálido acordou. As beiradas pretas de seus dedos, pontudas como espinhos, instalaram num gesto parecido com um espasmo, e a boca escancarada se abriu num suspiro atormentado. Ele pegou um dos globos oculares do prato com a mão direita e colocou a palma da esquerda sobre os olhos, seus dedos desabrochando como uma flor maligna. O globo ocular se encaixou perfeitamente no buraco que tinha na palma da mão esquerda, e, quando a mão direita recebeu o segundo globo ocular com pupilas vermelhas como a uva que Ofélia comera, o Homem Pálido ergueu ambas as mãos e as colou ao rosto para descobrir quem o acordara (Funke e del Toro, 2019, p. 158).

A criatura desperta lentamente, sutil e silenciosa, não se fazendo perceptível para a criança que logo à sua frente se deliciava com as uvas do banquete.

> O Homem Pálido se levantou da cadeira. Saiu de trás da mesa, e suas pernas pareciam emperradas, como se tivesse se esquecido de como carregar o corpo esquelético. Manteve as mãos no rosto, e os olhos nas palmas procuravam o ladrão que o acordara e roubara comida da mesa.
> [...] As fadas começaram a gritar. Mas suas vozes não eram mais altas que os grilos, e Ofélia comeu outra uva enquanto o Homem Pálido se aproximava, a pele pendendo de seus membros esqueléticos como roupas feitas de carne costurada (Funke e del Toro, 2019, p. 158).

Ofélia, completamente entretida pelo sabor doce das frutas, nota as consequências de suas ações apenas quando finalmente ouve os gritos estridentes das fadas, mas é tarde demais, pois “o Comedor de Criancinhas tentava agarrar as fadas com seus dedos ensanguentados” (2019, p. 159). O monstro, ao conseguir agarrar duas das fadas que acompanhavam Ofélia, proporciona em ambas as narrativas — filme e livro — uma das cenas mais aterrorizantes para os olhos de qualquer um que a observa. Enquanto as fadas lutavam desesperadamente pela vida nas mãos do Homem Pálido,

> Ofélia viu a primeira morrer entre as gengivas banguelas. Ele arrancou a cabeça dela com a facilidade com que se arranca uma flor do caule, o sangue escorrendo pelo queixo. A segunda fada lutando para escapar de suas garras, teve o mesmo destino da irmã, suas asas e seus membros frágeis sendo esmagados pelos lábios incolores. O Homem Pálido estava lambendo os dedos sujos de sangue fresco quando Ofélia finalmente mexeu os pés pela primeira vez (Funke e del Toro, 2019, p. 159)

A protagonista, então, corre em direção à porta que outrora abriu com o giz mágico, mas quando já estava próxima à cadeira que utilizou como escada, a porta se fecha lentamente e o pânico toma conta de si. Ofélia, ao lembrar-se do giz mágico, decide criar uma nova porta, dessa vez no teto. Enquanto a menina luta para desenhar, empurra e finalmente sobe pela porta nova, a criatura cruel cruza o corredor sombrio que dá acesso a ela e acelera seus passos a fim de capturar a invasora.

Na obra de del Toro, a criatura emite um som característico, não um rugido ou grito comum de monstros cinematográficos, mas sim ecos dos choros de crianças, mais especificamente bebês. Esse efeito sonoro não apenas amedronta, mas causa estranhamento e pode ser ressaltado como uma marca simbólica de suas vítimas que foram silenciadas por um mundo de horrores do qual não conseguiram escapar: as vítimas de um Comedor de Criancinhas. Na versão literária, por outro lado, é

descrito o som do monstro apenas no momento final da tarefa, quando Ofélia finalmente está a salvo no sótão — local que utiliza como quarto — e abaixo de seus pés “um gemido fazia o chão tremer, o gemido de uma boca ensanguentada e faminta” (Funke e del Toro, 2019, p. 161). A menina, em uma medida desesperada para se proteger, sobe na cama e observa o Homem Pálido empurrar as tábuas do assoalho de seu quarto, quando, enfim, o silêncio chega e a heroína, acompanhada da última fada sobrevivente, sente o peso de todas as suas ações.

Ademais, é possível notar que há nesta tarefa uma ruptura com a divisão até então existente entre real e onírico, uma manifestação da ambiguidade dos mundos através de um ato simples, realizado pela protagonista — consumir algumas uvas. Se no plano comum Ofélia é impedida pela mãe de se alimentar, como uma punição por sua desobediência por ter sujado o vestido novo, no plano onírico, a menina desobedece uma ordem direta do Fauno e sucumbe ao desejo alimentar. Motivada pelas carências do mundo comum, Ofélia transgride um interdito do mundo mágico, algo que serve como um lembrete de que Ofélia ainda é uma criança em meio à guerra e à escassez de um país governado pelo regime ditatorial, e que nem mesmo seu mundo de fadas é capaz de protegê-la de uma das maiores dores humanas, a fome.

Para além disso, podemos pensar que o consumo de um alimento proibido que, no caso de *O labirinto do Fauno,* é representado pelas uvas, evoca o mito primordial judaico-cristão de Eva, o primeiro ato de causa e consequência humana que resultou na expulsão do paraíso e na introdução do homem ao sofrimento e à mortalidade. E, similarmente a Eva, o ato de consumir um fruto proibido também é cometido por Perséfone no mito grego, que ao consumir três sementes de romã, é condenada a passar parte de todos os anos no submundo. Assim, em ambos os casos, a desobediência precede a consequência e marca a transição entre inocência e rebeldia, além de trazer consigo a passagem entre mundos distintos — material e divino ou comum e onírico. E a adaga, o segundo e último objeto recuperado com tanto ardor, torna-se por fim um instrumento de ligação entre Ofélia e seu destino rumo ao sacrifício.

Por fim, a terceira e última das tarefas de Ofélia consiste em um sacrifício, mas, algo que só lhe é explicado no momento final. Derramar sangue inocente é o último dos pedidos do Fauno, sangue este que, por ironia do destino, deveria ser de

seu irmão, o bebê cujo nascimento a própria menina renegou tempos atrás. Essa condição a coloca diante de um dilema moral.

É durante o parto de seu irmão, em meio às dores de sua mãe, que Ofélia repensa os eventos recentes que passou, mais uma vez, sente o peso das consequências de suas ações, pois afinal a menina “tinha certeza de que tudo estaria bem se a mãe não houvesse jogado a mandrágora no fogo. Ou se a menina a tivesse escondido direito. E se ela tivesse resistido às uvas do Homem Pálido …” (Funke e del Toro, 2019, p. 235). Há, para além de sua preocupação com a mãe, um conflito interno direcionado a seu irmão, não sabendo distinguir o que sente em relação a ele: ódio por ser filho daquele Lobo que roubou o coração de Carmen e ainda a forçou a ter um filho dele ou compaixão, pois “ele provavelmente não podia fazer nada. Além do mais, ninguém perguntara se queria nascer” (Funke e del Toro, 2019, p. 236).

Um pensamento cruel passa pela mente infantil da heroína ao questionar a si mesma: “Desejava que o irmão morresse por estar fazendo sua mãe sofrer tanto?” (Funke e del Toro, 2019, p. 235) e ao notar que não tinha resposta para isso, pois estava anestesiada pela dor e o pavor do momento. Os gritos da mãe cessam e a menina ouve o médico, Dr. Ferreiro, anunciar a morte de sua mãe para Vidal, que estava sentado ao seu lado. O falecimento em questão rompe com o último elo de proteção familiar que restava para a menina no mundo concreto e a faz compreender o real significado de estar completamente sozinha.

Ao caminhar em direção ao quarto e ouvir o choro do irmão, Ofélia se recorda do choro da mandrágora e, por um momento, no meio de tanta dor e sofrimento, ela acredita que realmente possa existir magia no mundo. Mas é quando se depara com o rosto sem vida de sua mãe que a menina conclui que “não, não havia magia no mundo” (Funke e del Toro, 2019, p. 237). Posteriormente, durante o enterro, Ofélia se vê imersa numa encruzilhada de sentimentos. Ao olhar para Vidal segurando seu o irmão, a menina sente repulsa por ambas as figuras, pois em sua mente eles eram os responsáveis pela tragédia: “Não queria olhar para eles. Haviam matado sua mãe” (Funke e del Toro, 2019, p. 238).

Neste cenário de luto, repleto de desamparo e tristeza, é comum o questionamento sobre o caminho percorrido pelo espírito e a existência de Deus e, com Ofélia, a situação não é diferente. A menina, sozinha no quarto que antes dividia com a mãe, questiona-se para onde ela pode ter ido? “Estava com seu pai?

Será que ele a perdoaria por dar à luz o filho de outro homem?” e então, como parte da negação divina pertencente ao luto, o narrador nos dá a conclusão obtida pela menina: “Não. Não existia Deus. Não existia magia. Só existia a Morte” (Funke e del Toro, 2019, p. 239).

Agora, órfã e desamparada, a menina fica à mercê de seu padrasto Vidal, e o mundo fantástico se fixa como um meio desesperado de refúgio da solidão e dessa convivência indesejada. Além disso, o plano mágico é o único local no qual a heroína ainda tem um propósito e a única opção para que possa reencontrar seus pais.

Momentos após o enterro de Carmen, enquanto Ofélia dormia, a empregada Mercedes adentra o quarto da menina e a acorda às pressas para avisá-la que irá partir. Ofélia, em completo desespero, implora para que seja levada junto, mas Mercedes tenta explicar que não pode fazer isso. Cedendo aos apelos desesperados da criança, a mulher a leva para a floresta a fim de encontrar os guerrilheiros que lá se escondem, mas quando estavam quase chegando ao centro do lugar, Vidal e seus soldados as surpreendem e capturam.

Irado com a fuga da mulher e, ainda, com a presença da menina, Vidal agarra o braço de Ofélia e a arrasta de volta para o quarto no moinho, enquanto seus soldados levam Mercedes para o galpão e a amarram na pilastra de madeira para que o homem a torture. Durante o percurso de Vidal e Ofélia, a voz narrativa da menina se mistura à voz do narrador e temos então seu pensamento em pânico:

> *Eles vão matar Mercedes,* era tudo que Ofélia pensava enquanto o Lobo a arrastava de volta ao moinho, floresta adentro, e depois pelo pátio enlameado rumo à casa onde sua mãe morrera. *Eles vão matar Mercedes como mataram minha mãe* (Funke e del Toro, 2019, p. 250)

Ao chegarem no local, Vidal questiona a menina sobre ela saber a verdade sobre Mercedes e, quando não obtém uma resposta, desfere um tapa no rosto infantil e repete a pergunta de forma hostil enquanto a chacoalha em busca de saber mais: “O Lobo sacudiu Ofélia, e ela sentiu que o homem queria mais. Queria acabar com ela. Queria despedaçá-la como um dos coelhos que a cozinheira prepara para ele e seus homens” (Funke e del Toro, 2019, p. 250).

