



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

Francielle Loiola Ramos

SUBTERFÚGIO E SUBVERSÃO: O FANTÁSTICO NO ROMANCE *O LABIRINTO DO FAUNO* (2019) E SUA RELAÇÃO COM A PROTAGONISTA OFÉLIA

CAMPINA GRANDE
2024

FRANCYELLE LOIOLA RAMOS

SUBTERFÚGIO E SUBVERSÃO: O FANTÁSTICO NO ROMANCE *O LABIRINTO DO FAUNO* (2019) E SUA RELAÇÃO COM A PROTAGONISTA OFÉLIA

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Tavares Silva

CAMPINA GRANDE
2024

R175s

Ramos, Francielle Loiola.

Subterfúgio e subversão: o fantástico no romance *O Labirinto do Fauno* (2019) e sua relação com a protagonista *Ofélia* / Francielle Loiola Ramos. – Campina Grande, 2024.

72 f. : il. color.

Monografia (Licenciatura em Letra - Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2024.

"Orientação: Profa. Dra. Márcia Tavares Silva".

Referências.

1. Literatura Infanto-juvenil. 2. Literatura Fantástica. 3. Contos de Fadas. 4. Protagonismo Infantil – *O Labirinto do Fauno*. 5. Crítica e Intepretação Literária. 6. Estudos Literários. I. Silva, Márcia Tavares. II. Título.

CDU 82-93(043)


Francielle Loiola Ramos

SUBTERFÚGIO E SUBVERSÃO: O FANTÁSTICO NO ROMANCE *O LABIRINTO DO FAUNO* (2019) E SUA RELAÇÃO COM A PROTAGONISTA OFÉLIA

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em 31 de maio de 2024.


Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **MARCIA TAVARES SILVA**
Data: 06/06/2024 10:24:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Márcia Tavares Silva (Orientadora – UAL/UFCG)

Ana Lúcia Maria de Souza Neves

Profa. Dra. Ana Lúcia Maria de Souza Neves (Examinadora externa – FALLA/UEPB)

Documento assinado digitalmente
 **EGBERTO GUILLERMO LIMA VITAL**
Data: 03/06/2024 18:50:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Egberto Guillermo Lima Vital (Examinador externo – UEPB)

CAMPINA GRANDE - PB
2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço todo o amor e acolhimento que recebi no — mais longo que o esperado — percurso até a conclusão desse trabalho. Embora não tenha sido fácil, saber que eu não estava sozinha o tornou significativamente menos difícil e mais agradável.

Aos meus pais, Maria Francineide e Valdemir, por sempre apoiarem meus estudos e minha vida acadêmica. À minha irmã, Michelle, que sempre foi muito além do limite do possível por mim. Às minhas gatas, que também são minha família.

Aos amigos que o curso de letras me deu, Monaliza, Ianna, Gabriel, Amanda, e, sobretudo, Beatriz, que sempre me inspira a continuar por esse caminho — mesmo sendo de linguística.

Aos meus amigos que não são do curso de letras que, mesmo sem terem domínio da área, sempre estiveram dispostos a me ouvir e me apoiar. Uma pena que eu não possa listar todos aqui.

À minha orientadora, Márcia Tavares, por transformar um momento decisivo em algo tão leve, por endireitar minhas ideias que às vezes saem demais do caminho, e, acima de tudo, por ter acreditado e continuar acreditando em mim.

À minha psicóloga, Pollyanne, que foi, sem dúvida, uma das pessoas mais presentes nesse percurso.

À literatura, por ser um caminho tão encantador de ser percorrer. À fantasia, por ter me lembrado de coisas que eu achava ter esquecido. À dança, por ter sido meu refúgio nos dias em que precisei. E, enfim, à arte, pois sem ela este trabalho jamais existiria.

“Tornar-se é um ato de vontade, e tornar-se é um ato de desobediência.”

— Guillermo del Toro

RESUMO

Guillermo del Toro é um dos renomes da fantasia e do terror no cinema, tendo como uma de suas obras de maior prestígio *O labirinto do Fauno* (2006), premiado com três Oscars. A genialidade de sua trama, entre outros fatores, se dá sobretudo pelo entrelaçamento da realidade histórica com a fantasia. Treze anos após seu lançamento, o longa-metragem ganhou uma adaptação em formato de romance, escrita por Cornelia Funke, provando sua atualidade e pertinência. O romance de 2019 proporciona uma expansão do universo do filme, tanto horizontalmente, através da adição de novos materiais, quanto verticalmente, através do aprofundamento subjetivo das personagens facilitado pelo gênero. Em nossa análise, nos voltamos para esse último ponto, especificamente, para a protagonista Ofélia. Posto isto, elegemos como objetivo geral de nossa pesquisa analisar as formas de intervenção do fantástico e seu impacto sobre a protagonista no romance *O labirinto do Fauno* (Del Toro e Funke, 2019), já como específicos, elencamos a) investigar os contrastes e semelhanças entre os planos da realidade e da fantasia e b) analisar a(s) subjetividade(s) da protagonista perante os planos dicotômicos que a perpassam. Entre os subsídios teóricos utilizados para tal, destacamos os estudos sobre contos de fada de Coelho (1987; 2012), bem como o percurso histórico traçado por Darnton (1986) desde a Europa pré-moderna aos irmãos Grimm; e duas concepções distintas de literatura fantástica, sendo elas a perspectiva mais tradicional e formalista de Todorov (1970) e a revisitação desta por um viés atualizado realizada por Roas (2014). Nesse percurso, percebemos que os planos da realidade e da fantasia — também denominados, respectivamente, Superfície e Reino Subterrâneo — são complementares na medida em que se edificam a partir de seus contrastes, e, ainda, que, embora estruturados a partir de estratégias narrativas distintas, possuem diversos pontos de tangência. A protagonista Ofélia, que se constitui como uma “ponte” entre esses dois mundos, vê-se dividida entre eles em duas *personas*, sendo Ofélia sua identidade correspondente à Superfície, e Moanna a do Reino Subterrâneo. Assim sendo, por um lado, o Reino Subterrâneo pode ser visto como uma alternativa de Ofélia para escapar do sofrimento que sua vida representa, um *subterfúgio* — em certos pontos, percebe-se que a narrativa assume um tom escapista, fazendo o leitor duvidar até mesmo de sua veracidade. Por outro lado, é através dele que Ofélia enfrenta seu medo do desconhecido e *subverte* os rótulos que lhe são incumbidos pelos adultos ao seu redor. Em suma, o fantástico em *O labirinto do Fauno* (2019) constitui-se, antes de tudo, como um espaço onde a protagonista entra em confronto com sua percepção sobre a realidade e sobre si mesma.

Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil. Literatura fantástica. Contos de fada. Protagonismo infantil. O labirinto do Fauno.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O Fauno em seu primeiro encontro com Ofélia	41
Figura 2: O Fauno próximo ao final do filme	41

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Relação entre focalização e personagens em <i>O labirinto do Fauno</i> (2019)	29
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	“ERA UMA VEZ...”: DOS CONTOS DE FADA À LITERATURA FANTÁSTICA	14
3	O REAL E O FANTÁSTICO: DESVIOS E TANGÊNCIAS	24
3.1	Entre o Reino Subterrâneo e a Espanha Franquista	24
3.2	Transfigurações e ambiguidades na figura do Fauno	38
4	A MENINA SEM ROSTO: OFÉLIA OU MOANNA?	44
4.1	A influência da hierarquia adulta na protagonista mirim multifacetada	47
4.2	“Às escolhas!”: As três tarefas de Ofélia	57
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
	REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

O labirinto do Fauno (2006) é uma das obras mais aclamadas do cineasta mexicano Guillermo del Toro, digna de três Oscars e outras diversas premiações, a exemplo do Prêmio BAFTA de Cinema e o Prêmio Goya. Tamanho sucesso expandiu-se das telas dos cinemas para as páginas dos livros, treze anos após sua estreia, com o lançamento do romance *O labirinto do Fauno* (2019), adaptação escrita por Cornelia Funke.

A notoriedade de Del Toro na indústria cinematográfica se firmou por seu vasto trabalho com o fantástico e o sombrio, dos seus 12 longas-metragens já dirigidos, ao menos metade se encontra no espectro dos gêneros da fantasia e/ou do terror, incluindo títulos como *Cronos* (1993), *A espinha do diabo* (2001), *A colina escarlate* (2015), *A forma da água* (2017), e seu mais recente lançamento, a animação *stop motion Pinóquio* (2022), entre tantas outras produções de destaque. Não por acaso Del Toro escolheu Funke para realizar a adaptação da obra, uma escritora de literatura infantil e juvenil que possui um grande histórico de livros de fantasia, marcados sobretudo por seu estilo análogo, embora sem deixar de ser moderno, aos contos de fada, sendo sua obra de maior relevância a trilogia *Mundo de Tinta* (2006-2010).

Um dos propósitos de Del Toro ao encomendar um romance foi, não apenas transpor a trama para outra mídia, mas ir além, expandindo-a (Bloomsbury, 2019): assim sendo, Funke criou dez contos originais que se aprofundam na história de alguns elementos fantásticos — que, no filme, não puderam ser explorados. Esses contos funcionam como hipertextos¹ que não precisam, necessariamente, serem lidos em ordem, e se localizam entre os capítulos, organizando-os em blocos.

A relação entre a literatura e o fantástico possui um longo histórico que data dos contos de fada, e suas representações, embora variadas, em geral serviam a um propósito comum: a transição de um estado de equilíbrio para um de desequilíbrio, ou o inverso. Desse modo, a fantasia executava uma função de destaque no desencadear do enredo, sendo responsável por propiciar, na maior parte dos casos, tanto a situação problema inicial da narrativa quanto sua solução, como se pode observar, por exemplo, no clássico modelo de juras e quebras de maldições. Na literatura infantil e juvenil, o âmbito do fantástico cumpre um papel especialmente importante, “de um lado, porque aciona o imaginário do leitor; e, de outro, porque é o cenário onde o herói resolve seus dilemas pessoais ou sociais.” (Zilberman, 1982, p.

¹ De acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários*, de autoria de Carlos Ceia (2009, online): “o conceito de hipertexto aplica-se a todos os subtextos que escapam ao plano elementar da obra ou à narração da história principal.”

132). É através desta última perspectiva que orientamos nosso estudo a respeito do romance *O labirinto do Fauno* (2019).

O labirinto do Fauno é uma obra na qual realidade e fantasia se entrecruzam, tendo Ofélia, a protagonista e nosso objeto de análise, como vetor deste fenômeno. Ambientada na Espanha de 1944, a trama se inicia quando Ofélia e sua mãe Carmen se mudam para um moinho no meio da floresta transformado em quartel-general pelo capitão franquista Vidal, seu novo marido, por exigência deste, já que a mulher aproximava-se de dar luz ao seu filho, e ele acreditava que esse nascimento deveria ocorrer junto a si — embora pouco se importasse com as consequências dessa mudança na saúde da própria gestante. Ao chegar a contragosto ao seu destino, Ofélia se depara com uma criatura semelhante a um inseto, a qual acredita ser uma fada, e a partir daí começam suas oscilações para o mundo maravilhoso que perpassa a floresta e seu antigo labirinto, um ambiente ancestral, místico e misterioso.

O ser misterioso aparece como um filete de luz na vida obscura de Ofélia, que passa por um momento bastante conturbado ainda na infância, tanto pelo contexto histórico em que se encontrava, com os atritos entre a Resistência e o Exército na Ditadura Franquista e a simultânea 2ª Guerra Mundial; quanto pela morte de seu pai na Guerra Civil e os desencadeamentos que a seguiram: o novo casamento da mãe com o capitão tirano, a gravidez proveniente dessa relação e, por fim, a mudança da cidade para o Moinho. Assim, ao deixar sua casa, Ofélia forçosamente abandona também suas lembranças e vínculos remanescentes com seu falecido pai e com sua antiga vida, exceto por um ponto: seus livros, de histórias maravilhosas e contos de fada. Dessa forma, em meio a esse turbilhão de acontecimentos, Ofélia se vê perdida e busca um reencontro na fantasia, seu lugar de conforto.

Certa noite, deixando-se ser guiada pela criatura até o labirinto, Ofélia encontra-se com o Fauno, criatura mítica com partes humanas e animais, que lhe revela a história de Moanna: uma princesa que fugiu do Reino Subterrâneo para a Superfície e perdeu todas as suas memórias. Contou-lhe ele que, por séculos, se dedicou à função de buscá-la e trazê-la de volta para seu lar, e agora achava que finalmente a tinha encontrado, em Ofélia. Contudo, para recuperar suas memórias e provar a integridade de sua alma, Ofélia teria de realizar três tarefas até a próxima lua cheia. Ao adentrar no fantástico, é oferecido à protagonista não apenas acesso a um mundo do desconhecido como também a possibilidade de uma nova identidade. Assim, Ofélia tenta se apropriar da identidade de Moanna como uma alternativa de evasão de sua realidade cruel.

Posto isto, a narrativa se bifurca em dois planos bem estabelecidos: o da fantasia, habitado por criaturas mágicas e sobrenaturais tais como o Fauno e as fadas, também

denominado Reino Subterrâneo; e o da realidade, caracterizado sobretudo pela atmosfera violenta e conflituosa da guerra, designado como Superfície ou Reino Superior. Tais planos não se tangenciam, sendo a única via de contato entre eles a protagonista, que transita entre ambos ao longo de toda a obra. Mesmo que, ao realizar as tarefas propostas pelo Fauno, Ofélia vá descobrindo aos poucos aspectos cada vez mais sombrios do mundo subterrâneo, o principal ponto de distinção entre este e o “mundo real” está no fator das *possibilidades*, ou, em outras palavras, da esperança.

O fantástico na literatura é, em linhas gerais, o âmbito das (im)possibilidades (Roas, 2014). Para Todorov (1970), um dos pioneiros da teorização da literatura fantástica, o fantástico se configura como o espaço da hesitação; já para Roas (2014), que faz uma revisão da fundamentação essencialmente estruturalista de Todorov, o fantástico é, acima de tudo, uma forma de subversão perante à realidade tal qual como a conhecemos. O ponto comum entre os estudiosos supracitados é a função social do fantástico: através dele, são desveladas — para o personagem e para o leitor — questões que não teriam o mesmo efeito e impacto se abordadas diretamente de uma perspectiva realista.

Sob este viés, elegemos a seguinte pergunta como norteadora de nossa pesquisa: *de que modo o fantástico atua sobre a construção da personagem Ofélia?* À vista disto, no percurso deste trabalho, exploramos os efeitos provocados pelas relações dicotômicas estabelecidas entre os planos da realidade e da fantasia tanto na estruturação da protagonista quanto da narrativa como um todo. Para tanto, elegemos como objetivo geral *Analisar as formas de intervenção do fantástico e seu impacto sobre a protagonista no romance O labirinto do Fauno (Del Toro e Funke, 2019)*; bem como elencamos os seguintes objetivos específicos: *a) investigar os contrastes e semelhanças entre os planos da realidade e da fantasia e b) analisar a(s) subjetividade(s) da protagonista perante os planos dicotômicos que a perpassam.*

Para tanto, a monografia se organiza em quatro capítulos além dessa introdução, a saber: *“Era uma vez...”: dos contos de fada à literatura fantástica*, no qual traçamos um percurso histórico da fantasia na literatura desde os contos de fada e maravilhosos, passando pela literatura fantástica proposta por Todorov, e, enfim, a revisão de fantástico a partir da literatura moderna de Roas; *O Real e o Fantástico: desvios e tangências*, que esmiuça os dois planos que constituem a obra, evidenciando as semelhanças e dissemelhanças entre eles; *A menina sem rosto: Ofélia ou Moanna?* no qual nos debruçamos sobre a protagonista e sua identidade dicotômica; e, por fim, resumizamos os saberes reunidos nessa trajetória em nossas *Considerações finais*.

As motivações para a realização deste estudo possuem origens primordialmente pessoais, pois foi na disciplina de Literatura Infantojuvenil — na qual a obra em questão constava no currículo — que encontrei uma verdadeira identificação com uma linha de pesquisa dentro do curso, mas também acadêmicas e sociopolíticas. *O labirinto do Fauno* serviu como uma ponte para minha reconexão com gênero fantasia, que — como infelizmente ocorre com tantos leitores — apesar de muito apreciar durante minha infância e adolescência, há muito tempo havia perdido o contato; além de oferecer uma porta de entrada para o universo das obras de estética macabra.

Quanto ao espectro acadêmico, apesar do filme *O labirinto do Fauno* (2006) ser bastante prestigiado pela crítica e, conseqüentemente, possuir uma gama de publicações de pesquisas a seu respeito, os estudos acerca do nosso objeto de análise — o romance de 2019 — ainda são escassos, fato que merece atenção, já que o movimento de adaptação do filme para o livro é um modelo mais raro e inverso ao padrão. Assim sendo, enquanto a maior parte desses estudos se situam na área do cinema, nossa pesquisa oferece uma perspectiva mais centrada no eixo narrativo-literário. Vale ressaltar, ainda, que grande parte desses estudos são estrangeiros, publicados em inglês ou espanhol, nosso trabalho é, portanto, também uma forma de expandir a fortuna crítica da obra na língua portuguesa e no Brasil.

Por fim, mas não menos importante, ao abordar *O labirinto do Fauno*, não se pode ignorar seu caráter histórico e político, uma vez que, não obstante pertencer ao gênero fantástico, denuncia a tirania da realidade através da representação do autoritarismo e da violência da Ditadura Franquista. Arena (2011), salienta que as grandes obras nascem de suas condições históricas, contudo, essas condições não se encerram no presente, mas são fruto de uma rede de fios entremeados do passado e, ainda, recompostos pelo leitor em um movimento dialógico (p. 16).

Posto isto, uma adaptação publicada treze anos após o lançamento de seu material original comprova como essa questão se mantém atualizada e destaca o lugar do romance como vetor das discussões sobre movimentos políticos e sociais da onda conservadora de extrema direita. Ainda que nos encontremos em contextos históricos e culturais distintos, *O labirinto do Fauno*, ao resgatar a temática do fascismo espanhol, não somente nos aproxima da realidade social da Espanha de Franco, como também nos faz refletir, como brasileiros do século XXI, a respeito da ameaça do fascismo nos dias atuais. Dessa maneira, a arte e a literatura —sobretudo a fantástica — constituem-se como uma forma de subversão e denúncia à realidade — levando a nós, leitores, a encará-la sob novos olhares.

2 “ERA UMA VEZ...”: DOS CONTOS DE FADAS À LITERATURA FANTÁSTICA

Nas palavras do crítico de cinema Roger Ebert, *O labirinto do Fauno* (2006) é descrito como “um conto de fadas para adultos” — embora, como veremos ao decorrer deste capítulo, essa analogia seja arbitrária. Não por acaso, “Era uma vez” é a frase de abertura do primeiro capítulo do romance *O labirinto do Fauno* (2019). Não se pode, portanto, ignorar a íntima relação, em níveis estéticos, temáticos e referenciais, entre a obra e os contos de fadas, vínculo que se estreita ainda mais no formato de romance.

Apesar de tão associados à infância e comumente reduzidos a “histórias utópicas” e “lições de moral” para crianças, os contos de fadas não surgiram com a mesma configuração que conhecemos hoje. Como registro escrito, emergiram na França do século XVII, com a publicação da coletânea *Contos da Mãe Gansa* (1697) de Charles Perrault, considerada obra “primogênita” dos contos de fadas, que, contudo, consiste em uma coleção e adaptação de diversas histórias que já circulavam na tradição oral europeia há gerações.

Cabe destacar que, nessa época, a França se encontrava sob o poder de Luís XIV, o rei Sol, símbolo do auge da monarquia absolutista europeia. Apesar de conhecido como um período de prosperidade econômica e cultural, marcado por múltiplas conquistas bélicas francesas e a construção do Palácio de Versalhes, essa realidade não se aplicava à França como um todo. Germinando a insatisfação e mal-estar social que culminaria na Revolução Francesa no século seguinte, a sociedade francesa já se assentava em estratos sociais, e um dos seus maiores contrastes estava entre a vida urbana e a vida rural.

Darnton (1986) denomina esse fenômeno “história imóvel”, durante a qual as agitações do cenário cosmopolita europeu jamais chegaram a reverberar no campo. Assim, pelo que o autor estipula quase quatro séculos — do início da peste negra, em 1347, até cerca de 1730 — o interior da França permaneceu “parado” no tempo. Essa estagnação rompe com a noção de que a história é composta por uma sucessão de eventos, pois, enquanto os dilemas políticos, bélicos, e das mais diversas naturezas se sucediam nos grandes centros de poder como Paris e Versalhes, ao avançar para o interior, “a história parecia ‘imóvel’ ao nível da aldeia porque o senhorialismo e a economia de subsistência mantinham os aldeões curvados sobre o solo, e as técnicas agrícolas primitivas não lhes davam qualquer oportunidade de se desencurvarem.” (Darnton, 1986, p. 41).

Desse modo, a sociedade camponesa persistia aprisionada em um ciclo de opressão e uma conseqüente constante luta pela sobrevivência, que quase sempre resultava em ódio, violência, conflitos de interesse, entre outras tragédias. A aldeia não era um ambiente

harmônico, contrariamente, “os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas.” (Darnton, 1986, p. 47). Até mesmo a noção de infância não existia propriamente, ou seja, não era vista como uma fase da vida particularmente distinta da vida adulta, tampouco existiam “fases intermediárias” como a adolescência e a juventude: as crianças começavam a auxiliar os pais nos trabalhos praticamente após aprenderem a andar, e, ao atingirem a adolescência, já estavam completamente integradas na força de trabalho (idem, p. 47).

