

O LABIRINTO DO FAUNO E A ESPINHA DO DIABO: O GÊNERO FANTASIA NAS REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA

SÁ, Daniel Serravalle de (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ)¹

RESUMO: Nos filmes *O Labirinto do Fauno* (El Laberinto del Fauno, 2006) e *A Espinha do Diabo* (El Espinazo del Diablo, 2001) o diretor mexicano Guillermo del Toro trabalha a questão da representação histórica ao ambientar suas narrativas no contexto da guerra civil espanhola. No que concerne os gêneros textuais, essas narrativas fílmicas podem ser compreendidas dentro da designação ampla chamada 'filme histórico'. Entretanto, com a introdução de elementos do gênero fantasia, a representação da categoria histórica no filme se torna mais complexa, produzindo diferentes camadas de compreensão e problematizando o entendimento de aspectos específicos da realidade. Este texto tem como objetivo destacar algumas cenas centrais nos dois filmes nas quais o elemento fantástico e o sobrenatural desafia o entendimento tradicional da historiografia.

PALAVRAS-CHAVE: *O Labirinto do Fauno*; *A Espinha do Diabo*; representação histórica; gênero fantasia; ditadura militar.

ABSTRACT: In the film *Pan's Labyrinth* (El Laberinto del Fauno, 2006) and *The Devil's Backbone* (El Espinazo del Diablo, 2001) Mexican director Guillermo del Toro approaches the issue of historical representation having the Spanish civil war as background. With regards to genre, both narratives can be understood within the broad designation known as 'historical film'. However, with the introduction of elements related to the genre fantasy, the representation of the historical category in both films become more complex, producing different layers of comprehension and challenging the understanding of specific aspects of reality. This paper aims at highlighting some central scenes in the films in which fantastic and supernatural elements defy the traditional understanding of historiography.

KEYWORDS: *Pan's Labyrinth*; *Devil's Backbone*; historical representation; fantasy genre; military dictatorship.

A FANTASIA NA REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA

Os acontecimentos em ambos os filmes estão intrinsecamente ligados à guerra civil espanhola, tanto os conflitos enfrentados por Ofelia, em *O Labirinto do Fauno* (2006) e quanto o dilema de Carlos, em *A Espinha do Diabo* (2001), são microcosmos de eventos maiores que refletem e se desdobram em paralelo à história do país. Nesse sentido, os filmes não se configuram enquanto alegorias ou metáforas, pois o tema da guerra aparece de modo explícito. Um ponto de grande interesse nessas narrativas é a forma com que trabalham a representação histórica da guerra concomitante a um universo de fantasia, no qual predominam elementos sobrenaturais e fantásticos.² O resultado é que a categoria histórica se apresenta nos filmes de maneira multifacetada, produzindo diferentes camadas de compreensão e problematizando o entendimento de aspectos específicos da realidade.

O Labirinto do Fauno e *A Espinha do Diabo* subvertem a representação mais simplista da historiografia tradicional, na qual os eventos são mais importantes que os agentes. Ao fazer isso os filmes abrem espaço para um universo onde as pessoas têm poder de decisão sobre os acontecimentos, em oposição ao entendimento histórico em que os fatos acontecem com as pessoas. O resultado dessa sobreposição de gêneros distintos são duas narrativas fílmicas que proporcionam um retrato da situação histórico-política na Espanha fascista e, ao mesmo tempo, apresentam duas histórias convincentes dentro da categoria genérica designada fantasia.

Esses filmes dirigidos pelo cineasta mexicano Guillermo del Toro parecem sugerir que certos aspectos da realidade talvez não sejam suscetíveis à representação literal ou, dito de outra forma, que em algumas situações, o elemento 'fantasia' pode contribuir para a representação da realidade através de uma figuração que a pretensa 'objetividade' dos fatos não consegue expressar. Em entrevista, o cineasta afirma que inicialmente desejava fazer um filme sobre a guerra civil mexicana, entretanto, a historiografia mexicana ainda não teria debatido e assimilado, de modo satisfatório, os acontecimentos do conflito no país, por esse motivo, o cineasta decidiu voltar-se para a história da Espanha, onde o assunto da guerra já teria sido tratado e compreendido de uma forma mais aceitável (TORO, 2008).