Sozinha novamente e, dessa vez, trancada em seu quarto, tudo que Ofélia podia fazer era se lamentar sobre o Fauno e seu reino prometido, sobre Mercedes, sobre a mãe e sobre si mesma — presa naquele lugar como um coelho na

armadilha de um caçador. Contudo, o silêncio angustiante de sua prisão é rompido com o choro de seu irmão no quarto de Vidal, choro esse que se transforma em uma espécie de vínculo entre eles, pois “por mais que ela ainda o culpasse pela morte da mãe” ele era igual a ela, estava sozinho e desamparado, e “seu choro espelhava a lástima do coração de Ofelia” (Funke e del Toro, 2019, p. 270).

É nesse momento que o Fauno surge, nas sombras. A criatura oferece à menina uma nova chance de redenção, mas a questiona sobre sua obediência, enfatizando que ela deve obedecê-lo sem hesitar ou questionar. Desesperada por ajuda, a heroína acata as palavras do Fauno, pois “ela faria tudo que pudesse só para que ele a protegesse do Lobo que a arrastara até o quarto feito um coelho capturado na floresta” (Funke e del Toro, 2019, 271). Esse desejo de fuga desesperado para o imaginário, se torna um método de sobrevivência psíquica pois, diante da realidade de abandono e crueldade que a cerca, agarrar-se na esperança de um reino pelo qual possa proteger-se e ainda proteger quem ama, se torna a única saída para escapar do monstro de sua realidade, o capitão Vidal.

O Fauno, então, a pede para pegar o bebê e encontrá-lo no labirinto o mais depressa possível, Ofélia, no entanto, hesita diante do pedido. Neste momento a voz narrativa opera como se fosse a voz da consciência da menina,

> Ofélia fez cara feia. *Como assim?,* se perguntou. *Ele parece tão solitário quanto você, mas é filho daquele homem, e sua mãe ainda estaria viva se não fosse por ele.* Então, mais uma vez, uma voz sussurrou dentro dela: *Ele não teve culpa. Tinha que vir ao mundo mesmo estando tão assustado quanto você* (Funke e del Toro, 2019, p. 271).

Quando pensa em questionar o Fauno novamente, o monstro a lembra do combinado. Por fim, para que a menina escape do quarto, a criatura a presenteia com mais um giz mágico, para que assim, ela possa desenhar sua própria porta e fugir. Sem imaginar do que se trata a tarefa em questão, Ofélia segue com o plano e se dirige ao quarto onde seu irmão dorme, mas Vidal ainda estava lá. Quando o homem deixa o local, a menina se lembra do remédio que Dr. Ferreira dava para sua mãe dormir e, quando tinha a plena certeza de estar sozinha no local, aproveitava para pingar umas gotas na bebida do capitão.

A protagonista segue até o berço e pega o irmão, mas quando ia fugir, ouve a voz do capitão e se esconde, implorando em silêncio para que o irmão não chorasse e entregasse os dois ao Lobo. A sorte estava do lado dela, Vidal não os percebeu e ainda bebeu da bebida adulterada em seu copo. Mas como a realidade é mais cruel

do que os contos de fadas que conhecia, uma grande explosão denunciou sua localização.

> A menina acabara de passar pela porta quando uma explosão estremeceu as paredes do moinho. Vinha do pátio. O brilho das chamas rasgou o manto da noite e quadriculou de vermelho e branco as paredes ao redor de Ofélia. O Lobo se virou e a viu parada na porta, paralisada feito cervo amedrontado e com o filho dele nos braços (Funke e del Toro, 2019, p. 279)

Vidal grita para que ela devolva a criança, mas Ofélia nega e, quando ele ia se aproximando dela, o remédio faz efeito e o deixa zonzo, cambaleando, sem forças. A menina, então, corre em direção à floresta, em busca do labirinto. Simultaneamente a este momento, Mercedes e os guerrilheiros invadem o moinho e atacam os soldados de Vidal. A mulher, por outro lado, busca por Ofélia no quarto e se depara com o ambiente vazio.

A trama dá sequência a uma perseguição do capitão à protagonista. Para Vidal, Ofélia não é apenas uma criança petulante, mas um obstáculo, um ser que julga insignificante e que quer destruir a todo custo. Para o homem, “os olhos de Ofélia se assemelham à floresta, seu rosto marcado pelo silêncio. Ele não via a hora de torcer o pescoço dela” (Funke e del Toro, 2019, p. 280). Deixar a protagonista escapar significa perder o controle, e o capitão Vidal é caracterizado por um homem que a tudo e todos consegue controlar. Sua caça à menina simboliza a tentativa do autoritarismo de silenciar a fantasia, a liberdade, e estabelecer controle total.

Ofélia, já em seu destino, tinha certeza de que Vidal a seguia, mas não conseguia vê-lo pelas passagens escuras do labirinto. Na narrativa literária, o momento é descrito de forma mágica, o labirinto torna-se algo vivo.

> As paredes do labirinto receberam Ofélia com um abraço caloroso e familiar, e logo os círculos de pedra que se abriram ao redor dela e do irmão lhe fizeram sentir segura, apesar da perseguição. *Ele não vai achar vocês aqui,* acreditava ouvir as pedras sussurrando. *Vamos esconder vocês.* (Funke e del Toro, 2019, p. 287)

Quando a menina, assustada por ouvir os passos de Vidal, opta por um caminho sem saída, o labirinto mais uma vez intervém por ela e as paredes antes compostas por pedras e galhos firmes se abrem em uma passagem secreta. O Fauno estava à sua espera no centro do labirinto e, apressadamente pede para Ofélia entregar-lhe o bebê, mas ela hesita.

O Fauno, então, alegre como nunca, insiste para que ela entregue a criança, mas a menina nota que ele tem nas mãos o punhal que ela recuperou no covil do

Homem Pálido. Quando a protagonista, ao invés de obedecer, o questiona sobre o que tem nas mãos, a criatura ruge levemente e tenta, amenizando as palavras, explicar para ela o que realmente deveriam fazer ali.

> — Ah, isso… – respondeu, acariciando gentilmente o punhal. — Bem… — Sua voz soou ao mesmo tempo casual e pesarosa. — É que o portal só se abre quando oferecemos o sangue de um inocente em troca. Só uma gotinha. — Ele tentou fazer a palavra *sangue* soar menos significativa, desdenhando com as maos. — Só uma picadinha! — acrescentou, beliscando a palma da mão de modo alegre para simular a ponta do punhal. — Essa é — ele desenhou um círculo no ar da noite — a última tarefa (Funke e del Toro, 2019, p. 290).

A obediência da protagonista é posta em teste mais uma vez. A pressão sobre a menina é dupla, enquanto no mundo real lida com a ameaça de Vidal, no plano onírico precisa lidar com a exigência do Fauno, essa que é a última condição para que retome sua identidade como Moana, princesa do Reino Subterrâneo. A heroína, como nos contos de fadas, recusa-se a ferir um inocente — seu irmão — e o Fauno, furioso, a lembra da promessa: "— Você prometeu me obedecer! – disse ele, mostrando os dentes com um rugido apavorante. — Me dê o garoto! Me – dê – o – garoto!" (Funke e del Toro, 2019, p. 290).

Mas, em um pico de coragem, a menina diz que não entregará seu irmão e que ele ficará com ela. A criatura ruge em surpresa e questiona se ela está certa de abrir mão de seus direitos sagrados, de seu reino, por alguém que mal conhece e que lhe causou tanto sofrimento e, com a afirmativa de Ofélia "cada palavra [do Fauno] soava como um anúncio ao mundo sobre a decisão estranha tomada por uma menina chamada Ofélia" (Funke e del Toro, 2019, p. 291). Em simultaneidade ao evento fantástico entre Ofélia e Fauno, Vidal chega ao centro do labirinto e tudo que consegue ouvir é a voz da menina proferindo: "*Pois eu abriria, sim…"* (Funke e del Toro, 2019, p. 291)

Todo o evento fantástico descrito no livro é subjetivo, mas neste momento o narrador onisciente deixa claro que, para o homem, apenas Ofélia se encontrava no labirinto.

> Vidal não conseguia ver o Fauno. Talvez a escuridão que morava nele o cegasse para muitas coisas. Talvez ele já acreditasse em muitas coisas absurdas da vida adulta e não houvesse espaço para mais nada. Isso não importava. O fato é que ele estava a poucos passos da menina, que parecia falar sozinha (Funke e del Toro, 2019, p. 292)

Enquanto Vidal tentava entender com quem a garota falava ou o que ela estava vendo, Ofélia se afastava do Fauno, do punhal e do poço sem perceber que

se aproximava cada vez mais do Lobo. O Fauno desapareceu na escuridão e a menina se viu mais uma vez sozinha. Quando Vidal se aproxima para tirar o menino dos braços da heroína, ela grita para que ele não o faça e, por um momento, se arrepende de não tê-lo entregue ao Fauno. Mas para Ofélia, seu irmão estar nas mãos de Vidal ou do Fauno não fazia diferença, pois ela tinha certeza de que “os dois eram monstros sedentos por sangue” (Funke e del Toro, 2019, p. 292).

A entrada abrupta de Vidal dentro de um espaço, até então, considerado pertencente ao plano onírico de Ofélia, marca a corrupção do mágico pela realidade histórica. Vidal, sendo incapaz de enxergar o mágico ou fantástico, reduz o plano simbólico da heroína a um espaço frágil de confronto e morte. Para o homem, o labirinto é apenas um amontoado de pedras e galhos no meio da floresta, um esconderijo para seus inimigos. Mas para Ofélia, ele representa refúgio, magia e esperança de retornar a um lugar que possa chamar de lar. E, por fim, como um último ato de crueldade, quando já estava com o filho nos braços, Vidal, sem nenhum esforço para mirar, dispara um tiro no peito de Ofélia, selando seu destino.

A heroína, caída ao lado do poço do labirinto (Figura 11), puxava o ar com dificuldade enquanto seu sangue escorria por entre os dedos. A dura realidade chegou a ela de forma trágica e cruel, “nenhum de seus contos de fadas acabava assim. Sua mãe tinha razão: não existia magia”. A jornada de uma heroína se encerra em ambas as narrativas com sangue derramado no mundo real — o seu, o de sua mãe e de todos aqueles que tentaram combater a guerra daquela Espanha de 1944.

Figura 26: Ofélia caída ao lado do poço na clareira do labirinto



Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 1:51:41.
Legenda: A imagem escura mostra Ofélia vestindo uma camisola branca e uma blusa em tom verde escuro, desfalecida na borda do poço que existe dentro do labirinto.