Naturalmente, esses aspectos também se refletiam nos contos de fadas, que, originalmente, habitavam a tradição oral popular. De acordo com Khéde (1986, p. 18-19) os contos de fadas se constituíram como um modelo fechado de narrativa que reproduzia uma realidade sociocultural igualmente fechada, no qual podemos observar recorrentes padrões dicotômicos — o feio e o belo, o bem o mal, os pobres e os ricos, os estúpidos e os espertos, etc. — mas, sobretudo, o confronto entre duas posições: os que dominam e os que são dominados. Além disso, espelhavam a realidade precária que os originou também no nível temático: seja pelo aspecto utópico como projeção de uma melhor qualidade de vida — frequentemente vemos protagonistas oprimidos que conseguem uma ascensão e fartura através de virtudes naturais, como a beleza de Cinderela, ou através da esperteza e inteligência, como o Pequeno Polegar — seja pelos traços de violência e brutalidade que traduziam cruamente um cotidiano igualmente violento e brutal — a morte, a doença e a fome, por exemplo, eram temas bastante recorrentes.

Esses temas se fazem ainda mais explícitos nos contos dos irmãos Grimm, responsáveis por difundir os contos de fadas por toda a Europa e pelas Américas, um século após o pioneirismo de Perrault (Coelho, 2012, p. 29). Estudiosos da língua alemã e da mitologia germânica, os irmãos recolheram um grande acervo de contos populares transmitidos oralmente que publicaram avulsamente entre 1812 e 1822 — entre eles histórias cuja fama perdura até os dias de hoje: *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *O Príncipe Sapo*, entre tantos outros — que, mais tarde, foram reunidos e publicados sob o título *Contos de Fada para Crianças e Adultos*.

Contudo, devido à pressão do pensamento cristão que ganhava força na época e à recepção polêmica por parte de alguns críticos, a segunda edição do livro sofreu certa censura: os próprios autores resolveram eliminar ou atenuar alguns episódios de excessiva crueldade ou violência, principalmente os que envolviam crianças. Assim, os irmãos Grimm estabeleceram um molde do que conhecemos por conto de fadas e Literatura Infantil hoje, embora,

inevitavelmente, as inúmeras releituras produzidas em variados formatos midiáticos tenham transformado ainda mais o gênero, apagando ou maquiando, especialmente, os vestígios do macabro.

Retomando Khéde (1986), “os personagens dos contos de Perrault, Andersen e Grimm, embora diversos entre si, são tipos que confrontam os leitores com a morte, o abandono, o mundo adulto, o mal, a salvação” (p. 24). Por este motivo consideramos o comentário de Ebert mencionado na abertura deste capítulo de certa forma arbitrário, visto que os tópicos sombrios que perpassam a trama de *O labirinto do Fauno*, sendo a morte e a guerra os de maior destaque, são também uma herança dos contos de fadas. Assim sendo, o trabalho de Del Toro e Funke com a obra mais se aproxima de um resgate dos contos de fadas originais em um cenário moderno do que de uma releitura propriamente dita.

As contribuições dos irmãos Grimm, no entanto, não se limitaram apenas ao campo literário, como também abriram vias para a proliferação dos estudos acerca do maravilhoso. Se o século XIX foi marcado sobretudo pela difusão dos contos de fadas por boa parte do globo, o início do século seguinte, com a eclosão do formalismo russo, é o momento de delineamento das linhas teóricas de investigação do gênero. Embora já circulassem estudos comparativos de base majoritariamente diacrônica, o ponto de virada se deu em 1928, com a publicação de *Morfologia do conto maravilhoso*, do formalista Vladimir Propp, como bem esclarece Nelly Novaes Coelho:

Consciente das limitações dos métodos comparativos até então desenvolvidos, seja os centrados nos temas, motivos e assuntos, seja aqueles focados nas regiões de origem, Propp empenha-se no estudo comparativo não das *dramatis personae* (os diferentes tipos de personagens da efabulação), mas das ações das personagens, e nelas se fundamenta para definir a especialidade do conto popular maravilhoso como gênero. (Coelho, 2012, p. 116)

Fundamentado no âmbito das ações, Propp (1928) determina duas categorias: as *funções invariáveis* ou *constantes*, sendo estas bases definidoras do gênero; e as *funções variáveis*, característica secundárias de natureza paradigmática. Coelho (2012) exemplifica essa dinâmica através do seguinte esquema:

1. *O rei manda Ivã buscar a princesa. Ivã parte.*
2. *O rei manda Ivã buscar um objeto singular. Ivã parte.*
3. *A irmã manda o irmão buscar um remédio. O irmão parte.*
4. *A madrasta manda a enteada buscar fogo. A enteada parte.*
5. *O ferreiro manda o aprendiz buscar a vaca. O aprendiz parte.*

A invariante é a “ordem” e a consequente “partida” vinculada a uma “busca”. As variantes são os “agentes da ordem”, os “sujeitos” da partida e da busca, e também os “objetos” da busca. (Coelho, 2012, p. 117, grifos da autora)

Propp elenca, assim, um total de trinta e uma funções invariáveis, que, contudo, podem ser sintetizadas a partir da distribuição em sete esferas de ação das personagens. Estas correspondem, de modo geral, aos papéis que as personagens desempenham na narrativa, a saber: *Antagonista* (ou *malfeitor*), *Doador* (ou *provedor*), *Auxiliar*, *Princesa* (ou, genericamente, a *pessoa procurada*), *Mandante*, *Herói* e *Falso Herói* (Propp, 2001, p. 44).

Embora Propp trabalhasse especificamente com a categoria de contos maravilhosos, utilizando — como bem esclarece no próprio livro *Morfologia do conto maravilhoso* (1928) — de repertório os contos classificados por Aarne (1910) como maravilhosos, esses dois gêneros em muito se assemelham nas questões de padrão e estrutura narrativa. Coelho (1987) pondera que a distinção entre o conto de fadas e o conto maravilhoso, além de suas origens — acredita-se que os contos de fadas são herança da cultura celta, enquanto os contos maravilhosos provém de uma matriz oriental — consiste sobretudo na natureza do conflito: enquanto o primeiro é centrado em uma *problemática existencial*, atrelada à realização do herói ou da heroína através da conquista de alguma virtude, costumeiramente o amor; o segundo se associa a uma *problemática social*, ligada à vida prática e ao êxito socioeconômico, acompanhando a ascensão do herói marginalizado na sociedade — a exemplo de *O gato de botas*, *Aladim e a lâmpada mágica*, entre outros.

Dessa maneira, os postulados de Propp (1928) tornam-se base para identificação de um padrão narrativo tradicional nos contos de fada, qual “privilegia personagens que cumprem papéis fixos numa intriga linear, em que a sucessividade domina” (Palo e Oliveira, 1986, p. 22). Posteriormente, Khéde (1986) designa essas representações como personagens tipo, que “são lineares e têm seus limites rigorosamente delineados, correspondendo a imagens predeterminadas” (p. 19), em outras palavras, figuras estereotipadas.

Posto isto, é fácil perceber que o conto de fadas sempre andou de mãos dadas com o maravilhoso. Ademais os elementos até então arrolados, um aspecto basilar dos contos de fadas, que se configura como unanimidade entre os teóricos do tema, é a interferência do sobrenatural². Como já brevemente comentado na Introdução deste trabalho:

O maravilhoso atende a uma função literária e a uma função psicossocial. Como os contos de fadas são exemplos das primeiras narrativas, ou seja, das narrativas mínimas e de estrutura mais estável, o maravilhoso será o elemento mais propício para a

² Aqui, utilizamos “sobrenatural” como termo geral para designar qualquer fenômeno que fuja do que julgamos como “natural” em nosso mundo. Falando especificamente dos contos de fada, seriam a magia, os seres mágicos, os objetos encantados etc.

passagem de uma situação de equilíbrio para outra de desequilíbrio, ou vice-versa, geralmente com o retorno ao equilíbrio inicial, modificado. (Khéde, 1986, p. 21).

O maravilhoso servia, ainda — seria essa sua função psicossocial — para introduzir assuntos considerados institucional ou moralmente proibidos, vistos como tabus, já que eram mais bem aceitos quando apresentados sob uma ótica alegórica (Khéde, 1986, p. 21).

Até os dias de hoje, é comum encontrarmos os termos “maravilhoso”, “fantasioso” e “fantástico” sendo utilizados intercambiavelmente. Todavia, estes não se configuram como sinônimos, e é de suma importância para nossa análise elucidar essas distinções. Sendo “fantasioso” aquilo que deriva da “fantasia”, é a expressão mais ampla e genérica entre as apresentadas.

Na acepção de Furtado, a ficção fantasiosa — poder-se-ia dizer, ajustando o vocábulo, “fantasista” — englobaria “diferentes gêneros (entre os quais o maravilhoso, o estranho e o fantástico), assim como por certas zonas-limite do misterioso. Estendem-se, ainda, por outra enorme região que, embora apresente contornos algo indefinidos, se encontra muito próxima do conceito de gênero: a ficção científica”. O pesquisador e crítico português acresce, a esses “contornos algo indefinidos”, as epopeias, as narrativas de mistério, uma “extremamente grande variedade de classes de textos [...], desde os mitos, os contos de fadas ou o romance gótico de sobrenatural aceite a diferentes áreas da ficção científica, como as denominadas *heroic fantasy* ou *sword and sorcery*”. (Furtado *apud* García, 2023, n.p.)

Um parecer bem aceito nos dias de hoje é que J. R. R. Tolkien seria o “pai” da fantasia moderna. Nas palavras do próprio, a fantasia estaria intimamente ligada ao desejo de *criar* (Tolkien, 2020, p. 52). Essa criação não obrigatoriamente consiste em “conceber algo do zero”, compreende ainda o movimento de *recombinação* de elementos familiares, bem como o resgate de ideias que já circulam no histórico do imaginário humano. Assim, a fantasia se configura não apenas como um recurso de desprendimento do aspecto concreto da realidade como também de expansão da imaginação humana.

A fantasia, presente não apenas desde os contos de fada, mas ecoando um passado imemorial, persiste em alta até os dias de hoje, seja na literatura, no cinema, ou em tantas outras formas de arte. No âmbito literário, seu sucesso se revela em sagas como como *Harry Potter* (1997), *Percy Jackson e os Olimpianos* (2005) — um ótimo exemplar desse movimento de resgate —, *A Guerra dos Tronos* (1996), *Corte de Espinhos e Rosas* (2015), entre tantos outros, desdobrando-se em diversas subcategorias como alta fantasia, *dark fantasy*, fantasia medieval, etc.

Quanto ao “maravilhoso” e ao “fantástico”, Tzvetan Todorov deslinda as particularidades que os distingue na indispensável obra *Introdução à literatura fantástica*,

originalmente publicada em 1970, pedra angular dos estudos da literatura fantástica. Em linhas gerais, para Todorov, o maravilhoso seria a representação de um mundo com funcionamento diferente do nosso; assim, a ocorrência de “fenômenos sobrenaturais” — como já esclarecido, eventos não familiares ao “nosso mundo” — seria algo intrínseco a esse, e, portanto, aceitos sem estranheza. Nas fábulas, contos de fadas e contos maravilhosos, por exemplo, não se questiona a existência de animais falantes, bruxas ou encantamentos, mesmo que estes sejam “anormais” para nossa realidade, pois são elementos passíveis do cenário maravilhoso.

Aprofundando-se nessas terminologias, através de um estudo indutivo — realizando um levantamento de obras — Todorov chega a três conceitos básicos: o estranho, o maravilhoso e o fantástico; estando este último situado no entremeio dos dois primeiros. No capítulo *Definição do Fantástico*, Todorov (2003) descreve o fantástico literário essencialmente como um campo ambíguo e incerto localizado entre o real e o imaginário. Melhor dizendo, o fantástico se manifesta quando, em um mundo supostamente comum tal qual o nosso, ocorre um acontecimento extraordinário e injustificável perante as leis que regem tal mundo; assim, quem o presencia — o leitor e/ou a personagem — pode adotar dois julgamentos alternativos do ocorrido: ou se trata de ilusão, sonho, coincidências justificáveis, e, enfim, não é real — está no âmbito do imaginário — portanto, as leis do mundo permanecem inalteradas; ou aconteceu de fato, fazendo parte da realidade, no entanto, uma realidade agora extraordinária que está além do mundo previamente conhecido (Todorov, 2003, p. 30).

Desse modo, o fantástico constitui-se nessa encruzilhada: “[...] ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num terreno vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a *hesitação* experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2003, p. 31, grifo nosso). A palavra-chave é, portanto, hesitação. Quando a escolha é tomada, se assumida a perspectiva do fenômeno sobrenatural como fruto do imaginário ou ilusório, adentramos no terreno do *estranho*, onde é apresentada uma explicação dentro da lógica comum para os acontecidos — seja através uma sequência de ilusões ou “coincidências” bem elaboradas, seja através do recurso do sonho ou da loucura. Se, contrariamente, for assumida a perspectiva da existência concreta de tal fenômeno, estamos agora no terreno do *maravilhoso*, portanto, o personagem ou leitor revisa suas concepções para a admissão de um mundo onde o sobrenatural se integra na realidade.

Posto isto, o fantástico possui um caráter volúvel, sendo mais uma fronteira que um gênero autônomo. Reside nesse espanto, na vacilação, na incerteza, assim, “a hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico” (Todorov, 2003, p. 37). Contudo, não é a única.

Todorov destaca ainda que o fantástico se constrói também em uma maneira de ler, a qual define negativamente: não deve ser “poética” nem “alegórica” (idem, p. 38). Em outras palavras, os recursos figurados e metafóricos frequentes na poesia não devem se confundir com o fantástico, bem como, embora haja traços alegóricos nas três categorias apresentadas, no fantástico, sua significação não se encerra na alegoria — como é o caso das fábulas, cuja interpretação é estruturada em correspondências diretas a determinados discursos preestabelecidos.

Após discorrer sobre a definição do fantástico, bem como sua relação com o estranho e o maravilhoso, Todorov parte então para a seguinte questão: que papel desempenha, portanto, o fantástico em uma obra? Quais contribuições ele pode oferecer? O autor, baseando-se na teoria geral dos signos, designa então as “funções” do fantástico em três níveis: o pragmático, que diz respeito à relação entre o texto e o leitor; o semântico, que consiste no aspecto referencial do texto; e, por fim, o sintático, tocante ao funcionamento interno do texto.

Pragmaticamente, o fantástico provoca efeitos no leitor não comuns a outros gêneros ou, ao menos, não da mesma forma ou com a mesma intensidade: medo, horror, espanto, curiosidade etc. No viés semântico, assume uma função que Todorov descreve como quase tautológica: “permite descrever um universo fantástico, e este universo sem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem: a descrição e o descrito não são de natureza diferente” (Todorov, 2003, p. 101), sendo, assim, uma autodesignação. Quanto ao sintático, o fantástico é essencial para a própria estrutura narrativa, já que mantém o suspense e contribui para criação de intrigas, interferindo, pois, diretamente no desenvolvimento do relato.

Todorov não se aprofunda no nível pragmático, pois, segundo ele, este estaria fora de seu alcance crítico, sendo mais próximo do campo da psicologia. Quanto ao semântico, discorre sobre os “temas do fantástico”, destacando os temas do *eu* e os temas do *tu*; o primeiro representa a relação do sujeito consigo mesmo frente ao mundo que o cerca, em um esquema de percepção-consciência — entrando em tópicos como a loucura ou a percepção infantil do mundo. Já o segundo trata da relação do sujeito com seu desejo, e, portanto, com o inconsciente — adentrando em “assuntos proibidos” e considerados tabu, como a sexualidade, a violência, entre outros.

Por fim, no último capítulo, denominado *Literatura e fantástico*, Todorov (2003) se aprofunda neste viés funcionalista, descrevendo mais detalhadamente seu papel sintático, o qual aqui também define como função literária do fantástico. Como já tangenciado anteriormente neste tópico, o fantástico constitui-se como o cerne dos conflitos do enredo, servindo, portanto, como ruptura e/ou restituição do equilíbrio narrativo, indicando sempre a passagem de estado

para outro. O fantástico, assume, assim, um papel essencialmente *transgressor*, quer seja das leis sociais ou das leis narrativas:

Vê-se enfim em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão de lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação (Todorov, 2003, p. 174)

Ao discorrer, ainda, sobre a função do fantástico em si, ou seja, não mais sobre os elementos sobrenaturais, mas sim sobre a reação despertada por eles — a hesitação —, Todorov alega que o fantástico como gênero, diferente do maravilhoso que persiste na literatura há séculos, possuiu uma vida breve — entre os séculos XVIII e XIX. Isso se deu especialmente por seu caráter dicotômico: o contraste entre o real e o imaginário, que em muito refletia os dilemas do século XIX: “O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e o do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista” (Todorov, 2003, p. 176). O fantástico, assim, existe apenas se em oposição à realidade, disparidade que passou a ser bem menos delineada na literatura moderna.

Todavia, se o fantástico seria, como alegou Todorov, um gênero em “decadência” na contemporaneidade por encapsular o pensamento positivista do século XIX, o que justifica sua evidência em uma obra tão recente como *O labirinto do Fauno*? A tensão do romance se centra no fator da hesitação, tanto do leitor, quanto da protagonista Ofélia, perante o extraordinário, representado pelo Reino Subterrâneo: até que ponto este é crível? É, de fato, concreto, ou trata-se de uma projeção da protagonista, tão recolhida em seus livros, numa tentativa de resguardar sua esperança em um contexto desesperador? Essas questões, que não necessariamente possuem uma resposta palpável, serão esmiuçadas nos capítulos seguintes, porém a *dúvida* permanece como um aspecto incontestável no romance.

Por conta disso, pesquisas mais recentes têm revisitado a obra de Todorov através de um olhar atualizado e consoante com a conjuntura literária moderna, defendendo a tese de que, diferentemente do proclamado pelo formalista russo, a literatura fantástica persiste viva em nossa atualidade, ainda que transformada pelas mudanças paradigmáticas do século XX. É o caso do crítico David Roas, que, em contraste à abordagem essencialmente estruturalista de Todorov, expande os horizontes para uma conceituação do fantástico que leva em consideração, para além da forma, aspectos estéticos, linguísticos e filosóficos (Alvarez, 2014, p. 26).

Roas (2014) sumariza o conceito de fantástico de Todorov como “[...] essa categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos

acontecimentos relatados, e que este compartilha com o narrador ou com algum dos personagens” (p. 41). Com a alcunha de “evanescente”, questiona a vagueza de qualificar o gênero a partir de seus limites com outros dois gêneros — o estranho e o maravilhoso. Aponta, ainda, que o fantástico todoroviano, respaldado na vacilação, embora descreva devidamente certas obras — inclusive o romance em análise, como já comentado —, é também muito específico e excludente, escanteando tramas que, apesar da comprovada veracidade do “fenômeno sobrenatural”, não se encaixam no campo do maravilhoso. À vista disto, “a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim” (idem, p. 43).

Como exemplo, Roas cita o clássico gótico *Drácula* (1897), de Bram Stoker: ambientado com alta verossimilhança na sociedade inglesa vitoriana tardia, o único elemento sobrenatural a sobressair o rotineiro é o vampiro. A existência de tal criatura é rapidamente ratificada como fato, tanto para os personagens centrais quanto para o leitor, entretanto, essa comprovação não é suficiente para deslocar a obra para o campo do maravilhoso, posto que todo o restante do mundo representado no romance permanece inalterado e aparentemente “banal”.

Sob a perspectiva de Roas (2014), o cerne da diferenciação entre o maravilhoso e o fantástico não estaria na interpretação do fenômeno sobrenatural — se dúbio, fantástico; se concreto, maravilhoso —, e sim na relação deste com a nossa realidade extratextual. Melhor dizendo, enquanto o maravilhoso se configura como “paralelo” à realidade, possuindo sua autonomia intratextual, o fantástico se caracteriza por seu íntimo e indissociável vínculo com o real: “Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade” (Roas, 2014, p. 31)

Dessa maneira, Roas se dedica ao argumento do fantástico como elemento de desestabilização da nossa percepção da realidade. O fantástico, sob este viés, emerge da convivência conflituosa entre o possível e o impossível, sendo esta a qualidade que o particulariza em relação a categorias próximas, como o maravilhoso e a ficção científica, onde esse conflito não se produz (Roas, 2014, p. 76). Como síntese dessa ideia, Roas cita um trecho da obra fantástica *O livro de areia*, de Jorge Luis Borges (1975): “Não pode ser, mas é”. Assim, o efeito fantástico produzido por esse conflito não viria, como acreditava Todorov, necessariamente da incerteza, mas sim de sua inexplicabilidade, o fato de o fenômeno sobrenatural representar o *desconhecido*, que se encontra para além de nossa compreensão.

Comprova-se, então, que para a efetivação do fantástico, além da simples coexistência entre o real e o extraordinário, é necessária a problematização e questionamento dessa coexistência.

Esse movimento, contudo, não precisa partir necessariamente de dentro do texto. Como exemplo da “morte” do fantástico, Todorov utiliza *A metamorfose* (1915) de Kafka: segundo ele, a falta de perplexidade do protagonista perante o fenômeno sobrenatural — a transformação em um inseto gigante — e a gradual naturalização do ocorrido pelas pessoas constitui o caminho inverso ao fantástico — do sobrenatural ao natural, em vez de natural ao sobrenatural. Roas, contrariamente, considera a própria “falta de espanto” como um recurso fantástico por transgredir os padrões comportamentais da realidade, provocando inquietação no leitor, e, portanto, gerando um conflito.

Embora o artifício da disrupção da realidade seja um ponto convergente em grande parte das teorias sobre o fantástico, Roas se destaca por evidenciar o extratextual como indispensável para a construção do fantástico. Assim, enfatiza uma questão frequentemente ignorada pelas correntes estruturalistas, que, voltadas somente para o âmbito intratextual, buscam por uma concepção imanente do gênero: a necessidade de uma noção do “real” para confronto com o “irreal”. E essa noção apenas pode ser atribuída pelo leitor e sua bagagem sociocultural:

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. (Roas, 2014, p. 45)

Todavia, a própria noção de “realidade” é relativa perante o contexto sócio-histórico, o que nos leva de volta à problemática apresentada por Todorov sobre a “extinção” do fantástico: para o formalista, a transgressão fantástica tinha efeito apenas quando agia sobre a percepção da realidade concreta e imutável que regia os pensamentos iluminista e positivista. Com a mudança paradigmática do século XX, no qual, através do advento da física quântica e da teoria da relatividade, “abandonamos o mundo newtoniano das certezas e nos encontramos em um mundo onde a probabilidade e o aleatório têm um papel fundamental” (Roas, 2014, p. 78), essa noção de realidade deixa de ser tão objetiva.