O objetivo desse texto é abordar algumas cenas centrais dos filmes *O Labirinto do Fauno* e *A Espinha do Diabo*, os quais têm a guerra civil espanhola como fundo histórico, com o intuito de analisar o modo como a fantasia pode ser utilizada para desafiar e/ou complementar o entendimento mais simples e tradicional da historiografia. Por uma breve contextualização do conflito, as origens da guerra

remontam a situação de penúria que a classe rural espanhola se encontrava no início do século XX. Tal situação levou os trabalhadores rurais a migrarem para os centros urbanos em busca de empregos na indústria (ORTIZ, 2001, p. 57). No entanto, a vida dos trabalhadores não melhorou, pois o que se necessitava eram reformas de ordem mais profunda que pudessem de fato alterar o rumo sociopolítico do país (CORTÁZAR, 2005, p. 72). Desde 1902, a Espanha estava sendo governada pelo rei Alfonso XIII, um regente autoritário e contrário às políticas sociais mantinha uma relação conflituosa com o Parlamento (CORTÁZAR, 2005, p.130). Em reação a essa situação, Miguel Primo de Rivera organizou um golpe militar, em 1923, alegando que só permaneceria no poder por noventa dias, restituindo o poder para o povo após esse prazo. No entanto, Rivera decidiu manter-se no poder e também pouco fez para realizar as reformas que sociedade espanhola necessitava. Ao ser finalmente deposto, em 1931, o rei Alfonso XIII concordou com a realização de eleições democráticas, que não ocorriam há sessenta anos, abrindo caminho para o período que ficou conhecido como a Segunda República.

Em 1936, uma coalizão de esquerda chamada Frente Popular foi formada com o objetivo de implementar reformas sociais, todavia, os ativistas políticos de direita, muitos deles ligados à Igreja e ao exército, não aprovavam tais mudanças (MONTERO, 1961; RAGUER, 2001). Cinco meses após a Frente Popular se eleger democraticamente, o general Francisco Franco liderou o exército para derrubar o novo governo. Do golpe em 17 de julho de 1936 à vitória franquista em 01 de abril de 1939, o que se deu foi uma guerra civil de três anos que destruiu a sociedade espanhola e culminou em uma ditadura que durou até a morte de Franco, em 1975. Os dois grupos em conflito são comumente denominados de o lado 'rebelde', formado por membros e simpatizantes do governo democraticamente eleito da Frente Popular, e o lado 'nacional', apoiado pela direita conservadora.

No contexto mundial, diversos outros países se posicionaram diante do conflito, tomando partido do grupo que defendia os princípios sociais e republicanos, ou do grupo que apoiava o golpe militar, o qual se alinhava com princípios fascistas. A guerra espanhola recebeu financiamento externo de outros países e, a ajuda financeira que o grupo franquista obteve da Alemanha e da Itália foi decisiva para seu triunfo (THOMAS, 1978). Em decorrência, cerca de meio milhão de pessoas foram mortas em três anos de guerra civil, não apenas em batalhas, mas também através de execuções e até de fome. Ambos os lados se acusaram mutuamente de terem cometido crimes graves e, de certa forma, esta foi uma guerra na qual os envolvidos aproveitaram para "acertar as contas" com antigos desafetos (THOMAS, 1978). Após a guerra, o regime vitorioso de Franco investigou e condenou severamente os atos

criminosos do grupo republicano, todavia, até a presente data, os crimes cometidos pelo grupo nacional permanecem impunes.

