



PULSÕES DO GROTESCO:
O ESTRANHAMENTO NO FILME O LABIRINTO DO FAUNO

Yasmin Pol da Rosa¹

DRIVES OF THE GROTESQUE:
THE STRANGER IN THE FILM PAN'S LABYRINTH

PULSIONS DEL GROTESCO:
LO EXTRAÑO EN LA PELÍCULA O EL LABERINTO DEL FAUNO

¹ Doutoranda em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Artes, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua na linha de pesquisa História e Teoria dos Processos Artísticos, com foco na estética do grotesco e suas reverberações em obras das mais diversas épocas. ORCID: 0000-0002-4815-4020. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7775537457880986>. Contato: yasmin.pol@hotmail.com.

RESUMO

Ao conceber um fértil terreno marcado pelo embaralho entre realidade e fantasia, o diretor mexicano Guillermo del Toro expande o universo fantástico ao produzir o longa-metragem *O Labirinto do Fauno*, no ano de 2006. O filme, notável por mesclar o mundo dos sonhos com o mundo real, estrutura-se no contexto da ditadura franquista, na Espanha, trazendo a história de uma jovem menina sonhadora, Ofélia. Ao longo da trama, a narrativa da protagonista intercala-se entre o drama de uma realidade marcada pela violência e um sombrio conto de fadas, repleto de criaturas grotescas estranhamente sedutoras que flertam com a noção de *unheimlich*, proposta por Sigmund Freud. A partir disso, este artigo pretende articular a concepção estética de estranhamento proposta por Freud às teorias do grotesco, utilizando-as como chave de leitura para a obra de Del Toro. Sob a ótica do *unheimlich* freudiano, procurou-se explorar aspectos do filme que corroboram para a apreensão do grotesco através da inquietação.

Palavras-chave: Estranhamento. Grotesco. *O Labirinto do Fauno*. Arte Contemporânea. *Unheimlich*.

ABSTRACT

When conceiving a fertile ground marked by the conflict between reality and fantasy, the Mexican director Guillermo del Toro expands the fantastic universe by producing the feature film *Pan's Labyrinth*, in 2006. The film, notable for mixing the world of dreams with the real world, is structured in the context of the Francoist dictatorship, in Spain, bringing the story of a dreamy young girl, Ofélia. Throughout the plot, the protagonist's narrative alternates between the drama of a reality marked by violence and a dark fairy tale, full of strangely seductive grotesque creatures that flirt with the notion of *unheimlich*, proposed by Sigmund Freud. From this, this article intends to articulate the aesthetic conception of estrangement proposed by Freud to the theories of the grotesque, using them as a reading key for Del Toro's work. From the perspective of the Freudian *unheimlich*, we sought to explore aspects of the film that corroborate the apprehension of the grotesque through restlessness.

Keywords: Strangeness. Grotesque. *Pan's Labyrinth*. Contemporary Art. *Unheimlich*.

RESUMEN

Al concebir un terreno fértil marcado por el conflicto entre la realidad y la fantasía, el director mexicano Guillermo del Toro amplía el universo fantástico al producir el largometraje *El laberinto del fauno*, en 2006. La película, que se destaca por mezclar el mundo de los sueños con el mundo real, se estructura en el contexto de la dictadura franquista, en España, trayendo la historia de una joven soñadora, Ofélia. A lo largo de la trama, la narrativa del protagonista alterna entre el drama de una realidad marcada por la violencia y un oscuro cuento de hadas, lleno de extrañamente seductoras criaturas grotescas que coquetean con la noción de *unheimlich*, propuesta por Sigmund Freud. A partir de ello, este artículo pretende articular la concepción estética del extrañamiento propuesta por Freud a las teorías de lo grotesco, utilizándolas como clave de lectura para la obra de Del Toro. Desde la perspectiva del *unheimlich* freudiano, buscamos explorar aspectos de la película que corroboren con la aprehensión de lo grotesco a través de la inquietud.

Palabras clave: Extrañamiento. Grotesco. *El Laberinto del Fauno*. Arte Contemporáneo. *Unheimlich*.

GROTESCO OU ESTRANHAMENTO?