Contudo, esse novo paradigma não implica no esgotamento das possibilidades do fantástico, posto que este não é estático, transformando-se ao passo que acompanha as mudanças na(s) forma(s) do ser humano conceber e se relacionar com a realidade (Roas, 2014, p. 92). Com a abolição desta como entidade estável e única, surge a noção das *percepções* da realidade, que passa “a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo

criado pelos seres humanos” (idem, p. 86). Daí provém a nova proposta de binômio ordinário/extraordinário em contraponto ao tradicional possível/impossível, já que, sob o paradigma do relativismo, não há como delimitar o impossível.

Quanto à impossibilidade de transgressão comentada por Todorov, enquanto os autores do fantástico tradicional utilizavam-se de transgressões das leis da física — outrora mais rigorosas — para subverter a realidade conhecida, “os autores dos século XX (e do século XXI), uma vez substituída a ideia de um nível absoluto da realidade por uma visão dela como construção sociocultural, escrevem narrativas fantásticas para desmentir os esquemas de interpretação da realidade e do eu” (Roas, 2014, p. 92), como bem esclarece através dos sentimentos de inquietação e de insegurança consequentes de uma realidade volúvel, tão mais forte no fantástico contemporâneo:

Talvez a diferença essencial entre o fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo poderia ser expressa da seguinte maneira: o que caracteriza este último é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos (Roas, 2014, p. 159)

Em suma, o fantástico estabelece com o real uma relação simbiótica ou parasitária (Jackson, 1981, p. 20), “[...] está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve” (Roas, 2014, p. 52). Assim sendo, *O labirinto do Fauno* configura-se como uma obra fantástica não somente pela concepção todoroviana da hesitação, mas ainda por seu caráter essencialmente subversivo, inquietante e provocativo.

3 O REAL E O FANTÁSTICO: DESVIOS E TANGÊNCIAS

Já delimitadas as concepções de fantasia e fantástico utilizadas em nossa pesquisa, no presente capítulo, delineamos os dois grandes planos que se intercalam para a construção da obra, o da realidade e o da fantasia — ou, alternativamente, a Superfície e o Reino Subterrâneo — e, ainda, suas aproximações e distanciamentos.

3.1 Entre a Espanha Franquista e o Reino Subterrâneo

Até então, reiterou-se o fato de que a narrativa de *O labirinto do Fauno* se bifurca em dois planos, o da realidade e o da fantasia: de que maneira esses planos distintos se estabelecem narrativamente e, sobretudo, como se edificam a partir de seus contrastes, são pontos a serem esmiuçados neste tópico.

Inicialmente, cabe a ressalva de que a porta de entrada do leitor no romance se dá, anterior ao primeiro capítulo, pelo Prólogo. Destacado da trama central, este narra brevemente a história de Moanna, a princesa perdida do Reino Subterrâneo: encantada e curiosa pelo mundo dos humanos, a princesa foge para a superfície, onde o contato com a luz do sol apaga todas as suas lembranças e ela esquece sua identidade e origem, vagando sem rumo pela terra até sua morte; o rei, porém, não desistiu de procurá-la, e, sabendo que seu espírito era imortal, esperou eternamente por seu reencontro, mesmo que em outro corpo, outro lugar ou outro tempo.

O período introdutório “Dizem que há muito, muito tempo, uma princesa vivia no Reino Subterrâneo, onde não havia dor nem mentiras, e sonhava com o mundo dos humanos.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 11) desloca o conto da história conhecida da humanidade, levando-o a um tempo longínquo e imemorial, atribuindo a este um aspecto mítico. Assim, o leitor se depara, a princípio, com um cenário fantasioso e distante de sua familiaridade. Nas palavras de Bessière, o “era uma vez”, bem como suas variantes, “situa os elementos narrados fora de toda atualidade e impede qualquer assimilação realista.” (1974, p. 32).

No primeiro capítulo, no entanto, há uma mudança de atitude. Embora, como já dito na seção anterior, este se inicie com “era uma vez”, a expressão assume uma função muito distinta da descrita por Bessière e presente no prólogo: “Era uma vez uma floresta no norte da Espanha, um lugar muito antigo que guardava histórias longínquas já esquecidas pelos homens” (Del Toro e Funke, 2019, p. 13). Ainda que haja continuidade da atmosfera misteriosa construída previamente, aqui, temos um cenário palpável: uma floresta no norte da Espanha. Nos parágrafos posteriores, há também uma datação: “O ano era 1944” (idem). Assim, diferentemente das narrativas maravilhosas, nas primeiras páginas a obra já se encontra temporal e espacialmente localizada. Logo, o “era uma vez” exerce um papel essencialmente estilístico e intertextual — fazendo um paralelo entre a narrativa que se inicia e a apresentada anteriormente.

Estamos diante, portanto, de um contexto crível, bem situado e próximo da realidade conhecida pelo leitor. Essa verossimilhança é imprescindível para o gênero fantástico, já que “a transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um espaço semelhante ao do leitor” (Roas, 2014, p. 42). Roas denomina esse “espelhamento” da realidade como *realismo*

do fantástico, ou seja, a utilização do código narrativo realista para criação de um ambiente convincentemente real, e, portanto, passível de ruptura. Assim, o realismo não pode ser reduzido a um recurso estilístico, sendo uma necessidade estrutural do texto, “a narrativa fantástica, para seu devido funcionamento, deve ser sempre crível” (idem, p. 51)

O labirinto do Fauno se encarrega bem disso, com uma linguagem que, ao passo que análoga à contação de histórias típica dos contos de fada, é também minuciosa e descritivista, com um narrador extradiegético que fornece detalhes dos personagens e do espaço, e, acima de tudo, insere o enredo em um contexto sócio-histórico autêntico, coincidindo, assim, com a fórmula realista. Esse último ponto é absolutamente vital para a caracterização do que aqui nos referimos como *plano da realidade*. O narrador não se contenta em fornecer um ano e um local, adentrando nos eventos de um período bastante belicoso para a Espanha: no contexto imediato, as consequências da Guerra Civil, e, no panorama global, a Segunda Guerra Mundial.

A década de 30 foi marcada por uma grande polarização que dividiu o cenário político espanhol entre a Falange Tradicionalista Espanhola (FET), de base nacionalista e totalitária; e a Frente Popular, que reunia as forças da Esquerda, possuindo líderes comunistas, socialistas e anarquistas. O atrito entre esses dois grupos culminou na Guerra Civil Espanhola, que durou de 1936 a 1939, encerrada com a vitória da FET sob comando de Francisco Franco. Deu-se início, então, à Ditadura Franquista, que vigorou até 1975. O regime de Franco tinha forte inspiração no fascismo italiano de Benito Mussolini, sendo assim um governo autoritário, conservador e de base nazifascista. No entanto, o fim da Guerra Civil não foi sinônimo do fim dos conflitos internos do país: facções da resistência esquerdista insurgiram por todo o país, especialmente em formato de guerrilhas, o que fez da repressão política uma das marcas mais fortes do franquismo.

É nesse contexto pós-guerra, portanto, que se insere a trama. O diretor Guillermo del Toro, em entrevista na edição Blu-Ray do DVD, expressa que, como mexicano, a Guerra Civil Espanhola também foi de certa forma parte de sua história, graças a seu recorrente contato com refugiados ou filhos de refugiados (Ribeiro e Alves, 2011, p. 44). O fascismo também não é uma temática inédita na filmografia de Del Toro, o que vai de encontro à crença do senso comum de que não há política na fantasia: anterior a *O labirinto do Fauno*, temos *A Espinha do Diabo* (2001), também ambientado na Espanha, no último ano da Guerra Civil; e mais recentemente, *Pinóquio* (2022), releitura moderna que tem como cenário a Itália do início do século XX, sob o governo fascista de Mussolini. Del Toro não apenas incorpora acontecimentos factuais em sua ficção, evidenciando essa íntima relação entre o fantástico e o real, como por vezes faz da fantasia uma via de denúncia do absurdo da realidade.

No caso do romance *O labirinto do Fauno*, o primeiro bloco de capítulos — de *I. A floresta e a fada* a *V. Pais e filhos* — é dedicado à apresentação do plano da realidade. O primeiro capítulo se inicia com a chegada de Ofélia e sua mãe Carmen à floresta na qual está alojada a companhia do seu padrasto. A primeira informação que recebemos sobre o capitão, precedente até mesmo ao seu nome, já delineia sua essência perversa: “Ofélia o chamava de Lobo e não queria pensar muito nele. Mas até as árvores pareciam sussurrar aquele nome” (Del Toro e Funke, 2019, p. 14). A figura do lobo é recorrente por toda a trama, tipificando os agentes do regime franquista como predadores, como se faz nítido na seguinte passagem: “Lobos: isso que eles eram, esses soldados que as acompanhavam. Lobos que comem homens. Sua mãe dizia que os contos de fada não tinham nenhuma relação com o mundo real, mas Ofélia sabia que tinham. Os contos haviam lhe ensinado tudo sobre o mundo.” (idem, p. 15). No segundo capítulo, *Todas as formas do mal*, a noção do fascismo como representação do mal humano e de Vidal como seu vetor narrativo se escancara:

Raramente o mal se mostra de imediato. A princípio, é pouco mais que um sussurro. Um olhar. Uma traição. Mas logo cresce e cria raízes, mesmo que imperceptível, despercebido. Só os contos de fadas dão uma forma adequada ao mal. Os lobos maus, os vilões, os demônios, o diabo...
Ofélia sabia que o homem que logo teria que chamar de “pai” era mau. Ele tinha o mesmo sorriso do ciclope Ojáncanu, e a crueldade do Cuegle e do Nuberu — monstros que ela conhecia dos contos de fadas — se aninhava em seus olhos sombrios. Mas a mãe da menina não enxergava o mal em sua verdadeira forma. Em geral, as pessoas perdem essa capacidade quando envelhecem, e talvez Carmen Cardoso não tivesse notado seu sorriso de lobo porque o Capitão Vidal era bonito e estava sempre impecavelmente vestido com seu uniforme de gala, botas e luvas. Por ansiar tanto pela proteção dele, talvez a mãe tenha confundido a fúria sanguinária com autoridade, e a brutalidade com força. (Del Toro e Funke, 2019, p. 19)

No excerto acima, podemos observar como a bagagem literária de Ofélia projeta-se em sua forma de enxergar e interagir com a realidade, ratificando a passagem do capítulo anterior de que os contos de fada educaram-lhe sobre o mundo. Além do lobo, Ofélia compara Vidal a Ojáncanu, Cuegle e Nuberu, sendo todos esses agentes da destruição da mitologia cantábrica³ que transtornam a vida humana. Ojáncanu, monstro mais temido entre os citados, é visto como a encarnação da crueldade e representação da força esmagadora do ódio — cabe aqui o destaque do cunho intertextual da narrativa, que traça referências não apenas com a memória ocidental

³ Referente ao povo Cantabri, que habitava a região costeira do norte da Península Ibérica, o que corresponde, hoje, ao norte da Espanha. Com o passar do tempo essa mitologia assimilou-se à celta, e, posteriormente, à romana, devido à expansão do Império Romano.

amplamente conhecida como também com a memória local espanhola, resgatando, na extensão do livro, impressões das tradições celta e cantábrica de forma mais explícita do que no filme.

Assim, não obstante sua aparência polida, o narrador personifica o mal em Vidal. Talvez o capítulo mais emblemático para sua caracterização seja o V, *Pais e filhos*. Narrado inteiramente sob a perspectiva de Vidal, o capítulo se inicia com o capitão polindo o relógio de bolso de seu falecido pai, ritual que repete todas as noites. Através desse procedimento, o leitor não apenas é imerso na mentalidade metódica e controladora do capitão, como ainda é apresentado à sua obsessão pelo tempo e pela imortalidade: o empenho em conservar o relógio é um ato simbólico da preservação da memória do pai, o próprio Vidal, aliás, se vê como uma extensão dos ideais nacionalistas de seu pai. Da mesma forma, também enxerga Carmen como uma mera incubadora que, gerando seu filho — para ele, não há a possibilidade de uma filha — garantirá a perpetuação de seu legado, tornando-o, portanto, imortal: um pensamento essencialmente patriarcalista e diretamente ligado às noções de virilidade e honra sob a ótica fascista.

O título *Pais e filhos*, no entanto, não está flexionado no plural por acaso: além da relação de Vidal com seu pai, também faz referência a dois camponeses — um idoso e um jovem, sendo eles pai e filho — capturados pelos soldados na floresta sob suspeita de serem guerrilheiros. Nesse momento, Funke (2019) traduz em prosa uma das cenas mais brutais do filme: após provocar o camponês jovem, fazendo-o perder a postura comedida perante o perigo, o capitão o assassina ao quebrar uma garrafa em sua cabeça e perfurar seu olho com os cacos de vidro repetidas vezes, tudo isso diante do pai desesperado, que também é morto em seguida com um tiro no peito.

Esse evento, apesar de chocante para o leitor, é tratado como trivial pelos demais moradores do quartel, como se a morte e a violência já tivessem se tornado cotidianas. Os soldados o relatam com um tom cômico: “Lá fora, no pátio, um dos soldados tinha imitado o velho implorando pela vida do filho. Riu ao descrever como Vidal havia matado os dois.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 65). Por outro lado, as funcionárias responsáveis pela limpeza e pelas refeições, apesar do descontentamento geral com o exército, parecem ter se habituado aos horrores do moinho, tornando-se insensíveis: “Estavam rindo enquanto limpavam a mancha de sangue que os coelhos tinham deixado na mesa. Elas não queriam saber.” (idem, p. 67). O plano da realidade se converte, portanto, em um retrato fiel de um evento que manchou de sangue a história espanhola, poupando eufemismos ao desvelar as barbaridades do fascismo para o leitor ao passo que naturaliza essa realidade cruel da perspectiva intratextual, criando um ambiente inflexível e sem esperança.

Funke, curiosamente, aplica nesse plano estratégias típicas dos contos de fadas que se realizam, sobretudo, através da narração. O narrador de *O labirinto do Fauno* (2019), além de extradiegético e onisciente, é extremamente influente, ou seja, interfere diretamente na percepção do leitor, moldando-a aos seus interesses — recurso comum nos contos de fadas. Zilberman (1982) denomina este tipo de narrador como arbitrário ou autoritário, que, preenchendo o texto com comentários e informações já processadas, não deixa espaço para o leitor participar ativamente do texto e construir suas próprias interpretações: “como a voz do narrador ocupa todos os espaços, ao leitor é fornecido um mundo pronto, previamente interpretado e facilmente consumível” (p. 111).

A tabela abaixo ilustra como o narrador atua na caracterização dos personagens, definindo-os sem margem para ambiguidades, mesmo que sob distintos pontos de vista⁴. Nela, é traçada uma relação das caracterizações de Vidal e Mercedes — a governanta do moinho que, na verdade, é uma infiltrada da resistência, irmã de um dos guerrilheiros escondidos na floresta — sob três pontos de vista distintos, os deles mesmos e o da protagonista.

Quadro 1: Relação entre focalização e personagens em *O labirinto do Fauno* (2019), grifos nossos

FOCALIZAÇÃO / PERSONAGEM	OFÉLIA	MERCEDES	VIDAL
MERCEDES	<p>“O braço de Mercedes era <i>caloroso</i>. E <i>forte</i>.” p. 15</p> <p>“Mercedes parecia ser tão <i>forte</i>, uma pessoa que a protegeria naquela casa cheia de solidão e fantasmas do passado” p. 18</p>	<p>“Era isto que ela era: os olhos e ouvidos dos coelhos que eles caçavam, <i>silenciosa e invisível</i> como um <i>rato</i>. [...] ela já tinha entrado naquele jogo tantas vezes que sabia como não se entregar. Só um <i>rato</i>. <i>Invisível</i>. Estaria com os dias contados se ele a visse como uma gata ou uma raposa.” p. 16</p>	<p>“ Todos os gatos gostam de liberar os <i>ratos</i>. Por um tempo. Depois que já sentiram o poder de suas garras. [...] A mulher que lhe (seu filho) dera à luz também fora muita bonita, mas Mercedes era mais <i>forte</i>. E isso significava que seria ainda mais agradável acabar com ela” p. 119</p>
VIDAL	<p>“Ele. <i>Ninguém dizia seu nome</i>. Vidal. Soava como uma pedra na janela; cada letra um caco de vidro. <i>Capitão</i>. Era assim que o chamavam. Mas Ofélia ainda achava que <i>Lobo</i> lhe caía melhor.” p. 17</p>	<p>“O <i>gato</i> não queria que o jogo terminasse ainda. Do que mais iria alertá-la? Ah, sim. Ele queria que ela corresse para atirar em suas costas [...]. Ou <i>caçá-la</i> como um cervo na floresta, depois de encontrá-la atrás da moita onde se escondera.” p. 119</p>	<p>“Os homens eram criaturas vulneráveis, sem pelos ou escamas para proteger a pele macia. Então, todas as manhãs, Vidal se esmerava para parecer uma <i>fera</i> ainda mais perigosa.” p. 33</p>

Fonte: Ramos, 2022.

⁴ As colunas indicam a focalização ou o “ponto de vista” de determinado personagem, enquanto as linhas indicam o personagem que está sendo descrito.

Percebe-se que, mesmo sob diferentes perspectivas, há uma repetição de ideias, símbolos e adjetivos para a construção das personagens. No caso de Mercedes, pode-se dizer que ela assume o papel de “fada madrinha” para Ofélia, preenchendo o vazio deixado por sua mãe fragilizada e impotente ao lhe oferecer conforto e proteção em um ambiente hostil. Para além disso, Mercedes também tem um papel fundamental na trama como infiltrada da resistência, convertendo sua invisibilidade como mulher em um ambiente majoritariamente masculino em arma: sua força, portanto, reside em sua aparente inofensibilidade. Vidal, ao contrário, representa um poder brutal e temível, sendo sempre associado à figura do predador:

[...] para Ofélia, Lobo; para Mercedes, gato; para si mesmo, fera. Esta alegoria, simultaneamente, o situa na posição de opressor como agente do fascismo e o afasta de sua humanidade. Dessa forma, fica claro como Mercedes e Vidal são construídos como figuras antagônicas entre si, podendo ser descritos através de antíteses: bem e mal, feminismo e patriarcado, resistência e tirania, esperança e morte. (Ramos e Silva, 2022, p. 263)

Dessa forma, a impressão provocada no leitor na primeira menção a Vidal se solidifica e é mantida até a última página. Do ponto de vista formal, ele é um personagem puramente plano, executando uma função narrativa muito clara de vilão — segundo a categoria de Propp (2001), de *antagonista/malfeitor*. Mercedes é um caso semelhante, já que, apesar de sua dupla identidade, fica claro para o leitor que ela sempre esteve do lado favorável à protagonista e oposto ao seu malfeitor. Próximo ao encerramento da obra, Mercedes abandona sua postura defensiva e entra em um confronto direto com Vidal, o que a aproxima do papel de auxiliar descrito por Propp, que assiste o herói — nesse caso, heroína — nos momentos mais críticos.

Em síntese, os principais recursos dos contos de fadas — dissertados na seção anterior — transpostos para a edificação do plano da realidade da obra são: a) forte presença do narrador para construção de uma narrativa fechada e essencialmente maniqueísta, com uma evidente delimitação de “bem” e “mal”; b) personagens lineares e estereotipados; e c) recorrentes padrões dicotômicos. Posto isto, concluímos que o plano da realidade, ao assumir um modelo narrativo fechado semelhante aos contos de fada, constitui-se como um cenário estático e de aspecto quase fatídico. Esse modelo, contudo, não se repete quando a narração se desloca para os elementos do Reino Subterrâneo, ou seja, para o plano da fantasia. Contrariamente, nesse plano predominam “a imaginação e as infinitas possibilidades da existência humana” (Alves e Ribeiro, 2011, pp. 47-48), sendo ainda muito mais volúvel e enigmático, o que exige uma maior mobilização por parte do leitor.

Precedente à investigação desse plano, todavia, é necessário pontuar que a reprodução do efeito fantástico no romance se dá de forma distinta ao filme, que dispõe do recurso imagético. Pode-se dizer que, no filme, a ruptura fantástica é mais abrupta: como a criatura encontrada por Ofélia nas ruínas da floresta tem a fisionomia de um inseto, o telespectador pode interpretar a afirmação “Acho que vi uma fada!” como simples conotação — o fenômeno fantástico só se manifesta de fato posteriormente, com a metamorfose do ser, que, mimetizando as imagens do livro de Ofélia, assume uma aparência de fada mais convencional.

O narrador do romance, no entanto, revela a natureza mágica da criatura quase que de imediato: “A criatura alada que estava esperando por Ofélia [...] sabia de muitas coisas, mas não era uma fada, pelo menos não como pensamos nas fadas. Só o mestre sabia seu nome verdadeiro [...]” (Del Toro e Funke, 2019, p. 18). Nesse momento, é revelada não somente a suposta existência de um “Reino da Magia”, como também são fornecidas pistas sobre um *mestre* das fadas e sobre a ligação de Ofélia com esse outro mundo.

No posfácio do livro, Funke discorre sobre os desafios de recontar em prosa uma história originalmente audiovisual: por um lado, há as limitações do romance, que não dispõe dos mesmos recursos de som, imagem e movimento do cinema; por outro, o formato narrativo é também uma oportunidade de apresentar o mundo de *O labirinto do Fauno* sob uma ótica diferente — principal objetivo de Del Toro ao encomendar um romance — e até mesmo expandi-lo, tanto horizontalmente — através, por exemplo, dos contos originais sobre a origem de alguns elementos do Reino Subterrâneo — quanto verticalmente — explorando o subjetivo das personagens por meio da voz narrativa. Para melhor usufruir das estratégias exclusivas da escrita, sem ignorar por completo os efeitos que só podem ser realizados no audiovisual, a autora adotou a estratégia de se guiar não pelo roteiro, mas sim pelo filme: “Não escrevi este livro seguindo o roteiro do filme. Assisti, segundo por segundo, imagem por imagem” (Funke, 2019, p. 314).

