

O Sagrado Feminino, a Jornada da Heroína e as diversas mitologias presentes na obra fílmica *El Laberinto del Fauno*

The Sacred Feminine, the Trajectory of the Heroine and the Many Mythologies Present in the Motion Picture *Pan's Labyrinth*

Yls Rabelo Câmara¹

DOI: 10.19177/memorare.v8e2202184-110

Resumo: *El labirinto del fauno* condensa elementos que representam símbolos mitológicos diversos, o Sagrado Feminino e a trajetória da heroína na forma de viagem iniciática da personagem Princesa Moana/Ofelia, a protagonista. Por ser uma obra desprezível, mas que alcançou êxito imediato, chamou-nos a atenção o quão bem essas características se mesclam de maneira uniforme na obra fílmica e lhe emprestam uma aura de credibilidade que nos inspirou a estudar essa triangulação. Para tanto, contamos, neste artigo – um levantamento bibliográfico fruto de uma pesquisa de abordagem qualitativa, de natureza básica e de objetivo exploratório – com o aporte teórico de estudiosos como Becker (1999), De Biasi (2011) e Santos (2014) – apenas para citar alguns. Concluímos que o filme em questão não é, como seu título pode nos levar a supor a princípio, um conto de fadas infantil, mas uma obra fílmica para adultos, cujo cerne, profundamente bem-elaborado, orbita em torno do Realismo Fantástico, das mitologias diversas, do Sagrado Feminino e dos símbolos que envolvem a personagem principal em sua viagem iniciática rumo à Jornada da Heroína.

Palavras-chave: Jornada da Heroína, Sagrado Feminino, Mitologia, Realismo Fantástico, Simbologia.

Abstract: *Pan's Labyrinth* condenses elements that represent different mythological symbols, the Sacred Feminine and the trajectory of the heroine in the form of the initiation journey of the character Princess Moana/Ofelia, the protagonist. As an unpretentious work, but one that achieved immediate success, it caught our attention how well those characteristics blend in a uniform way in the filmic work and lend it an aura of credibility that inspired us to study this triangulation. Therefore, in this article, a bibliographical survey, the result of a qualitative approach research, of basic nature and exploratory objective – with the theoretical contribution of scholars such as Becker (1999), De Biasi (2011) and Santos (2014) – just to name a few. We conclude that the film in question is not, as its title might lead us to assume at first, a children's fairy tale, but a filmic work for adults, whose core, deeply elaborated, orbits around Fantastic Realism, different mythologies, the Sacred Feminine and the symbols that involve the main character in her initiatory journey towards the Heroine's Journey.

Keywords: Heroine's Journey, Sacred Feminine, Mythology, Fantastic Realism, Symbolology.

¹ Doutora e Mestre em *Filologia Inglesa* pela Universidad de Santiago de Compostela (USC), com Estágio Pós-Doutoral em Educação pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Docente de Língua e Literatura Inglesas e Portuguesas no Curso de Letras Português-Inglês do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Campus Umirim. Idealizadora e Líder do Grupo de Estudos Filhas de Avalon (UECE/FECLESC). *E-mail:* ylsamara@hotmail.com.

Considerações iniciais

Uma mirada mais atenta no filme *El labirinto del fauno* (2006) apresenta-nos muito mais do que uma obra representativa do Realismo Fantástico ou do Realismo Maravilhoso, tão típicos da Literatura Latino-americana do último século. Trata-se da viagem iniciática da personagem Ofelia rumo à sua redescoberta como Princesa Moana, herdeira de um reino subterrâneo e que tem traços do Sagrado Feminino e da Jornada da Heroína como referência.

Nessa busca por reencontrar-se, a menina (que na vida presente é a enteada de um capitão franquista na Espanha amordaçada pelo pós-Guerra Civil) é convidada por um ser mitológico, um fauno, a empreender sua trajetória heroica; passa por inúmeras provas onde o fantástico e o real estão presentes; fracassa na penúltima delas por culpa sua, quebrando a confiança de seu proponente; é obsequiada com uma segunda chance e chega ao fim de sua trajetória tendo como prêmio o retorno ao reino mágico onde nasceu, em uma vida anterior.