Freaks, monstros, aberrações, anomalias e, até mesmo, portentos: estas foram algumas entre tantas outras alcunhas assumidas pelo grotesco ao longo dos anos. Apesar da notória sobrevivência de concepções depreciativas atreladas ao estilo, que remetem à monstruosidade e ao aterrorizante, outrora o termo fora utilizado para referir-se a ornamentações e arabescos encontrados em uma antiga construção de Roma, no século XV. Compostos, majoritariamente, por formas híbridas surgidas a partir da fusão entre espécies, associando-se ao fantástico e ao antinatural, tais arabescos contribuíram para que o vocábulo passasse a ser usado também de modo pejorativo, referindo-se à estética da feiura e ao monstruoso. Ademais, “O fato de os ornamentos grotescos, em geral, não possuírem qualquer intenção estética além do adorno aprazível e instigador da imaginação, parece ter permitido que sua prática fosse regida por uma liberdade criativa aberta mesmo à extravagância.” (SANTOS, 2009, p. 154).

Por não apresentar conceituações hegemonicamente concordantes – circunstância que pode ser atribuída tanto à variância do vocábulo quanto ao caráter polissêmico deste estilo – o grotesco mostra-se um ponto de dissenso entre os teóricos, especialmente devido à improbabilidade em encontrar uma teoria que circunscreva boa parte de suas manifestações estéticas. Contudo, apesar das divergências, é possível elencar duas vertentes que procuram englobar vieses dicotômicos do estilo: a teoria apresentada na obra de Wolfgang Kayser (2009)², e a obra de Mikhail Bakhtin (1987)³. Não se tem por intenção, aqui, discorrer com minúcia acerca das proposições supracitadas; porém, é necessário tecer breves

2 Original de 1957.

3 Original de 1965.

apontamentos sobre o modo como os autores aproximam-se do grotesco.

Kayser constrói sua narrativa de forma linear e histórica, pontuando suas motivações para a escrita: uma visita ao museu do Prado na qual sentiu-se seduzido por obras que traziam cenas perturbadoras, com uma fuga à razão. A partir disso, dá início a sua incursão sobre o grotesco tendo como marco inicial o século XV, momento no qual se encontrou um estilo de pintura ornamental em Roma que, de acordo com estudos da época, fazia parte de uma construção atribuída ao imperador Nero. O autor amplia sua investigação até o século XX, enfatizando a aproximação do grotesco com a estranheza e até mesmo com o horror e, para tal, pauta-se em obras consagradas da arte e da literatura a fim de demonstrar a recorrência de certos elementos estéticos – como o hibridismo entre espécies, as formas antinaturais e os componentes do fantástico.

A pertinência das contribuições de Kayser são indiscutíveis, porém, há que se mencionar as lacunas deixadas pela abordagem unilateral feita pelo autor, que pouco atém-se às maleabilidades e aos vieses cômicos relacionados ao estilo. Nesse sentido, o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin apresenta uma visão que pode ser tomada como contraponto.

Bakhtin calca-se na cultura popular para desenvolver sua narrativa, elaborando uma visão de mundo – e do grotesco – a partir de ritos e festejos contidos nas obras do notório escritor da renascença, François Rabelais. Gargântua e Pantagrue são dois personagens concebidos pelo autor renascentista que são utilizados por Bakhtin como estudos de caso para a concepção do que o filósofo chama de “realismo grotesco”, já que tais personagens são tratados de forma hiperbólica e marcam-se por uma representação cômica e satírica da representação da vida popular.

É nas esferas da vida comum que Bakhtin engendra sua visão de grotesco, e, para o autor, o que dá a tônica ao estilo são as formas hiperbólicas – especialmente atreladas ao rebaixamento corporal – utilizadas por Rabelais para extrair o riso do interlocutor. Assim, Bakhtin manifesta a relação que estabelece entre a comicidade e o corpo: para

ele “o riso prospera no momento em que o cânone do corpo chamado de não clássico reina.” (TIHANOV, 2012, p. 171). O realismo grotesco trata-se, portanto, dos hábitos da vida mundana que descortinam corpos excessivamente gordos ou magros, pautados em um exagero que evoca o estranhamento e leva ao riso. Para o autor, no riso está uma das grandes manifestações do grotesco, visto que o riso é livre, popular e ordinário:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal e liberam a consciência e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 1987, p. 43)

Estes breves apontamentos sobre as concepções dos autores permitem ponderar que, enquanto Kayser (2009) vincula o grotesco a uma inquietação temerosa, de ordem sobrenatural, Bakhtin (1987) alia-se ao estranhamento jocoso. Apesar das dissensões que marcam os caminhos propostos pelos autores, ambos atrelam ao grotesco à possibilidade de ler e interpretar a realidade concreta de forma livre, além de convergirem nos aspectos formais do estilo, enfatizando as misturas entre espécies ou o exagero responsável por originar corpos desviantes que suscitam o estranhamento.