No plano onírico, por sua vez, a heroína tem o encerramento que tanto almejava. Ouvindo uma voz ordenando que levantasse, Ofélia obedece e nota que está em um local diferente do centro daquele labirinto escuro, suas vestes eram cheias de pedras preciosas, seu manto e seus sapatos eram vermelhos como o sangue que antes manchava sua camisola. O espaço, gigantesco e bem iluminado, continha três tronos dourados que ascendiam do chão e eram ocupados pelos pais de Ofélia. Seu pai, o rei, explica que a menina conseguiu realizar a mais importante das tarefas que lhe foram impostas quando optou por derramar o próprio sangue ao invés de derramar o sangue de um inocente. Sendo assim, o sangue de Ofélia ao tocar o solo do labirinto, selou o conflito entre o real e o fantástico, bem como a busca da heroína por sua identidade.

A menina emerge nas narrativas de *O labirinto do Fauno* não como uma princesa de contos de fadas idealizada pelo senso comum, mas como uma heroína resiliente, que busca manter a esperança e os sonhos ao mesmo tempo em que luta para sobreviver em um mundo dilacerado pela guerra e opressão. A jornada heroica marcada pela constante ameaça de morte e pela perda, traz à tona a violência e a fatalidade que permeiam ambos os mundos vivenciados por ela, gerando um desconforto que reflete a transição entre o conhecido e o desconhecido. E, essa tensão entre ordem e transgressão, realidade e sonho, crença e descrença que permeia ambas as obras é ainda reforçada pelo conceito estético do grotesco, que se manifesta como um elemento vivo através das criaturas, como o Homem Pálido.

Em suma, toda essa transição entre *vita praeterita* e *vita praesens* que analisamos ocorre nas obras por meio de *flashbacks* e de narrativas de moldura, marcando a transição entre a personalidade da criança no filme, na qual a curiosidade de Moanna dá lugar à necessidade de ação de Ofélia, e no livro, saindo da curiosidade contemplativa de Moanna, passando pela necessidade de reafirmação do eu por Alba e, por fim, a busca pela identidade mágica como meio de fuga de uma realidade cruel, por Ofélia. A menina, então, não busca contemplar o sol ou descobrir seu nome — sendo Moanna um nome que não abdica, mas compreende pertencer a outro plano de sua existência. Sua jornada agora se manifesta como uma resposta direta à realidade traumática que vive, sendo cada

desafio enfrentado, um rito de passagem para seu amadurecimento. A personagem parece sempre ruir para, no fim, se reencontrar — a glória através do sacrifício.

4.1 A moldura de um conto de fadas sombrio

> "Há maior significado profundo nos contos de fadas que me contaram na infância do que na verdade que a vida ensina" (Piccolontini, III . 4 *apud* Bettelheim, 2002, p. 06)

Os contos de fadas, comumente conhecidos como “contos da carochinha" — como foram popularizados no Brasil por Figueiredo Pimentel (1894) — compõem parte da cultura popular da tradição oral e ganharam notoriedade na Alemanha, por volta dos séculos XVII a XIX, através dos trabalhos dos irmãos Grimm. Originalmente, essas narrativas eram transmitidas de geração em geração em rodas de conversas pelos camponeses durante os trabalhos manuais. E, embora hoje em dia sejam consideradas parte da literatura infantil e infantojuvenil, seu público-alvo inicial eram os adultos (Volobuef, 1993 *apud* Lüthi,1968 et al.).

Regina Ribeiro Mattar (2007, *apud* Pihel, 2013) aponta que alguns estudiosos julgavam os contos de fadas como literatura prejudicial às crianças. Um dos argumentos era que, por serem detentoras de uma mente muito criativa, as crianças poderiam ser iludidas por tais narrativas maravilhosas e conduzidas a um universo de fantasias que as afastaria da realidade que iriam enfrentar. Um exemplo desse tipo de oposição é o escritor John Updike (1988) que, ao expor sua opinião sobre os contos populares italianos publicados por Italo Calvino, recorda que apesar de hoje tais narrativas serem dedicadas à leitura infantil, suas origens vem de uma cultura de histórias com conteúdo destinado a adultos: referências a adultério, canibalismo, incesto, relatos sexuais etc. Para Updike "o seu brilho interior, o seu viço antigo, é um escapismo” pois tais narrativas “eram a televisão e a pornografia da sua época, o lixo que fornece um relâmpago de vida às pessoas pré-letradas." (Updike, 1988 *apud* Pihel, 2013, p. 06).

Para aqueles que defendem o uso dos contos de fadas na educação, seu valor está na exposição da distinção do bem e do mal, na coragem que o herói de uma narrativa demonstra perante um momento de desproteção e na luta para alcançar os objetivos desejados. Há também, um estímulo para o desenvolvimento pessoal e emocional, o amadurecimento e as tomadas de decisões. Para o teórico Bruno Bettelheim (2002, p. 05) “os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa”, pois “estes contos foram inventados muito antes que ela existisse”, entretanto, o autor argumenta que é

através deles que a criança pode “aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil”. Bettelheim (2002) argumenta ainda que,

> os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. Ainda mais importante: a forma e estrutura dos contos de fadas sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida (Bettelheim, 2002, p. 08).

Apesar das discussões sobre as contradições perante a validação do gênero para a educação infantil, precisa-se considerar que a adaptação linguistica e temática que ocorreu por volta do século XVII, foi fundamental para eliminação dos conteúdos sexuais e uma suavização de temas como assassinato e adultério. Vale ressaltar, ainda, que boa parte desse trabalho de adaptação deriva das anotações e transcrições dos irmãos Grimm, na qual as correções mais famosas estão presentes em sua coletânea *Kinder - und Hausmärchen* [24] lançada em 1812 (Mata; Mata, 2006, p. 5-10).

Mas afinal, o que caracteriza um conto de fadas? Como dito anteriormente, os contos de fadas derivam de uma longa tradição oral e normalmente são classificados dentre a literatura popular ou, como proposto por Ana Cristina Macário Lopes (1983, p. 45 *apud* Pihel p. 09), *literatura tradicional de transmissão oral,* pois, assim como as lendas, os provérbios, as adivinhas e as cantigas, “circulam oralmente, ao longo das gerações, entre as classes não hegemônicas”. Tais contos caracterizam-se por narrativas ficcionais ou de fantasia, acrescidos ainda de intervenção mágica representada tanto pelo ambiente quanto por personagens como fadas, bruxas, pessoas encantadas, etc. A narrativa, em 3º pessoa, segue um núcleo centrado no herói inserido em uma ordem cronológica dos eventos. As personagens, por sua vez, são expostas a grandes privações. A morte e o sofrimento são tratados de forma natural para que não causem espanto e a passagem do tempo “não implica em deteriorização ou mesmo em mudanças” (Volobuef, 1993, p. 102 - 103).

Por outro lado, Nelly Novaes Coelho (2008, p. 12 - 13), em sua obra *O conto de fadas,* assinala que os contos de fadas e os contos maravilhosos, apesar de serem tratados como formas iguais por pertencerem ao mundo maravilhoso, se distinguem por suas problemáticas centrais. O primeiro grupo, contando ou não com

[24] Tradução: Contos infantis e domésticos (1812).

a presença das fadas, desenvolve seus enredos dentro de um universo feérico, ou seja, fora de um tempo e espaço de realidade concreta, em que há magia e alguns elementos típicos, como reis, rainhas, princesas encantadas, bruxas, objetos mágicos etc. Os contos de fadas, ainda, teriam como ponto central uma problemática existencial, que se reflete na presença de obstáculos e barreiras a serem superados pelas heroínas ou heróis, eventos esses que lhes oferecem a possibilidade de uma autorrealização, seja pela compreensão do verdadeiro eu ou pela conquista de um ideal, como aquele denotado pelo resgate ou encontro com a pessoa amada ou, ainda pela conquista de algum bem de outra natureza, como a prosperidade.

Já na concepção de conto maravilhoso, encontram-se narrativas sem a presença de fadas, mas que são desenvolvidas ainda dentro do espectro mágico, com tempo e espaço familiares ao comum, contendo também animais falantes, faunos, duendes, objetos mágicos etc. Neste segundo grupo, o eixo gerador da trama estabelece-se em torno da problemática social, onde o desejo de autorrealização do herói ou da heroína está comumente ligado ao âmbito socioeconômico, visto que a personagem está, geralmente, inserida em uma realidade de miséria e grande necessidade de sobrevivência física, tornando estes os pontos de partida para a busca de riquezas e poder material.

Embora se possam reconhecer especificidades nos contos de fadas em relação aos demais contos maravilhosos, sobretudo no que concerne à temática, no que se refere à estrutura, o que se identifica como típico dos contos maravilhosos em geral também se aplicam aos contos de fadas; assim, as formulações de Vladimir Propp sobre os elementos constantes dos contos maravilhosos oferecem referência relevante para a compreensão da estrutura de contos que remetem à cultura popular e cuja temática envolve o elemento mágico, como é o caso dos contos de fadas. Em *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp (1984) dispõe que obras pertencentes a este gênero carregam consigo algumas características comuns, como uma estrutura narrativa típica carregada de funções ou etapas, que envolvem uma ausência ou perda, a busca por algo — um objeto de valor ou uma realização pessoal —, um mal a ser enfrentado e o retorno ao lar ou uma recompensa no fim da jornada. No âmbito das personagens, os contos maravilhosos contam com o protagonista ou herói, o vilão, o doador (aquele que fornece algo ao protagonista, como um objeto mágico ou uma informação importante), o ajudante

(responsável por acompanhar e testemunhar a jornada) e a personagem que representa o objeto de desejo a ser conquistado, como por exemplo, uma princesa. Os contos maravilhosos também são caracterizados por elementos mágicos, se referem a uma realidade diferente da comum em que há seres maravilhosos. Os heróis desses contos, por seu turno, manifestam virtudes, tais como coragem, a astúcia, e a bondade.