Essa travessia marcada por tarefas que exigem dela obediência, determinação e proatividade é o que Maureen Murdock denomina de *Jornada da Heroína*. Campbell (2004), antropólogo norte-americano, afirma que a Jornada do Herói ou Monomito é uma viagem iniciática composta por doze passos comuns aos heróis e heroínas (mitológicos ou não), que segue uma mesma estrutura narrativa quando descrita. Contudo, a busca psicológica e espiritual da mulher contemporânea não estava contemplada na Jornada do Herói. Foi então que uma estudiosa de Campbell, Murdock, cunhou o termo *Jornada da Heroína*, defendendo que a trajetória em questão é composta por oito passos: troca do feminino pelo masculino, a estrada das provações, a ilusão do sucesso, a descida, o encontro com a Deusa, a reconciliação com o feminino, a reincorporação do masculino e a união.

Percebemos que no filme *El laberinto del fauno*, a jornada da protagonista tem muito dessa busca impregnada de elementos que aludem igualmente ao Sagrado Feminino, e que nessa caminhada rumo à completude, símbolos mitológicos aparecem (sub-repticiamente ou não) e endossam a importância mítica e mística do enredo.

Para que analisemos o tripé “elementos mitológicos, Sagrado Feminino e jornada da heroína”, que compõe nosso objeto de estudo nesse trabalho, primeiramente apresentamos algumas considerações sobre o filme em tela.

1 Revisitando *El laberinto del fauno*

Era 1944. Câmara (2018) afirma que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) havia terminado e Franco, *el Generalísimo*, implantara no país uma ditadura que se estenderia até 1975 e deixaria um saldo de aproximadamente 600.000 (seiscentos mil) desaparecidos políticos – dentre eles, nomes impagáveis e inolvidáveis como o de García Lorca, um dos primeiros a serem abatidos no pós-guerra, muito por ser assumidamente homossexual e por pertencer à esquerda, aos *rojos*², desafiando a ultradireita heteronormativa franquista, pululando em

² O “vermelhos”, como os republicanos eram também conhecidos na Guerra Civil Espanhola (Nota da Autora).

grupos de resistência em alguns pontos do país. No caso do filme, nas montanhas ao norte de Navarra.

Para lá se dirigiram Ofelia, uma menina de treze anos (sempre mergulhada em sonhos, fantasias e lendas, a quem a leitura sobre contos de fadas inspiravam), e sua mãe, Carmen, que levava no ventre o filho do Capitão Vidal – um homem frio e distante, encarregado pelo ditador de suprimir os rebeldes que ali se escondiam. Esse, padraço de Ofelia, não a conhecia ainda. A presença destes rebeldes nas montanhas era facilitada por Mercedes, a irmã mais velha do líder: Pedro. Infiltrada no acampamento inimigo, onde servia de governanta, a bela rebelde que havia escravizado o desejo de Vidal e seria nela que a pequena Ofelia encontraria apoio quando se sentisse sozinha – primeiramente com a ausência e posteriormente com a morte da mãe, após uma gravidez de alto risco e de um parto malogrado, que resultaria na vida do bebê e na morte da parturiente.

Em sua jornada solitária em busca do reencontro consigo mesma, almejando voltar a ser a princesa de Bezmorra, de onde saíra séculos antes, burlando a vigilância que sobre ela repousava e entristecendo seu pai, que nunca desistira de reavê-la e que para isso havia facilitado sua volta através de inúmeros portais mágicos como o que então estava sendo instigada a cruzar, Ofelia vai vivenciando experiências com o Sagrado Feminino, com o mitológico e com o surreal, fazendo-a crescer e enxergar-se como a herdeira genuína de um mundo mágico que a está esperando para além das portas, dos muros e da tênue fronteira entre a vida e a morte.

Certa de que voltaria a ser quem fora e para onde nascera, compaginando o mundo real (dantesco e caótico, em um pós-guerra sofrido) com a fantasia (que a convidava a viajar com ela para se aliviar da carga de viver em tempos tão revoltos), Ofelia deixou-se guiar pelo fauno que lhe fora enviado, porta-voz de Bezmorra, e passou pelas três provas que ele lhe impôs, respeitando o prazo que lhe fora dado (antes da próxima lua cheia). Ao superar-se em duas delas e fracassar em uma (justamente quando após essa falta, sua mãe lhe fora subtraída e Mercedes partira do acampamento sem levá-la, para se juntar aos *rojos*), Ofelia amadureceu como mulher em formação e se preparou para voltar a ser a Princesa Moana tão logo cumpriu a sua última e mais importante tarefa, que provou que ela estava preparada para retornar à casa paterna, onde a esperavam seu pai e súditos há muitos séculos.