O LABIRINTO DO FAUNO: "CONTOS DE FADA - VOCÊ ESTÁ MUITO VELHA PARA ENCHER A CABEÇA COM ESSAS COISAS"

O filme inicia com a menina Ofelia (Ivana Baquero) e sua mãe Carmen (Ariadna Gil) em um carro, sendo levadas para um acampamento militar onde seu padrasto, um oficial fascista chamado Vidal (Sergi López), foi incumbido da missão de erradicar um grupo rebelde que está se escondendo nas montanhas. O pai de Ofelia, que era alfaiate, morreu durante a guerra e sua mãe casou-se novamente com o capitão Vidal, os dois esperam um filho. Nessa cena de abertura Ofelia está lendo um livro e sua mãe lhe diz em desaprovação: "Contos de fadas – você já está muito velha para encher a cabeça com essas coisas". De forma que, o filme inicia com uma frase que é um clichê: fantasia é coisa de criança. Entretanto, no decorrer da narrativa, *O Labirinto do Fauno* vai demonstrar como a fantasia pode interagir e até acrescentar outras camadas de compreensão a uma narrativa que lida com o tema histórico da guerra e da violência.

O acampamento em questão fica no norte da Espanha, próximo a um antigo labirinto, onde Ofelia encontra um fauno e fadas. O fauno diz à menina que ela é a princesa de um fantástico reino subterrâneo, agora aterrorizado por uma criatura grotesca. A entrada para o reino se dá por uma escada no centro do labirinto, mas, antes de retomar seu trono, ela precisa completar três tarefas. O número três aparece de modo sistemático no filme, sugerindo uma simbologia interna à obra. Por exemplo, o grupo fascista de Vidal, o grupo revolucionário e o mundo imaginário de Ofelia representam um conjunto de relações triangulares. Há também outros tipos de tríades que aparecem no filme como três fadas, três tarefas para Ofelia e três portas.

O Labirinto do Fauno coloca diferentes universos estéticos e ideológicos em ação: o primeiro é um mundo de ordens e regras, representado por Vidal com seu rosto duro, de poucas expressões, seu cabelo alisado e uniforme impecável; o personagem é constantemente mostrado polindo suas botas ou fazendo a barba. O segundo mundo é mais grotesco, representado pelo sapo, o fauno, o Homem Pálido (os dois últimos personagens interpretados por Doug Jones) e até mesmo pelas fadinhas, que no início do filme parecem insetos. No decorrer da narrativa, e com o aumento das cenas de combate e de violência, o 'mundo real' se torna mais grotesco que o

universo imaginário de Ofelia, com seus seres monstruosos. O universo imaginário acaba oferecendo conforto para a menina quando os horrores do mundo real se intensificam. Isso coloca a fantasia no nível do real tornando-a não apenas uma válvula de escape da realidade mas, um universo concreto e tangível sobre o qual ela passa a agir para tentar interferir no mundo real em que vive. Ofelia está aprendendo a articular o mundo através da fantasia, de maneira que, as coisas que acontecem no mundo real refletem no seu universo pessoal. Não se trata apenas de um modo de aturar ou escapar do mundo real, mas uma forma de interpretá-lo.

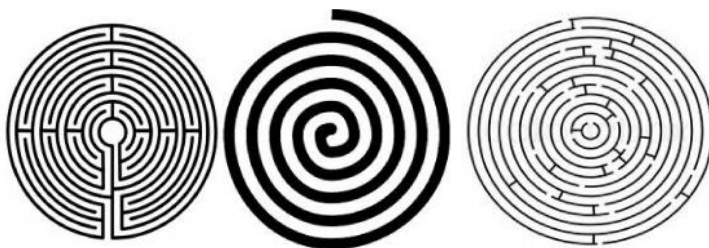
Um exemplo disso é o modo como Ofelia se vale da fantasia e de uma raiz de mandrágora para ajudar sua mãe que está passando por uma gravidez complicada. Outro exemplo se dá na maneira como Ofelia utiliza da imaginação e de um pedaço de giz para escapar das crueldades do capitão Vidal. Nesses e em outros momentos do filme podemos perceber como Guillermo del Toro emprega o gênero fantasia enquanto simbólico do real, no entanto, ele não utiliza a fantasia para mascarar o mundo real. Em outras palavras, o gênero não se torna uma maneira estilizada de sugerir violência, pois nesse filme a violência é explícita e mostrada em detalhes. Isso pode ser observado na cena em que Vidal intimida o rebelde capturado com seus instrumentos de tortura e, logo em seguida, a câmera mostra a mão dilacerada do homem que foi torturado. O diretor emprega o elemento da fantasia de forma diferente do cinema e da literatura ditos 'escapistas'.