Segundo Propp, o conto maravilhoso apresenta a chegada repentina de uma adversidade à vida do protagonista, sendo construído um contraste entre a pacificidade cotidiana e a desordem que acaba impelindo o herói a aventurar-se pelo mundo exterior à vida doméstica:

> O espectro desta adversidade, embora invisível, paira sobre a família feliz. Daí o porquê das proibições de sair etc. O próprio afastamento dos mais velhos prepara esta desgraça, cria o momento que lhe será propício. As crianças passam a depender de si mesmas após a partida ou a morte dos pais." (Propp, 1984, p.20)

O labirinto do fauno, tanto em sua versão cinematográfica como literária, possivelmente em diálogo com os contos maravilhosos, também parte da adversidade inicial que recai sobre a heroína. A protagonista, Ofélia, enfrenta uma mudança brusca em sua realidade devido à perda do pai, à mudança para uma nova casa, ao novo casamento da mãe com um homem cruel e ainda a chegada de um irmão mais novo, que não é bem aceito por ela. Essa adversidade tem como palco o mundo da realidade comum. No plano maravilhoso, há uma segunda adversidade evidenciada quando Ofélia acredita estar vivendo um conto de fadas ao descobrir, através do Fauno, que é uma princesa perdida. As provas a serem cumpridas pela menina no mundo maravilhoso se sobrepõe às outras provações da realidade comum, na qual Ofélia vive a morte de seus pais, sofre os maus-tratos do padrasto, presencia a intensificação da hostilidade entre rebeldes e fascistas. Assim, o conto de fadas sombrio vivido por Ofélia reflete a realidade brutal em que ela está inserida, sendo que sua aventura se dá em dois planos contíguos, o do mundo mágico e o da realidade comum. O prólogo sobre a princesa exilada do Reino Subterrâneo acaba por conferir coerência à experiência cindida de Ofélia, que busca, em meio a horrores maravilhosos e cruelmente reais, descobrir a própria identidade. E é desta coexistência entre real e imaginário que emerge uma atmosfera próxima ao que conhecemos de fantástico.

Neste contexto, Irene Bessière (2009, p. 186) compreende o fantástico como um método da imaginação que pode ser semanticamente relacionado à mitografia, ao religioso e a psicologia normal ou patológica, na qual “não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular”, podendo ser compreendido como uma “descrição de certas atitudes mentais”. Portanto, a criança busca, em sua inocente e criativa mente, uma fuga para os horrores criados pelos adultos em um mundo que não consegue compreender.

Deste modo, no universo de *O labirinto do Fauno,* o universo maravilhoso, observado a partir da perspectiva do fantástico, não constitui apenas um espaço de fuga do real, mas um dos meios simbólicos da protagonista para representar seus conflitos psicológicos e traumas vivenciados em um período de opressão, pois é “exatamente porque a vida é freqüentemente desconcertante para a criança, [que] ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar” (Bettelheim, 2002, p. 05, grifo nosso).

Apesar da constante busca por refúgio em um plano mágico, o maravilhoso em *O labirinto do Fauno* não é apresentado de maneira completamente estável. Na verdade, o elemento maravilhoso é constantemente sobreposto por uma camada de desconforto e, em alguns momentos, de incerteza. Tal oscilação de sentimentos aproxima as narrativas do fantástico, que, compreendido por Todorov (2007, p. 31) é uma hesitação experienciada por “[...] um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”, permitindo que tanto as personagens quanto os leitores e espectadores busquem uma explicação sobre o que é real e o que é imaginação, mesmo não tendo uma resposta definitiva. Com efeito, em *O labirinto do Fauno* (2006-2019) essa dúvida se manifesta na experiência de Ofélia, cujo contato com o Fauno, as fadas e o Reino Subterrâneo não recebe uma confirmação clara.

Ambas narrativas preservam a ambiguidade entre a possibilidade do plano maravilhoso existir de fato ou ser fruto de uma resposta psicológica da protagonista ao trauma vivenciado pela guerra e pelo luto. Essa instabilidade na crença mágica por parte da heroína distância a história de del Toro e Funke daqueles contos “purificados” que hodiernamente se associam ao gênero dos contos de fadas e a aproxima dimensões sombrias que podem ser vislumbradas nos contos das antigas tradições orais.

Um momento que pode exemplificar esse questionamento do plano maravilhoso é o reencontro de Ofélia com o misterioso Fauno. A fim de entregar-lhe a adaga recuperada, a menina avista dentro do labirinto, uma figura entalhada em uma das pilastras de pedra. A imagem de uma menina com um bebê no colo e uma mão de fauno em seu ombro a intriga, mas a menina é interrompida de seus pensamentos com a aparição do Fauno. Na obra cinematográfica o desconforto da menina perante a criatura pode passar despercebido pelos olhos menos atentos, mas está ali, podendo ser notado no modo como ela segura a chave apertada em seu corpo e nos olhos bem abertos em alerta. Notamos, então, que a protagonista ainda não tem total confiança na criatura e mesmo que ele lhe ofereça um mundo dos sonhos, ela não consegue distinguir se ele é bom mesmo ou perigoso para si, mas deposita em suas instruções a esperança de recuperar aquilo que sua alma tanto anseia — sua verdadeira identidade e seu pertencimento no Reino Subterrâneo.

Na versão literária, por sua vez, este desconforto e desconfiança ficam evidentes através do narrador. Enquanto no filme a cena é apresentada por uma atmosfera escura e sombria, mas sem muita minúcia em relação a expressões e pensamentos das personagens, no livro o momento é narrado de uma maneira tensa e inquietante, transmitindo o desconforto da menina e a face dissimulada do Fauno: “Ofélia tocava o rosto desgastado do bebê quando o Fauno surgiu das sombras. Estava diferente. Mais jovem, mais forte, mais perigoso” (Funke e del Toro, 2019, p. 120).

O desconforto da menina se torna quase palpável após um simples gesto que deveria demonstrar carinho, mas se torna incômodo. Enquanto a instrui sobre sua próxima missão, e após entregar-lhe um giz branco mágico, a criatura toca o rosto da menina de maneira terna, mas “Ofélia [treme] quando as garras dele acariciaram seu rosto” e, sorrindo para ela, promete levá-la aos Sete Jardins Circulares existentes em seu palácio (Funke e del Toro, 2019, p. 121, grifo nosso). É neste momento de inquietação, que parece durar uma eternidade, que a heroína nota a presença de “certa malícia em seus olhos felinos” e decide questionar o Fauno sobre a veracidade de suas falas e promessas.

Mas a criatura é inteligente e a responde com outro questionamento: “Por que um pobre Fauno como eu mentiria para você?”, seguido de um gesto de choro falso que deixa a garota mais atenta às verdadeiras intenções da criatura.

> Ele tracejou a linha de uma lágrima invisível na bochecha, mas seus olhos pareciam os de um gato à espreita, pronto para atacar.
> Ofélia recuou com o coração disparado. Não de medo. Não. Pior que isso. Ela olhou para a chave de ouro nas mãos… Seria um tesouro? Ou um fardo? Subitamente sentiu que não podia confiar em ninguém no mundo. Até sua mãe a traíra para agradar o Lobo, então como ela poderia acreditar e confiar no Fauno? (Funke e del Toro, 2019, p. 121)

Posteriormente, quando acordada de seu descanso, a menina novamente se questiona sobre a veracidade das palavras do Fauno, esse que "parecia ainda mais sinistro nos sonhos de Ofélia" e a fazia questionar: *"*Como vou saber se está me dizendo a verdade?" (Funke e del Toro, 2019, p. 125). Em passagens como essa, a autora utiliza de diversos recursos para aproximar a personagem do leitor. Além do uso sutil de um discurso indireto livre, trechos grafados em itálico e narrados em primeira pessoa transcrevem aquilo que o cinema não consegue dizer apenas com a imagem, dando assim, acesso aos leitores a consciência das personagens, não se limitando apenas a protagonista, mas se expandindo a personagens secundários como a empregada Mercedes e o Capitão Vidal.

Em continuidade a tarefa da heroína, quando sozinha em seu banheiro, Ofélia consulta novamente o Livro das Encruzilhadas para saber quais seriam seus próximos passos e, quase como uma punição pela sua desconfiança, o livro a mostra:

> Uma mancha vermelha surgiu na página da esquerda. Outra escorreu pela página da direita. Ambas se esparramaram tão rápido quanto tinta em papel molhado. Vermelho. O vermelho correndo pelas páginas brancas até cair na fissura interna da lombada e pingar nos pés descalços de Ofélia (Funke e del Toro, 2019, p. 125).

Na obra cinematográfica, a cena é explícita, sem rodeios ou brechas para segundas interpretações, o desenho em vermelho sangue de um útero (Figura 12) é prenúncio do viria a seguir e, assim como o espectador, a menina também entende a mensagem do livro — Carmen está perdendo o bebê (Figura 13).

Figura 27: Mancha vermelha se espalhando pelas páginas do Livro das Encruzilhadas

Figura 28: Carmen em pé sangrando constantemente enquanto se apoia nos móveis





Fonte: Guillermo del Toro, 2006, O labirinto do Fauno, captura de tela, 47:02 - 47:32.
Legenda: A primeira imagem mostra uma mancha vermelha, semelhante ao sangue, se espalhando pelas páginas do Livro das Encruzilhadas. A segunda imagem, por sua vez, mostra Ofélia vendo Carmen em pé sangrando constantemente enquanto se apoia nos móveis.

Se no filme a tragédia anunciada é explícita e causa um choque visual, na adaptação literária a cena reflete de maneira intensa e psicológica a crueldade do mundo real para Ofélia. A revelação tardia do Livro das Encruzilhadas sobre o que aconteceria com sua mãe e a cena de Carmen com as vestes completamente ensanguentadas, ficam gravadas na memória da menina e retratam uma espécie de traição do mundo mágico que ecoam em sua mente: “Por que o livro não a avisara a tempo? Por que mostrara o que já estava acontecendo?”, e como resposta temos as lembranças de uma cena passada a qual a deixou assustada e receosa.

> *[...] Porque o livro é cruel,* algo em Ofélia sussurrou, *cruel como seu mestre astuto. Até a Fada é cruel.*
> Sim, era mesmo. Ofélia estremeceu ao se lembrar da Fada cravando os dentes na comida sangrenta do Fauno. As fadas dos livros de Ofélia não tinham dentes como aqueles, não é? (Funke e del Toro, 2019, p. 130)

Em ambas as obras, o trauma sofrido pela heroína a torna momentaneamente cética sobre o mundo de fantasias que lhe foi prometido, pois como um mundo de magia poderia coexistir com um sombrio e cruel como o que ela habita? Como coisas tão ruins poderiam acontecer a pessoas boas como sua mãe? E mais, porque ela deveria passar por tantos sofrimentos e incertezas?

As incertezas e desconfianças de Ofélia não são infundadas. Na verdade, trata-se de um reflexo de sua vida doméstica hostil. Ao notar a presença de certa malícia nos olhos felinos da criatura chifruda, a protagonista projeta a insegurança do mundo real em seu plano maravilhoso. Para ela, a figura do Fauno não mais lhe

parece uma fonte de segurança, ele se torna alguém ambíguo e dissimulado, assim como o exemplo que conhece bem em sua realidade, seu padrasto.