Esse método se faz perceptível, sobretudo, no estilo descritivo e gráfico da escrita. Roas (2014), ao dissertar sobre o realismo do fantástico, pontua que os textos fantásticos, ao passo que são bastante detalhistas ao retratar a realidade, costumam se tornar vagos na descrição do fenômeno fantástico devido a sua natureza inexplicável. Contudo, isso não pode ser tomado como uma regra universal, já que há ocasiões em que o fenômeno fantástico não é abstrato a ponto de provocar problemas em sua descrição — o que, contudo, não faz deste menos disruptivo. Funke é uma dessas exceções, já que, contrariamente, sua escrita parece se tornar ainda mais detalhista na descrição dos cenários e seres fantásticos, na tentativa de transmitir ao leitor uma vividez que se aproxime ao máximo do efeito audiovisual. Um claro exemplo é a

mesma cena da transformação da fada — que destacamos, pois, apesar dos sinais dados pela voz narrativa, segue sendo o primeiro contato direto de Ofélia com o fantástico:

A visitante de Ofélia resolveu entrar na brincadeira. Ergueu-se nas patas traseiras e, ficando de costas para a menina, escondeu a antena e deixou o corpo seco e alongado bem parecido com o da mulherzinha da ilustração. Ao se transformar, ela deu uma forma ligeiramente nova às suas asas. Fez com que parecessem folhas. Então levantou as mãos agora humanas e, coçando as orelhas pontudas com os dedos que haviam crescido, comparou mais uma vez sua silhueta com a da imagem. Sim. A metamorfose tinha sido um sucesso. (Del Toro e Funke, 2019, p. 29)

As fadas — a primeira a encontrar Ofélia, e mais duas que são inseridas posteriormente na narrativa — são elementos de suma importância, já que, além de se configurarem como a via de entrada de Ofélia no mundo fantástico, agem como um intermédio entre a protagonista e a figura hierárquica do Fauno. Coelho (2012) define, de modo geral, as fadas como “[...] seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob a forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações limite, quando já nenhuma solução natural seria possível” (p. 78). Originalmente, na tradição celta, as fadas ocupavam o papel de heroínas ou de amantes — se envolvendo em um romance com o herói — no entanto, com a cristianização do Ocidente, passaram a desempenhar o papel de *mediadoras* “entre os amantes separados ou entre os humanos e a felicidade que têm direito” (idem, p. 79).

Além disso, estima-se, pela sua origem etimológica, uma íntima relação entre as fadas e o destino: “comprova-se que as fadas tiveram origem comum em função do próprio termo que as designa: ‘fada’. Sua primeira menção documentada em textos novelescos foi em língua latina: *fata* (oráculo, predição), derivada de *fatum* (destino, fatalidade)” (Coelho, 2012, p. 78, grifos da autora). Dessa forma, as fadas atuam como guias para Ofélia no mundo fantástico, e, conseqüentemente, a conduzem ao seu destino — supostamente — profetizado. O magnetismo *fatal* — no sentido de *inevitável* — que leva Ofélia ao encontro do fantástico passa a operar no instante em que decide seguir a fada quando ela a procura em seu quarto, no capítulo VI. *No labirinto*:

Não havia medo no coração de Ofélia quando ela calçou os sapatos e seguiu a Fada noite afora. Parecia que já a tinha seguido, e quem não iria atrás de uma fada, mesmo se ela aparecesse na calada da noite? Provavelmente elas sempre apareciam em momentos assim. E não havia escolha a não ser segui-las. Era o que diziam os livros, e não pareciam seus contos mais verdadeiros do que aquilo que os adultos fingiam ser o mundo? Só os livros abordavam todas as coisas sobre as quais os adultos não queriam conversar: Vida. Morte. O Bem e o Mal. E tudo mais que tinha alguma importância na vida. (Del Toro e Funke, 2019, p. 55-56)

Na passagem acima, podemos perceber a importância do fantástico para Ofélia: as duas aparições da fada para si até então — primeiramente, no formato de inseto, e agora e sua forma tradicional dos contos de fadas — proporcionaram à menina uma alegria que vinha se tornando cada vez mais rara em seu dia a dia. O trecho “E não havia escolha a não ser segui-las” é, contudo, o mais emblemático, podendo ser lido sob diversos ângulos: não haveria escolha por que era sempre assim que ocorria nos contos de fada, grande influência na vivência de Ofélia? Não haveria escolha por que Ofélia estava predestinada àquilo? Ou, enfim, não haveria escolha pois Ofélia *necessitava* de algo além “daquilo que os adultos fingiam ser o mundo”? O dilema da escolha é um tópico constantemente retomado no livro — como abordaremos no capítulo seguinte — que, contudo, só se desvela após a inserção de Ofélia no fantástico. E é exatamente isso que o fantástico representa inicialmente: a adrenalina da novidade, o poder da escolha, das novas possibilidades, uma ruptura com o mundo conhecido que, para Ofélia, representava, acima de tudo, um sofrimento incontornável.

Contudo, o desconhecido também pode provocar temor, e, no trajeto desenhado pela fada para levar Ofélia ao centro do labirinto na floresta, a protagonista experimenta uma mistura de emoções e sentimentos conflituosos:

Ofélia não se assustou quando o arco de pedra surgiu em meio à escuridão. A Fada passou por ele rodopiando. Mercedes não estava ao lado de Ofélia para detê-la, não naquele momento. As muralhas antigas do labirinto surgiam de todos os lados, levando-a cada vez mais longe, para círculos sem fim, e toda vez que Ofélia parava em um dos cantos do labirinto, hesitante, a Fada a encorajava. *Me siga! Me siga!* Ofélia tinha certeza de que era isso que ela gorjeava enquanto ora flutuava sobre sua cabeça, ora seguia ao seu lado.

Há quanto tempo estava andando? Ofélia não sabia. As muralhas antigas emolduravam o céu noturno, e os sapatos da menina estavam encharcados do orvalho escorrendo dos musgos que acarpetavam os caminhos serpenteados. Parecia um sonho, e nos sonhos o tempo não existe. De repente, as muralhas se abriram, e Ofélia adentrou um pátio. No centro, havia um enorme poço de pedra fincado no chão e uma escada que descia. Ofélia não sabia quantos degraus havia na escada que parecia infinita, pois a escuridão engolia todos eles. Um sussurro úmido veio do poço, e Ofélia sentiu outra pontada de medo, mas também um chamado à aventura.

Ela seguiu a Fada, que continuava gorjeando e rodopiando à sua frente, e se pôs a descer os degraus, se embrenhando cada vez mais fundo no subsolo. A escada levava ao fundo do poço, mas não havia água, só um monolito esculpido e muito parecido com os que ela vira na floresta. Parecia igualmente antigo, mas aquele era mais alto e rodeado de canais de pedra esculpidos no chão, formando um labirinto que espelhava o da superfície. Um ruído ecoava das sombras atrás do monolito, como se algo enorme se movesse ali. *Ofélia já estava muito assustada*, mas a Fada continuava insistindo que prosseguissem. Seguindo a Fada, ela enfim desceu os últimos degraus e chegou ao fundo do poço. (Del Toro e Funke, 2019, pp. 56-57, grifos nossos)

O medo e a esperança, tão contrastantes entre si, são os dois elementos principais que permeiam a jornada de Ofélia pelo chamado Reino Subterrâneo. Essa contradição se intensifica com a introdução do Fauno, personagem que incorpora na narrativa uma ambiguidade contrastante aos personagens e cenário fechados do plano da realidade. Ele quem revela a ela sua suposta identidade ancestral, a princesa Moanna. A reação imediata de Ofélia é a incredulidade, seguida do *receio*: “Do que ele estava falando? Suas palavras assustaram mais Ofélia do que a noite ou aquele lugar tão distante da cama aquecida pelo calor de sua mãe. *Embora desejada, a verdadeira magia é assustadora.*” (Del Toro e Funke, 2019, pp. 59-60, grifo nosso).

Na passagem acima, faz-se explícita a íntima relação entre o fantástico e o medo — sentimento que pode ser provocado tanto no leitor quanto nos personagens. Roas (2014) pontua que “medo” talvez não seja o termo mais adequado, já que assume menos um sentido de susto — como é típico dos filmes de terror — e mais um aspecto de inquietude. No gênero fantástico, esse sentimento se associa, sobretudo, ao confronto com o desconhecido, e pode ser melhor sintetizado pela expressão alemã *unheimliche*, dissertada por Freud:

[...] não é estranho que Freud, em seu artigo “Das Unheimliche”, advirta que o desconhecido inclui já etimologicamente um sentido ameaçador para o ser humano: “A palavra alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich* (‘íntimo’), *heimisch* (‘doméstico’), *vertraut* (‘familiar’); e pode-se inferir que seja algo aterrorizante porque não é consabido (*bekannt*) nem familiar”. (Freud apud Roas, 2014, p. 59)

Ofélia, ao resgatar a imagem familiar da cama que divide com sua mãe, realça sua apreensão perante o desconhecido, representado pelo Reino Subterrâneo. No entanto, pouco mais a frente, ainda na mesma página, nos deparamos com uma outra faceta da postura hesitante de Ofélia: “Não sabia o que a assustava mais: o Fauno ter falado a verdade ou que fosse tudo uma mentira. *Uma princesa!*” (Del Toro e Funke, 2019, p. 60, grifo da autora). Aqui, o dilema de Ofélia é delineado ao leitor: não obstante o medo inerentemente humano do desconhecido, Ofélia teme perder o acesso àquele mundo e tudo o que ele representa — tão aparentemente parecido com as histórias de seus livros, e tão diferente do mundo no qual vivia — e se encanta com a possibilidade de ser uma princesa. Dessa forma, apesar de suas desconfianças, Ofélia aceita a proposta do Fauno de realizar três tarefas antes da lua cheia, uma espécie de “teste” que comprovaria sua identidade como Moanna.

A realização de tarefas como parte do percurso do herói para alcançar determinado fim ou provar seu valor é uma estrutura bastante tradicional, presente desde a mitologia grega — como exemplo mais notório, os doze trabalhos de Hércules — e muito recorrente tanto nas

histórias maravilhosas quanto na fantasia moderna. Através dessas tarefas que, paulatinamente, são apresentados diversos objetos e seres mágicos do Reino Subterrâneo. Como cada tarefa representa um desafio a ser superado, temos sempre elementos antagônicos e forças favoráveis, como no esquema descrito por Coelho:

Limitado pela materialidade do seu corpo e do mundo em que vive, é natural que o ser humano tenha precisado sempre de ‘mediadores mágicos’. Entre ele e a possível realização de seus sonhos, ideais, aspirações, sempre existiram mediadores e opositores. Os primeiros (fadas, talismãs, varinhas mágicas) para ajudar; os segundos (gigantes, bruxas, feiticeiros) para atrapalhar ou impedir seus desígnios. (Coelho, 2012, p. 85)

Como opositores temos, na primeira tarefa, o sapo gigante que mora nas raízes da antiga figueira da floresta, e na segunda, o Homem Pálido. Já como “mediadores mágicos”, temos as fadas e os instrumentos oferecidos pelo Fauno, como o Livro das Encruzilhadas — um livro em branco que escreve em tempo real as instruções para as tarefas, como se “previsse o futuro” — a bolsa de pedrinhas para derrotar o sapo e o giz que desenha passagens físicas para escapar do Homem Pálido. Em um formato progressivo, cada tarefa desencadeia na seguinte: Ofélia retira das entranhas do sapo a chave que abrirá uma das portinholas da parede do saguão do Homem Pálido, onde, por sua vez, está guardada uma faca, que será utilizada na tarefa final — a qual trataremos mais à frente.

Esse encadeamento, no entanto, não se dá de forma totalmente linear, por conta da dicotomia narrativa que faz a trama oscilar entre a Superfície e o Reino Subterrâneo. Cabe esclarecer, contudo, que essa dicotomia não se constitui como uma divisão rígida entre os mundos: os dois planos não se tangenciam, pois seus respectivos elementos não convivem entre si, ou seja, a protagonista é o único elo entre eles e a única capaz de transitar livremente entre os planos. Todavia, por vezes, o narrador constrói paralelos entre eles para o leitor, a exemplo do excerto abaixo, que inicia o capítulo XV. *Sangue*:

A chave que Vidal usou para abrir o celeiro não era de ouro. Porém, para os camponeses esperando em frente aos portões tronchos, a chave revelava um tesouro ainda mais valioso. Era bem cedo, mas eles já formavam fila no pátio, muitos acompanhados dos filhos. A fome era uma convidada frequente à mesa, tão presente quanto seus familiares, e as palavras *pão*, *sal*, *feijão* ou *batatas* soavam mais mágicas para eles do que qualquer tesouro dos contos de fadas da infância. (Del Toro; Funke, 2019, p. 123, grifos da autora)

Esse parágrafo de abertura traça uma conexão com o capítulo anterior — XIV. *Fique com a chave* — no qual Ofélia, após concluir a primeira tarefa e recuperar a chave, se encontra

com o Fauno, que a orienta a guardá-la consigo. No capítulo XV, os camponeses se reúnem em frente ao depósito do moinho para a distribuição da comida racionada. Em uma cena simbólica, podemos observar não apenas o mascaramento da fome e da desigualdade social através da propaganda alienante do regime fascista, como também um entrecruzamento dos planos:

— Este é o nosso pão de cada dia na Espanha de Franco! — Sua voz ecoou pelo pátio.
 — Estão conservados aqui neste moinho. Os vermelhos mentem quando dizem que deixamos vocês morrerem de fome...
 As palavras de Medem chegaram ao quarto que Ofélia dividia com a mãe, despertando-a do sono pesado de sonhos com o Fauno, o Sapo e a chave que abriria...
 O quê? Ofélia não tinha certeza de que queria saber ao que aquela chave levava. As palavras continuavam invadindo o quarto:
 — ... na Espanha unificada não há um só lar que...
 Ofélia se levantou em silêncio para não acordar a mãe. Lar...
 — ... não há um só lar sem pão ou calefação!
 Pão. A palavra a deixou com fome. Muita fome. Afinal, dormira sem jantar depois daquela aventura exaustiva.
 — ... não há um só lar sem pão ou calefação.
 Até Ofélia sabia que aquilo era mentira, embora fosse proclamada com tanta confiança. Quando as crianças percebem que os adultos mentem? O Fauno estava mentindo? Ele parecia ainda mais sinistro nos sonhos de Ofélia. (Del Toro e Funke, 2019, pp. 124-125)

Além do aspecto polifônico do trecho, no qual a mensagem alienadora do soldado transmitida pelo discurso direto é intercalada pela narração, podemos observar que, no final, há uma fuga do assunto central, referente à realidade — o discurso do soldado — para uma reflexão sobre as questões de Ofélia sobre o Reino Subterrâneo — dúvidas que, a esse ponto, começam a se intensificar cada vez mais. Assim, a digressão da voz narrativa espelha o estado mental de Ofélia, dividida entre seus dois mundos, e, ainda, sendo subjugada por um poder hierárquico em ambos — na Superfície, os adultos; no Reino Subterrâneo, o Fauno — denunciando sua invisibilidade como criança.

O título *Sangue* faz referência à cena que se segue: após levantar-se da cama, Ofélia segue para o banheiro, onde pode consultar o Livro das Encruzilhadas sem que mais alguém o veja, e, portanto, sanar sua ansiedade a respeito de como proceder. No entanto, ao abrir o livro, em vez das usuais letras marrons, manchas vermelhas preenchem as páginas até fazê-las pingar e, simultaneamente, no quarto, Carmen grita por socorro. Assim, o objeto mágico previu um incidente real, o que demonstra pontos de interação, embora não de contato direto, entre os planos fantástico e real.

Esse fenômeno ocorre, sobretudo, devido ao fato de o plano fantástico não possuir uma clara delimitação física, sendo apresentado ao leitor mais por elementos do que por ambientes: as fadas, o Fauno, o livro etc. A fenda entre ele o plano da realidade consiste, justamente, na

ausência de contato direto dos demais personagens além da protagonista com esses elementos. Salvo a segunda tarefa, na qual o saguão do Homem Pálido é acessado por Ofélia através de um portal desenhado com giz mágico na própria parede de seu quarto, a transição entre os mundos costuma se dar de forma mais sutil, já que os demais fenômenos fantásticos se desenrolam em cenário “reais” e mesmo acessíveis aos demais personagens, majoritariamente na floresta e no labirinto.

Esse é um dos fatores que torna o plano fantástico tão “volátil” em contraste ao da realidade e através do qual se manifesta a hesitação todoroviana: se apenas Ofélia tem contato com os elementos fantásticos, quem pode garantir que eles *existem* de fato? Muitas passagens abrem margem para essa dúvida, por exemplo, quando após sua primeira ida ao poço abaixo do labirinto, o Fauno e as fadas desaparecem e Ofélia subitamente se encontra de volta à superfície: “Mas, quando ergueu os olhos, o Fauno e as fadas já tinham partido. Acima dela, havia o céu noturno, e sob seus pés, o labirinto” (idem, p. 61). Ou, ainda, a orientação dada pelo Fauno para que só abra o Livro das Encruzilhadas quando estivesse sozinha e seu empenho em escondê-lo, mesmo que mais ninguém do moinho tivesse interesse em vasculhar seus livros: “a menina temia que o presente do Fauno perdesse a magia se mais alguém o visse ou tocasse nele” (Del Toro; Funke, 2019, p. 72). Em certas circunstâncias, o fantástico chega mesmo a ser caracterizado como um tipo de sonho, e, constantemente, também é abordado sob uma perspectiva essencialmente escapista, que se intensifica especialmente nos momentos de maior vulnerabilidade de Ofélia: “Queria [...] 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.” (Del Toro e Funke, 2019, pp. 130-131).

Contudo, a cena mais enigmática, que sintetiza essa dúvida até então tão sutilmente plantada no leitor através de pequenos sinais, ocorre no clímax da trama: Ofélia, fugindo de Vidal, adentra no labirinto e chega ao seu centro, onde encontra o Fauno e iniciam uma discussão, no entanto, quando Vidal a alcança, encontra apenas a garota falando sozinha. Porém, cabe a ressalva de que, nessa cena, o ponto de vista do capitão não é confiável pois ele havia sido previamente drogado por Ofélia com um remédio de Carmen.

Por outro lado, certos acontecimentos parecem não possuir justificativas não-sobrenaturais. Por exemplo, quando, após o agravamento da saúde de Carmen, o Fauno oferece à Ofélia uma mandrágora — planta com propriedades mágicas — e lhe orienta a colocá-la em uma bacia com leite embaixo da cama de sua mãe e alimentá-la com algumas gotas de sangue todos os dias. Seguindo as instruções do Fauno, Carmen apresenta uma visível melhora,

contudo, ao descobrir o que a menina vinha fazendo e atirar a planta no fogo, entra em um estado crítico que a leva à morte depois do parto.

Vale resgatar, ainda, a questão já previamente discutida da interferência da voz narrativa, ausente no material original, a respeito da simbólica colisão entre o mundo real — Vidal — e o fantástico — o Fauno: enquanto no filme o jogo de câmeras nos indica o deslocamento para a perspectiva de Vidal, na qual Ofélia está sozinha, sem mais nenhuma elaboração; no romance, a voz narrativa fornece possíveis justificativas para esse fenômeno:

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. (Del Toro; Funke, 2019, p. 292)

Dessa forma, são apresentadas ao leitor duas hipóteses: o Reino Subterrâneo não existe e consiste numa projeção de Ofélia para tentar escapar do horror de sua realidade; ou o Reino Subterrâneo existe, porém, a magia é invisível para a maioria das pessoas. Nenhuma delas, contudo, pode ser considerada absoluta pelos argumentos da narrativa, cabendo apenas ao julgamento e interpretação do leitor, e é justamente sua participação ativa que torna o plano fantástico tão cativante e dinâmico.

3.2 Transfigurações e ambiguidades na figura do Fauno

O Fauno, como já se deduz pelo título da obra, é uma figura indispensável para o desenrolar da trama e cuja análise, portanto, não pode ser ignorada. Como já previamente comentado, esse ser mítico possui uma natureza essencialmente ambígua, não podendo ser submetido à lógica maniqueísta da Superfície. Neste subtópico, portanto, exploramos porque e como essa ambiguidade se constrói, fazendo do Fauno um personagem tão singular.

Para tanto, é necessário, primeiramente, esclarecer uma noção básica que o distingue dos demais personagens: a focalização. De acordo com Zilberman

A focalização demonstra o ângulo de visão dos eventos, que pode ser externo ou interno, variando no decurso do relato. Por isso não se confunde com a narração propriamente dita, que corresponde ao nível verbal do texto, e não visual. Esta é constituída pela voz do narrador, que fala segundo uma posição exterior aos fatos ocorridos, enquanto que a perspectiva pode advir de dentro do relato. (Zilberman, 1982, p. 83)

Em outras palavras, a focalização é a manifestação da incapacidade do escritor de “traduzir de maneira absoluta toda a realidade externa que transplanta para o livro” (Zilberman, 1982, p. 81), dessa forma, através do discurso narrativo, ele terá de selecionar “o quê e como dizer”. Diferentes estratégias de focalização podem ser adotadas a depender do objetivo pretendido, por exemplo, quando o narrador assimila sua visão a de um só personagem — seja em primeira ou terceira pessoa — “todas as demais figuras são percebidas do exterior; portanto, uma grande lacuna, que diz respeito à interioridade dos sujeitos, se instaura” (idem, p. 84), essa lacuna pode ser preenchida pelas ações do próprio personagem em questão ou pelas impressões de outros personagens.