As peculiaridades visuais vinculadas à liberdade de interpretação da realidade concreta abriram leque para uma adjetivação negativa do termo e foram inúmeras vezes utilizadas como elemento catalisador para a sedução do público – fato que pode ser observado em algumas práticas, tais como os *Freak Shows*, e determinadas pinturas, como as labirínticas composições de Hieronymus Bosch. Este conflito que aproxima sentimentos antagônicos, como a atração e a repulsa, permite que o grotesco seja abordado não apenas por vieses estéticos, mas também –

e principalmente – por perspectivas fenomenológicas⁴, relacionando-se ao conceito de pulsão.

Oriundo de teorias psicanalíticas, a pulsão pode ser vista como um impulso interno que induz determinados comportamentos e reações. Em *As pulsões e seus destinos* (2013)⁵, Sigmund Freud preocupa-se em distinguir os conceitos de pulsão e de instinto, já que este relaciona-se muito mais a questões fisiológicas, enquanto as pulsões são energias psíquicas que agem de dentro para fora, operando em um estado próximo ao da inconsciência. Sendo geradas por forças involuntárias, as pulsões dificilmente podem ser anuladas ou “saciadas” como os instintos, já que, para tal, é preciso que se promova outras ações internas a fim de agir na eliminação de tais impulsos energéticos. Este conceito torna-se fundamental para o entendimento das proposições estéticas de Freud, tendo em vista seu afastamento de dicotomias como “beleza e feiura” ou “prazer e estranhamento” motivado pelo estudo da natureza dos sentimentos, que não podem ser polarizados entre positivos e negativos. Assim, o sublime e o grotesco passam a exercer uma relação indissociável, sem estagnarem-se em lados necessariamente opostos, já que ambos desencadeiam impulsos internos operantes em esferas que fogem à consciência.

Indo além de uma apreciação puramente consciente e visual dos atributos do grotesco, Freud pauta-se no inconsciente para engendrar alguns de seus principais conceitos. Neste sentido, propõem-se, aqui, que a pulsão exercida pelo grotesco, isto é, o conjunto de energias psíquicas atuantes no inconsciente geradoras de um deslumbramento quase sexual, pode ser entendida não apenas por análises formais – como as propostas por Bakhtin e Kayser – mas também pela união entre

4 Perspectivas fenomenológicas referem-se, aqui, ao método investigativo proposto pelo filósofo Edmund Husserl, o qual é pautado na observação dos fenômenos em si mesmos, apreendidos da intuição ou das sensações.

5 Original de 1915.

estímulos conscientes – o ver – e ações do inconsciente – o sentir. Freud não se volta para a produção de tradicionais análises do belo e seus valores morais, mas sim para a sensibilidade inconsciente, “abrindo um verdadeiro portal para inúmeros temas e sentimentos sempre colocados na periferia das discussões estéticas, entre eles os relacionados ao sentimento de estranheza e angústia.” (MAGALHÃES, 2014, p. 37)

Lançando mão destas concepções, as páginas que seguem dedicar-se-ão a analisar o longa-metragem de Guillermo del Toro, *O Labirinto do Fauno* (2006), ponderando mais sobre os efeitos fenomenológicos do grotesco em detrimento dos estéticos. Balizado pela teoria psicanalítica de Sigmund Freud, este estudo estabelece relações entre concepções do campo artístico e psicológico a fim de apreender as nuances do grotesco e a potencialidade de seus efeitos de estranhamento na obra de Guillermo del Toro.