El laberinto del fauno é um filme inquietante, como soem ser os filmes de Guillermo del Toro, cineasta mexicano que goza de popularidade dentro e fora de seu país, extrapolando a *expertise* que domina e materializando-a em premiações e indicações a prêmios importantes do mundo do cinema. Ele, juntamente com Alejandro Amenábar (chileno) e Alejandro González Iñárritu (mexicano), forma parte do grupo de cineastas que, desde a primeira década do século XXI, tem-se destacado como colaboradores na parceria que se criou entre as indústrias fílmicas espanhola e latino-americana.

Dispensando a parceria com Hollywood, que lhe seria inclusive mais conveniente financeiramente, Del Toro roteirizou, produziu e dirigiu *El laberinto del fauno* em 2006 e alcançou reconhecimento internacional imediato com ele, que foi um dos filmes mais premiados

dos últimos anos (DALTON, 2016). Dentre essas premiações, os Oscar de Melhor Fotografia, de Melhor Direção de Arte e de Melhor Maquiagem. Teve um orçamento de 19.000.000 (dezenove milhões) e arrecadou 83.000.200 (oitenta e três milhões e duzentos mil) dólares. De acordo com Rojas (2010), esse filme é uma mescla de melodrama, cine fantástico, fábula grotesca, suspense e drama; a segunda parte da trilogia iniciada por Del Toro com o filme *El espinazo del Diablo* (2001) e que culminará com *3993 – todos ambientados na Guerra Civil Espanhola*.

A fórmula para o sucesso da obra repousa na ousadia de seu roteirista e diretor, que o concebeu com todos os ingredientes inerentes aos contos de fadas, segundo Gamón (2016) e Ben (2011), bastante próximos de elementos realistas e naturalistas dos contos dos Irmãos Grimm, por exemplo, e cujas personagens correspondem aos que esperamos encontrar nesse gênero literário, ainda que transvestidos: a princesa (Ofélia/Moana), a fada madrinha (Mercedes), os elementos mágicos (Livro das Encruzilhadas, giz, fadas, fauno, etc.), a madrasta (que nesse caso é o padrasto, o Capitão Vidal) e um ambiente bucólico (o moinho onde o exército de Vidal acampa e por trás de onde se escondem seus inimigos republicanos).

Por outro lado, para Rojas (2010), apresenta também o cenário de um filme de terror, uma vez que Vidal, como responsável pelo sufocamento dos grupos rebeldes e contrários à ditadura franquista, faz de tudo para que a população local não colabore com os *rojos* escondidos mais acima deles, no bosque montanhoso. Para isso, raciona alimentos, ameaça a todos pela imposição do medo e cobra fidelidade, utilizando-se da tortura e do assassinato quando lhe parecem necessários – características fascistas tão em voga em vários países naquele momento da História, marcado por ditaduras sangrentas.

A fotografia do filme, escura e densa quase sempre, com um filtro azul esverdeado, remete-nos às pinturas atormentadas de Goya, ao *chiaroscuro* renascentista de Da Vinci e à dramaticidade que Caravaggio emprestava às suas telas. É interessante notar que o “mundo real” é pintado com essas cores pesadas; já o “mundo da fantasia”, onde Ofelia mergulha, é sempre claro e diáfano, especialmente nos últimos segundos do filme, quando da cena com Ofelia já como Princesa Moana em Bezmorra, usando as cores escarlate e dourada em suas roupas, cores que simbolizam a sua vitória (DALTON, 2016).