Ainda pensando no uso particular que Guillermo del Toro faz da fantasia, pode-se dizer que: da mesma forma que o grupo rebelde pretende dificultar a hegemonia do grupo de Vidal, o mundo imaginário de Ofelia representa uma outra maneira de desobediência, de impedir a ordem criada pelo regime fascista. Ofelia vê a fada pela primeira vez quando é obrigada a chamar Vidal de pai, a pressão que se coloca sobre o relacionamento é o catalisador do desejo da menina por uma outra ordem das coisas, um mundo alternativo. Quando Ofelia entra na árvore morta para lutar contra o sapo – cena que ecoa *Alice no País das Maravilhas* – seu vestido, dado pelo capitão, se rasga. A ideia aqui é que ela se recusa a aceitar o modelo de beleza, representado pelo vestido, tal como ele é definido pelo mundo de Vidal. Os lugares extraordinários que ela visita e os seres fantásticos que ela encontra são desdobramentos ou interpretações que permitem que ela veja o próprio mundo sob outro foco. Vale a pena ressaltar que, nesse caso, a imaginação fantástica da menina não é uma fuga da realidade, mas possui uma dimensão política, uma forma de resistência comparável às forcas revolucionárias que se escondem nas montanhas.

O elemento fantasia aqui também exerce uma função que desafia o entendimento tradicional da historiografia pois, *O Labirinto do Fauno* apresenta um

mundo no qual as pessoas *realizam* coisas, diferente do entendimento histórico no qual as coisas *acontecem* com as pessoas. Desta forma, a estrutura do labirinto pode ser compreendida, de modo figurado, enquanto uma representação que não coopta com o modelo linear da história.

No que diz respeito à forma, labirintos são estruturas unidirecionais nas quais se atinge o centro após algumas voltas, ou seja, é um caminho único que leva ao centro sem a necessidade de fazer escolhas, é preciso somente andar (fig. 1). O labirinto distingue-se da espiral (fig. 2), pois nessa caminha-se apenas em uma direção, enquanto no labirinto anda-se em todas as direções – embora se esteja conectado a um único caminho. Outra construção semelhante é o *dédalo* (fig. 3), uma estrutura que visa confundir com entradas e saídas múltiplas – nessa estrutura é possível se perder e há a necessidade de se pensar sobre o caminho que se quer seguir, há a possibilidade de entrar em becos sem saídas e ter de voltar atrás. Em português a palavra *dédalo* é pouco comum, costuma-se chamar o primeiro e o terceiro tipo de construção apenas de 'labirintos', sem que haja uma distinção mais precisa. Já em inglês esses dois tipos de estrutura recebem nomes diferentes: *labyrinth* (labirinto) e *maze* (*dédalo*). No que diz respeito ao filme, a estrutura em questão é realmente um labirinto, tanto em sua forma física quanto em sua simbologia de representação da história.



(fig. 1 - labirinto)

(fig. 2 - espiral)

(fig. 3 - dédale)

Há diversos significados culturais e simbolismos em torno do labirinto, tanto ele pode indicar caos e confusão como também pode indicar um caminho de peregrinação e iluminação. Se compreendido dentro do seu simbolismo mais religioso e espiritual, o movimento do labirinto indica uma busca com o objetivo de se achar, e não de se perder, o labirinto é uma estrutura na qual a pessoa encontra seu caminho. No filme, o labirinto indica o movimento de Ofelia em direção ao seu centro, em

busca da sua essência e da sua realidade interna. De modo simbólico, tal representação também desafia o entendimento tradicional da história ao propor que o caminho escolhido por Ofelia em direção ao seu âmagô não se dá em linhas retas, mas através de um emaranhado de decisões sobre os fatos que, em termos de forma, remetem à própria estrutura do labirinto. O resultado dessa sobreposição dos gêneros guerra e fantasia é um filme que não se encaixa nos modelos tradicionais de filmes modernos ou pós-modernos que abordam a questão da representação histórica.