O LABIRINTO DO FAUNO

Dizem que há muito, muito tempo no mundo subterrâneo, onde não existia nem a mentira, nem a dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Ela sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante. Um dia, enganando toda a vigilância, a princesa escapou. Uma vez no exterior, a luz do sol a cegou e apagou de sua memória qualquer indício do passado. A princesa esqueceu quem era e de onde vinha e seu corpo sofreu com o frio, a doença e a dor. E com o passar dos anos ela morreu. Entretanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa regressaria, talvez em outro corpo, ou outro tempo e lugar, e ele a esperaria até seu último suspiro, até que o mundo parasse de girar... (O LABIRINTO DO FAUNO, 2006)

Assim, como um sombrio conto de fadas, começa uma das tantas

histórias lidas pela jovem de dez anos, Ofélia, dona de uma imaginação fértil mesclada com a melancolia de uma vida marcada por perdas. A jovem protagoniza a trama produzida por Guillermo del Toro, que tem como pano de fundo o fim da Guerra Civil Espanhola – mais especificamente, o ano de 1944 –, sendo o novo padrasto de Ofélia uma importante figura do exército aliado ao ditador Francisco Franco. Ao longo da narrativa, Ofélia passa a viver na iminência de uma agressão provocada por seu padrasto, bem como a presenciar o sofrimento de sua mãe que vivencia uma gravidez de risco. Todos estes fatos agregam-se a um novo episódio emblemático na vida da protagonista: seu encontro com um misterioso fauno, que lhe incumbe de três importantes tarefas, envolvendo objetos mágicos e criaturas estranhamente sedutoras.

A produção do cineasta, roteirista e produtor mexicano, Guillermo del Toro, *O Labirinto do Fauno*, lançada no ano de 2006, garantiu três estatuetas de um dos maiores prêmios do cinema contemporâneo, o Oscar, nas categorias de melhor fotografia, melhor direção de arte e melhor maquiagem. Com uma filmagem minuciosa e precisa no que tange ao uso das cores, o longa-metragem parece não se encaixar no gênero de terror, tampouco nas fantasias clássicas de contos de fadas. Sua fotografia realiza de modo eficaz a transição entre tons azulados e dessaturados para as tonalidades amareladas, quentes e vibrantes, promovendo passagens sutis entre os matizes, sem que estes efeitos sejam impostos de maneira brusca ou então impositiva (Fig. 1).

O enredo da trama traz a peculiar história de Ofélia que, buscando um novo rumo para uma trajetória até então repleta de obstáculos, muda-se com sua mãe para a casa do capitão Vidal – seu padrasto. O novo lar, ao passar dos dias, torna-se um lugar hostil devido aos impulsos agressivos do padrasto. Sofrendo pela falta de cuidado da mãe, mais adoecida a cada dia, e do padrasto, que se importa unicamente com o bebê carregado pela esposa, a menina encontra em Mercedes, a governanta da casa, um lugar de aconchego e afeto. Ao final do filme, Mercedes revela-se uma

ajudante dos rebeldes que lutam contra o regime Franquista; além disso, é ela quem mostra o labirinto à Ofélia no desfecho da trama.

Ao passo que sua realidade se torna mais violenta e insustentável, a menina liga-se ainda mais ao mundo que lhe fora recém apresentado pelo fauno – fazendo com que o consciente e inconsciente, na narrativa, se fundam de modo a diluírem suas fronteiras e pertencerem à mesma esfera. Assim, do mesmo modo que os sonhos e atividades mentais pertencem concomitantemente a nossa realidade interna e externa, o mundo particular de Ofélia constrói pontes e enlaça-se com o contexto em que vive, sem que seja possível distinguir com exatidão mundo interno e externo.

Em *O Poeta e o Fantasiar* (2015)⁶, Freud estabelece uma analogia entre a atividade poética e o ato de fantasiar, sendo o segundo realizado desde a infância através da brincadeira como forma de se extrair prazer a partir de coisas que, no mundo exterior, não seriam satisfatórias. A fantasia estaria, então, situada em um espaço propício para descortinar reações pungentes naqueles que se identificam com as histórias engendradas. É neste campo que Ofélia concebe um mundo redesenhado e readequado de acordo com seus desejos íntimos.