Em um momento de fragilidade, Ofélia busca amparo na única pessoa que pode auxiliá-la, Mercedes. A busca por refúgio nos braços da empregada mostra a necessidade da menina por afeto materno, esse que é substituído pela figura feminina mais próxima. O abraço entre Ofélia e Mercedes não oferece apenas uma cena de conforto em um momento de dor, mas encarna um símbolo de resistência silenciosa e apoio mútuo de duas figuras que lutam, de maneiras diferentes, contra a opressão de Vidal. Diferente de Carmen que sucumbi passivamente aos desejos do capitão, Mercedes representa a mulher que resiste furtivamente, que luta nas sombras, um agente da guerrilha invisível aos olhos dos homens que os caçam. Ela é quem guarda informações e protege os rebeldes na floresta e que, mesmo sob ameaça constante, oferece amparo a eles e a menina Ofélia, por quem nutre um carinho especial. Assim, enquanto as figuras masculinas são exaltadas pela tirania e desejo de poder, Mercedes representa a força feminina que protege e resiste silenciosamente em meio a guerra. O único refúgio para uma heroína em meio ao caos.

> A menina apoiou a cabeça no ombro de Mercedes e fechou os olhos. Queria se esconder nos braços dela, se esconder do mundo, do sangue, do Lobo, do Fauno. Não havia Reino Subterrâneo onde pudesse se esconder. Era tudo mentira. Só havia um mundo, e era muito sombrio (Funke e del Toro, 2019, p. 130-131).

Fica perceptível, então, que para a heroína Vidal é o Lobo transmutado em homem da sua realidade, alguém que esconde a crueldade e dissimulação atrás da farda e do poder e que cativou sua mãe através de promessas falsas de segurança. E o Fauno, por sua vez, surge como uma criatura de caráter semelhante, pois se esconde atrás da promessa de um reino perfeito, mas partilha o olhar manipulador e dissimulado do homem. Contudo, ao vivenciar a entrega de sua mãe às vontades de Vidal, Ofélia contrapõe esse ato e não se deixa levar cegamente pela magia e pelas promessas do Fauno.

Apesar do ceticismo momentâneo apresentado pela heroína e do sentimento de traição por parte do mundo mágico e dos seres que nele habitam, o amor por sua mãe, o medo de perdê-la e a necessidade de salvá-la falam mais alto na consciência de Ofélia e a levam a aceitar ajuda do Fauno. Enquanto a menina dormia, a criatura a visita em seu quarto e a questiona sobre não ter cumprido a segunda tarefa que

lhe foi imposta. Como resposta, Ofélia diz que não teve tempo de realizar a tarefa, pois sua mãe está muito doente. O Fauno a repreende e como alguém que já sabe o que está acontecendo, a presenteia com um objeto mágico capaz de salvar sua mãe:

> — Isso não é desculpa para sua negligência! — disparou o Fauno, as mãos traçando sua fúria na noite. — Bem … — acrescentou, após uma pausa. — Vou lhe perdoar dessa vez. E trouxe uma coisa que vai ajudar sua mãe (Funke e del Toro, 2019, p. 143).

O presente, oferecido pela criatura, é uma mandrágora: “uma raiz branca e encaroçada” que ao examiná-la, “Ofélia teve a impressão de que a planta tinha braços e pernas retorcidos. Como um bebe paralisado enquanto gritava ao nascer” (Funke e del Toro, 2019, p. 144). O Fauno, cumprindo seu papel de guia instrui sobre o que fazer com a criatura estranha aconselhando a menina a colocá-la debaixo da cama da mãe dentro de uma tigela com leite fresco e alimentá-la com duas gotas de sangue todas as manhãs. A intrusão de um elemento mágico no plano real, mas especificamente em um ambiente doméstico, marca uma breve ruptura com a linha limítrofe entre real e onírico, mas para além disso, a mandrágora materializa a esperança de Ofélia na magia, mesmo que sua eficácia permaneça ambígua.

É válido ressaltar ainda, que a aparição do maravilhoso em ação se dá apenas na presença da menina Ofélia. Entretanto, há momentos em que o narrador se expressa de modo ambíguo transmitindo a impressão de que outras personagens também percebem ou desconfiam da existência de algo além do comum, sugerindo a possibilidade de intervenção do mágico na realidade ser algo válido para além das impressões da protagonista.

Esse suposto contato entre os mundos é mais claro na obra literária, como narrado no trecho em que Carmen – mãe de Ofélia – descobre a mandrágora que a menina havia posto embaixo da cama na esperança de curá-la. A mãe atira a planta nas chamas da lareira e diz: “— Você está crescendo e logo vai ver que a vida não é um conto de fadas. — O mundo é cruel, Ofélia. Você precisa aprender isso, por mais que doa. Então jogou a planta no fogo.” (Funke e del Toro, 2019, p. 221). Na sequência surge uma descrição vívida dos gritos e grunhidos da mandrágora, contorcendo-se de dor tal qual um recém-nascido, onde o grotesco é utilizado como mediador entre os mundos, apresentando tal cena como um espelhamento mágico

do que viria a seguir, um incidente de aborto espontâneo. A mãe de Ofélia, então, por um breve momento parece presenciar o evento mágico, algo evidenciado por sua reação de encarar o fogo enquanto, para a percepção de Ofélia, nitidamente a criatura grita e se contorce. Aqui, parece haver a ruptura entre o mundo comum e o mágico:

> Um grunhido estridente veio do fogo. Era a mandrágora ardendo em chamas, contorcendo-se de dor, gritando feito um recém-nascido enquanto as chamas engoliam seus membros pálidos. Carmen encarou o fogo, e, por um instante, Ofélia podia jurar que a mãe estava vendo a magia com os próprios olhos, ouvindo os gritos e observando a raiz se contorcendo…
> Mas em seguida Carmen engasgou e apoiou-se na cama. Suas pernas sucumbiram, e ela caiu no chão, os olhos arregalados de pânico e incredulidade, enquanto a mandrágora continuava grunhindo em meio às chamas. (Funke e del Toro, 2019, p. 221)

No entanto, estes pequenos detalhes narrativos deixam a cargo do leitor a interpretação de Carmen ter percebido ou não o maravilhoso, ou se seu gesto seria apenas uma reação emocional intensa devido à situação em que se encontra, sendo as impressões de Ofélia é que, como sempre, responsável pelo estabelecimento do ponto de contato entre os dois mundos.

Na versão cinematográfica, por seu turno, o episódio da mandrágora é destituído de ambiguidade. Carmen não demonstra perceber nada de mágico ao jogar a planta nas chamas. A ausência de uma reação ao mágico por parte dos adultos e a focalização das ações a partir da experiência particular de Ofélia, reforça, no filme, a ideia de que o maravilhoso é uma realidade exclusivamente presenciada pela protagonista. Sendo assim, a perspectiva adotada pela versão cinematográfica direciona o espectador a vivenciar o maravilhoso através dos olhos da menina, sem trazer a confirmação de que outras personagens compartilham tal percepção.

O filme, então, apresenta as relações entre realidade comum e o plano maravilhoso com ponto de intersecção, de certa forma, dicotomizadas. Os dois mundos estão ligados pela violência; mas claramente se dividem como duas instâncias: de um lado, há o padrasto da protagonista que caça, tortura e mata os rebeldes; do outro, criaturas estranhas e aterrorizantes com as quais Ofélia se depara ao buscar cumprir as provas ditadas pelo Fauno. Na versão literária, por expedientes narrativos mais sutis, esses dois mundos parecem convergir mais intimamente, sobretudo no plano da tessitura dos eventos a partir das impressões dúbias de Ofélia.

Conforme dissemos, a adaptação literária do filme apresenta algumas particularidades que parecem ampliar o universo de O labirinto *do Fauno* mediante o detalhamento de eventos que são apenas sugeridos pelo filme. A versão literária conta com recursos que demonstram a relação de *O labirinto do Fauno* com o gênero dos contos de fadas, tais como, o uso da fórmula “Era uma vez”, a presença de elementos mágicos como fadas, o fato de a própria protagonista ser descrita como uma princesa perdida, a existência de um Reino onde tudo pode ser perfeito, a busca da heroína por uma realização própria, as tarefas pela qual ela deve passar e que estabelecem um ritual de transformação de uma mera garotinha em uma grande princesa, e os três presentes recebidos de um protetor. Todavia, esses elementos são representados por um prisma que coloca em relevo a estranheza dos acontecimentos, a monstruosidades dos seres e a desorientação, ligando-se, portanto, ao grotesco, cujo intervenção resulta em um conto de fadas sombrio e singular.

A ampliação do universo do filme que tem lugar em sua reinterpretação pelo romance, abrange o detalhamento de eventos que envolvem a vida de algumas personagens. Por exemplo, são apresentadas, por meio de *flashback*, as relações do capitão Vidal, padrasto de Ofélia, com seu pai, de quem herda o relógio de bolso que carrega sempre consigo, relação essa marcada por atos de violência, de brutalidade, e da imposição de poder sobre outrem, que refletem sobre a formação da personagem. Como citado na seção 3.3 deste trabalho, *A dilaceração da ordem: a manifestação do monstro no homem*, há um momento da narrativa em que se rememora uma experiência traumática de Vidal; seu pai o colocara diante de um abismo para incutir-lhe medo e obediência à autoridade paterna, ao legado familiar e a seu País:

> [...] Quando o filho tentou recuar, o homem o agarrou e o forçou a olhar para o abismo. “Sentiu medo?”, perguntou o pai. ‘Nunca se esqueça disso. É o que vai sentir toda vez que fraquejar, quando tentar esquecer que serve a sua pátria e a sua posição social. Quando se deparar com a morte ou com a glória. Se trair o seu país, seu nome, seu legado, será como dar um passo na direção desse abismo. O abismo é invisível aos seus olhos, mas não menos real por isso. Nunca esqueça, meu filho…(Funke e del Toro, 2019, p. 36)

Produto de uma formação violenta, Vidal se tornará um indivíduo brutal que se apresentará à Ofélia semelhante aos monstros de seus livros infantis, uma relação,

aliás que não está evidente no filme, mas no romance é importante para o modo como Vidal se apresenta para a imaginação e sensibilidade de Ofélia:

> Ofélia sabia que o homem que logo teria que chamar de “pai” era mau. Ele tinha o mesmo sorriso do ciclope Ojáncanu[25], e a crueldade do Cuegle [26]e do Nuberu [27]– monstros que ela conhecia dos contos de fadas – se aninha em seus olhos sombrios. (Funke e del Toro, 2019, p. 19)

A narrativa literária carrega consigo, ainda, uma constante citação dos contos de fadas, algo que não ocorre no filme. O narrador onisciente deixa claro que o mal dificilmente se mostra de imediato no mundo real, que a princípio se parece muito mais com um sussurro, um olhar ou uma traição. Contudo, esse mal após ser plantado “cresce e cria raízes, mesmo que imperceptível, despercebido” (Funke e del Toro, 2019, p. 19). O mal, como proposto pelo narrador, só recebe uma forma adequada nos contos de fadas quando atrelado aos lobos maus, os vilões, os demônios e o próprio diabo.