Vidal marca o tempo através do seu relógio de bolso, enquanto Ofelia marca seu tempo através da Lua e das ampulhetas. A cronologia que domina o filme de Guillermo del Toro aceita diferentes modos de se entender o tempo. Nessa divisão temporal não há uma versão absoluta da história, diversos mundos coexistem ao mesmo tempo e a realidade é apresentada de modo mais fluido. O filme não revela se os seres fantásticos vistos por Ofelia são produtos da sua imaginação ou se existem paralelamente ao mundo dos homens. Por exemplo, uma das tarefas da menina é recuperar uma adaga mágica que está escondida na sala do Homem Pálido, um monstro que se senta, imóvel em uma grande mesa e só se move se alguém mexer na sua comida. Ofelia ignora o aviso do fauno e come duas uvas da mesa. O Homem Pálido avança sobre ela e mata duas fadas que a acompanhavam. No mundo dos homens a mãe da menina morre durante o parto e um dos guerrilheiros rebeldes é capturado e assassinado. Outro exemplo, enquanto a cozinheira Mercedes (Maribel Verdú) secretamente leva remédio para os rebeldes, Ofelia salva o reino do sapo. Ambas as mulheres possuem utensílios ou armas que as auxiliam: Mercedes carrega uma faca e Ofelia tem o giz, instrumentos que as ajudam a escapar dos monstros reais e imaginários. De certa forma as duas personagens se espelham. Note-se aqui que a fantasia intensifica a representação do real, tornando-a mais complexa e cheia de nuances, ou seja, a brutalidade do real não é dissolvida pelo fantástico. A guerra, por ser uma realidade tão intimamente ligada ao horror, necessitaria da fantasia enquanto forma de melhor compreendê-la, em diferentes camadas de significado. O elemento fantasia não pretende redimir a história da guerra espanhola, pois a narrativa termina com a imagem de uma criança morrendo. Se pensarmos no nome da protagonista enquanto uma referência a Shakespeare, essa era uma tragédia anunciada e se o filme terminasse de qualquer outra maneira estaria sendo insincero.

Ao final do filme, quando o fauno revela para Ofelia a tarefa final, que abrirá o mundo da princesa Moanna, ele adota uma posição autoritária ao ordenar que a menina jamais o questione ou duvide das razões das tarefas. Nesse momento do filme o fauno se assemelha a Vidal e a ideologia fascista, cuja característica definidora é a ausência de escolha. Esse ato de destituir as pessoas do seu poder de decisão

aparece em outro momento no filme, logo quando Ofelia e sua mãe Carmen chegam ao acampamento pela primeira vez. Vidal força Carmen a sentar numa cadeira de rodas, apesar de ela dizer que é capaz de andar. Com esse ato ele destitui o poder de decisão de Carmen (mas ela tem seus motivos para aceitar a ordem). Entretanto, quando o fauno tenta fazer o mesmo com Ofelia, ela não apenas o questiona, mas também o desafia ao se recusar a derramar o sangue do meio-irmão. Essa cena é talvez um dos momentos mais climáticos do filme, o ponto no qual o espectador está mais aberto à suspensão da racionalidade e pronto para aceitar o mundo da fantasia. No entanto, Ofelia leva um tiro e a audiência é trazida de volta à realidade quando a câmera foca no seu rosto e último suspiro. Então a diferença entre os dois mundos se faz presente, no mundo imaginário ela se tornou a princesa Moanna não apesar, e sim por causa da sua transgressão e desafio da ordem, enquanto no mundo real a transgressão causa sua morte.