O Labirinto do Fauno é estruturado em um formato clássico de contos de fadas, no qual é possível identificar a dualidade entre bem e mal, explícita em personagens marcados pela bondade ou vilania; contudo, não é possível visualizar com exatidão as fronteiras entre o real e o fantasioso. É através da faixa etária da protagonista que o diretor insere uma realidade marcada pela fantasia e espontaneidade corriqueira da infância e outra aludindo às dores da vida adulta, que se assemelha a uma constante batalha. Na casa dos 10 anos de idade, a protagonista apresenta o limbo enfrentado na pré-adolescência, período em que ocorrem as principais transformações físicas e psicológicas do

6 Original de 1908.



FIGURA 1.

Guillermo del Toro, Sequência de cenas que apresentam a transição de tonalidades quentes e frias, 2006, longametragem.
Fonte: O Labirinto do Fauno.

ser humano. Em uma análise do filme, a psicanalista Andrea Sabbadini (2014), discorre sobre a potencialidade em criar uma protagonista nesta fase da vida, haja vista que

[...] esse tempo de pré-puberdade 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 apenas mais um adulto. Todos nós passamos por essa encruzilhada... O momento da perda da infância é algo profundamente melancólico em nossas vidas. (SABBADINI, 2014, p. 289)

Os dois mundos tecem diálogos que se cruzam a ponto de constituírem um só desfecho; assim, imaginação e realidade justapõem-se paulatinamente, mas de forma sutil e equilibrada por meio de transições de planos verticais que unem – mas separam – os dois mundos. Esta transição é feita através de um jogo de câmera em que a imagem parece deslizar por detrás de uma área escura, podendo ser um muro ou árvore, que apaga os personagens de uma realidade e descortina os da outra. Assim, é possível observar os dois mundos nos limites de um mesmo quadro, separando-se por pequenos elementos visuais da paisagem.

Ainda que o filme seja marcado por uma miríade de estímulos visuais que se concretizam através de criaturas grotescas – assim categorizadas devido às suas visualidades hiperbólicas e híbridas, que poderiam ser facilmente incorporadas à obra de Wolfgang Kayser –, é na tensa e conflituosa relação entre as distintas realidades que a potência da obra se consoma. O mundo fantástico e mitológico vivenciado por Ofélia e pelo fauno contrastando fortemente com a realidade militar e violenta vivida por sua mãe e seu padrasto, a falta de barreiras sólidas limítrofes, bem como o desfecho que não se propõe a descortinar os mistérios da narrativa, mantendo o suspense e transitando entre terror e conto de fadas, permite que o espectador seja arrebatado por um fenômeno

denominado por Freud de *unheimlich*.

UNHEIMLICH

Ao longo de toda a história, não há o crucial momento em que a protagonista se questiona quanto à veracidade dos fatos e, então, ocorra a revelação sobre qual dos mundos vividos pela personagem é, de fato, o mundo real. Esta lacuna, que permite a entrada do espectador na obra, podendo conceber seu próprio final, promove uma ruptura com a construção linear e tradicional de histórias – estas que não costumam ser marcadas pela dubiedade e postergam as explicações para os desfechos. Tal ruptura entrelaça-se com as teorias do grotesco, visto que, para Sodré e Paiva (2002), a potência do grotesco aloca-se, justamente, em seus efeitos e sensações relacionados ao estranhamento do mundo e ao absurdo inexplicável, convergindo com as proposições freudianas – neste caso, o *unheimlich* (SODRÉ; PAIVA, 2002).

Ao visar a entender o sentimento estético do estranhamento, Freud concebe o conceito de *unheimlich* a fim de compreender os motivos pelos quais algumas imagens ou situações não podem ser vistas apenas como amedrontadoras, pois fogem da esfera do medo ao girarem em torno da repulsa e aflição. Ainda na introdução, o autor aponta a importância de não se entender o campo estético como um espaço relacionado exclusivamente às teorias da beleza, pois esta é uma esfera pautada, também, nas qualidades atreladas aos sentimentos. A partir desta contextualização, é apontada a possibilidade de se construir dois percursos na investigação do inquietante: um deles, traçado pela evolução da língua e dos sentidos atribuídos ao termo; o outro, pautado nas sensações e impressões suscitadas no interlocutor a partir de determinadas situações. Apesar da bipartição dos caminhos, ambos levam ao mesmo desfecho, o qual é possível atribuir ao inquietante “aquela espécie de coisa assustadora

que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” (FREUD, 2010, p. 331)⁷.