Bruno Bettelheim (2002) por sua vez, aponta que:

> os contos de fadas não funcionam como uma lição de moral direta ou um manual de instruções. Em vez disso, eles oferecem um material rico e simbólico que a criança utiliza internamente, de acordo com suas próprias necessidades emocionais e conflitos (Bettelheim, 2002, p. 59).

As características brutais de Vidal também levam Ofélia a alcunhá-lo de Lobo, nome pelo qual se refere, de si para si, ao padrasto, apelido esse que também o relaciona aos monstros de contos de fadas. O ato de se referir a Vidal como lobo reflete certos interditos a que medo parecia impelir as demais personagens que também não se referiam ao capitão pelo nome, apenas por seu título militar. Como um mal que não se pode nomear ao preço de evocá-lo, Vidal surge como espécie de monstro inominável, para Ofélia, era o Lobo ou algum dos gigantes do folclore ibérico, para os demais, “capitão”: “*Ele.* Ninguém dizia seu nome. Vidal. Soava como

---

[25] *Ojáncanu*, é uma criatura ciclope da mitologia cantábrica que pode, em algumas definições, personificar a crueldade. Sendo segundo Manuel Llano apud. Mercedes Cano Herrera, p.40, um “mito masculino, fiero, malhumorado, gigantesco, siempre pensando en destruir cabañas, en derrumbar árboles y puentes, en entorpecer las camberas y los senderos con grandes peñascos.”

[26] *Cuegle*, por sua vez, é um monstro pertencente à mesma mitologia do ciclope, e que de acordo com Llano, junto com os corvos, é amigo de Ojáncano. Seu corpo é o de um animal, mas com rosto humano negro e a coleira vermelha no pescoço, que brilha à noite. Tem três braços e mãos enormes como marretas, pois não tem dedos, e o braço direito tem manchas verdes, e pernas robustas cheias de cicatrizes e arranhões.

[27] O asturiano *Nuberu* é o senhor das tempestades. Geralmente é um ser malvado, feio, de alta estatura e força colossal. Ele usa um terno de pele de cabra, tem barba, chapéu de abas largas e anda em uma nuvem. Ele caminha de uma maneira muito especial – dando dois passos para frente e um para trás. Na parte ocidental das Astúrias chamam-lhe Renubeiro ou Escolar.+

uma pedra na janela; cada letra um caco de vidro. Capitão. Era assim que o chamavam. Mas Ofélia ainda achava que Lobo lhe caía melhor.” (Funke e del Toro, 2019, p. 28).

Toda a monstruosidade de Vidal não está apenas no plano simbólico de Ofélia, ele a manifesta em suas ações de forma visceral no plano da realidade comum. Toda sua crueldade dialoga com o conceito do abjeto proposto por Julia Kristeva (1980, p. 04, trad. Allan Davy Santos Sena), pois o abjeto é mais do que a sujeira, ele é invasão, é perturbação da ordem e da identidade, manifestando-se frequentemente através da violência explícita, ele é “aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto. O traidor, o mentiroso, o criminoso em sã consciência, o violador sem vergonha, o assassino que alega salvar....”.

Capitão Vidal, dentro das conceituações de Kristeva, é o assassino que alega salvar o povo, o monstro por trás da farda e do falso patriotismo. Ele é, no espaço do moinho e no plano fantástico de Ofélia: “o violador sem vergonha”, que assim como o Sapo invasor da figueira, invade o moinho para trazer destruição. Há em Vidal, ainda, uma espécie de repulsa a qualquer sentimento que o torne humano, incluindo a existência de seu próprio coração. Para o capitão “a imortalidade era digna e precisa. Certamente não precisa de um coração”, acreditava que “o batimento cardíaco torna-se irregular com muita facilidade e, no fim das contas, o coração parava de bater, independentemente do cuidado com que tivesse sido tratado” (Funke e del Toro, 2019, p. 36).

A negação de qualquer vínculo emocional também é descrita no livro como um dos elementos que aproximam Vidal dos vilões dos contos de fadas. Vidal “cansava-se de qualquer mulher com muita facilidade”, pois “elas normalmente tentavam se aproximar demais [e] Vidal não queria intimidade com ninguém. Isso o tornaria vulnerável” (Funke e del Toro, 2019, p. 37, grifo nosso). A vulnerabilidade emocional é, portanto, uma contradição à ordem de si e, para o capitão, a ordem se perde quando o amor e o desejo se instala no coração de um homem. Com base ainda na conceituação de Kristeva (1980), compreendemos que:

> Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita. Um absoluto o protege do opróbrio, com orgulho a ele se fia e o

> guarda. Mas, ao mesmo tempo, mesmo assim, esse elã, esse espasmo, esse salto é lançado em direção de um outro lugar tão tentador quanto condenado. Incansavelmente, como um bumerangue indomável, um polo de atração e de repulsão coloca aquele no qual habita literalmente fora de si (Kristeva, 1980, p. 01, trad. Allan Davy Santos Sena).

Em suma, a adaptação literária de Funke e del Toro traz um aprofundamento do vilão, com a explicitude de elementos que no filme são sugeridos. Quando optam por abordar as raízes da brutalidade do Capitão Vidal, expondo seus traumas e sua negação a qualquer tipo de vulnerabilidade, em especial a emocional, os autores se opõe ao estilo clássico dos contos populares ou contos de fadas que se limitam a explorar apenas o necessário para compor a narrativa principal. E, assim, exploram com maior clareza a universalidade das personagens e suas complexidades psicológicas, assemelhando-se ao gênero dos contos de fadas artísticos como propostos por Karin Volobuef (1993, p. 104).

Por sua vez, em relação à estrutura, o romance se vale de uma narrativa moldura, que enfeixa alguns breves contos que versam sobre acontecimentos anteriores e posteriores aos que correspondem à narrativa principal. Há na obra também a participação de algumas personagens ausentes na versão cinematográfica, como o moleiro, o antigo dono do Moinho onde Ofélia passa a viver, e a Bruxa do Lago, que aparece como uma espécie de lenda do vilarejo local. Além destas personagens, temos outras criaturas que são mencionadas no romance, como o ciclope Ojáncanu e o Vodyanoy – que podem ser ligados à lenda da Bruxa do Lago e à maldição do moleiro — seres monstruosos representados em contornos grotescos e que completam a galeria de monstros que assombram o universo da obra, tais como o Homem Pálido e o próprio Fauno, já conhecidos do filme.

Essa estrutura não linear presente no romance é representada através do tempo volátil e da ambientação oblíqua, que manifesta o espaço e a ação de forma gradual a partir das personagens ativas (Dimas, 1985, p. 20-26). A justaposição entre tempo histórico linear e o tempo fantástico, amalgamados com as narrativas de moldura, rompem com a cronologia tradicional dos contos — início, meio e fim — possibilitando que a narrativa acompanhe a narrativa de guerra e as opressões de Vidal ao mesmo tempo em que mostre Ofélia em suas tarefas mágicas. As narrativas de moldura funcionam ainda como uma pausa no tempo comum, surgindo

entre os eventos e permitindo que passado e presente se entrelacem de forma a manifestar as motivações de algumas personagens.

Como um exemplo desses contos emoldurados, presentes na obra literária de *O labirinto do Fauno,* tem-se algumas narrativas dedicadas às personagens que viveram histórias anteriores à aventura Ofélia. Dentre essas, há o conto da personagem Rocio, mencionado na subseção anterior, e que se entrelaça com a narrativa central da obra: “Em um casebre na velha floresta morava uma mulher chamada Rocio, a quem as pessoas dos vilarejos vizinhos chamavam de bruxa” (Funke e del Toro, 2019, p. 171).

Em uma determinada noite, Rocio sonhou com sua morte e com medo de que seus filhos ficassem sozinhos, decidiu entregar-lhes dois presentes:

> Ontem a noite, eu vi minha morte em sonho. Não estou com medo de ir para o Reino Subterrâneo, mas me preocupo que vocês dois sejam jovens demais para enfrentar esse mundo sozinhos. Então vou dar um presente a cada um de vocês que vai ser muito útil caso meu sonho se torne realidade (Funke e del Toro, 2019, p. 171).

A mulher, então, entregou à filha uma faquinha de cozinha e disse: “Essa lâmina vai proteger você de todo mal, Luísa — disse a bruxa. — E mais do que isso. Essa faca corta a máscara dos homens e revela sua verdadeira identidade, que tanto tentam esconder” (Funke e del Toro, 2019, p. 171). Essa faca, posteriormente, será vista nas mãos de Mercedes — empregada de Vidal e irmã de Pedro, um dos republicanos rebeldes — e mais, será utilizada para dilacerar o rosto do capitão.

Para o menino Miguel, Rocio entrega uma navalha de barbear:

> [...] Isso será útil para você como a faca de cozinha vai ser para sua irmã. Esta lâmina vai protegê-lo de todo o mal, e quando você ficar mais velho e precisar se barbear, esta navalha não só vai remover os pelos de seu rosto como vai lhe ajudar a esquecer as lembranças dolorosas. Toda vez que usá-la, seu coração vai parecer jovem e renovado como um rosto recém-barbeado. No entanto, tenha cuidado. Algumas memórias precisam ser mantidas, embora nos machuquem profundamente (Funke e del Toro, 2019, p. 171)

O conto nos dá, ainda, um vislumbre do que acontece posteriormente a esse momento. Anos depois, quando já adultos e com suas próprias famílias, Miguel, por não ter nenhum herdeiro homem, deu a navalha de presente para o genro “que tinha um coração sombrio e cruel” e em um dia de muita raiva, o homem:

> Enfiou a lâmina no pescoço da esposa. A lâmina não o obedeceu e cortou a sua própria mão, mas , a partir daquele dia, em vez de apagar as lembranças dolorosas, a lâmina da navalha repassou tais memórias para os

> homens que a tinham usado um dia, e eles foram envenenados pela própria escuridão" (Funke e del Toro, 2019, p. 173).

Assim como a faca de Luísa, a lâmina de Miguel é vista na narrativa central, porém agora, nas mãos do cruel Capitão Vidal.

> Vidal não dormira bem, e enquanto raspava com a navalha o rosto recém-lavado, desejou que a lâmina eliminasse não só a barba escura, como os sonhos tumultuados que ainda se aninhar nas sombras que a manhã pintara em seu quarto empoeirado (Funke e del Toro, 2019, p. 175).

Por fim, a adaptação literária de *O labirinto do Fauno* não apenas expande o universo cinematográfico de Guillermo del Toro, mas também apresenta uma estrutura na qual elementos comuns aos contos de fadas são tratados de modo particular, com ênfase em elementos abjetos e grotescos. Cornelia Funke e Guillermo del Toro constroem juntos uma narrativa na qual o universo fantástico não funciona apenas como um escapismo da realidade traumática da protagonista, mas trabalha como um espelho simbólico das pulsões humanas. Seja através da mandrágora que surge como materialização de uma esperança infantil de salvação de sua mãe enferma ou na representação da abjeção kristeviana através de Vidal e sua repulsa pela vulnerabilidade humana.