Fenômeno muito semelhante ocorre com o Fauno. Apesar de, como observado no tópico anterior, a narração de *O labirinto do Fauno* (2019) possuir uma focalização dispersa, ou seja, seu narrador conseguir penetrar na interioridade da maioria dos personagens, por toda a extensão do romance — salvo raros e breves trechos dos contos originais — o narrador se abstém do acesso ao subjetivo do Fauno, fazendo deste uma grande lacuna a ser preenchida pelo leitor. Isto posto, percebe-se que ele não é um personagem tão bem delimitado pelo narrador quanto os da *Superfície*, cabe ao leitor julgar e interpretar suas ações, bem como as impressões levantadas por personagens terceiros.

Quanto a este segundo ponto, cabe destacar que, por pertencer ao plano fantástico, entramos em contato com o Fauno pela perspectiva de algumas figuras do Reino Subterrâneo — como a Fada, responsável pela primeira menção do personagem, sob a alcunha de “mestre” — mas, acima de tudo, pela perspectiva de Ofélia. Contudo, diferente do esquema ilustrado no Quadro 1 (p. 28), onde as características dos personagens se repetem mesmo sob diferentes focalizações, com o Fauno, ocorre o inverso: ainda que dentro de uma mesma focalização, a de Ofélia, o Fauno é representado de forma contraditória.

Isso transparece, inclusive, na descrição de sua aparência. Em uma entrevista à Sotheby's (2021), sociedade britânica de vendas de colecionismos especializada em artigos de arte, Del Toro afirma que tomou como inspiração para o design do Fauno o estilo do ilustrador inglês do século XIX Arthur Rackham, tentando captar seu lado sombrio e monstruoso, e, em especial, a forma que desenhava árvores⁵. Distanciando-se da representação comum de faunos como criaturas com torso basicamente humano e pernas de cabra, o Fauno de Del Toro funde os elementos animais e antropomórficos mais uniformemente, o que resulta em um aspecto

⁵ “I have made it a point to acknowledge his [Arthur Rackham] influence on the design of the Faun in Pan's Labyrinth, which is basically a living, breathing Rackham tree, in the shape of a Faun.” (Sotheby's, 2021)

peculiar e bestial. Del Toro afirmou buscar uma criatura ao mesmo tempo ameaçadora e reconfortante, assustadora, mas ainda bela (Housman, 2020). Essa intenção é conservada na adaptação para o romance, e transmitida desde a sua primeira aparição:

A Fada pousou no tronco de uma árvore morta. *Parecia uma árvore*, pelo menos. Mas quando a criatura alada tocou na superfície retorcida com as mãos, algo estremeceu, e o que Ofélia pensara que fosse a ruína envergada de uma árvore velha se mexeu, se aprumou e se virou para ela.

O que quer que fosse era enorme, assim como os chifres encurvados de sua cabeça gigantesca. O rosto que escrutinava Ofélia com *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. [...]

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... (Del Toro e Funke, 2019, pp. 57-58, grifos nossos)

No trecho acima, os aspectos mais destacados na descrição do Fauno são sua ancianidade e sua semelhança com uma árvore viva, como se fosse uma parte integrante da floresta. Contudo, é possível perceber o convívio de características inofensivas e mesmo encantadoras, a exemplo do jeito de andar *tímido e desajeitado* e a comparação do tom azul de seus olhos com *pedaços descolados do céu*; com outras intimidadoras, como sua estatura, repetidamente sublinhada através dos adjetivos *enorme e gigantesca*, seus chifres e seus olhos felinos — posteriormente, na mesma página, é revelado o temor que esses traços provocam em Ofélia: “disse ela [Ofélia], esforçando-se para soar corajosa e nada intimidada pelos chifres e estranhos olhos azuis” (Del Toro e Funke, 2019, p. 58).

No entanto, no decurso da trama, o Fauno se transfigura, distanciando-se dessa imagem inicial de ancião receptivo embora misterioso. No longa-metragem, apesar de mais lenta e sutil, essa mudança faz-se clara quando comparamos a Figura 1, da cena de introdução do Fauno, e a Figura 2, de um trecho mais avançado do filme:

Figura 1: O Fauno em seu primeiro encontro com Ofélia



Fonte: Del Toro, 2006

Figura 2: O Fauno próximo ao final do filme



Fonte: Del Toro, 2006

Além do visível rejuvenescimento, no romance, Funke passa a atribuir ao Fauno adjetivos mais incisivos: “Estava diferente. Mais jovem, mais forte, mais perigoso.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 120). A comparação com um felino, carregando a ideia de um predador furtivo, também se intensifica: “[...] Fazia Ofélia se lembrar de um leão irritado, os olhos felinos, as orelhas arredondadas, e uma cabeleira comprida e amarelada que mais parecia uma juba. Leão, cabra, homem, ele era tudo e nada disso. Ele era... o Fauno.” (idem, p. 143). Essa metamorfose não se resume ao corpo físico do Fauno, mas acompanha a percepção que Ofélia possui dele:

Mas havia certa malícia em seus olhos felinos. Ofélia não sabia se sempre houvera, desde o primeiro encontro dos dois, e ela só não tinha notado.
— Como vou saber se está me dizendo a verdade?
O Fauno balançou a cabeça chifruda como se estivesse profundamente ofendido.

— Por que um pobre Fauno como eu mentiria para você?
 Ele tracejou a linha de uma lágrima invisível na bochecha, mas seus olhos pareciam os de um gato à espreita, pronto para atacar. (Del Toro e Funke, 2019, p. 121)

Apesar de ter aceitado a proposta de realizar as três tarefas, desde seu primeiro encontro, Ofélia carrega uma hesitação em relação ao Fauno que, conforme ele se torna mais “forte”, se desvela em dúvida. Contudo, o crescimento dessa desconfiança também não possui um caráter exatamente linear. Por assumir um papel semelhante ao de um tutor, o Fauno representa para Ofélia, paradoxalmente, ao mesmo tempo uma força hierárquica e um porto seguro. Apesar de sua dúvida crescente, quando o Fauno a abandona por causa do erro cometido na segunda tarefa, que custou a vida de duas fadas, Ofélia se encontra totalmente desamparada. Portanto, quando o Fauno decide dar a ela mais uma chance, na cena emocionante de seu reencontro com ele, suas dúvidas se extinguem por completo — mesmo que temporariamente:

Ofélia o abraçou e encostou o rosto em sua cabeleira comprida e amarelada. Era como abraçar uma árvore, e a risada do Fauno era de uma alegria tão borbulhante que aqueceu o coração despedaçado dela. A criatura acariciou o cabelo de Ofélia, encostou a bochecha em sua cabeça, e a menina se sentiu segura, apesar do soldado que guardava a porta do quarto, apesar do Lobo, apesar da mala com as roupas da mãe. O corpo gigantesco do Fauno a protegia da escuridão de seu mundo. Talvez pudesse confiar nele, afinal de contas. Quem mais iria ajudá-la? Não havia mais ninguém. (Del Toro e Funke, 2019, pp. 270-271)

Na passagem acima, o Fauno perde seus traços tipicamente irônicos, retornando ao aspecto alegre e brincalhão de sua primeira aparição — a descrição da risada do Fauno em muito se assemelha ao seguinte trecho do seu capítulo de introdução “O mestre chifrado riu com alegria quando elas [as fadas] rodearam Ofélia” (Del Toro e Funke, 2019, p. 58) — e o seu “corpo gigantesco”, antes retratado como intimidador, agora é visto como sinônimo de proteção. Aqui, é fácil observar como o Fauno encapsula os sentimentos conflitantes de Ofélia para com o Reino Subterrâneo, já previamente discutidos: ora desperta medo e dúvida, ora lhe serve como conforto e refúgio, especialmente nos momentos difíceis — no contexto dessa cena, Ofélia encontra-se em um dos pontos mais críticos da narrativa, ainda de luto pela morte de sua mãe e aprisionada em seu próprio quarto com os soldados de Vidal à porta.

Com a ambiguidade do Fauno, Del Toro resgata a essência de figuras da mitologia celta que, bem como as forças da natureza que representam, estão além das barreiras do bem e do mal. Embora o Fauno seja a melhor representação dessa essência, percebemos que ela está presente na maior parte do Reino Subterrâneo, incluindo as fadas: para incumbir a elas um aspecto mais brutal, Del Toro opta por retratá-las como carnívoras — “Ofélia estremeceu ao lembrar da Fada cravando os dentes na comida sangrenta do Fauno. As fadas dos livros de

Ofélia não tinham dentes como aqueles, não é?” (Del Toro e Funke, 2019, p. 130), nessa passagem, faz-se claro como a noção de fantasia de Ofélia entra em hesitação.

Enquanto Vidal, com seu aspecto insensível, mecânico e metódico que chega ao ponto da paranoia, constitui-se um símbolo de um regime sufocante; o Fauno funciona como antítese desse sistema engessado, simbolizando, contrário à organização militar, o poder orgânico e caótico da natureza — que pode ser tão bela quanto cruel. Seja em sua manifestação física ou em seu modo de agir, o Fauno não pode ser dissociado do ambiente da floresta, algo destacado pelo próprio ao se apresentar à 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 ríspidamente 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! E eu sou, como sempre fui e sempre serei, seu mais humilde servo, Vossa Alteza. (Del Toro e Funke, 2019, p. 59)

Das alcunhas que o Fauno atribui a si mesmo, uma que se sobressai é a de Pã, divindade grega das florestas e bosques. Na tradução para o inglês, o título original *El Laberinto del Fauno* foi adaptado para *Pan's Labyrinth*, essa mudança, contudo, se deve mais a uma questão de localização e familiaridade da audiência, e está esclarecido na obra que o personagem em questão não é o deus grego Pã em si. Todavia, há muitos paralelos — dos mais superficiais, como suas aparências, aos mais simbólicos — que podem ser traçados entre o Fauno e o deus mitológico, entre eles, o que mais se destaca é a relação com o medo.

O próprio termo *pânico* deriva da expressão grega *tárahos Panikós*, podendo ser traduzida como “medo de Pã”, ou, de forma mais literal, “terror pânico”, que remetia ao temor que os camponeses gregos sentiam de se deparar com a criatura ao atravessarem as florestas (Rodrigues, 2015). Os sons estranhos da mata eram constantemente associados a Pã, o que o liga sobretudo ao *medo do desconhecido*, sentimento tão presente no fantástico, como abordado por Roas (2014). O medo também está na origem do processo de criação do personagem Fauno: em entrevista a Mark Kermode (2008), Del Toro revela que uma das primeiras inspirações para *O labirinto do Fauno* (2006) foi um sonho persistente de sua infância, no qual um fauno surgia por trás de um armário da casa de sua avó.

No romance, Cornelia Funke tem a oportunidade de explorar mais as nuances da tradição celta que permeiam a obra, e no conto original *O labirinto* associa indiretamente o

Fauno a uma divindade celta: “Eles enfeitaram o arco [da entrada do labirinto] com os chifres de Cernunnos, um deus pagão que já habitara aquela terra” (Del Toro e Funke, 2019, p. 88). Cernunnos, semelhante a Pã, é um ser mitológico antropomorfizado com chifres responsável por guardar as florestas, mas é, ainda, associado ao ciclo da vida e da morte. Assim sendo, todos os simbolismos que constroem a figura do Fauno convergem ao mesmo ponto do ambíguo e do indefinível, inerentes à essência da monstrosidade

Por sua própria natureza, os monstros permanecem na fronteira entre o real e o irreal. Eles mostram uma ambiguidade ontológica que surge de sua localização em regiões limítrofes, de limiar. Sabemos que eles estão lá, mas esperamos que não estejam (ou talvez vice-versa). Eles derivam seu poder desse talvez — no caso dos monstros clássicos, isso se manifesta tanto na insistência de que eles têm um papel a desempenhar em uma história moderna quanto em sua inescapável conexão com o passado antigo. (Gloyn, 2020, p. 80)

A relação de Del Toro com a monstrosidade é uma das grandes marcas de seu trabalho com o fantástico. Em diversas entrevistas, Del Toro diz que, na infância, costumava ter sonhos e visões com monstros. Em uma entrevista a Dave Karger (2010), chegou a dizer que, em um dia que se levantou à noite para ir ao banheiro, fez um trato com os monstros que, se eles o deixassem passar, seria amigo deles para sempre: e assim eles o deixaram em paz e, Del Toro brinca, também cumpriu sua parte do acordo, sua amizade com monstros dura até hoje.

Semelhante à perspectiva de Gloyn (2020), Del Toro (2010) acredita que os monstros podem funcionar, para além de um problema que precisamos superar, uma parte de nós que precisamos entender — bem como os anjos são uma representação da bondade, pureza, beleza, etc., os monstros representariam um lado mais sombrio do espírito humano. Novamente, percebemos como, apesar do mistério que envolve o Reino Subterrâneo, este não é tão oposto ao “mundo real” quanto se espera. Posto isto, nenhum outro elemento seria capaz de sumarizar melhor a manifestação do fantástico na obra do que o Fauno e todas as ambivalências que o atravessam.

4 A MENINA SEM ROSTO: OFÉLIA OU MOANNA?

No capítulo anterior, elucidamos a relevância do fantástico para a construção do enredo de *O labirinto do Fauno* (2019), e, por conseguinte, como Ofélia constitui-se como uma ponte entre os dois grandes planos que estruturam a obra, atuando, muitas vezes, como porta de entrada do leitor no Reino Subterrâneo — partilhamos de seus medos, dúvidas e impressões gerais quanto ao desconhecido. Sendo a única personagem a “pertencer” a ambos os mundos,

a protagonista passa a maior parte da narrativa dividida entre eles, fragmentando-se em duas *personas*: Ofélia, na Superfície, e Moanna, no Reino Subterrâneo. Essa bifurcação será o alvo de nossa análise no presente capítulo.

Primeiramente, cabe pontuar que a identidade bifurcada da protagonista em muito dialoga com a noção de duplo, tão explorada na literatura, em especial a fantástica e a de terror. O duplo pode se manifestar de diversas formas, que

vão desde as *personas* ou máscaras que o homem utiliza para desempenhar os diversos papéis sociais que lhe são requisitados (caso, por exemplo, das duplas identidades de certos heróis), passando pelos desdobramentos de aspectos interior do sujeito (o Mr. Hide para Dr. Jeckill), até os casos em que o duplo não é uma extensão, uma sombra ou um fantasma do sujeito, mas um outro ser, extrínseco, que por algum processo de identificação anímica é pelo sujeito percebido como seu desdobramento (uma leitura possível do William Wilson de Poe) (França, 2009, p. 1)

Assim sendo, as representações do duplo — por ser uma temática tão antiga que se perde nas origens da mitologia — são inumeráveis e diversas, logo, a duplicidade não pode ser pensada em termos de identidades absolutas, mas de semelhanças e dessemelhanças (França, 2009, p. 2). Contudo, o ponto comum que atravessa todas as variantes expostas é que o duplo sempre representa um *outro* perante o *eu*, melhor dizendo, “ele é o ‘Eu’ fora do ‘Eu’, uma espécie de fusão entre o ‘Eu’ e o ‘estranho’” (Schargel, 2020, p. 107). Essa relação entre o *outro* e o *eu*, seja de semelhança ou oposição, seja conflituosa ou não, sempre pressupõe um nível de dependência: “a dependência entre duplo e duplicado é obviamente essencial, uma vez que algo só é percebido como sendo o duplo de outra coisa que não ela própria” (França, 2009, p. 3). Para França, essa dependência, embora varie em grau, é a condição primordial de um duplo:

Por ter sua existência condicionada – isto é, só poder ser entendido enquanto uma extensão de um outro ser, sob pena de perder sua condição de duplo – o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra. Essa parece ser a peculiar condição ontológica do duplo: tem sua origem em um indivíduo, do qual pode se assemelhar até quase a identidade plena, mas não possui o mesmo estatuto dele. (França, 2009, p. 3)

Percebemos Moanna, portanto, como um duplo de Ofélia, na medida em que atua como um simulacro desta, sendo mais uma ideia do que uma personagem de fato. No filme, o maior contato que temos com a princesa é na breve narração de seu desaparecimento, já no livro, apesar da expansão proporcionada pelos contos originais — em alguns deles, temos a oportunidade de conhecer o pouco da vida da princesa antes de sua fuga — ela continua sendo percebida mais como “parte” de Ofélia do que uma figura autônoma.

Nos “vislumbres” de Moanna que temos no livro, vemos uma criança alegre e enérgica que se distancia do aspecto melancólico e quieto de Ofélia, mas que, no entanto, se aproxima desta na questão da curiosidade e sede de conhecimento — enquanto Ofélia é uma devoradora de livros, sobretudo de fantasia, Moanna, ironicamente, é fascinada pelo mundo dos humanos, a Superfície. Moanna constitui-se como uma parte da “memória” de Ofélia, não apenas no sentido de uma “vida passada” sua, mas também de representar sua infância perdida: Moanna parece menos com o que Ofélia *é* e mais com o que ela *já foi*, ou seja, a criança que costumava ser quando vivia na cidade com seus pais — em um núcleo familiar unido, tranquilo e feliz. Moanna se configura, de certa forma, como um ideal a ser alcançado, mas, para além disso, também como algo a ser *resgatado*. Em sua entrevista a Kermode (2006), Del Toro chega a dizer que “[...] a ideia de paraíso para a garota [Ofélia] é, em última análise, o retorno ao útero materno.”.

Todavia, o conflito da protagonista consiste na incompatibilidade desse “ideal” para com sua realidade: Ofélia e Moanna são identidades excludentes, para se tornar Moanna, terá de deixar de ser Ofélia. Se, por um lado, tornar-se Moanna significa escapar de todo o sofrimento e frustração para com o momento atual de sua vida, por outro, significa abandonar tudo que a torna quem é — por exemplo, ser uma princesa e, logo, filha dos reis do Reino Subterrâneo, é negar sua origem e sua família, e, sobretudo, a lembrança de seu pai, de quem tanto se orgulha — e todos os seus laços com o mundo real — embora agora poucos, entre eles está sua mãe.

Por muito tempo, Carmen serviu como uma “âncora” no mundo real durante as aventuras de Ofélia pelo fantástico, no sentido de que, ao interagir com o Reino Subterrâneo, Ofélia sentia que estava “traíndo” sua mãe, despertando em si um sentimento de culpa — “*Não traia sua mãe!*, disse Ofélia para si mesma [...]. *Ela é muito solitária! Tanto quanto eu....*” (Del Toro e Funke, 2019, p. 69, grifos da autora). Aqui, a “traição” faz referência tanto ao medo de abandonar sua mãe e deixá-la sozinha com o Lobo, quanto ao remorso de não corresponder às expectativas dela.

Neste viés, podemos considerar que, além do ideal de Moanna, há uma imagem correspondente no plano da realidade, tecida pelas expectativas e impressões dos demais personagens: tanto Ofélia quanto Moanna podem ser interpretadas como papéis a serem cumpridos pela protagonista para sobreviver em seus respectivos mundos, para além de partes do seu subjetivo. Por tratar-se de uma protagonista infantil, vale salientar que esses “papéis” resultam da hierarquia, e, muitas vezes autoritarismo, que regem a sua relação com os adultos, questão que exploraremos no tópico seguinte.

4.1 A influência da hierarquia adulta na protagonista mirim multifacetada

Ofélia, além de uma protagonista infantil em uma obra com tantos temas delicados, é, ainda, a *única* criança da obra — ao menos até o seu irmão nascer, o que abarca uma grande extensão do livro. Portanto, para compreendermos suas interações com os demais personagens que a cercam, é necessário, primeiramente, entendermos o conceito de adultismo.

O adultismo se insere na teoria da etonormatividade proposta por Maria Nikolajeva (2010) “segundo a qual a literatura infantil e juvenil centra-se na normatividade adulta, refletindo assim os desequilíbrios de poder criança/adulto da vida real” (*apud* Deszcz-Tryhubczak e García-González, 2022, p. 337), anteriormente, Zilberman (1981) abordou essa problemática sobre o título de lógica adultocêntrica. Mais tarde, estudiosos da infância como John Wall (2019) — voltados mais para o aspecto sociológico do que o literário — passaram a se referir a esse conjunto de normas histórico e socialmente construídas que centram o poder nos adultos, conseqüentemente, desconsiderando as crianças como seres igualmente sociais, como adultismo.

Na Superfície, temos como principais expoentes desse poder Vidal e Carmen. Para Vidal, Ofélia é um estorvo, uma carga extra trazida por sua esposa — embora não se interesse por nenhuma das duas, Carmen é uma peça necessária para perpetuação de seu legado como homem. Na maior parte do tempo, Ofélia é simplesmente invisível para Vidal, por uma tríade de fatores: por ser uma criança, por ser uma menina e por ser filha de outro homem. Entretanto, essa postura de indiferença, por vezes, chega a ser quebrada por um incômodo: apesar de considerar Ofélia irrelevante e não se importar em ter qualquer tipo de relação com ela, Vidal se irrita com o desprezo que a garota sente por ele, não por ser um sentimento negativo, mas por ser um sinal de que ela não o teme como deveria. O primeiro contato entre os personagens é bastante simbólico para o estabelecimento dessa dinâmica:

Ele cumprimentou a caravana. Sorrindo.
Mas Ofélia viu o desprezo em seus olhos quando ele os recebeu no pátio empoeirado onde no passado os camponeses dos povoados vizinhos entregavam grãos para o moleiro. A mãe, no entanto, sorriu e deixou que o Lobo acariciasse a barriga avolumada pelo bebê de quem era o pai. Ela até cedeu quando o homem pediu que se sentasse numa cadeira de rodas, como se fosse uma boneca estropeada. Ofélia assistiu a tudo isso do banco de trás do carro, desprezando a possibilidade de estender a mão ao Lobo, como a mãe lhe pedira para fazer. Então finalmente saiu do carro para não deixar a mãe sozinha com ele, apertando os livros junto ao peito feito um escudo de papel e palavras.