Sem uma equivalência em português, o termo *unheimlich* é constituído pela adição do prefixo *un* ao radical *heimlich*, que remete ao doméstico, familiar. A incorporação do morfema em questão reitera o caráter ambíguo e paradoxal do conceito, pois refere-se à inquietação evocada por situações ou imagens familiares convertidas em estranhamento. Este estranho, portanto, não se trata de algo absolutamente novo, mas sim do familiar há muito tempo estabelecido na mente que se alienou através de um processo chamado por Freud de repressão. Por este motivo, as traduções desta proposição podem variar entre estranho-familiar, familiar desfamiliarizado e estranho inquietante⁸.

[...] se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. (FREUD, 2010, p. 360).

Utilizando a estranheza como abordagem para investigar as manifestações do inconsciente, Freud atrela o mal-estar a uma ruptura na racionalidade provocada por possíveis situações, tais como a incerteza quanto à vivacidade de determinados corpos, a exemplos da “impressão

7 Original de 1919.

8 Algumas traduções do texto de Freud foram publicadas no Brasil com os títulos “O estranho” (Imago, 1996), “O inquietante” (Companhia das Letras, 2010) e “O infamiliar” (Autêntica, 2017). Em edições mais atuais, há também o uso da palavra “incômodo” como possível equivalente ao sentido do fenômeno teorizado pelo psicanalista. A amplitude de traduções do verbete implica, também, nas diferentes perspectivas sob as quais o conceito é analisado.

deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados.” (FREUD, 2010, p. 340). Com a intenção de exemplificar suas concepções, o psicanalista lança mão de um texto literário de E.T.A. Hoffmann, *O Homem da Areia*, haja vista a inquietação evocada pela aparição de uma boneca aparentemente viva, que contribui para a criação de um contexto favorável aos sentimentos inquietantes a partir da dubiedade quanto à sua condição vital e de sua semelhança excessiva com o corpo humano.

Em seus apontamentos, Freud retoma concepções prévias feitas por Ernst Jentsch ao reiterar a importância de se manter um efeito sutil nas incertezas quanto à vivacidade, a fim de que as dúvidas não se tornem o ponto focal e induzam o espectador a desvendar o mistério. Segundo Jentsch, esta é uma manobra psicológica de êxito na obra de E.T.A. Hoffmann onde se constrói a iminente sensação de vida ou morte. É possível considerar, então, que a inquietação é acentuada pela falta de explicação imediata, levando a uma sucessão de efeitos pautados no estranhamento.

Os apontamentos de Freud permitem ponderar que a estranheza em *O Labirinto do Fauno* não recai exatamente sobre as visualidades anômalas dos personagens, mas sim na ambivalência do desfecho da obra, intensificada pela posição corporal de Ofélia (Fig. 2), que não revela com exatidão estar viva ou morta. Ofélia pode ter sofrido um ataque fatal ou estar imersa em um sonho responsável pela concepção de toda a cena; contudo, não há certeza sobre o que aconteceu.

Em *O Homem da Areia*, conto utilizado pelo autor para exemplificar os efeitos do *unheimlich*, Freud amplia as concepções de Jentsch para além da ambiguidade provocada pela boneca inanimada ao discorrer sobre um trauma infantil que retoma como algo “infamiliar”: o medo de perder os olhos. A figura que intitula o conto, neste caso, o homem da areia, trata-se de um personagem que, segundo a mãe do protagonista, arranca os



FIGURA 2.

Guillermo del Toro, *Cena antecedente ao desfecho da trama*, 2006, longametragem. Fonte: *O Labirinto do Fauno*.

olhos das crianças. Esta figura, presente em diversas passagens fulcrais da obra, é descrita como

[...] um homem mau, que aparece quando as crianças não querem ir para a cama e joga punhados de areia nos olhos delas, e os olhos, eles pulam foram da cabeça, sangrando. Então ele os joga num saco e leva, na meia-lua, para alimentar os filhos, que esperam no ninho e têm bicos redondos como as corujas [...].” (HOFFMANN apud FREUD, 2010, p. 342)