Há, ainda, de notar toda a jornada de Ofélia que, em meio a tensões políticas e morais, entre o onírico e o real, precisa lidar com seu próprio amadurecimento. Tendo como modelo duas figuras femininas completamente opostas: Carmen, como modelo de submissão e abdicação de si em prol de uma vida idealizada, e Mercedes, que se ergue como um símbolo de resistência ao proteger os rebeldes e desafiar a ordem fascista de seu patrão; a protagonista, movida pela inocência e pela necessidade de sobrevivência, enfrenta por meio de uma jornada heróica os perigos de ambos os mundos, rejeitando tanto a passividade que destruiu sua mãe quanto as ordens crueis de um padrasto tirano e do próprio Fauno, seu mentor.

Por fim, em *O labirinto do Fauno,* a estrutura dos contos de fadas amalgamada à estéticas do horrível — o grotesco, o monstruoso — e, ainda, a representação da abjeção, de algum, reconfiguram o gênero e o leva ao reencontro de sua gênese, na qual a morte era tratada com maior explicitude e o mal nem sempre era vencido pelo bem. Tanto a versão cinematográfica como a romanesca de *O labirinto do Fauno* demonstram que o retorno ao conteúdo e à atmosfera sinistra dos contos de fadas tradicionais recebe influxos da própria realidade brutal vivida pela protagonista no mundo comum, em meio à guerra e à violência

doméstica. Assim, a trajetória da heroína e os elementos monstruosos que a perpassam possuem forte carga simbólica, representando o confronto da inocência com a brutalidade do mundo.

5. CONCLUSÃO

Buscamos realizar uma investigação da transposição intersemiótica da obra *O labirinto do Fauno*, considerando o percurso que vai do domínio cinematográfico de Guillermo del Toro para a composição literária de Cornelia Funke. Os guias de nossa leitura foram reminiscências de contos de fadas e a linguagem do grotesco.

As narrativas consideradas, tanto a audiovisual quanto a literária, parecem retomar a essência dos contos de fadas sombrios que eram transmitidos oralmente e que receberam adaptações literárias, como as realizadas pelos irmãos Grimm no século XIX. Comparadas com suas versões populares, os registros literários dos contos de fadas, voltados para crianças, são suavizados. O mundo de O labirinto do Fauno, por seu turno, parece buscar nas formas do grotesco uma tentativa de recuperação do imaginário sinistro e violento que gerou os contos de fadas originais. Além disso, busca demonstrar a relação simbólica entre um terrível mundo mágico e horror da realidade histórica. Em cada uma das versões de O labirinto do Fauno, o grotesco oferece um convite à reflexão do modo como fantasia e horror podem unir-se em um mesmo plano e servir de refúgio e espelho para uma realidade destruída pela guerra.

Ao analisar as versões cinematográfica e literária de O labirinto do Fauno, buscamos discutir o modo como esse universo se constrói articulando realismo histórico e o maravilhoso sombrio, para refletir a experiência de uma menina na Espanha de 1944, dividida entre a brutalidade da realidade comum e uma realidade não menos cruel que descortina com a revelação do mundo mágico.

A versão cinematográfica, é repleta de uma riqueza sensorial e cromática que cria uma atmosfera imersiva, onde cada passo dado pela protagonista Ofélia durante suas tarefas se torna angustiante e, por vezes, desesperador.

A análise visual, pautada em estudos de câmera e planos, além do estudo sobre o uso do abjeto, proposto por Kristeva (1980), e do grotesco proposto por Wolfgang Kayser (2009) e Mikhail Bakhtin (1993), demonstrou como o uso do horrível, do inquietante e do repugnante colaboraram para uma percepção ambígua do real, no qual o anormal desorienta a percepção de realidade comum e transforma o mundo conhecido em um ambiente infamiliar e o mundo onírico em um espaço de resistência simbólica.

Na versão literária de 2019, por sua vez, Cornelia Funke apresenta uma nova configuração da narrativa cinematográfica, gerando um universo ficcional enriquecido por elementos narrativos que aprofundam a psicologia das personagens e expandem os espaços e as camadas simbólicas já existentes na obra primária. A linguagem literária permite que elementos que ficam subentendidos ou não foram explicados no filme, ganham contornos mais complexos e nítidos, especialmente no que tange à experiência interna da protagonista e sua relação com a identidade Moana, além de toda a complexidade de sua jornada.

Neste sentido, ainda, a adaptação que não se limita a uma simples novelização, estabelece uma espécie de novo paradigma para o caminho da intermidialidade, sendo que, nesse novo método, a palavra acaba por amplificar a imagem e conferir ao trabalho exposto em telas novas dimensões de significado e simbologia. Aproveitando-se dos elementos literários inerentes ao filme de del Toro, Cornelia Funke capta de forma mais íntima o fluxo de consciência das personagens e a construção dos espaços que elas ocupam, além de introduzir na obra novos contos que funcionam como uma tessitura de memórias dos seres do Reino Subterrâneo — seres esses que no cinema não recebem o mesmo destaque e atenção.

O romance tem como particularidade um rico detalhamento verbal da atmosfera e dos cenários, tais como as representações vívidas da sensação de opressão da protagonista no moinho em que vivia ou a da a beleza e da estranheza do labirinto, espaços representados no filme com forte apelo imagético que a romance busca recriar. Funke não apenas descreve as cenas que foram vistas nas telas, ela integra no livro os aspectos psicológicos e simbólicos que convidam a uma reflexão sobre o que está sendo abordado, seja quando traz um vislumbre das origens míticas de Moana ou quando oferece uma narrativa labiríntica sobre as personagens secundárias.

A jornada da protagonista se inicia como Moanna, princesa do Reino subterrâneo que sonha com a superfície, passa por uma nova vida como Alba, mulher que busca sua identidade e marca a criação do labirinto, e por fim, chega em Ofélia, uma menina que vive em um ambiente traumático e brutal e que busca entender a própria identidade e fugir da violência da guerra para um mundo mágico. Estando a menina cercada de desafios que se assemelham a ritos de passagem impostos aos herois mitológicos, notamos como sua trajetória se torna angustiante,

não apenas por ter que lidar com uma realidade de guerra e morte, mas por toda essa violência e perigo se estender a um ambiente que deveria ser mágico e seguro, mostrando como as narrativas de Guillermo del Toro e Cornelia Funke rompem com o senso comum de conto de fadas. A novelização, portanto, traz para o meio literário a densidade psicológica que as imagens muitas vezes não alcançam, perpetuando Ofélia como uma espécie de mito e acentuando na narrativa a capacidade humana de criar sentido e manter viva a esperança onde a barbárie impõe o silêncio e o medo.

Ao tratar das manifestações do grotesco nas duas versões da história, podemos dizer que ele surge como um elemento multifacetado. Originalmente associado ao risível, ao horrível ou ao inquietante, o grotesco nas obras de *O labirinto do Fauno* (no filme de 2006 e no romance de 2019) oferece uma ponte que une o mundo real ao onírico e espelha nesse universo maravilhoso todo o horror e a brutalidade vivenciados pela protagonista, Ofélia. Os monstros não estão mais nos livros que a menina lê, eles existem em sua família e estão até mesmo no mundo de contos de fadas que lhe foi prometido.

Criaturas monstruosas e grotescas, como o Fauno e o Homem Pálido, deixam de ser meros elementos de horror na narrativa e passam a exercer a função de espelhos dos traumas e angústias da protagonista. A disformidade e a monstruosidade, elementos inerentes ao grotesco, ressoam a moralidade humana e permitem que o leitor ou espectador reflita sobre a natureza da realidade e da fantasia expostas, sendo através de ferramentas descritivas e visuais que toda a complexidade envolvendo as personagens se realçam. A riqueza de detalhes, tanto na obra cinematográfica quanto na literária, contribui para uma interpretação de relações simbólicas entre cenas que, em primeiro momento, parecem autônomas entre si: como a relação que há entre o banquete grotesco do monstro do plano onírico, representado pelo Homem Pálido, e a mesa farta do monstro do mundo comum, representado pelo fascista Vidal. Ademais, quando conjugado com a linguagem dos contos de fadas, o grotesco não é suavizado para se encaixar na fantasia, ele a intensifica e transforma uma narrativa, que reflete a experiência infantil, em um conto sombrio de resistência e amadurecimento mostrando como obras do gênero infantil e juvenil podem abordar temas complexos, brutais e traumáticos por meio de simbolismos e alegorias que podem impactar a sensibilidade do público.

Por fim, ao analisarmos as versões cinematográfica e literária de *O labirinto do Fauno* compreendemos como ambas conseguem capturar e representar uma realidade repleta de dor e sofrimento de maneira encantadora e ao mesmo tempo sombria, no qual, ao colocar Ofélia e o próprio grotesco em trânsito constantemente entre a realidade de guerra e a realidade fantástica, Funke e del Toro transformam o que seria um refúgio onírico em um espaço de resistência e simbolismos. O grotesco atua como um elo, um fio condutor que permite à protagonista e, indiretamente o leitor, a suportar o peso de uma guerra, de todo autoritarismo e toda dor, por meio de alegorias como os banquetes e até mesmo a mandrágora. Os autores montam na imaginação, um universo onde toda a crueldade de Vidal não consegue se estabelecer. Deste modo, as obras ressignificam o papel da fantasia e do horror no que se trata da busca da identidade e na compreensão de mundo, confrontando a complexidade da existência que nos causa tanta inquietude, de uma maneira bela e aterrorizante.

Nossa pesquisa buscou considerar as manifestações do grotesco nas duas versões de O *labirinto do Fauno* como expressão simbólica da condição humana, que revela seus horrores e inquietudes. Além disso, o grotesco surge um elo entre essas obras elaboradas sob determinações de diferentes linguagens, colocando, em primeiro plano, tanto na criação cinematográfica como em sua versão literária literatura, a força imagética do monstruoso e do inquietante.

Esperamos que as reflexões aqui desenvolvidas possam abrir caminhos para futuras investigações sobre a presença do grotesco em adaptações intersemióticas, bem como oferecer interlocução a trabalhos dedicados a temas como contos de fadas e literatura e cinema fantásticos.

REFERÊNCIAS

ALBA. *In*: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam Informática, 2008. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/alba. Acesso em: 17 jan. 2026.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 14724**: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. 4. ed. Rio de Janeiro: ABNT, 2024.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida.** Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Hucitec, 1993.

BAIRD, David. **Historia de los Maquis: Entre dos fuegos.** Córdoba: Editorial Almuzara, 2016. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=o81dDwAAQBAJ. Acesso em: 30 jun. 2026.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte.** Campinas: Papirus, 2020.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 326. ISBN 85-11-22033-X.

