



O labirinto do Fauno

Andrea Sabbadini¹

Apresentando o labirinto

Escrito, dirigido e coproduzido por Guillermo del Toro em 2006, *O labirinto do Fauno* (*El laberinto del Fauno*) foi descrito por críticos como “um filme mágico” (Berardinelli, 2007) e “um dos melhores filmes de fantasia ... visualmente deslumbrante” (Ebert, 2007). O filme foi aclamado como uma obra-prima em todo o mundo, obteve seis indicações para o Oscar (das quais conquistou três estatuetas)² e recebeu inúmeros outros prêmios internacionais. Em seu título original (pobremente traduzido para o inglês como *Pan's Labyrinth*) a palavra “Fauno” se refere ao espírito da floresta, metade humano, metade cabra, da mitologia romana, enquanto “labirinto” tem relação com a lenda grega de Teseu e o Minotauro: um lugar mítico onde “alguém pode facilmente se perder”, como um personagem do filme adverte a sua jovem protagonista.

O filme se passa em 1944, no final da Guerra Civil Espanhola. É estrelado pela jovem atriz espanhola Ivana Baquero, que interpreta Ofélia, uma doce mas triste menina, que sofreu a perda do pai, é pouco compreendida por sua mãe grávida e vive na iminência de ser cruelmente maltratada por um padrasto psicopata. Esse padrasto, um capitão do exército determinado a aniquilar os que ainda resistiam ao regime ditatorial de Francisco Franco, é interpretado por Sergi López, um ator catalão muito versátil, que tivemos a oportunidade de admirar tanto em papéis românticos (*Une liaison pornographique*, de Frédéric Fonteyne) como mórbidos (*Harry, un ami qui vous veut du bien*, de Dominik Moll), ou no filme de Stephen Frears (*Dirty Pretty Things*).³

Com uma fotografia de Guillermo Navarro rica em matizes de cor e luz, como em outros filmes de Del Toro, uma suntuosa direção de arte de Eugenio Caballero, e apresentando um conjunto de efeitos visuais impressionantes, mas

1 Psicanalista, membro da Sociedade Britânica de Psicanálise. Diretor do Festival Psicanalítico de Cinema Europeu.

2 Melhor direção de arte, melhor fotografia e melhor maquiagem. [N. da T.]

3 No Brasil foram exibidos com os títulos, respectivamente: *Uma relação pornográfica*, *Harry chegou para ajudar* e *Coisas belas e sujas*. [N. da T.]

não impositivos, *O labirinto do Fauno* pode ser descrito como um conto de fadas gótico, uma fantasia de horror, o pesadelo de uma menina lutando para sobreviver em um ambiente hostil ou como o equivalente cinematográfico do “realismo mágico” de parte da literatura latino-americana. Ou, ainda, como um filme de guerra. A rigor, tentar enquadrar *O labirinto do Fauno* em qualquer uma das clássicas definições de gênero do cinema acabaria se provando algo impossível e injusto. Em última análise, é um filme de Del Toro – um autêntico filme de autor, uma original e marcante contribuição para o cinema mundial.

As fronteiras entre os mundos externo e interno, entre fantasia e realidade e entre o funcionamento consciente e inconsciente são com frequência menos claramente definidas do que pensamos. Quando desaparecem de todo, estamos diante de um estado psicótico. Mas os “estados psicóticos da mente”, tais como os sonhos, e assim como muito de nossa atividade mental diária (dada sua qualidade sobretudo onírica) pertencem à nossa vida normal e não constituem sintomas psicopatológicos. Igualmente, pode ocorrer um corte acentuado, ou *split*, entre diferentes realidades, por meio do qual um universo mental é criado para evitar o enfrentamento de outro que é, assim, negado sempre que seja percebido como inaceitável ou insuportável. Esse é frequentemente o caso, por exemplo, de vítimas de abuso ou de pessoas que sofreram perdas de grande vulto.