— Ofélia — disse o Lobo, triturando seu nome entre os lábios finos como se já fosse algo tão desmantelado quanto a mãe dela, e encarou a mão esquerda estendida. — É a outra mão, Ofélia — disse, com delicadeza. — Lembre-se disso. Ele usava luvas pretas de couro que rangeram quando apertou a mão de Ofélia com a pegada cativa e violenta da armadilha de um caçador. Então lhe deu as costas, como se já a tivesse esquecido. (Del Toro e Funke, 2019, pp. 20-21)

Vidal e Ofélia nutrem um desprezo mútuo, que, embora maquiado com cordialidade perante Carmen e os subordinados do capitão, não deixa de ser claro: com os livros “como escudo” e a mão esquerda estendida — mesmo que não esteja claro se o ato foi ou não proposital — Ofélia desafia sutilmente a autoridade de Vidal, no que este responde incisivamente com uma intimidação velada — embora Vidal só assuma uma postura explicitamente violenta para com Ofélia próximo ao final da obra, sua aura autoritária exerce pressão sobre ela, direta ou indiretamente, ao longo de todo o livro.

Em um momento anterior à cena referida, é dito que Vidal “Odiava tudo que não estava propriamente em ordem” (Del Toro e Funke, 2019, p. 20), neste escopo, inclui-se Ofélia. Mesmo que, pela maior parte da narrativa, Vidal a considere insignificante demais para ser julgada como ameaça — o que se confirma na frase final do trecho, quando Vidal rapidamente escanteia seu breve ato de rebeldia — Ofélia é um ponto desviante no pequeno império do capitão por não fazer questão de se conformar, ou sequer fingir se conformar — como Mercedes e o Dr. Ferreiro — à sua ordem autocrática, o que também se relaciona ao fato de ser a única criança morando no moinho.

No excerto acima, cabe destacar, ainda, o papel de Carmen como elo entre os dois personagens. A “guerra fria” entre Vidal e Ofélia perdura pois, de um lado, Vidal precisa de Carmen para gestar seu bebê — e não pode separá-la de Ofélia — de outro, Ofélia, especialmente devido ao estado de enfermidade em que Carmen se encontra, preocupa-se com a possibilidade de aborrecê-la ou deixá-la à mercê do Lobo. Como “mediadora” dessa relação, Carmen projeta suas próprias experiências e expectativas em Ofélia: em sua condição de mãe solo, sua união com Vidal — diferentemente de seu primeiro casamento — se deu, sobretudo, por uma questão de sobrevivência. Levando em conta o contexto sociohistórico da trama, para Carmen, ter um homem na família, em especial um militar, era uma garantia de segurança tanto social quanto econômica. À vista disso, esforçava-se para ignorar todas as pistas do mau-caratismo de Vidal e agradá-lo a qualquer custo.

Entre esses esforços, inclui-se a tentativa de tornar Ofélia mais “palatável” para o padrasto. Mesmo ciente dos sentimentos negativos que a menina nutre por Vidal, Carmen tenta convencer Ofélia que o seu casamento foi pelo bem da sua família — já que, para Carmen,

apenas ela e sua filha não seriam o suficiente para ser uma família — e que certas medidas são necessárias para se adequar ao mundo. De modo geral, pode-se dizer que esse é o maior apelo que Carmen faz a Ofélia: que ela se insira nos moldes do dito “mundo real”, ou, em outras palavras, o “mundo dos adultos”, que ela *creença* — aqui, *crescer* não é sinônimo de amadurecimento, mas de renúncia. Isso também se faz claro desde a primeira fala de Carmen:

— Por que você trouxe todos esses livros, Ofélia? Estamos indo para a roça!
 A viagem de carro empalidecera ainda mais o rosto da mãe. A viagem e o bebê que carregava na barriga. A mulher pegou o livro das mãos de Ofélia, e todas as palavras reconfortantes ficaram mudas.
 — Você já está velha para ler contos de fadas! Tem que começar a descobrir o mundo.
 — A voz da mãe parecia um sino desafinado. Ofélia não se lembrava desse descompasso quando o pai ainda estava vivo. — Ai, vamos chegar atrasadas! — exclamou ela, pressionando o lençinho nos lábios. — Ele não vai gostar disso. (Del Toro e Funke, 2019, p. 14)

Carmen não enxerga Ofélia como ela de fato é, mas através da película de seu olhar adulto, o que é justificado pela tendência adultista de ver crianças como *devires* — ou seja, como adultos em processo — e não como *seres* (Spyrou *et al.*, 2019). Logo, deixa de enxergá-la como uma criança, ignorando, muitas vezes, seus gostos, sentimentos, e mesmo necessidades. Somado a isso, há ainda o fator da hierarquia: apesar do amor genuíno que Carmen sente por sua filha, é perceptível como, em uma balança de poder e relevância social, a validação de Vidal pesa muito mais para ela. Assim, a invisibilidade infantil retorna sob outra forma: para Carmen, Ofélia não se constitui ser autônomo, mas uma projeção de suas próprias expectativas, nesse caso, seu anseio de ser “aprovada” por Vidal — que também está diretamente ligado a atender ao ideal feminino da submissão.

O capítulo *VIII. Uma princesa* é promissor para a compreensão da relação mãe-filha de Carmen e Ofélia, adentrando nos sentimentos de culpa e de traição que a permeiam, vindos de ambas as partes. O capítulo se inicia na manhã após a primeira visita de Ofélia ao labirinto, Carmen a acorda de forma carinhosa e enérgica, e uma banheira já está sendo preparada para a menina: “A mãe sorriu para ela, mas a menina sabia que aquele sorriso era para o Lobo. A mulher queria que a filha estivesse limpa e arrumada para o homem, o cabelo penteado, os sapatos engraxados.” (Del Toro e Funke, 2019, pp. 69-70). Tal animação se deve ao fato de que, naquela noite, Vidal vai oferecer um jantar. Ao anunciar isso, Carmen relembra uma surpresa que tinha prometido à Ofélia na noite anterior — em suas próprias palavras, algo “muito melhor” que um livro (*idem*, p. 31). — e, enfim, exhibe um vestido e um avental, costurados por ela mesma, além de um par de sapatos novos.

A euforia de Carmen pelo presente é evidente, e, por mais de uma vez, pergunta se a garota gostou dele. No entanto, torna-se claro que ele foi feito pensando mais em si mesma do que em Ofélia, detalhe que, involuntariamente, Carmen acaba confessando em suas próprias falas — “Eu daria tudo para ter um vestido lindo assim quando era da sua idade!” (Del Toro e Funke, 2019, p. 70). Ofélia se compadece da animação da mãe e responde que gostou, além de elogiar a beleza das peças, contudo, Carmen percebe seu desapontamento disfarçado, embora não tenha comentado nada a respeito.

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.

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 o 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 eram do jeito que ela gostaria que fossem. (Del Toro e Funke, 2019, p. 71, grifos da autora.)

Carmen julga Ofélia como uma menina ingênua e deslocada da realidade, o que é subestimar sua capacidade de percepção e discernimento, como se o fato de ser uma criança e/ou possuir um interesse “fora do comum” por livros a tornasse alheia ao mundo ao seu redor, quando certas atitudes suas provam o contrário — por exemplo, ter descoberto, antes de todos e com poucos dias no moinho, que Mercedes e o dr. Ferreiro colaboravam com os guerrilheiros escondidos na floresta. Ironicamente, Ofélia a vê de forma semelhante, graças à visão romantizada que ela tem de Vidal como “homem da família”. Apesar disso, Ofélia ainda preza pela conexão que tem com sua mãe — de certa forma, sente-se até mesmo “responsável” por ela, por ter ciência que, embora Carmen se recuse a reconhecer, no final das contas ela só tem à Ofélia — e, portanto, receia decepcioná-la.

Um exemplo é quando a satisfação de ter concluído a primeira tarefa proposta pelo Fauno — pegar a chave da barriga de um sapo gigante que mora nas raízes de uma figueira — é substituída pela culpa de ter danificado o vestido que sua mãe fizera — apesar do cuidado que teve ao tirar a roupa, ficando apenas de camisola, antes de entrar na árvore:

Quando finalmente tropeçou para fora da árvore capenga, já estava escurecendo, e chovia pela copa da árvore. Quanto tempo tinha se passado? Toda a alegria de ter cumprido a missão e encontrado a chave se esvaiu. O jantar! O vestido novo!
Ofélia tropeçou no galho onde pendurara suas roupas.
Mas o vestido e o avental tinham sumido.

O medo perfurando seu coração era tão cruel quanto o que sentira nos túneis do Sapo. Ela chorou enquanto inspecionava o chão da floresta, apertando no peito a chave, muito gelada por causa da lama e da chuva. Quando finalmente encontrou o vestido, a poucos metros da árvore, o tecido verde estava coberto de lama, e o avental branco, tão sujo que parecia invisível na escuridão. Acima dela, os galhos rangiam com o vento, e Ofélia teve a impressão de sentir o desapontamento da mãe.

A chuva se intensificou, lavando o rosto e os braços e pernas enlameados da menina. Era como se a noite tentasse confortá-la. Desesperada, Ofélia expôs o vestido e o avental à chuva, mas nem mesmo os milhares de gotas geladas lhe devolveriam o verde e o branco originais (Del Toro e Funke, 2019, pp. 100-101).

A comparação do medo que sentiu ao não encontrar as roupas com o que sentiu nos túneis do sapo e a tentativa vã de lavar a sujeira com a água da chuva demonstram a intensidade da angústia de Ofélia, que, imediatamente, pensa na mãe — não por medo de sua repreensão em si, mas de seu desapontamento. A primeira pessoa que Ofélia encontra ao retornar, encharcada e suja, é Mercedes que, se compadecendo e mesmo se identificando com a menina — “Quem melhor do que ela [Mercedes] para saber que segredos deviam ser guardados?” (Del Toro e Funke, 2019, p. 107) — não lhe pergunta nada sobre o que ocorreu e a leva para dentro do moinho. A conduta de Mercedes surpreende por ser tão desviante em relação às dos demais adultos: sua reação imediata ao se deparar com Ofélia naquele estado não é nem o questionamento — que não se dá por falta de interesse, mas por respeito à sua privacidade — nem a reprimenda, mas o acolhimento.

Ofélia estabelece uma relação de confiança com Mercedes que parte da identificação. Esse vínculo começa a ser construído no primeiro diálogo entre elas, no qual Ofélia, após negar veemente ser filha de Vidal quando Mercedes se refere a ele como “seu pai”, lhe faz um breve desabafo sobre seu verdadeiro pai e sobre a gravidez complicada da mãe. Então, um entendimento mútuo e silencioso surge entre as duas, que compartilham de perdas provocadas pela guerra, embora, nesse ponto, Ofélia ainda não saiba quase nada sobre Mercedes: “Ela sorriu mais uma vez. Havia tristeza em seu olhar, Ofélia percebeu. Mercedes também parecia saber muito sobre perdas.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 24). Daí em diante, esse laço só se estreita, sobretudo pela posição de invisibilidade que ambas ocupam dentro do moinho, um ambiente dominado por homens adultos. Lissa Paul (1989), ao comparar a marginalização da literatura infantil e juvenil com a da literatura feminina, discorre sobre esse estigma social que mulheres e crianças partilham: “As crianças, como as mulheres, são agrupadas na mesma rubrica de impotentes e dependentes; criaturas a serem afastadas do cenário da ação e que, em outras circunstâncias, não devem ser vistas nem ouvidas” (p. 181).

Todavia, o principal ponto comum entre elas reside no fardo dos segredos que carregam — ousamos dizer que Mercedes também possui uma espécie de “dupla identidade”, embora de

natureza distinta da de Ofélia, já que a fachada de governanta consiste em um disfarce estratégico, uma “máscara” para encobrir seu verdadeiro comprometimento com a Resistência. Por conta disso, Ofélia se sente muito mais à vontade para se abrir com Mercedes do que com sua própria mãe, isso se confirma ainda no capítulo *VIII. Uma princesa*: “Ofélia queria contar para Mercedes sobre o Fauno, talvez porque a criada já lhe tivesse alertado sobre o labirinto, ou porque Mercedes também tivesse segredos. Nos olhos dela havia uma compreensão sobre o mundo que Ofélia não encontrava nos olhos da mãe.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 70).

E assim Ofélia o faz: Mercedes é a única para quem revela, mesmo que vagamente, seu contato com o Reino Subterrâneo, tanto pelo histórico que ela parece ter com a floresta como nativa daquela região, quanto pela confiança que deposita nela — a qual não se compara com a de nenhum outro adulto, Carmen e o Fauno inclusos. Esse diálogo nos revela muito sobre a dinâmica adulto-criança de Mercedes e Ofélia, tão singular perante as demais:

— Mercedes, você acredita em fadas? [...].
 — Não. Mas quando eu era criança, acreditava. Já acreditei em muitas coisas.
 [...].
 — Uma fada me visitou na noite passada — contou a menina.
 — É mesmo? [...].
 Ofélia assentiu, de olhos arregalados.
 — É. E ela não estava sozinha! Eram três. E um fauno também!
 — Um fauno? — perguntou Mercedes, se empertigando.
 — É. Ele era muito velho... muito alto e muito magro... — Ofélia desenhava uma figura enorme no ar. — Parecia velho, tinha cheiro de velho... e de mofo. Tipo terra molhada de chuva. Tipo o cheiro dessa vaca.
E eu queria contar isso para você, os olhos da menina pareciam dizer. Acredite em mim, Mercedes! É difícil ter segredos e não poder dividi-los com alguém, ou acreditar na verdade que as pessoas não querem ver. Mercedes sabia de tudo isso.
 — Um fauno — repetiu ela. — Minha mãe sempre me avisou para tomar cuidado com faunos. Às vezes eles são bons, outras vezes não...
 Essa lembrança a fez sorrir; a lembrança e a menina. (Del Toro e Funke, 2019, pp. 77-78, grifos da autora.)

Em primeiro lugar, é preciso destacar que o diálogo não se realiza em uma perspectiva de “cima para baixo”, em outras palavras, Mercedes não assume uma posição de superioridade em relação à menina por ser uma adulta, tampouco minimiza ou ignora sua fala por partir de uma criança. Pelo contrário, Mercedes se mostra interessada pelo que a menina tem a dizer através de perguntas que a estimulam a dar prosseguimento à história — como “é mesmo?” e “um fauno?”, que não carregam ironia — sem descredibilizar seu discurso como mera “falácia infantil”. Não obstante, isso não quer dizer que Mercedes aceite o dito pela garota como literal — nota-se que não há nenhum espanto de sua parte ao ouvir sobre os seres fantásticos.

Apesar do comentário do narrador sobre o apelo interior de Ofélia para que Mercedes acredite em si, ao compararmos com a mesma cena no filme, não notamos essa ansiedade,

apenas entusiasmo ao partilhar uma experiência. Posto isso, ressaltamos que o ponto central da conversa não é o *convencimento*, mas sim a *confiança*: Ofélia recorre à Mercedes não para convencê-la, mas porque ela oferece uma escuta sem julgamentos ou censuras. Por outro lado, Mercedes se mostra receptiva sem ultrapassar o limite da condescendência, erro comum dos adultos: apesar de não repreender ou refutar a suposta “fantasia” da menina, Mercedes se mantém sincera, como quando nega acreditar em fadas — mas acrescenta que já acreditou.

Em tese, Mercedes é a única pessoa que reconhece Ofélia como uma criança a partir de um ponto de vista criancista. O termo criancismo foi cunhado por Peter Hunt em 1984, com sua concepção de crítica criancista (*childist criticism*) que consiste em uma descentralização da perspectiva adulta no estudo da literatura infantil e juvenil, que, muitas vezes, *supõe e impõe* as impressões dos leitores mirins. Contudo, esse conceito foi posteriormente revisitado e ampliado por diversos críticos, entre eles se destaca John Wall (2019). Para Wall, o criancismo se constitui como um paradigma crítico que desafia as estruturas sociais e políticas que veem as vidas e experiências das crianças como pré-construídas em uma sociedade dominada pela visão adulta (Wall, 2019, p. 4 *apud* Joosen, 2022, p. 5).

Assim sendo, diferente de Vidal e Carmen, Mercedes respeita Ofélia como um ser humano completo com desejos e necessidades próprios, que, no entanto, possui uma percepção singular e uma vulnerabilidade maior, diferentemente de um adulto. Por esse motivo, Ofélia permite-se ser vulnerável com ela, deixando-se ser cuidada, e Mercedes se torna uma espécie de “figura materna honorária” na omissão de Carmen. A cena em que Mercedes se deita junto à Ofélia em seu novo quarto — a menina é realocada para o sótão por sugestão do Dr. Ferreiro quando o quadro da sua mãe se agrava — e a embala com uma canção de ninar lembra bastante a primeira noite de Carmen e Ofélia no moinho, quando a mãe pede à menina que conte “uma de suas histórias” para o irmão, um dos poucos momentos genuinamente íntimos que observamos entre as duas.

Sublinhamos, no entanto, que os personagens até então mencionados tem contato apenas com a face correspondente à Superfície da protagonista — embora, como discorreremos no percurso do tópico, cada um deles tenha visões distintas sobre ela — desconhecendo seu outro lado oculto, voltado para o Reino Subterrâneo. No plano fantástico, a entidade que representa o poder hierárquico adulto é o Fauno. Embora não possamos afirmar que o Fauno seja propriamente um adulto por este ser um conceito sociocultural humano e por sua idade cronológica ser imensurável, a hierarquia adulto-criança que estabelece com Ofélia é irrefutável. O Fauno assume um papel semelhante à tutoria com Ofélia, tanto por ser

responsável por designar e orientar as tarefas, quanto por ser destacado como uma figura mais velha e detentora de um saber que a protagonista carece.

Saber este que, muitas vezes, é utilizado para manipulá-la: a maioria das informações sobre o Reino Subterrâneo que o Fauno repassa para ela são vagas, quase sempre, a protagonista sequer sabe o que a aguarda na próxima tarefa até abrir o Livro das Encruzilhadas — no conto *O encadernador*, que narra a origem de tal objeto mágico, o Fauno o encomenda sob a seguinte descrição: “Um livro que contenha tudo que [eu, o Fauno] sei, mas que só revele o que lhe peça para revelar.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 206). Ofélia tampouco conhece precisamente os propósitos do Fauno. Segundo ele, as tarefas seriam uma forma de se certificar que sua essência de Moanna estava intacta e que ela não havia se tornado mortal (idem, p. 60). Mas o que “ter uma essência intacta” significaria? Quais critérios seriam utilizados para avaliar sua “essência”? Nenhuma dessas questões é esclarecida para a protagonista — que também não as verbaliza, embora tenha muitas dúvidas a respeito do mundo misterioso no qual está adentrando.

Assim sendo, o Fauno também perpetua muitas tendências adultistas em sua relação com Ofélia. Semelhante à Carmen, ele parece não enxergar a garota como o que ela realmente é, mas como uma figura idealizada tecida pelas suas próprias expectativas e projeções, que se aglutinam na imagem de Moanna, um símbolo de esperança do Reino Subterrâneo. O Fauno atribui à Ofélia a alcunha de Moanna imediatamente após (re)encontrá-la, sem abrir espaço para ela refutar ou mesmo questionar tal rótulo:

Ofélia ficou sem palavras quando, com muito esforço, ele baixou a cabeça chifruda e dirigiu a ela uma profunda reverência. *Vossa Alteza?* Ah, não. Ele a confundiu com outra pessoa! Claro. Ela deveria ter percebido! Por que uma fada iria atrás dela? Era só a filha de um alfaiate.

— Não! — conseguiu dizer a menina por fim, recuando. — Não, eu...

O Fauno ergueu a cabeça e aprumou as costas rígidas.

— Você é a princesa Moanna...

— Não, não! — protestou Ofélia. — Eu sou...

— A filha do rei do Subterrâneo — interrompeu o Fauno.

[...]

— Não! Não! — protestou ela mais uma vez. — Meu nome é Ofélia. Minha mãe é costureira e meu pai era alfaiate. Acredite em mim.

Ofélia sentiu a impaciência do Fauno quando ele balançou categoricamente a cabeça chifruda, mas também percebeu um traço de diversão em seu rosto exasperado.

— Que tolíce a sua, *Vossa Alteza*. — Ele apontou o dedo em garra para ela. — Você não nasceu de um útero humano. A lua lhe deu à luz. (Del Toro e Funke, 2019, pp. 59-60, grifo da autora)

Ofélia é interrompida pelo Fauno por duas vezes consecutivas enquanto, ainda confusa com toda a situação, tenta esclarecer quem é, e quando por fim o consegue, podemos observar um tom de desdém na resposta do Fauno. Assim sendo, o Fauno a priva, desde o princípio, de

seu direito à autodefinição. Ressaltamos, ainda, que, no decurso do livro, em nenhum momento o Fauno se refere à Ofélia pelo seu nome — mesmo que ela tenha repetido, muito claramente, a frase “Meu nome é Ofélia” em um curto espaço de tempo, respectivamente nas páginas 58 e 60. Anteriormente no livro, é mencionado que “[...] no Reino da Magia, saber um nome era ser dono do destino da criatura que o carregava” (Del Toro e Funke, 2019, p. 18). Dessa forma, referir-se à Ofélia quase que exclusivamente como Vossa Alteza, mesmo que este seja considerado um título de poder, é esvaziá-la de sua individualidade — e para além disso, também uma forma de controle.

Mesmo que a cordialidade com que o Fauno trata Ofélia corresponda à de um subordinado — ou, em seus termos, um servo (Del Toro e Funke, 2019, p. 59) — para um superior — nesse caso, um membro da realeza — faz-se muito claro para o leitor quem realmente detém o “comando” entre eles. No romance, recebemos a informação de que o Fauno ocupa o cargo de conselheiro da realeza (idem, p. 47), o que se configura como mais um argumento da oscilação de sua postura perante a protagonista infantil, ora um mentor paternalista, ora uma força autoritária, traduzida no uso dos verbos na seguinte passagem: “[...] a garra no ombro da menina sem dúvida era a mão do Fauno, que a *protegia* e a *segurava*, ou a *prendia* ao chão.” (ibidem, p. 119, grifos nossos).