Apesar de o Homem Pálido ser uma visão aterradora, o verdadeiro monstro do filme é Vidal. De modo que os monstros do mundo da fantasia funcionam enquanto reflexos da maldade do padrasto de Ofelia e do fascismo em geral. Este é um filme que sucede na combinação de diferentes gêneros para produzir tanto uma história de fantasia convincente quanto um retrato incisivo da política na Espanha durante a ditadura de Franco. Existem monstros em *O Labirinto do Fauno*, mas a maioria deles é da variedade humana.

A ESPINHA DO DIABO: "O QUE É UM FANTASMA?"

O filme narra a história do menino Carlos (Fernando Tielve), deixado em um orfanato por seu professor durante a guerra civil espanhola. O orfanato é administrado por simpatizantes de esquerda que estão escondendo ouro para financiar a causa da liberdade socialista. Tímido e solitário, Carlos é zombado pelos outros meninos, especialmente por Jaime (Iñigo Garcés) e, logo depois, ele passa a ser assombrado pelo fantasma de um jovem rapaz chamado Santi (Junio Valverde), que foi assassinado no orfanato e agora deseja vingar sua morte.

A Espinha do Diabo abre com uma pergunta feita por um narrador onisciente ou *voice-over*: "O que é um fantasma?". A resposta dada não pretende ser científica nem fatural, pois vem em uma linguagem poética e misteriosa: "um evento terrível condenado a repetir-se de novo e de novo, um instante de dor, talvez algo morto que às vezes ainda parece vivo, um sentimento suspenso no tempo, como uma

fotografia desfocada, como um inseto aprisionado em âmbar. Um fantasma, esse sou eu".³ Trata-se de uma resposta que, através de um palavreado ambíguo e imagens sugestivas, explora a possibilidade de diferentes interpretações, encorajando o público a questionar se a narrativa que se segue é realmente apenas uma história sobrenatural.

As cenas de abertura mostram a morte de um rapaz em um porão escuro e o espectador é levado a assumir que esse jovem irá virar um fantasma perverso. Quem é o menino morto? E o que aconteceu com ele? Logo de início criam-se enigmas que precisam ser resolvidos. Na cena de abertura mostra-se também uma enorme bomba que, após ser lançada de um avião, atinge o chão sem explodir, permanecendo fincada no pátio do orfanato. O espectador acompanha a queda da bomba através de uma tomada panorâmica ou *bird's eye view*. A edição entre as duas cenas é feita de forma que a porta do porão onde morreu o menino se torna a porta do avião. Dito de outra forma, através das técnicas de montagem, o filme estabelece uma ligação entre a morte do menino e a bomba, o fantasma e a guerra. Isso adiciona outra camada interpretativa à narrativa, pois leva o espectador a acessar seu repertório sobre gêneros fílmicos, nesse caso, associando a cena em questão a filmes de guerra e problematizando a ideia de *A Espinha do Diabo* ser uma mera história de fantasmas.

A bomba fincada no pátio é um lembrete constante de que há uma guerra acontecendo fora das paredes do orfanato e, embora ela seja um símbolo de destruição e violência, a bomba tem um 'coração' que clica e estala, incutindo medo na audiência de que ela possa explodir e matar a todos, ainda que os rapazes do orfanato a vejam com carinho. A bomba ajuda Carlos a encontrar Santi, o menino morto. O fantasma e a bomba conferem um tom enigmático ao filme, desafiando os aspectos mais 'realistas' da guerra representada e estabelecendo uma atmosfera particular de tensão e mistério não encontra equivalência em *O Labirinto do Fauno*.