A arte cinematográfica se presta bem à representação de diferentes níveis de realidade em um mesmo trabalho, transportando suas audiências para dentro e fora deles. A verdade é que podemos pensar no cinema como uma espécie de ponte pela qual somos convidados a passar de uma realidade a outra, às vezes de forma suave, às vezes à força. Na superfície, os documentários parecem nos dar uma representação objetiva do mundo exterior, enquanto os filmes de ficção criam um mundo completamente imaginário. Esses extremos, contudo, são apenas caricaturas da verdade, pois os dois tipos de filme de fato apresentam uma complexa, embora com frequência mal definida, mistura de ficção e realidade. Se, então, é verdade que essa mistura de vários níveis de realidade e ficção se aplica até certo ponto a todos os filmes, não é menos verdade que isso ocorre de modo intencional em apenas alguns deles. Cineastas como Jan Svankmajer e David Cronenberg, da mesma forma que, obviamente, Guillermo del Toro, concentraram seu talento artístico em retratar, de modo deliberado, mundos contrastantes – alguns podendo ser reconhecidos como objetiva e historicamente reais, outros inquestionavelmente fantásticos – para, então, estabelecer vínculos, lançar pontes ou dar ênfase a conflitos entre esses mundos. Para os espectadores, a experiência pode ser confusa e perturbadora.

O *Labirinto do Fauno*, da mesma forma que seus filmes anteriores *Cronos* (1993) e *The Devil's Backbone* (2001),⁴ intriga e fascina precisamente porque leva os espectadores a se identificarem com os personagens que transitam em diferentes níveis de realidade. Esse efeito, como Roger Ebert (2007)

4 No Brasil exibidos, respectivamente, como *Cronos* e *A espinha do diabo*. [N. da T.]

esclarece na sua crítica ao filme, é obtido com consumada habilidade por meio de uma transição (*wipe*)⁵ em primeiro plano – uma área escura, um muro ou uma árvore que apaga os militares (o mundo “real”) e faz aparecer o labirinto (o reino da “fantasia”), ou vice-versa. Essa técnica (o uso de transições verticais) reafirma que os dois mundos não estão separados, mas que vivem nos limites de um mesmo quadro.

É nesse espaço (“nas bordas do mesmo quadro”) onde, de início, entram em conflito um com o outro, depois se encontram e, finalmente, se fundem, que os espectadores descobrem esses dois mundos. Justapondo imaginação e realidade, o filme apresenta mundos paralelos, mas que, à medida que a história e os personagens se desenvolvem, acabam conduzindo a um desfecho único.

Não é por coincidência que os protagonistas dos filmes de Del Toro são com frequência crianças. Os anos de infância, talvez porque não estejam ainda demasiadamente influenciados pelo nosso “mal-estar” na civilização, são caracterizados por uma maior espontaneidade e abertura para experiências inusitadas. Como resultado, 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.

As crianças, aliás, com sua capacidade para o pensamento mágico, estão presentes em vários outros filmes de língua espanhola com resultados impressionantes. Penso, por exemplo, em *Cría cuervos*, de Carlos Saura (1976),⁶ que trata de uma menina que, de forma equivocada, está convencida de possuir poderes destrutivos. Ou, mais diretamente relacionado com o filme de Del Toro, *El espíritu de la colmena* (1973),⁷ de Victor Erice. Nesse filme, a imaginação de duas meninas, que também vivem no mesmo período do final da Guerra Civil Espanhola, como a jovem protagonista de *O labirinto do Fauno*, é estimulada pela apresentação em sua aldeia da película original de *Frankenstein* (1931), com Boris Karloff. Não precisaria mencionar aqui *The Wizard of Oz*, de Victor Fleming (1939),⁸ um clássico de Hollywood, como um óbvio precursor de filmes com crianças mergulhadas em um mundo mágico.

Ofélia, a protagonista de *O labirinto do Fauno*, é uma menina na pré-adolescência, de uns 11 anos de idade e no umbral de decisivas transformações anatômicas, fisiológicas e psicológicas, situação consistente com o marco histórico e a lógica narrativa do filme.

Especificamente, como o próprio diretor explicou, esse tempo de pré-adolescência é uma idade em que deixamos de lado nossos brinquedos, deixamos de lado nossos contos de fada, deixamos de lado nossa alma para nos tornarmos

5 Em montagem cinematográfica, uma transição (também chamada de *wipe*) é um efeito de mudança gradual de uma imagem para outra. [N. da T.]

6 Exibido no Brasil com o mesmo título em espanhol. [N. da T.]

7 *O espírito da colmeia*. [N. da T.]

8 *O mágico de Oz*. [N. da T.]

apenas mais um adulto. Todos nós passamos por essa encruzilhada... O momento da perda da infância é algo profundamente melancólico em nossas vidas.