BESSIÈRE, I. **O relato fantástico:** forma mista do caso e da adivinha. Revista FronteiraZ. São Paulo, vol. 3, n. 3, p. 185–202, 2009.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BOZAL, Valeriano. Pinturas negras de Goya. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=uO94DwAAQBAJ. Acesso em: 23 jul. 2026.

BRITANNICA. Guillermo del Toro. In: Britannica. [S.l.]: Encyclopædia Britannica, [2025]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Guillermo-del-Toro. Acesso em: 24 dez. 2025.

BRITANNICA. Heliography. In: Britannica. [S.l.]: Encyclopædia Britannica, [2025]. Disponível em: https://www.britannica.com/technology/heliography. Acesso em: 24 dez. 2025.

BRITANNICA. Louis Daguerre. In: Britannica. [S.l.]: Encyclopædia Britannica, [2025]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Louis-Daguerre. Acesso em: 24 dez. 2025.

BRITO, J. B. de. **Literatura no cinema.** São Paulo: Unimarco, 2006.

CESERANI, R. **O fantástico.** Tradução de Nílton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. E-book

COELHO, Luís Moraes. **Instalações de câmera escura em espaços cotidianos: o espaço modificado e a meta-câmera fotográfica.** 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-205909/publico/5329691.pdf. Acesso em: 24 dez. 2025.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas.** São Paulo: Editora Ática S.A, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolo, mitos e arquétipos.** São Paulo: Paulinas, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 200

COLVERO, R. B. **O retorno de Fernando VII ao trono: repercussão na América espanhola e portuguesa.** Semina - Revista dos Pós-Graduandos em História da UPF, v. 18, n. 3, p. 102-115, 2019. Recuperado de: https://seer.upf.br/index.php/ph/article/view/10503.

CORNELIA FUNKE. **That's Cornelia**. [S.l.]: Cornelia Funke, [2025]. Disponível em: https://corneliafunke.com/en/cornelia/. Acesso em: 24 dez. 2025.

CRONOS. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Arthur Gorson, Bertha Navarro. [S.l.]: Ventana Films, 1993. 1 filme (92 min).

DANIEL, Malcolm. **Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography. In: Heilbrunn Timeline of Art History.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Publicado em: out. 2004. Disponível em: https://www.metmuseum.org/essays/daguerre-1787-1851-and-the-invention-of-photography. Acesso em: 24 dez. 2025.

DIAS, Ana. **Festival de Cannes: veja quais filmes foram mais aplaudidos no evento.** CNN Brasil, 23 maio 2025. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/festival-de-cannes-veja-quais-filmes-foram-mais-aplaudidos-no-evento/. Acesso em: 24 maio 2024.

ECO, Umberto. **Cinema e Literatura: A Estrutura do Enredo.** In: A Definição da Arte. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 188-203.

EDWARDS, Justin D.; GRAULUND, Rune. **Grotesque.** New York: Routledge, 2013.

FLORES, Cláudia Regina. **Olhar, saber, representar: ensaios sobre a representação em perspectiva.** 2003. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos;** seguido de o homem da areia, E.T.A Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; tradução de Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FROMM, Erich. **O medo à liberdade.** Tradução de Octávio Alves Velho. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FUNKE, Cornelia; DEL TORO, Guillermo. **O labirinto do Fauno.** Ilustração Allen Williams; tradução Bruna Beber. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

GARCÍA, F. **Fantástico:** a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12, 2011, Curitiba. Centro, Centros – Ética, Estética. **Anais** […]. Curitiba: UFPR, 2011. p. 2-8.

GOYA, Francisco de. **Saturn**. Disponível em: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6. Acesso em: 10 fev. 2025.

GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013. 208 p. ISBN 978-85-254-2816-5.

GUILLEN, M. **Pan's Labyrinth—*Interview with Guillermo del Toro*.** Disponível em: https://screenanarchy.com/2006/12/pans-labyrinthinterview-with-guillermo-del-toro.html. Acesso em: 14 fev. 2025.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica.** São Paulo: Editora Summus, 1980.

HERRERA, Mercedes Cano. **Entre anjanas y duendes: mitología tradicional ibérica**. Castilla, 2007.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

INSTITUTO DE CINEMA. A origem do cinema. [S.l.]: Instituto de Cinema, [2024]. Disponível em: https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema. Acesso em: 24 dez. 2025.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas.** In: PELLEGRINI, Tânia et al. (Org.). Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 35-60.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2016. (Obra completa de C.G. Jung, v. 9/1). Disponível em:

https://www.ijusc.com.br/wp-content/uploads/2021/06/91_jung_os_arquetipos_e_o_inconsciente_coletivo.pdf. Acesso em: 10 jan. 2026.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Aproximação da abjeção.** Tradução de Allan Davy Santos Sena. *In:* KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção.* [S. l.: s. n.], [s. d.]. Tradução de: Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Disponível em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1. Acesso em: 25 jul. 2026. Tradução de: Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.** Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. ISBN 978-8573210866.

LODGE, Guy. **Clapped out: do film festival standing ovations really mean anything?**. The Guardian, 24 maio 2023. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2023/may/24/cannes-film-festival-standing-ovations. Acesso em: 24 mai. 2024.

LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção.** São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

LUO, Erica. **Teatro de Sombras tradicional chinês.** Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 09, p. 090–111, 2018. DOI: 10.5965/2595034701092012090. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/105965259503470109201 2090. Acesso em: 19 ago. 2025.

MAHLKNECHT, Johannes. **The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion.** Poetics Today, [S.l.], v. 33, n. 2, p. 137-168, 2012. DOI: 10.1215/03335372-1586572. Disponível em: https://doi.org/10.1215/03335372-1586572. Acesso em: 9 set. 2025.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Laure António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MÁCHAL, Jan Hanuš. Water-Spirits. In: MOORE, George Foot; GRAY, Louis Herbert (Ed.). **Slavic Mythology**. DigiCat, 2022. p. 48-49.

MATA, Sérgio da; MATA, Giulle Vieira da. **Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folclorística**. Fênix: Revista de história e estudos culturais, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 1-16, abr./jun. 2006. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/913/865. Acesso em: 21 fev. 2026.

MICHAELIS. **Digitígrado.** Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em:

https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/digitigrado/. Acesso em: 29 abr. 2026.

MICHAELIS. **Herói**. In: Michaelis: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.]. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/heroi/. Acesso em: 9 dez. 2025.

MOL, Rogério Santos. **Introdução à história da matemática.** Belo Horizonte: CAED/UFMG, 2013. Disponível em: https://www.matematicapremio.com.br/wp-content/uploads/2015/12/introducao_a_historia_da_matematica.pdf. Acesso em: 25 jul. 2026.

MOREHEAD, John W. Introdução. In: MOREHEAD, John W. (Org.). **The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro: Critical Essays.** Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc, Publishers, 2015. p. 7-10.

MORETTI, Franco. A dialética do medo. In: MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/386199419/A-dialetica-do-medo-Franco-Moretti-pdf. Acesso em: 1 jun. 2026.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Internet Archive, 2024. Disponível em: https://archive.org/details/genealogia-da-moral-friedrich-nietzsche. Acesso em: 11 set. 2026.

O LABIRINTO DO FAUNO. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Bertha Navarro, Frida Torresblanco e Álvaro Augustin. Roteiro: Guillermo del Toro. Intérpretes: Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú, Doug Jones e outros. Espanha, México, Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2006. 1 DVD (118 min).

OURIQUE, João Luis Pereira et al. **Panorama de literatura espanhola.** 1. ed. Santa Maria, RS: UFSM, NTE, UAB, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações.** In: PELLEGRINI, Tânia et al. (Org.). Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-34.

PIHEL, Ruslana. **Uma proposta de tradução de Contos de fadas de Hermann Hesse num modelo de edição bilíngue.** 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/508081533/contos-de-fadas-de-Herman-Hesse#page=1. Acesso em: 21 fev. 2026.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

RENNER, Eric. **Pinhole photography: from historic technique to digital application.** 4. ed. Burlington, MA; Oxford: Focal Press, 2009.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade.** Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALLES, Filipe. **Apostila de Fotografia.** [S.l.]: [s.n.], 2009. Disponível em: https://mnemocine.com.br/wp-content/uploads/2024/09/Apostila-de-Fotografia.pdf. Acesso em: 19 dez. 2025.

SALLES, Filipe. **Manual de Fotografia e Cinematografia Básica**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), 2004. Disponível em: https://mnemocine.com.br/. Acesso em: 19 dez. 2025.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. **Goya.** Barcelona: Editora EDART, [19--]. Livro retirado da biblioteca Athena, r: obras raras, UNESP Assis.

SANTOS, Fabiano. R. S. **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão.** Tradução de Nélson Jahr Garcia. São Paulo: Ridendo Castigat Mores, 2000. 1 arquivo PDF. Disponível em: https://www.jeanpiagetsinop.com.br/upload/mod_planos/8503/8503arq.pdf. Acesso em: 1 jul. 2026.

SHARF, Zack. **Cannes' Longest Standing Ovations: 'Pans Labyrinth,' 'Inglourious Basterds' and More**. Variety, 21 maio 2023. Disponível em: https://variety.com/lists/longest-standing-ovations-cannes-film-festival/pans-labyrinth/. Acesso em: 24 maio 2024.

SOARES, Agnaldo Aldighieri**. A Guerra Civil Espanhola** (1936 - 1939). Revista do Clube Naval, [S. l.], v. 4, n. 400, p. 56–61, 2022. Disponível em: https://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/clubenaval/article/view/3132. Acesso em: 25 jul. 2026.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SUÁREZ LÓPEZ, Adrián. **Las "Pinturas negras" de Goya**. La planta baja de la Quinta del Sordo. León: Universidad de León, 2020. Trabajo de fin de grado. Disponível em: https://www.academia.edu/41562095. Acesso em: 23 jul. 2026.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2009.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade.** Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, [s.d.].

THOMSON, Philip John. **The Grotesque**. London: Methuen & Co., 1972.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TORO, Guillermo del. **The director of Pan's Labyrinth talks to Xan Brooks**. The Guardian, 17 nov. 2006. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2006/nov/17/1. Acesso em: 14 fev. 2025.

TUON MURARI, Victor. **A Estética em Benedetto Croce: Disputas e contribuições para arte do início do século XX**. Revista Estética e Semiótica, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 14–22, 2024. DOI: 10.18830/issn2238-362X.v14.n2.2024.01. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/56645. Acesso em: 28 set. 2025.

VOLOBUEF, Karin. **Um estudo do conto de fadas**. Revista de Letras, Araraquara, v. 33, p. 99-114, 1993. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40542110. Acesso em: 21 fev. 2026.

WARNER, M. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores.** Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.** In: PELLEGRINI, Tânia et al. (Org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: SENAC, 2003. p. 61-89.