No decorrer do filme, a coragem e persistência de Carlos o ajudam a superar suas dificuldades iniciais, ele enfrenta o fantasma e resolve o enigma de Santi. Na maioria das vezes, em filmes do gênero de terror e ficção científica, o fantasma exerce a função do elemento antagônico, aquele que ameaça a ordem estabelecida e necessita ser detido. Todavia, em *A Espinha do Diabo*, o elemento sobrenatural exerce a função de guiar o protagonista e ampará-lo nas suas ações e decisões. Ao final, Carlos desempenha um papel crucial na história ao ajudar os meninos do orfanato a sobreviver os eventos terríveis da guerra. O personagem é capaz de se conectar com o mundo sobrenatural e até mesmo objetos inanimados, como a bomba. Esses elementos da ordem do sobrenatural auxiliam-no a desempenhar seu papel de salvador

das crianças. Trata-se aqui de uma narrativa fílmica que transita entre múltiplos gêneros, mesclando elementos sobrenaturais e históricos para abordar questões referentes ao mundo real.

Os outros personagens e eventos desse filme podem ser lidos, de modo simbólico, enquanto fantasmas da sociedade espanhola, ecoando aspectos relacionados à guerra e a história do país, no entanto, sem constituir uma alegoria. De um lado temos os administradores do orfanato, como o professor Casares (Federico Luppi) e Carmen (Marisa Paredes), que são simpatizantes declarados da causa socialistas. Os dois se amam, mas, devido a sua impotência sexual, professor Casares reluta em se declarar para Carmen. De outro lado, há o zelador Jacinto (Eduardo Noriegas) que oprime os meninos do orfanato, matou Santi e, na qualidade de amante de Carmen, está tentando usar sua posição para roubar o ouro que ela está escondendo para o financiamento da causa rebelde. A tirania de Jacinto sobre os outros personagens aludem à opressão do movimento fascista sobre povo espanhol. Nessa possível leitura, o fantasma de Santi pode estar simbolizando a consciência moral das pessoas, dizendo-lhes que não aceitem a ditadura e lutem por sua liberdade. No desenrolar do filme até mesmo Conchita (Irene Visedo), a namorada de Jacinto, recusa a ajudá-lo, mesmo que isso signifique que ele irá matá-la. Conchita e os meninos do orfanato se defendem do opressor Jacinto e, com o auxílio de Santi, evitam que Jacinto escape com o ouro que ele planejava roubar.

O conflito entre a Espanha tradicional, religiosa e supersticiosa e o pensamento mais moderno e democrático da nova Espanha se apresenta em outra cena central. Ao discutir o problema da existência ou não de fantasmas, o professor Casares propõe uma solução racional para os eventos, em detrimento de uma explicação que se vale da superstição e do sobrenatural. Sugerindo uma definição de fantasma, ele afirma que fantasmas são “uma versão deslocada ou reprimida da realidade”. Ironicamente, o próprio Casares virá a morrer e se tornará um fantasma. Ao fim do filme, ele impede que os meninos sejam mortos e, como se fosse um guardião, parece observá-los quando eles enfim partem do orfanato em segurança. Nesse filme, os fantasmas e o mundo espiritual de modo geral têm uma influência positiva sobre os eventos, além de serem elementos essenciais no desenrolar da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Labirinto do Fauno e *A Espinha do Diabo* têm a guerra civil espanhola como pano de fundo de suas narrativas e abordam o problema da repressão na Espanha franquista interpolando e dialogando com diferentes gêneros fílmicos. O resultado dessa fusão de estilos é uma resposta criativa para o tema histórico da guerra, o qual é representado em meio a universos paralelos de fantasia e terror sobrenatural. Os eventos e as situações de brutalidade e violência nos dois filmes por vezes ameaçam desfazer a atmosfera de fantasia, mas o diretor consegue balancear as diversas vertentes dentro da narrativa, traçando analogias entre as experiências fantásticas dos personagens as questões relacionadas à guerra.

Em *O Labirinto do Fauno*, Ofelia é repreendida por sua mãe por ler contos de fadas, mas, no decorrer do filme, o diretor vai demonstrar que a fantasia tem uma importância real não apenas para a vida de Ofelia, pois o gênero auxilia o espectador a entender que alguns aspectos da realidade não se prestam tão facilmente à representação literal ou, por outro viés, que representação da realidade através da fantasia pode às vezes ser mais eficaz na comunicação de uma ideia. De forma semelhante ao que ocorre em *O Labirinto do Fauno*, a dimensão da fantasia, na sua vertente ligada ao sobrenatural e ao terror, também é um aspecto central em *A Espinha do Diabo* e serve para articular o mundo das crianças do orfanato lado a lado com os atos de violência da guerra civil espanhola.