O filme nos apresenta um ambiente quase hiper-realista, com lugar (Espanha) e tempo (junho de 1944) bem definidos. Está mergulhado nas tensões de conflitos militares, violência institucional e relações pessoais abusivas. Contrapondo-se a isso, temos um universo mitológico atemporal de contos de fada e fantasia, de poderes mágicos e estranhas criaturas. Vários objetos investidos com significados simbólicos e quase fetichistas (um relógio, um pedaço de giz, uma ampulheta, um punhal, o *Livro das encruzilhadas*, uma chave – para não citar o próprio labirinto e sua entrada com um formato sugestivo) – podem ser vistos como pertencentes aos dois mundos, ou mesmo capazes de cruzar as fronteiras entre um e outro, evocando, assim, nos espectadores uma sensação muito “estranha” (*Unheimlich*, para usar a linguagem de Freud).

Guiada por uma fada, encontramos nossa heroína Ofélia entrando no labirinto mental do espaço-tempo único de sua imaginação para evitar as humilhações, o sofrimento e as perdas de sua existência diária. No processo, ela encontra vários personagens fantásticos que, nas palavras de Del Toro, representam forças liberadoras que lidam com nossas imperfeições, com as quais temos que nos reconciliar em vez de aspirar à perfeição.

Contudo, Ofélia também descobre que o próprio mundo da fantasia pode ser tão (ou mesmo mais) ameaçador do que o mundo do qual ela tenta escapar, povoado como é por criaturas monstruosas que exigem dela total obediência e a desafiam com tarefas quase inatingíveis.

Esse espaço imaginário pode também funcionar como uma espécie de campo de treinamento, em que as crianças aprendem a crescer realizando tarefas difíceis e superando traumáticas experiências, ou para onde elas regressam no curso de suas investigações privadas em assuntos que provocam ansiedade, mas são também excitantes, como a sexualidade e o mistério de como os bebês são concebidos.

Em uma entrevista com Mark Kermode, em 2006, o cineasta explicou:

Foi bem intencional a concepção do mundo de fantasia como sendo algo extremamente uterino. Usamos uma variação das cores das tubas uterinas, com carmesins e dourados, e tudo no mundo da fantasia é bastante arredondado, enquanto tudo no mundo real é frio e reto. Você pode ver isso na pouca sutil entrada da árvore. Quando fizemos o pôster para Cannes, alguém disse que gostaria de intitular o filme *Um útero com vista*.⁹ A questão é que a ideia de paraíso para a garota é, em última análise, o retorno ao útero materno. (Kermode, 2006)

9 Alusão ao filme *A Room with a View*, literalmente “um quarto com vista”. O filme, de 1985, dirigido por James Ivory, foi exibido no Brasil com o título *Uma janela para o amor*. [N. da T.]

Além disso, esse mundo de fantasia pode ser entendido como o que meninas como Ofélia criam para estar no controle de suas próprias decisões, já que no mundo real elas se sentem excluídas pelos poderosos adultos, seja os que se comportam com sadismo, como o capitão Vidal, ou os que atuam com heroísmo, como Mercedes e o bondoso doutor Ferreiro.

Em Ofélia vemos uma tensão constante, característica de todas as crianças que crescem, entre a obediência e a rebelião à autoridade, não importa se autoridade do padrasto cruel ou do bondoso (embora também exigente) Fauno. Del Toro a descreveu como “uma menina que precisa desobedecer a tudo, menos a sua própria alma”. Quanto à mãe de Ofélia, ela está pateticamente paralisada em seu destino de ser mulher do capitão e de ter que tomar conta de sua filha. Fraca de caráter e fisicamente enfermiça devido à sua gravidez, Carmen é uma mulher derrotada pelas trágicas vicissitudes de sua vida e, assim, incapaz de ser a mãe suficientemente boa de que Ofélia desesperadamente necessita.



Goya: *Saturno devorando seu filho*



O monstro devorando uma fada. Cena do filme *Un perro andaluz*

A menina, contudo, encontra uma segunda mãe na figura mais positiva de Mercedes, a empregada que arrisca a própria vida para ajudar seu irmão e seus colegas e que adota Ofélia, colocando-a sob sua proteção: nós a vemos abraçando a menina, confortando-a quando ela está com medo e cantando para ela uma linda canção de ninar.