Essa dinâmica que beira a manipulação também possui motivações ambíguas que aceitam mais de uma interpretação: não se sabe se ele adota tais atitudes pensando no “bem da menina”, já que, em diversas passagens, ele demonstra preocupação e afeto por ela, ou por interesse próprio, ou mesmo um pouco de ambos. A possibilidade de o Fauno agir em benefício próprio se evidencia para o leitor quando ele manifesta sua raiva após o incidente da segunda tarefa provocado pela desobediência de Ofélia, uma das poucas ocasiões que o presenciamos em um humor alterado:

— Não! — rosnou o Fauno novamente, os olhos estreitos de raiva e desprezo. — Não-pode mais-voltar! Nunca mais! — completou. Cada palavra atingiu Ofélia como se fossem pedras. — A lua vai ficar cheia daqui a três dias! Seu espírito vai permanecer para sempre entre os humanos. — Ele inclinou o corpo, seu rosto quase tocando o da menina. — Você vai envelhecer como eles. Vai morrer como eles! E toda memória que existe sobre você — ele deu um passo para trás e levantou a mão como se fizesse uma profecia — vai desaparecer com o tempo. Quanto a nós — apontou para a Fada e para o próprio peito —, vamos desaparecer com você. Nunca mais vai nos ver! (Del Toro e Funke, 2019, pp. 210-211)

Aqui, podemos mensurar o peso das expectativas que o Fauno deposita em Ofélia: segundo ele, sua própria vida, e mesmo todo o Reino Subterrâneo, está nas mãos da garota. Ironicamente, quando o Fauno retorna para oferecer uma segunda chance a Ofélia, embora se

apresente muito mais afável que em sua última visita, seus traços controladores também se intensificam:

— É, vou dar mais uma chance para você — sussurrou o Fauno no ouvido dela. — Mas dessa vez promete que vai fazer tudo que eu disser? Ele deu um passo para trás, com as mãos ainda nos ombros de Ofélia e um olhar inquisitivo. A menina concordou. Claro. Tadinho! 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. — Tudo mesmo? — insistiu o Fauno, abaixando-se até olhar bem nos olhos dela. — Sem questionar? — Ele acariciou o rosto dela com suas garras, e Ofélia concordou de novo, embora dessa vez sentisse certa ameaça no pedido. — Esta é sua última chance — disse o Fauno, enfatizando palavra por palavra. (Del Toro e Funke, 2019, p. 271)

Com as passagens supracitadas, percebemos como o Fauno encapsula em si, simultaneamente, tanto traços da relação de Ofélia com sua mãe — ambos projetam na garota a imagem idealizada de uma princesa, embora o signo de “princesa” carregue sentidos distintos para cada um deles — quanto com seu padrasto — por seu aspecto controlador. Combinando, ainda, comportamentos doces e intimidadores, percebemos que o Fauno parece só ser “bom” para Ofélia na medida em que a menina lhe é obediente.

Como já demonstrado, a obediência cega que o Fauno exige de Ofélia em muito se assemelha à paranoia por controle de Vidal. Embora sejam personagens tão opostos, Lisa Gloyn (2020) traça certos paralelos entre os, considerados por ela, dois monstros centrais da obra (pp. 77-78) em especial no que tange a relação destes com Ofélia. Entre seus apontamentos, destaca que “Não por acaso, os encontros de Ofélia com o Fauno ocorrem imediatamente antes ou depois das cenas com Capitão.” (idem, p. 78), e ainda, trazendo à tona as influências junguianas tão comuns nas obras de Del Toro — já admitidas pelo próprio — o conceito de sombra: “as características reprimidas que o eu consciente esconde da vista pública. Se o Capitão é a sombra do Fauno ou vice-versa, não sabemos.” (ibidem). Para essa análise, não adotaremos tal hipótese de cunho psicanalítico, contudo, podemos extrair um valioso parecer das proposições de Gloyn (2020): funcionando como “representações” de seus respectivos mundos, o Fauno e Vidal ilustram como, embora tão antagônicos entre si, tanto a Superfície quanto o Reino Subterrâneo privam Ofélia do exercício de sua autonomia.

4.2 “Às escolhas!”: as três tarefas de Ofélia

Em seu videoensaio⁶ sobre o filme, o jornalista e crítico Evan Puschak (2015) define *O labirinto do Fauno* (2006) como um “conto de fadas desobediente” (*disobedient fairy tale*), para ele, a desobediência é um dos temas centrais da obra. Puschak pontua que, nos contos de fada clássicos, a desobediência geralmente é o fator de conflito que põe o enredo em ação; já no filme, embora possua um peso narrativo semelhante, carrega um sentido quase oposto: aqui, contrariamente aos contos de fadas clássicos, a desobediência é vista como algo *almejado* em um contexto autoritário — mensagem sumarizada na emblemática fala do dr. Ferreiro “Obedecer [...], simples assim, obedecer sem questionar... é o tipo de coisa que só pessoas como você fazem, *capitán*” (Del Toro e Funke, 2019, p. 224).

A desobediência perpassa a trama de múltiplas formas: através dos guerrilheiros que lutam contra o regime fascista; através de Mercedes e dr. Ferreiro, que colaboram secretamente com esses rebeldes; e, sobretudo, através de Ofélia, que desobedece à sua mãe, ao Capitão Vidal e ao Fauno (Puschak, 2015). Neste tópico, nos voltamos para o último caso, explanando o quanto a desobediência como manifestação de autonomia é vital para o desenvolvimento da nossa protagonista.

A primeira atitude de desobediência de Ofélia se dá, como já brevemente comentado aqui, quando Ofélia danifica a roupa feita por Carmen e perde o jantar oferecido por Vidal no moinho para concluir a Primeira Tarefa. Apesar da culpa imediata e do remorso que sente por ter estragado um presente de sua mãe feito com tanta dedicação, a satisfação de ter sido bem-sucedida na missão do Fauno a impede de sentir-se realmente arrependida. Com esse feito, Ofélia revela uma força até então sufocada pela melancolia que a vinha encobrindo desde a morte de seu pai:

A menina evitou os olhos da mãe quando Mercedes levou a cadeira de rodas para dentro do banheiro. Ainda havia uma pitada de orgulho no rosto da garota, além de uma rebeldia que Mercedes não havia notado antes. Gostava muito mais disso do que da tristeza que acompanhava Ofélia feito sombra quando ela chegou ao moinho. Mas a mãe não sentia o mesmo. Ela pegou o vestido esfarrapado do chão e tocou o tecido manchado.

— Você me magoou, Ofélia.

⁶ Tradução do inglês *video essay*. Por ser um subgênero audiovisual bastante recente, sua definição ainda é incerta. Porém, de modo geral, pode-se dizer que são ensaios em formato de vídeo, geralmente não mais longos que 15 minutos e associados à análise de mídias (McWhirter, 2019, p. 84) — como filmes, séries, músicas, artistas, figuras públicas, etc — que visam persuadir, educar ou construir uma crítica acerca de seu objeto (Deguzman, 2020, online).

Mercedes deixou as duas a sós, e a menina afundou na banheira quente. Ainda sentia os tatuzinhos-de-jardim rastejando por seu corpo, mas pelo menos cumprira a primeira missão dada pelo Fauno. Nada mais importava, nem mesmo o rosto triste da mãe.
 — Quando terminar o banho, vá direto para a cama, sem jantar, Ofélia — disse ela.
 — Está me ouvindo? Às vezes acho que você nunca vai aprender a se comportar.
 A menina não olhou para a mãe. A espuma na água refletiu seu rosto em milhares de bolhas cintilantes. Princesa Moanna.
 — Você está me decepcionando, Ofélia. E ao seu pai também.
 [...] Seu pai... Ofélia sorriu. Seu pai era um alfaiate. E um rei.
 Ela ouviu um farfalhar suave de asas na hora em que a mãe fechou a porta do banheiro. A Fada pousou na beirada da banheira. Estava em seu corpo de inseto novamente.
 — Peguei a chave! — sussurrou Ofélia. — Me leve ao labirinto! (Del Toro e Funke, 2019, pp. 110-111)

A reação de Ofélia ao castigo da mãe é pertinente. À primeira vista, parece ter uma postura passiva — sem respondê-la ou sequer olhá-la — e escapista — entre as broncas de sua mãe, seus pensamentos divagam para o fantástico, dando a impressão que não está realmente presente naquele momento. Apesar disso, e apesar da visível decepção de sua mãe para com ela, este é um dos momentos que Ofélia está mais decidida e satisfeita consigo mesma — vemos que, diferente do costume de ser guiada, aqui, ela age de modo imperativo ao solicitar que a Fada a leve para o labirinto. A imagem de Moanna que, inicialmente, mostrava-se obscurecida pelos seus medos e dúvidas, agora se ilumina como uma possibilidade tangível. A aproximação entre as duas identidades se explicita, quando, ao lembrar-se de seu pai — vale a ressalva que a palavra “pai” saída da boca de Carmen, que a usa para se referir à Vidal, costumava lhe despertar rancor, mas, dessa vez, a garota sorri após ouvi-la, como se a maldade do capitão não fosse capaz de atingi-la naquele momento — Ofélia não o associa apenas à profissão de alfaiate, mas também ao título de rei.

O ato de desobediência mais marcante de Ofélia na obra, no entanto, se dá na segunda tarefa. Diferentemente da primeira — na qual Ofélia teve auxílio apenas do Livro das Encruzilhadas — dessa vez, o Fauno assume uma postura mais cautelosa e instrutiva, e traz vários utensílios para seu auxílio — além da chave resgatada da tarefa anterior, que já estava na posse da menina: uma mandrágora (não relacionada à tarefa, mas um presente para a recuperação da saúde de sua mãe), uma ampolheta e um giz de cera. Trouxe, ainda, a bolsa onde carrega suas três fadas, uma pista de que se tratava de uma missão perigosa demais para realizar completamente sozinha.

O Fauno enfatiza esse perigo, sublinhando duas informações vitais sobre o lugar que está prestes a adentrar: nele repousa uma criatura cruel e faminta; e lá também há um banquete suntuoso, no entanto, a menina não deve comer nem beber nada dele. Esse último ponto é frisado pelo Fauno em tom de alerta: “Nada! — orientou, tracejando um grande ponto de

exclamação no ar noturno. — Absolutamente nada! [...] — Ab-so-lu-ta-men-te nada! — repetiu o Fauno, suas garras perfurando a noite. — Sua vida vai depender disso.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 145).

Em síntese, a sequência de ações da tarefa consistia em: desenhar com o giz mágico uma porta em qualquer ponto do seu novo quarto no sótão, virar a ampulheta quando a porta se abrir, entrar por ela, ser guiada pelas fadas a um pequeno compartimento no interior do recinto, abri-lo com a chave da tarefa anterior, coletar o objeto guardado nele e, por fim, não comer ou beber nada dali e retornar pela mesma passagem antes do último grão de areia cair.

Ao atravessar a passagem recortada pelo giz, Ofélia se depara com um longo corredor que leva a um amplo e antigo saguão. A ambientação nessa cena é crucial, e a linguagem torna-se mais minuciosa e detalhista para englobar todos os detalhes do espaço. Del Toro cria uma atmosfera mórbida ao optar pelo silêncio, toda a cena decorre sem uma trilha sonora; no romance, Funke traduz essa sensação ao descrever o ambiente como “congelado no tempo” — “Por um instante, Ofélia se perguntou se estivera perdida no tempo e acabara de voltar de um passado havia muito esquecido” (Del Toro e Funke, 2019, p. 153) — lhe atribuindo um caráter estático e manipulando a percepção do leitor — como em “Ofélia tinha a impressão de estar andando por horas” (idem.), esquecemos que, dentro do tempo cronológico do interior do livro, tudo se desenrola de maneira muito rápida, já que trata-se de uma tarefa cronometrada por uma ampulheta.

Além da arquitetura antiga, há ainda um destaque para a paleta de cores: “Vermelho e dourado... todo o cômodo era dessas cores, até as chamas do fogo ecoavam esses tons.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 154). Tais cores sintetizam bem o ambiente, que mistura aspectos macabros — o vermelho, aqui, remete ao sangue e à violência — e atrativos. Esse contraste converge no elemento central da cena: uma longa e luxuosa mesa posta repleta de comidas vistosas e frescas — uma ruptura com o aspecto estagnado e envelhecido do resto do cenário — com uma única cadeira ocupada, na qual se senta, supostamente adormecido, o Homem Pálido — a criatura monstruosa mencionada pelo Fauno. A tensão entre esses polos resulta, portanto, na *tentação*.

Após reparar nas pinturas do teto, que retratavam o Homem Pálido devorando crianças, Ofélia resiste aos seus desejos e se afasta da mesa. As fadas guiam Ofélia a três portinholas semelhantes entre si e indicam a do meio, a mais chamativa e do mesmo tom dourado da chave. Contudo, Ofélia as contraria, escolhendo a porta à esquerda, a mais simples das três, agindo sob a seguinte lógica fundamentada em seus livros de contos de fada: “Quando se deparar com três opções, sempre escolha a menos óbvia. A preterida.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 156). Sua

rebeldia é bem-sucedida e a porta se abre, revelando um punhal envolto em veludo vermelho — ao qual voltaremos mais à frente. Todavia, esse mesmo êxito não se repete: antes de ir embora, Ofélia acaba cedendo à tentação e come duas uvas, despertando o Homem Pálido, que rapidamente captura e devora a fada mais próxima. No percurso agonizante da fuga de Ofélia, outra fada é devorada, e a passagem que desenhara com o giz mágico havia sumido. Em um gesto desesperado, Ofélia desenha outra porta e, por muito pouco, consegue voltar ao seu quarto ileso junto à fada sobrevivente.

Observamos, nessa tarefa, dois atos de desobediência consecutivos: no primeiro, seguir a própria intuição e ir de encontro às instruções de suas “guias” levou a menina alcançar seu objetivo; contudo, da segunda vez, ignorar simultaneamente os alertas do Livro, do Fauno e das fadas teve consequências catastróficas. A desobediência de Ofélia pode parecer ilógica e mesmo frustrante para o leitor, no entanto, não passa de uma inconsequência de uma criança com fome — “E ela estava com fome. *Faminta*.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 157, grifo da autora), detalhe que, apesar de não explícito no filme, também está presente em seu roteiro: “o estômago de Ofélia grunhe de fome.” (Del Toro, 2006, p. 53A).

Puschak (2015) destaca a cena do Homem Pálido como uma das mais efetivas e impressionantes representações da desobediência, na qual se concentra a multiplicidade do jogo referencial e intertextual de Del Toro. A maior parte das referências destacadas por Puschak, de cunho imagético, não pôde ser traduzida na narrativa — por exemplo, a inspiração na pintura *Saturno devorando um filho* (1823), de Goya, na composição da imagem do Homem Pálido devorando uma das fadas — contudo, seu ponto central sobre o Homem Pálido funcionar como uma alegoria monstruosa da opressão e violência do fascismo permanece. DePaoli (2012) se debruça mais detidamente sobre esses paralelos:

Sentados à cabeceira de suas respectivas mesas, o Homem Pálido e Vidal são um reflexo um do outro. A Igreja Católica, uma íntima aliada da ditadura fascista de Franco, está simbolicamente presente em ambos os cenários. Está representada no convidado de honra de Vidal, o padre sentado à sua esquerda, assim como na cena do Homem Pálido. Os olhos semelhantes a chagas nas mãos do monstro significam o fanatismo através do qual a Igreja tem exercido autoridade desde que a instituição subiu ao poder no século IV. As pinturas que retratam o Homem Pálido matando e comendo crianças representam as vidas inocentes ceifadas por Vidal e, portanto, pelo regime fascista. A pilha de sapatos infantis aponta grosseiramente para campos de concentração dentro do contexto histórico em que a ação se passa. (DePaoli, 2012, p. 53, tradução nossa⁷.)

⁷ “Presiding at the head of their respective tables, Pale Man and Vidal are a reflection of each other. The Catholic Church, a close ally in Franco’s fascist dictatorship, is symbolically present at both settings. It is represented in Vidal’s male guest of honor; the priest seated to his left, as well as in the Pale Man scene. The stigmata-like eyes on the monster’s hideous hands signify the zealotry through which the church has wielded authority since the institution rose to power in the fourth century. The paintings depicting the Pale Man killing and eating children

Apesar de ter cumprido o objetivo de coletar o punhal, Ofélia desacata às duas principais regras propostas pelo Livro e reforçadas pelo Fauno: voltar rapidamente — antes do tempo da ampulheta se esgotar — e não comer ou beber nada, o que custou a vida de duas fadas. Logo, a culpa provocada pelas consequências de sua desobediência volta a consumi-la: “A terceira fada, a única sobrevivente, voou até Ofélia. *Suas irmãs morreram por minha causa!*, pensou a menina” (Del Toro e Funke, 2019, p. 159, grifo da autora). Contudo, esse remorso, apesar de não se extinguir por completo, é ofuscado pela quase imediata melhora do quadro de saúde de sua mãe após Ofélia realizar o procedimento instruído pelo Fauno com a raiz de mandrágora:

Sua mãe sentia-se bem o suficiente para jogar cartas com ela, e, quando Ferreiro lhe entregou o vidro de remédio, ela até balançou a cabeça. [...] Tudo ia ficar bem, mesmo ela tendo desobedecido ao Fauno e causado a morte das fadas. Ainda ouvia os gritos delas nos sonhos, mas a mãe voltara a sorrir e, além do mais, Ofélia cumprira a segunda tarefa e pegara o punhal do Homem Pálido. É, o Fauno ia entender. No fundo do coração, Ofélia sabia que ele não entenderia, mas estava feliz demais para deixar que essas preocupações estragassem sua alegria. (Del Toro e Funke, 2019, p. 193)

A passagem acima demonstra como Ofélia, apesar de à primeira vista uma criança taciturna, possui, na realidade, uma visão bastante positiva e fundamentalmente esperançosa. Por outro lado, vemos que, bem como na primeira tarefa Ofélia se agarra ao seu bom desempenho nos assuntos do Reino Subterrâneo para evadir a decepção da mãe, aqui, o inverso ocorre: Ofélia se volta para o vigor recuperado de sua mãe para evitar pensar nas consequências de suas ações na segunda tarefa. Ofélia parece não conseguir arcar simultaneamente com suas incumbências nos dois mundos — ser uma “boa filha” para Carmen e se “provar digna” de ser uma princesa para o Fauno — assim, não consegue conciliar suas duas identidades. Ao leitor, portanto, é oferecida duas possibilidades de interpretação sobre a protagonista: seria uma criança otimista que sempre buscar “ver o lado bom” das coisas, ou tudo isso não passa de um mecanismo para não encarar as horríveis circunstâncias em que se encontra? — mas não seria, também, a esperança uma forma de resistência?

Entretanto, essa postura positiva de Ofélia desaparece por completo em um capítulo de título bastante sintomático: *XXVIII. Magia não existe*. Nele, após Vidal flagrar Ofélia

represent the innocent lives taken by Vidal and thus the fascist regime. The pile of children’s shoes crudely points to concentration camps within the historical context in which the action takes place.”

“alimentando” a mandrágora posta embaixo da cama de sua mãe, a própria Carmen atira a raiz no fogo. O título se justifica nas palavras que Carmen diz à sua filha:

— Você está crescendo e logo vai ver que a vida não é um conto de fadas. — Ela pegou a mandrágora e foi até a lareira, dando passos dolorosos e lentos. — O mundo é cruel, Ofélia. Você precisa aprender isso, por mais que doa. Então jogou a planta no fogo.
— Não! — disse Ofélia, tentando resgatar a raiz retorcida, mas a mãe a segurou pelos ombros.
— Ofélia, magia não existe! — afirmou Carmen, com a voz rouca de cansaço e raiva por todos os sonhos que nunca conseguiu realizar. — Nem para você, nem para mim, nem para ninguém! (Del Toro e Funke, 2019, p. 221)

Imediatamente após isso, ao mesmo tempo em que a mandrágora se contorcia no fogo, Carmen desaba no chão e tem um violento sangramento. Nesse ponto, o ritmo da história acelera, aproximando-se de seu clímax: as empregadas vão buscar ajuda, mas o dr. Ferreiro, responsável pelo cuidado de Carmen, acabava de ser assassinado por Vidal por contrariar uma ordem; outro médico é chamado e o parto é realizado com a ajuda dele e de Mercedes; por fim, o bebê nasce, mas Carmen não resiste. Ofélia, então, abandona toda a sua esperança:

Ofélia se levantou e caminhou devagar pelas tábuas do assoalho, havia tempos desgastadas pelos passos das pessoas, indo ao quarto da mãe onde o bebê chorava. Seus gritos pareciam os grunhidos da mandrágora. Idênticos. Talvez existisse magia, afinal de contas. Por um momento, Ofélia achou que o irmão chamava seu nome, até que viu o rosto inexpressivo da mãe. Os olhos sem brilho, tão opacos quanto um espelho antigo. Não, não havia magia no mundo. (Del Toro e Funke, 2019, p. 237)

O sentimento de solidão passa a corroer Ofélia: “Até então não entendera o significado de estar sozinha, profunda e completamente sozinha.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 237). Sua fé, em ambos o mundo real e mágico, chega ao limite: sua mãe, seu maior vínculo com a Superfície, se fora, e a reprimenda do Fauno pareceu um veredito de que sua conexão com o Reino Subterrâneo também estava encerrada. Isolada em um lugar hostil, tendo como “responsável” mais próximo seu padrasto cruel, tudo que restou à Ofélia foram Mercedes e seu recém-nascido irmão, que não eram capazes de suprir o vazio que sentia — “Estava sozinha, totalmente sozinha, embora Mercedes estivesse atrás dela e tivesse ganhado um irmão” (idem, p. 238).

A angústia da solidão foi o que fez Ofélia implorar para que Mercedes a levasse consigo quando passou em seu quarto para se despedir — precisava fugir imediatamente pois tinha certeza de que Vidal havia descoberto sua traição — mesmo com a promessa da governanta de que voltaria para buscá-la depois, já que levá-la agora seria risco grande demais. Mercedes

acaba cedendo às súplicas da garota, mas ambas são capturadas por Vidal. Trancada em seu quarto, com um guarda à sua porta, no momento em que tudo parecia perdido, o Fauno aparece novamente para Ofélia e a propõe uma nova chance — com a condição de obediência estrita.