No que a esses dois mundos se refere, Gamón (2016) aponta como uma característica marcante dos filmes de Del Toro, a existência desses mundos paralelos. No filme em questão, temos patentemente dois universos distintos, polarizados e que se sobrepõem para a protagonista: em um deles está o horror do fascismo espanhol representado pelo Capitão Vidal e seus homens; no outro, suavizando os episódios mais cruentos do enredo, o mundo da fantasia, onde a protagonista está imersa – primeiramente, como fruto de suas leituras pueris e juvenis; a seguir, como consequência de sua viagem de retorno a Bezmorra. Ela transita facilmente entre esses dois planos, cada vez mais autônoma, cada vez mais entregue, transformando-se à medida que supera as provas que lhe são impostas pelo fauno, chegando ao clímax de sua jornada ao oferecer-se voluntariamente em sacrifício pela

vida de seu meio-irmão recém-nascido e arriscando-se, inclusive, a não voltar para seu reino de origem, por desobediência ao fauno mais uma vez.

Esse cenário dual gera controvérsias no expectador quanto a saber qual é o mais real e fidedigno, tal é a veracidade com a qual os dois são apresentados. Nisso também Del Toro acerta, uma vez que a principal característica da chamada literatura fantástica é a sua capacidade de criar duas abordagens diferentes, duas histórias análogas, “dois mundos paralelos” que se fundem em um, de forma inesperada e ilógica. O Estranho, o Maravilhoso e o Fantástico são gêneros irmãos.

No Maravilhoso, há uma naturalização de elementos insólitos, como acontece no filme; no Estranho, a explicação do sobrenatural repousa na razão; no Fantástico, há uma percepção particular de acontecimentos estranhos, que também é o caso aqui. Em outras palavras: Del Toro soube dosar realidade e Realismo Fantástico de maneira magistral, de modo que o público, a depender de seu ponto de vista, pode optar por acreditar que Ofelia é apenas uma adolescente sonhadora ou que ela é uma princesa presa entre nós, mas buscando voltar para o seu verdadeiro lar.

Para além disso, Del Toro confia que o público decifre as informações sub-reptícias que abundam em seu filme e que serão analisadas nas próximas sessões – arquétipos e símbolos que mostram, dentre outros aspectos, a dicotomia entre o tirano *versus* a mártir. Primeiramente, apresentamos alguns símbolos nele presentes para, em seguida, detalharmos mais sobre a simbologia por detrás de cada uma das três tarefas impostas à protagonista.

2 Símbolos míticos e místicos presentes na obra *El labirinto del fauno*

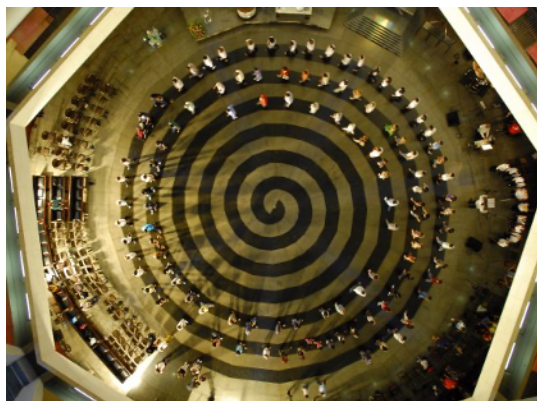
Esse filme apresenta inúmeros símbolos que, se analisados mais cuidadosamente, emprestam-lhe uma segunda roupagem – transcendental e paralela, mítica e mística, onde a realidade e a ficção se mesclam e se amalgamam de maneira indelével.

À continuação, analisamos os mais evidentes e, *pari passu*, os mais importantes.

2.1 O labirinto e a espiral

O labirinto e a espiral são representações ancestrais da Deusa, símbolos pagãos e que a Igreja fagocitou, rebatizou e sacralizou, tal como podemos ver em inúmeras catedrais medievais europeias emblemáticas como a Catedral de Chartres, na França, datada de 1220 (FAQUERI, 2019), onde repousa no subsolo, justamente abaixo do altar, o mais renomado labirinto do mundo, que serviu de modelo para os que lhe sobrevieram.

Figura 2 – Catedral de Chartres.



Fonte: <http://www.aroldomura.com.br/curiosidades-por-que-algumas-catedrais-tem-labirintos-no-chao>.