Pode ser de interesse mencionar aqui a iconologia e pelo menos algumas das numerosas, mesmo que implícitas, referências a contos populares, personagens e mitologias presentes nesse sofisticado roteiro de filme.

A desobediência de Ofélia diante das instruções do Fauno – quando levada por seu infantil “princípio do prazer” ela come duas uvas (ou *bolas* ou *olhos*, em um ato de castração, que nos lembra a cegueira que Édipo provocou em si próprio) – constitui uma variação do tema bíblico do pecado original. Esse gesto é seguido pela punição que levará à morte da mãe de Ofélia durante o parto (a expulsão do Jardim do Éden), mas também pela oportunidade dada à menina de obter um perdão bem cristão e de última hora por sua desobediência. Na mesma cena, a criatura pálida e monstruosa (embora ainda antropomórfica) que captura e come as fadas voadoras é inspirada na “pintura negra” de Francisco Goya: *Saturno devorando seu filho*. A imagem do monstro colocando seus olhos em órbitas localizadas nas próprias mãos parece condensar duas perturbadoras cenas da obra-prima surrealista de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1929).¹⁰

10 *Um cão andaluz*. [N. da T.]

O rígido *deadline* dado a Ofélia (“Você tem de voltar antes que o último grão de areia caia na ampulheta...”) nos faz pensar na Cinderela precisando correr de volta do baile para chegar em casa antes da meia-noite, como tantas outras adolescentes depois dela. A contorcida raiz de mandrágora (uma anti-natural ultrapassagem da fronteira entre os reinos vegetal e animal) que Ofélia coloca sob a cama de sua mãe grávida para tentar salvar-lhe a vida parece quase uma citação de *Little Otik* (2000),¹¹ de Svankmajer. E, ainda, na recusa de Ofélia em deixar o Fauno extrair sangue do bebê, seu irmãozinho – com quem ela se identifica, como uma vítima indefesa – talvez haja uma referência à decisão do rei Salomão que levou ao sacrifício de uma mãe para proteger uma criança ameaçada. Ou mesmo um eco do sacrifício de Abraão por seu filho Isaac.

Devo igualmente mencionar que, no formato clássico dos contos de fadas em que é necessário o cumprimento de três tarefas para se tornar uma princesa (e que uma princesa também pode exigir de um pretendente, como em *Turandot* e muitas outras histórias), encontramos uma variação do tema dos *Três escrínios* que Freud interpretou em 1913 em referência ao *Mercador de Veneza* e ao *Rei Lear*. Permitindo-me aqui um pouco de associação livre, *O labirinto do Fauno* pode bem nos fazer pensar em *Sonho de uma noite de verão*, embora a fantasia de Del Toro trate de um bosque bem mais sombrio do que o de Shakespeare. Por último, embora não menos importante, a suposição sublinhada ao longo de todo o filme da existência de um mundo de fadas perceptível apenas por aqueles que acreditam nele nos faz lembrar das clássicas histórias de *Peter Pan* e *Alice no país das maravilhas*, embora talvez a atmosfera dominante de *O labirinto do Fauno* seja mais parecida com a dos contos de Hans Christian Andersen...

Essas e outras alusões, resultantes da vasta cultura literária, cinematográfica, histórica e popular do diretor espanhol, filtradas por sua sensibilidade artística, fornecem pano de fundo a toda a textura de seu filme. Podemos sugerir aqui uma analogia com o modo pelo qual, como aprendemos na teoria psicanalítica, “restos diurnos” são reunidos e combinados para formar o tecido dos sonhos. Em filmes como *O labirinto do Fauno*, podemos identificar similaridades entre o “trabalho dos sonhos”, que implica o uso de mecanismos como os de deslocamento, condensação e elaboração secundária, e o “trabalho do filme”, que envolve seleção criativa e edição de um conjunto consideravelmente rico de fundamentos e recursos visuais. Os filmes, é claro, não são sonhos, mas ambos compartilham o recurso de integrar facilmente em suas narrativas diferentes dimensões da realidade externa e de experiências internas.

Gostaria agora de retornar ao tema já mencionado aqui para sugerir que o filme em questão obtém êxito justamente porque consegue manter-se suspenso nesse território de transição em que duas diferentes modalidades narrativas e psicológicas coexistem em estado de tensão criativa.