Diferente dos demais encontros com o Fauno, que sempre guardavam um fundo de receio, Ofélia sequer hesita em aceitar, renunciando ao seu livre-arbítrio e, logo, à sua própria identidade. O conflito entre suas duas faces, repartidas entre a Superfície e Reino Subterrâneo, extinguiu-se com a morte de sua mãe: Ofélia só queria ir embora — como suplica à Carmen, pouco antes de sua morte (Del Toro e Funke, 2019, p. 221), e volta a pedir, mais tarde, à Mercedes — sem sua mãe, não há mais nenhum motivo para continuar naquele lugar sombrio e atormentado pela morte — ou, ao menos, era o que pensava até então.

Chegamos, enfim, à terceira tarefa, que é repassada diretamente pelo Fauno — não pelo Livro — com apenas um comando: “Pegue seu irmão e leve-o para o labirinto o quanto antes, Vossa Alteza.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 271). Não obstante todas as dúvidas a respeito dessa ordem, Ofélia guarda seus questionamentos para si mesma pelo acordo firmado com o Fauno — “Nada de perguntas. Como combinamos, lembra?” (idem, p. 272). Como previamente mencionado no tópico 2.2 (pp. 33-34), as tarefas se organizam de forma encadeada. Esse encadeamento, no entanto, não se limita à conexão entre os objetos mágicos recuperados em cada tarefa, mas está presente na estrutura narrativa como um todo: desde o princípio, tudo na obra converge para a terceira tarefa. Para elucidar tal movimento, consideramos proveitoso retomar a cena de abertura do filme que, apesar de não adaptada para o romance devido à incompatibilidade com o recurso midiático, é crucial para construção dessa estrutura.

A grosso modo, podemos dizer que *O labirinto do Fauno* (2006) “começa pelo final”, já que, nos primeiros segundos, o espectador presencia a maior revelação da trama: a morte da protagonista. Na tela inicial que situa o espectador sobre o local, ano e contexto histórico da história, ao fundo, além de uma melodia melancólica, podemos ouvir o assobio sinistro do vento e uma respiração ofegante. Em seguida, o texto some e temos uma transição para uma imagem vertical com foco em uma mão ensanguentada, logo, o foco é transferido para o fundo da cena e já é possível identificar uma menina ferida caída no chão: seu peito oscila da respiração pesada e, além da mão, seu nariz também está sangrando. A câmera realiza um *close up* em espiral — “girando” da vertical até a horizontal — até o olho da menina, simultaneamente a este movimento, o filete de sangue “recua” de volta ao seu nariz.

O impacto dessa cena, para além do choque inicial, reside em tudo que ela é capaz de extrair do espectador em tão pouco tempo e sem uma única palavra: o foco na mão desperta um sentimento intrigante — alguém feriu ou foi ferido? —; a expressão aterrorizada e o ofegar da

garota sugerem que, apesar de não haver sangue em proporção chocante na cena, trata-se de um momento delicado de vida ou morte; o percurso reverso do sangue junto ao movimento da câmera indica um rebobinamento, o espectador sabe estar diante de algo que ainda “está para acontecer”. Logo, ao reconhecer a garota ferida como Ofélia, o espectador toma consciência que a morte da protagonista é iminente. Nos primeiros segundos do filme é apresentado, sem contexto algum, sua resolução, contudo, o que não se sabe é *como* tudo se encaixará até aquele momento.

Como transpor, portanto, tal provocação tão elementar para o texto escrito? Tentar reproduzir os segundos da protagonista desfalecida no chão sem os recursos do jogo de câmera e dos sons angustiantes seria um esforço em vão. Contudo, Funke mantém uma estrutura catafórica muito próxima à proposta por Del Toro através de outras estratégias narrativas. Retomemos, por exemplo, os parágrafos iniciais do primeiro capítulo do romance:

Era uma vez uma floresta no norte da Espanha, um lugar muito antigo que guardava histórias longínquas já esquecidas pelos homens. As árvores, tão profundamente ancoradas na terra lodosa, trançavam as raízes nos ossos dos mortos e alcançavam as estrelas com os galhos.

Tantas coisas perdidas, murmuravam as folhas quando três carros pretos desceram a estrada de terra batida que passava entre as samambaias e os musgos.

Mas todas as coisas perdidas podem ser reencontradas, sussurraram as árvores. (Del Toro e Funke, 2019, p. 13, grifos da autora)

No excerto acima, nos sussurros das árvores, podemos observar uma pista simultaneamente anafórica e catafórica: anafórica, pois através dela o leitor retoma a história de Moanna apresentada no Prólogo, uma princesa *perdida*; catafórica, pois prevê a possibilidade de um *reencontro*. As noções de esquecimento e perdição em contraponto ao reencontro voltam a aparecer também posteriormente, como em “Tudo no labirinto dizia respeito ao esquecimento, embora talvez nada tenha sido esquecido. Talvez tudo estivesse em segurança” (Del Toro e Funke, 2019, p. 119). A antítese do perdido — ou esquecido — e reencontrado perpassa o enredo não apenas de forma direta, como os exemplos anteriormente citados, mas faz referência ao conflito interno da protagonista.

Essas dicotomias se entrelaçam com outro tipo de pista: o presságio de uma escolha. A primeira destas aparece no Capítulo II, quando Ofélia encontra a entrada do labirinto, onde está gravada uma mensagem: “Ela leu as palavras: *In consiliis nostris fatum nostrum est*. ‘Em nossas escolhas encontra-se o nosso destino.’ ” (Del Toro e Funke, 2019, p. 22, grifo da autora). O destaque para o termo “escolhas”, ironicamente, reaparece no brinde do jantar oferecido por Vidal — “Às escolhas! — ecoaram as vozes pela sala.” (idem, p. 106). Entretanto, talvez sua

presença mais expressiva esteja no livro que acompanha Ofélia em todas as suas tarefas, o Livro das Encruzilhadas — sugestivo já em seu título:

— O livro lhe mostrará o futuro — disse ele [o Fauno], voltando para as sombras. — E o que deve ser feito.
O livro era tão grande que Ofélia mal conseguiu segurá-lo. Quase escorregou de suas mãos quando ela tentou abri-lo.
As páginas estavam vazias.
— Não tem nada escrito aqui! — disse ela. (Del Toro e Funke, 2019, p. 61)

O momento que Ofélia recebe o Livro é significativo, pois, ao mesmo tempo que o Fauno o descreve com um tom profético, ao abri-lo, suas páginas estão em branco. Se considerarmos o Livro como um registro do futuro de Ofélia, o fato dele estar em branco é simbólico já que, embora o Fauno insista em um destino muito bem definido para a menina, seu futuro ainda “está por ser escrito” — é curioso lembrar que a última tarefa é a única em que Ofélia não recorre ao Livro em momento algum, e, ainda, a única em que percorre o labirinto sozinha. A “escolha” a ser tomada pela protagonista, no entanto, se delineia na seguinte passagem:

Enquanto esperavam pelo Fauno, Ofélia deu mais uma olhada na pilastra. Uma menina segurando um bebê fora esculpida na pedra. Não tinha rosto, apagara-se com o tempo, mas a figura de pé atrás dela, a garra no ombro da menina sem dúvida era a mão do Fauno, que a protegia e a segurava, ou a prendia ao chão. Ofélia tocava o rosto desgastado do bebê quando o Fauno surgiu das sombras.[...]
— Sou eu! — Apontou para a pilastra. — E a menina é você.
— E o bebê? — questionou Ofélia.
— Então — disse ele, ignorando a pergunta — você resgatou a chave. (Del Toro e Funke, 2019, pp. 119-120)

Apesar da pergunta a respeito do bebê ser ignorada e o assunto ser propositalmente desviado, o leitor supõe tratar-se do irmão recém-nascido de Ofélia. Na pilastra do centro do labirinto, Ofélia é representada entre o Fauno e o irmão, e, ainda, sem feições: um retrato de sua identidade dupla que transita entre o fantástico e o real. A pilastra, de certa forma, nos antecipa a terceira tarefa, que consiste no teste final da protagonista: derramar o sangue de um inocente, seu irmão recém-nascido, sobre o poço no centro do labirinto, sob a lua cheia — segundo o Fauno, a única forma de abrir o portal para o Reino Subterrâneo.

No ato final, Ofélia enfrenta decisivamente seu dilema entre a “fantasia” e a “realidade”: obedecer ao Fauno e ceder o sangue de seu irmão para abrir o portal; ou protegê-lo, contrariando o Fauno e abrindo mão da esperança de viver como princesa Moanna. Ofélia, em seu categórico ato de desobediência, quebra o acordo feito com o Fauno e se recusa a entregar seu irmão. Vale

destacar que, nesse cenário, seu irmão representa não apenas um novo vínculo com a Superfície, mas também uma nova esperança: um futuro a ser zelado em oposição ao passado a ser restaurado representado pelo Fauno. Ainda em meio à discussão com o Fauno, que não consegue compreender sua decisão, Vidal consegue alcançar a garota e dispara um tiro em seu peito.

Essa sequência de ações ter como palco o centro do labirinto também possui um forte aspecto simbólico. Marques (2011) compara a estrutura narrativa da obra com a forma de um labirinto, que “exige uma intensa participação do viajante o qual, não possuindo uma visão global de tal espaço, necessita de uma percepção astuta e uma inteligência sensível para retomar pontos e perceber novas direções.” (p. 84). Da mesma forma, na medida em que as perspectivas do mundo real e da fantasia se intercalam na obra, o leitor é levado a buscar um todo coerente através das relações que estabelece entre duas ou mais partes justapostas (Marques, 2011, p. 88). Todavia, no ato final, todos esses caminhos traçados ao longo de toda a narrativa coincidem no centro do labirinto.

Com Vidal e o Fauno, as duas “personificações” de seus respectivos planos reunidas no mesmo local, as barreiras entre o fantástico e o real se atenuam e o destino de ambos os mundos se entrelaçam. Vidal, ao sair do labirinto com seu filho nos braços, se depara com Mercedes, seu irmão Pedro e o grupo de rebeldes. O capitão, priorizando salvar seu legado, entrega o bebê à mulher com o pedido “Diga ao meu filho a hora que o pai dele morreu”, imediatamente negado — “Não! [...] Ele não vai nem saber o seu nome.” (Del Toro e Funke, 2019, p. 296). Logo em seguida, é morto por Pedro. Assim, os guerrilheiros da floresta conquistam sua vitória local contra o fascismo, embora, no cenário mais amplo da Espanha, a ditadura franquista ainda persistiria por mais trinta anos.

Ofélia morre sobre o poço, ou seja, a profecia do sangue de um inocente ser derramado naquele local sob a lua cheia é, de certa forma, cumprida. No último capítulo contemplamos seu retorno como princesa do Reino Subterrâneo, encontrando toda a sua família, embora haja incongruências que levantam suspeitas do leitor — por que ela encontra seus pais biológicos, e não os reis? Por que seu irmão está junto a eles? Ela recupera suas lembranças como Moanna? No epílogo, é dito, ainda, que mesmo que a princesa Moanna tenha voltado para seu reino, ela “deixou pequenos vestígios de seu legado na Terra, os quais só saltam aos olhos dos observadores mais atentos” (Del Toro e Funke, 2019, p. 310). Assim, ao passo que o legado de terror de Vidal é condenado ao esquecimento por Mercedes ao negar a perpetuação de sua memória ao seu filho, a lembrança de Ofélia resiste como um símbolo de esperança e renovação — no filme, representada por uma flor desabrochando.

Dessa forma, o desfecho da obra desconstrói os limites de um “final feliz” ou um “final trágico”. Como Del Toro (2010) bem pontua, *O labirinto do Fauno* é, antes de mais nada, uma história sobre escolhas. A protagonista, com sua decisão final, consegue enfim fazer coincidir as duas partes integrantes de seu ser, Ofélia e Moanna: “Só a morte faz o Eu coincidir consigo mesmo e afirmar de novo a sua unicidade enquanto algo irreduzível” (França, 2009, p. 2). Sua morte é, na verdade, uma espécie de renascimento, no qual ela dá a luz ao seu verdadeiro Eu: o alcance de sua completude e integridade, uma junção de Ofélia e Moanna, que, ao mesmo tempo, não é nenhuma delas, mas algo completamente novo. Incapaz de ser contida pelas narrativas que a atravessam ao longo da trama, Ofélia escolhe contar sua própria história.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso desta pesquisa, atestamos a importância do fantástico como parte integrante da narrativa. Todavia, para além disso, também reconhecemos que o fantástico pode manifestar múltiplas significações — e, cabe, ressaltar, não há uma “mais certa” que a outra, sendo todas elas caminhos possíveis que variam de acordo com interpretação do leitor. Todas elas, entretanto, estão intimamente ligadas ao “real”: o fantástico pode se configurar como uma denúncia do absurdo da realidade, uma forma de evasão desta, um refúgio, um resgate, um meio de subversão, entre tantos outros.

Nos voltamos, ainda, para a relação que a protagonista Ofélia estabelece com o fantástico. A escolha por uma protagonista criança, além de produzir um diálogo muito proveitoso com a temática da desobediência, das escolhas, e da formação de uma identidade, é também muito frutífera para a abordagem do fantástico, já que, durante a infância “as fronteiras entre as percepções do mundo externo e a fantasia, que também refletem as fronteiras no funcionamento mental pré-consciente e inconsciente, são menos claramente definidas nas crianças, permitindo, assim, maior fluidez.” (Sabbadi, 2014, p. 289).

Por um lado, o Reino Subterrâneo pode ser visto como uma alternativa de Ofélia para escapar do sofrimento que sua vida representa, um *subterfúgio*. Em alguns pontos críticos, percebe-se que a narrativa tende para um tom bastante escapista, fazendo o leitor duvidar até mesmo de sua veracidade. Utilizar a fantasia como escapismo, no entanto, não desloca completamente Ofélia da realidade, pelo contrário, ela permanece, por todo o livro, terrivelmente consciente de tudo o que passa no “mundo real” — embora seja frequentemente subestimada ou julgada como ingênua por sua afinidade com os contos de fada. Por outro lado, é através das tarefas que Ofélia enfrenta seu medo do desconhecido e *subverte* os rótulos que lhe são incumbidos pelos adultos — não por acaso Del Toro (2006) a descreve como “uma menina que precisa desobedecer a tudo, menos à própria alma”. Há, ainda a hipótese do Reino Subterrâneo, devido, inclusive, ao nome próprio nome que leva, se constituir como uma alegoria para a morte, encapsulando tanto seu aspecto sombrio — o medo, a tristeza, a morbidez — quanto sua oferta de repouso e alívio: “*O labirinto do Fauno* nos lembra que o reino dos mortos garante proteção para os sofrimentos do mundo dos vivos” (Merigliano, 2010, p. 165).

Em suma, o que podemos assegurar é que o Reino Subterrâneo, ou seja, o fantástico, entre todas as incertezas que o atravessam é, antes de tudo, um espaço onde a protagonista entra em confronto com sua percepção sobre a realidade e sobre si mesma.

REFERÊNCIAS

- ARENA, Dagoberto Buim. A literatura infantil como produção cultural e como instrumento de iniciação da criança no mundo da cultura escrita. In: _____ GIROTTO, Cinthia e SOUZA, Renata Junqueira de. **Ler e compreender: estratégias de leitura**. São Paulo: Mercado das Letras, 2011.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.
- CEIA, Carlos. Digressão. In: _____. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/digressao/>>. Dez de 2009. Acesso em: 19 abr. 2024.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **O conto de fadas: símbolos - mitos - arquétipos**. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamã Ganso. In: _____. **O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DEGUZMAN, Kyle. **What is a Video Essay? The Art of the Video Analysis Essay**. StudioBinder, 2020. Acesso em: 14 maio 2024. Disponível em: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-video-essay-examples/>.
- DEL TORO, Guillermo. **Director Guillermo del Toro interview at BFI Southbank**. Entrevista concedida a Mark Kermode. The Guardian, 2008. Acesso em: 28 abr. 2024. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/video/2008/apr/06/guillermo-del-toro-bfi-southbank>.
- _____. **Entrevista a Mark Kermode**. Sight & Sound. Londres. 2006.
- _____. **Guillermo Del Toro discusses Pan's Labyrinth: The Labyrinth of the Faun**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2019. Acesso em 19 abr. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bCMbATxP-ew&t=3s>.
- _____. **Guillermo del Toro Interview on BBC Film 2010**. Entrevista concedida a Dave Karger. BBC, 2010. Acesso em 20 maio 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD4kspP5hRs>.
- _____. FUNKE, Cornelia. **O Labirinto do Fauno**. Tradução: Bruna Beber. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.
- _____. **Scary Monsters And Super Creeps: Guillermo del Toro on the enduring inspiration of Arthur Rackham**. Entrevista concedida a Rachel Sigee. Sotheby's, 2021. Acesso em: 28 abril 2024. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/scary-monsters-and-super-creeps-guillermo-del-toro-on-the-enduring-inspiration-of-arthur-rackham>.

DEPAOLI, María Teresa. Fantasy and Myth in Pan's Labyrinth: Analysis of Guillermo del Toro's Symbolic Imagery. In: HENDRIX, Scott E. SHANNON, Timothy J. **Magic and the Supernatural**. Oxford: Brill, 2012.

DESZCZ-TRYHUBCZAK, Justina; GARCÍA-GONZÁLEZ, Macarena. **Pensando e fazendo com o criancismo nos estudos da literatura infantil e juvenil**. Tradução de Célia M. Magalhães. Entretextos, Londrina, v. 2, n. 23, p. 335-363, 2023.

DOS ANJOS, Murilo Nogueira. **O vídeo-ensaio como instrumento acadêmico**. XVII Enecult: Encontro dos Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2020. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132424.pdf>.

FRANÇA, Júlio. O insólito e o duplo em William Wilson, de Edgar Allan Poe. In: **O insólito e seu duplo: I ENCONTRO REGIONAL DO INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL**. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

GARCÍA, Flávio. Prefácio. In: MATAGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **O fantástico brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantatismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2023.

GLOYN, Lisa. Músculos e imaginação: o *peplum* moderno e outros elementos. In: GLOYN, Lisa. **A figura do monstro clássico na cultura pop**. Tradução UBK Publishing House. Rio de Janeiro: Ubook Editora, 2020.

HOUSMAN, Andrew. **Pan's Labyrinth: The Faun Creature Explained**. Screenrant, 2020. Acesso em: 29 abril 2024. Disponível em: <https://screenrant.com/pans-labyrinth-movie-faun-creature-explained/>.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. Routledge, 1981.

JOOSEN, Vanessa. **Connecting Childhood Studies, Age Studies, and Children's Literature Studies: John Wall's Concept of Childism and Anne Fine's The Granny Project**. Journal of Children's Literature Research, Vol. 45, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.14811/clr.v45.74>

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagem da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.

MARQUES, Joanna. Reiteração e recriação do mito: imagens do labirinto propostas em "O labirinto do fauno". In: PINA, Patrícia Kátia da Costa; MICHELLI, Regina. **A literatura infantil e juvenil no Brasil e o insólito: trânsitos e leituras num gênero em construção**. Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrfantativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

Merigliano, D. "Il labirinto del fauno" e "La spina del diavolo" di Guillermo Del Toro: una lettura post-razionalista. *Psicobiettivo*, 30, 155-168. 2010.

O LABIRINTO do Fauno. Título original: El Laberinto del Fauno. Direção: Guillermo Del Toro. Coprodução: Estudios Picasso, Tequila Gang e Esperanto FilmJ. Espanha: Warner Bros, 2006.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: Ática, 1986.

PAUL, Lissa. **Intimations of Imitations**: Mimesis, Fractal Geometry, and Children's Literature. Signal, n. 59, maio. 1989, p. 181.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

PUSCHAK, Paul. **Pan's Labyrinth: Disobedient Fairy Tale**. Youtube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xbZnkMn3PvQ>. Acesso em 17 abr. 2024.

RAMOS, Francielle L; SILVA, Márcia Tavares. **A marca da voz do narrador sobre o pequeno leitor pelo viés da focalização**: uma análise comparativa em literatura infanto-juvenil. Anais do XII SELIMEL. Campina Grande: EDUFCEG, 2022.

RIBEIRO, Joana Marques. ALVES, Syntia Pereira. **Memória e mito entrelaçados em "O Labirinto do Fauno"**. Revista Aurora, São Paulo, p. 41-53, 2011.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Sérgio. **Pânico, o terror que veio do deus Pã**. Veja, 2020. Acesso em: 29 abril 2024. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/panico-o-terror-que-veio-do-deus-pa>

SABBADI, Andrea. **O labirinto do Fauno: Apresentando o labirinto**. JORNAL de PSICANÁLISE 47 (87), 287-294. 2014

SCHARGEL, Sérgio. O DUPLO COMO MITO, O DUPLO COMO FICÇÃO: UM DEBATE ACERCA DAS CONSTRUÇÕES DA FIGURA DO DOPPELGÄNGER. **Revista Decifrar**, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 104–119, 2020. DOI: 10.29281/rd.v8i15.7476. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/7476>. Acesso em: 13 maio. 2024.

SPYROU, Spyros; ROSEN, Rachel; COOK, Daniel Thomas. Connectivities...Relationalities...Linkages... . In: _____. **Reimagining Childhood Studies**. Bloomsbury, 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

TOLKIEN, J. R. R. Sobre Estórias de Fada: Fantasia. In: _____. **Árvore e Folha**. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

WALL, John. **From childhood studies to childism**: reconstructing the scholarly and social imaginations. *Children's Geographies*. 2019. ISSN: 1473-3277. DOI: <https://doi.org/10.1080/14733285.2019.1668912>

ZILBERMAN, Regina. A Literatura Infantil e o Leitor. In____ e ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1982. (p. 61 – 134)