Neste caso, o estranhamento não ocorre unicamente pela ambiguidade do conto, que, assim como *O Labirinto do Fauno*, não faz questão de revelar o que pertence ao mundo real e o que pertence à fantasia, mas também pela natureza do personagem que reacende a angústia infantil da lesão ocular, podendo esta ser vista como uma analogia ao medo da castração:

[...] o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular. Não há o costume de dizer que uma pessoa cuida de algo como “a menina de seus olhos”? O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituo para o medo da castração. (FREUD, 2010, p. 346)

A partir desta leitura proposta pela psicanálise, é possível observar que, em essência, o medo e a inquietação relativos à perda de visão podem ser, de certo modo, ocasionados pela falta de uma resposta visual, uma resposta explícita.

O mal-estar propiciado pelo dano ocular abre leque para a análise de um emblemático personagem da obra de Del Toro: o homem pálido. Contracenando com a protagonista em uma das cenas mais enérgicas

da trama, o homem pálido é uma criatura esguia e antropomórfica, de cor excessivamente branca, possuidor de um rosto que contém apenas as cavidades das narinas e da boca, carregando o que seriam seus olhos em um pequeno prato diante de si. Não há nenhuma explicação ou sequer menção ao personagem durante o filme, contudo, pequenos indícios na cena e no enredo levam a crer que sua função seja a de punir a protagonista caso esta descumpra as diretrizes de sua atribuição.

Em um livro entregue pelo fauno, Ofélia tem acesso às orientações para uma de suas últimas tarefas, a qual constituía-se em apanhar um punhal de prata. Para isto a menina deveria, na companhia de três pequenas fadas, caminhar até o fim de um corredor onde encontraria um luxuoso banquete juntamente a uma criatura assustadora; lá, com a ajuda das pequenas criaturas, seria necessário abrir uma entre três minúsculas portas que revelaria a adaga. A tarefa deveria ser cumprida em um tempo determinado e sem que nada da mesa do banquete fosse ingerido.

A menina segue rigorosamente as instruções do livro e, ao final do corredor, depara-se com o homem pálido sentado à ponta da mesa. Junto a ele, um cenário de infanticídio se descortina através de quadros expostos à parede, nas quais figuram cenas do monstro devorando crianças, bem como uma pilha de sapatos infantis próximos a uma lareira (Fig. 3).

Esquecendo-se das orientações contidas no livro, Ofélia sucumbe ao desejo e come uma das uvas que compunham o belo banquete. Imediatamente após o ato, a comprida criatura encaixa seus olhos em pequenas cavidades contidas nas palmas de suas mãos, esticando-as de modo que possa enxergar a menina. Na sequência, levanta-se e devora duas das três pequenas fadas. As cenas seguintes trazem uma breve, mas tensa, perseguição na qual Ofélia tenta retornar ao seu quarto enquanto o monstro a persegue, esticando seu braço em direção à garota para poder enxergá-la (Fig. 4).



FIGURA 3.

Guillermo del Toro, Detalhes do cenário habitado pelo homem pálido, 2006, longametragem. Fonte: O Labirinto do Fauno.

Novamente, é possível perceber a diluição entre as barreiras limítrofes de realidade e ficção expressos em elementos reais, tais como alimentos palpáveis e pertencentes à realidade, coabitando com a fantástica cena composta pelo homem pálido. Ainda que a criatura monstruosa se trate de um ser pertencente à fantasia, certos atributos visuais conferidos a ele contribuem para o arrebatamento do espectador. Além da incerteza com relação à natureza real ou ficcional habitada pelo personagem e da falta de olhos nas cavidades do rosto – que remetem ao trauma infantil da perda de visão –, há, também, o estranhamento pelo duplo

Finalizando a composição de elementos possivelmente causadores do *unheimlich*, a teoria psicanalista proposta por Freud traz à tona a temática do duplo, o que seria uma espécie de confusão mental propiciado pelo encontro com algo semelhante a si mesmo – seja pela aparência, seja por identificações relacionados a vivências e afetos (FREUD, 2010). Neste sentido, ocorre o estranhamento pela duplicação da imagem quando esta se projeta de forma real, corporificada, e não apenas como uma reprodução em espelho. Contudo, não é apenas o duplo enquanto semelhante ao humano que passa de inofensivo à inquietante, pois a repetição de eventos, em si, tende a causar uma inquietação, especialmente quando tais recorrências não são intencionais:

[...] no inconsciente psíquico nota-se a primazia de uma compulsão de repetição vinda dos impulsos instintuais, provavelmente ligada à íntima natureza dos instintos mesmos, e forte o suficiente para sobrepor-se ao princípio do prazer, que confere a determinados aspectos da psique um caráter demoníaco, manifesta-se claramente ainda nas tendências do bebê e domina parte do transcurso da psicanálise do neurótico. [...] será percebido como inquietante aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior. (FREUD, 2010, p. 356)

Segundo o autor, a ocorrência do estranhamento pelo duplo se dá, em



FIGURA 4.

Guillermo del Toro, O despertar do homem pálido, 2006, longametragem. Fonte: O Labirinto do Fauno.

partes, por remontar a um período primitivo em que o ego não se distingue facilmente do mundo e de pessoas externas, causando uma confusão na relação entre eu e outro. A análise de tais situações retoma a origem do termo *unheimlich*, visto que o inquietante não é algo propriamente novo, mas sim algo já conhecido (*heimlich*) que passou pelo processo de repressão e retornou.

Por tratar-se de uma criatura desconhecida, mas familiar, o homem pálido potencializa o estranhamento evocado no espectador ao configurar-se a partir de uma estrutura corporal análoga ao corpo humano. Mesmo que seus olhos não se posicionem de modo habitual, assemelhando-se muito mais a duas bolas de gude que podem ser removidas e alocadas em quaisquer cavidades, o personagem ainda mantém uma configuração bastante tradicional, composta por um par de braços, mãos, pernas e pés, bem como por uma cabeça fixada acima do tronco. Excessivamente magro, alto e pálido, ele retoma elementos do grotesco teorizados por Kayser e Bakhtin, os quais pautam-se na estética da hipérbole para constituir suas teorias. Contudo, seu estranhamento transcende o teor puramente estético, já que dialoga com as situações elencadas por Freud como potenciais causadoras do *unheimlich*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora as páginas que precedem este breve desfecho tenham elencado determinados padrões para o estranhamento, não há como refutar a particularidade deste fenômeno, que possui variâncias individuais. Por pautar-se nas formas como o espectador decodifica certas imagens e objetos, bem como na maneira que esbarrarão nas concepções de normalidade carregadas pelo interlocutor, não é possível que uma forma preeminente circunscreva o *unheimlich*. Todavia, a quebra de expectativas devido à falta de explicações objetivas mostra-

se recorrente, corroborando com as concepções de Freud. O rompimento com a racionalidade ocasionado pela falta da efetividade da consciência ao não discernir fantasia e realidade promove o estranhamento; e a dissolução desta fronteira cria um terreno fértil para a formação de um espaço inconsciente guiado pelo encadeamento entre o real e irreal.

É neste terreno que Guillermo del Toro situa seu longa-metragem. Justapondo fantasia e realidade, o diretor convida o público a trilhar um caminho de incertezas que não são reveladas em um final aprazível ou renunciado. Sua obra se torna singular ao trazer elementos do grotesco, mas de forma estranhamente sedutora, transcendendo o medo e emancipando o espectador que passa a ter uma fruição menos apática devido aos fenômenos inquietantes vistos por Freud como parte inerente à estética.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos** – Edição bilíngue. Autêntica Editora, 2013.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **Sigmund Freud obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, v.14, p.329-376, 2010.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. **Arte, Literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, 53-68.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MAGALHAES, Alex Wagner Leal. Entre o belo e o feio: das unheimliche como princípio estético em Freud. **Psicanálise & Barroco em revista**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 32-47, mai. 2018 Disponível em: <<http://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/7387>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

O LABIRINTO DO FAUNO. **Direção de Guillermo del Toro**. México: New Line Cinema, 2006.

SABBADINI, Andrea. O labirinto do Fauno. J. **psicanal.**, São Paulo, v. 47, n. 87, p. 287-294, dez. 2014. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352014000200019&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 19 dez. 2022.

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

Data de submissão: 22/02/2023

Data de aceite: 17/05/2023

Data de publicação: 01/06/2023