11 No original *Otesánek*, do animador e diretor checo Jan Svankmajer. [N. da T.]

É claro que Ofélia (cujo nome lembra inevitavelmente o da amada de Hamlet, que enlouqueceu de tanto desespero), ao mergulhar no submundo do fauno, deixando-se seduzir por seu labirinto espiral, também entra em um espaço-tempo psicótico, alucinatório e delirante, do qual ela pode, da mesma forma que Eurídice, mulher de Orfeu, acabar achando impossível emergir.

Mas, como Daniela Merigliano assinala, “*O labirinto do Fauno* nos lembra que o reino dos mortos garante proteção para os sofrimentos do mundo dos vivos” (2010, p. 165).

No caso de Ofélia, isso implica recorrer aos processos inconscientes de *splitting* da realidade externa quando confrontada com a ansiedade causada por traumas e perdas que a vida continua a apresentar-lhe. É notável, aliás, que ela não use também o mecanismo de negação, tão frequentemente associado ao *splitting*: na presença do Fauno, Ofélia parece continuar bem consciente dos trágicos acontecimentos de sua vida lá em cima, na Terra, e faz frequentes referências a eles, da mesma forma que traz para sua vida terrena o conhecimento e mesmo alguns dos objetos (como o pedaço de giz mágico) que obteve durante seu tempo no labirinto.

Por outro lado, o filme nos apresenta uma contínua flutuação da mente de uma menina – de sua história real aos contos de fadas; do mundo militar, digamos, do capitão, ao mundo enraizado no território do Fauno; da existência de Ofélia como uma menina desesperada, condenada a morrer, ao seu destino de tornar-se uma princesa imortal. Tal flutuação é representada pela coexistência de temporalidades contrastantes: um tempo presente de sofrimentos quase intoleráveis sobreposto a um passado nostálgico – de gestos heroicos para uns, de bem-aventurança para outros – e um futuro de mudança e esperança. Seu ponto de encontro está simbolizado pelo relógio deliberadamente congelado pelo pai do capitão no momento de sua morte.

A fluidez entre esses espaços e temporalidades, visualmente espelhada no filme na fusão de diferentes estilos de narrativa e representação (como seu envolvente uso de sons, cores e luzes), fornecem indicadores da permeabilidade psicológica das fronteiras entre os diferentes estados mentais da jovem protagonista.

Como psicanalistas, temos acesso privilegiado aos mundos internos de nossos analisandos (e, por meio deles, aos nossos também). Apesar de suas inevitáveis resistências, temos intimidade com muitas de suas fantasias, de suas lembranças distorcidas da infância construídas *a posteriori*, seus medos secretos e desejos e, naturalmente, seus sonhos e pesadelos. Em nossa prática diária, vemo-nos tendo que distinguir entre o que “realmente” aconteceu em suas vidas e sua percepção única desses fatos, e ao mesmo tempo sabendo que, mesmo que ambos possam ser claramente diferenciados, iremos privilegiar a versão interna e subjetiva dos acontecimentos em lugar de sua parte objetiva e histórica.

Quando apresentados a uma outra oportunidade de ficarmos mergulhados em nós mesmos, desta vez fora dos consultórios, em um espaço e um tempo em que distintas realidades vivenciadas colidem, se cruzam ou fundem – e quando temos, assim, a oportunidade de obter uma nova visão do mundo a partir de pontes mágicas colocadas entre elas, como é o caso quando vemos filmes como *O labirinto do Fauno* –, mesmo nós, psicanalistas, não podemos senão suspirar com surpresa e maravilhados.

Referências

- Berardinelli, J. (2007). Movie Review of Pan's Labyrinth. *Reelviews*.
- Ebert, R. (2007, 25 de agosto). Review of Pan's Labyrinth. *Chicago Sun-Times*.
- Freud, S. (1913). The Theme of the Three Caskets. In S. Freud, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (Vol. 12, pp. 289-302). Londres: Hogarth Press.
- Merigliano, D. (2010). “Il labirinto del fauno” e “La spina del diavolo” di Guillermo Del Toro: una lettura post-razionalista. *Psicobiattivo*, 30, 155-168.
- Toro, G. del (2006). Entrevista a Mark Kermode. *Sight & Sound*. Londres.

Tradução: Márcia Zuzarte

Andrea Sabbadini
a.sabbadini@gmail.com

Recebido em: 28/10/2013
Aceito em: 12/8/2014