Apesar de *A Espinha do Diabo* ter sido premiado no Festival Internacional do Film Fantastique de Gérardmer (*prix special du jury*) no ano seguinte ao seu lançamento, este autor considera que a mescla entre representação histórica e o gênero narrativo da fantasia se apresenta de forma mais bem acabada em *O Labirinto do Fauno*, pois diferente do primeiro filme, no qual o fantasma de Santi e depois o do professor Casares ajudam na resolução da trama (um recurso ficcional que enfraquece o elemento histórico da narrativa), o mesmo não acontece com a menina Ofelia no segundo filme. Em outras palavras, o mundo de fantasia em *O Labirinto do Fauno*, não oferece segurança para a personagem, os horrores da guerra não são amenizados por intervenções sobrenaturais ou soluções *deus ex machina*, e a dor se torna uma lição para enfrentar a adversidade.

Durante os três anos que durou a guerra civil espanhola (1936-1939), seguidos dos quarenta anos de ditadura fascista, os cineastas do país foram proibidos de fazer filmes de crítica ao governo. Não obstante, eles frequentemente inseriam mensagens e críticas em seus filmes através de metáforas e alegorias. A obra contem-

porânea de Guillermo del Toro já não precisa se valer de tais artifícios e o assunto da guerra é tratado abertamente nos seus filmes, os quais ganham diferentes nuances decorrentes da sobreposição e mistura de gêneros.

NOTAS

- ¹ Professor Adjunto da Faculdade de Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Pará – campus Marabá.
- ² Em sua enciclopédia dedicada ao gênero fantasia, Jonh Clute e John Grant (1999) explicam que o termo é usado de uma maneira ampla para se referir a obras que englobam mundos imaginários e fantásticos, narrativas de magia e de fenômenos sobrenaturais.
- ³ No original: ¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor, quizá algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar. Un fantasma, eso soy yo.

REFERÊNCIAS

- CLUTE, John e GRANT, John. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St Martin's Griffin, 1999.
- CORTÁZAR, Fernando García de. *Atlas de historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- EARLES, Steve. *The Golden Labyrinth: The unique films of Guillermo Del Toro*. Hereford: Noir Publishing, 2009.
- ESPINHA do diabo, A. Direção: Guillermo del Toro. Produção: El Deseo S.A./Tequila Gang/Anhelos Producciones. Madrid: Sony, 2001. 1 DVD (106 mins).
- LABIRINTO do Fauno, O. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Estudios Picasso/Tequila Gang/Esperanto Filmoj. Madrid: Warner Bros, 2006. 1 DVD (119 mins).
- LAZARO-REBOLL, Antonio. The Transnational Reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001). *Hispanic Research Journal*, Maney Publishing, v. 8, n. 1, p. 39-51, 2007.
- MONTERO, Antonio. *Historia de la persecución religiosa en España, 1936-1939*. Madrid: BAC, 1961.
- ORTIZ, Antonio Domínguez. *España, tres milenios de historia*. Madrid: Editorial Marcial Pons, 2001.
- RAGUER, Hilari. *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la guerra civil española*. Barcelona: Península, 2001.

STEENBER, Lindsay. Guillermo Del Toro. In: TASKER, Ivone (Org.). *Fifty Contemporary Film Directors*. New York: Routledge, 2011. p. 153-159.

THOMAS, Hugh. *Historia de la Guerra Civil Española*. Barcelona: Grijalbo, 1978.

TORO, Guillermo del. *Interview with Guillermo del Toro* [2008]. Disponível em: <http://www.esplatter.com/profiles/toro.htm>. Data de acesso: 24 Set 2012.