O labirinto representa o caminho a ser percorrido, interceptado que é por reentrâncias e rumos sem saída, cujo objetivo é fazer com que o indivíduo chegue ao seu centro. Como não há indicações de como fazê-lo de maneira segura e sem equívocos, há que se fazer uso da intuição, característica predominantemente feminina. Jung chama os labirintos de “arquétipo da transformação” (RAMOS, 2006); eles evocam introspecção e expansão, pois o caminho que leva o sujeito ao centro, exigindo-lhe ação, é o mesmo que o traz de volta, provocando-lhe reflexão. Ademais,

Os mitos incluem essa construção arquitetônica simbólica desde os tempos mais antigos, em que se encontram cinco grandes labirintos registrados: o primeiro está no Egito, situado no Lago Moeris; o segundo e o terceiro na ilha de Creta, de Cnossos e de Gortyna; o quarto é o labirinto grego da ilha de Lemnos e o último seria o labirinto etrusco de Clausium. Para esses povos antigos, a construção dos labirintos tinha a função de proteger a cidade dos espíritos maléficos que pudessem entrar [...]. Eles serviam muito mais para enganar e prender seres sobrenaturais que propriamente pessoas. O plano de defesa do labirinto sempre esteve voltado para as questões espirituais. (FAQUERI, 2019, 117).

Para além disso, Eliade (1996) classifica o labirinto como um ritual iniciático, sagrado e imortal. No filme, o labirinto, que é o último portal pelo qual Ofelia poderia encontrar o caminho de volta à casa paterna, é uma construção vetusta, que está implantada no coração do bosque que margeia o moinho, para onde ninguém se dirige por achá-lo desimportante, mas que capta a atenção da menina, que tem os olhos voltados para a magia e para o maravilhoso.

Percebemos, portanto, que não em vão o título do filme é *El labirinto del fauno*. Primeiramente, o labirinto é a representação física da jornada da heroína que a menina Ofelia empreende; por sua vez, o fauno é um ser das trevas na mitologia grega, uma entidade enganosa, protetor dos campos e dos animais e em quem se encontram certas semelhanças com o deus celta Cernnunos. O fauno será sempre uma incógnita para o expectador, uma vez que trará mais dúvidas do que certezas no que concerne à verossimilhança de suas palavras e de suas intenções quanto a querer guiar a protagonista rumo à concretização de sua viagem iniciática. É interessante como se dirige a Ofelia, sempre se utilizando da segunda pessoa do plural – o que empresta ainda mais

cerimônia às suas palavras, envolvendo a menina em uma aura de respeito extremo, dando a entender a ela e a nós, expectadores, que ela realmente é uma princesa.

Já a palavra espiral tem origem indo-europeia; em grego é *spéiros*, e em latim, *spira*, da mesma raiz de onde vêm palavras como inspirar, expirar e respirar, além de espírito (RAMOS, 2006). De acordo com esse autor, espirais são formas arquetípicas presentes em eventos dinâmicos (como furacões e redemoinhos), nos chifres de alguns animais, nas conchas, nas impressões digitais e na cadeia de DNA. Para mais, acrescenta:

Movimento e deslocamento parecem ser as palavras-chave. Um movimento circular, que desloca aquele que vê, através de uma trilha de partidas e retornos, onde o fim de um ciclo é o início de um novo, mais próximo da meta. Essas espirais foram interpretadas como símbolos de morte e renascimento, pois quando se segue a curva na direção ao centro, encontra-se outra que vai para a direção oposta. Isso pode sugerir tanto o enterro na tumba como a saída do recém-nascido do ventre: O ciclo de vida e morte. Ou a morte iniciática e o renascimento em um ser transformado. Conduz a alma após sua morte (ilustra o momento em que já pudemos ter o sentido de que há algo além), por caminhos desconhecidos até o centro da fonte que atrai. (RAMOS, 2006, p. 13).

Em formato de espiral, o labirinto do qual o filme trata traz à luz a tônica da vida, morte e renascimento que esse símbolo ancestral representa e que está presente também, de forma duplicada, na testa do fauno, sobre seus olhos, ligando-o diretamente à Deusa, ao telúrico e ao mitológico. Não somente há essa espiral, como a mesma direciona-se ao subsolo, aludindo ao reino de onde a Princesa Moana veio, ora transvestida como Ofelia, e para onde deve retornar. Para ter acesso a esta espiral, tem-se que baixar por sua escada espiralada de pedra, no poço, desde a superfície até o centro dele, no subsolo, onde a anábase e a catábase da heroína se alternam:

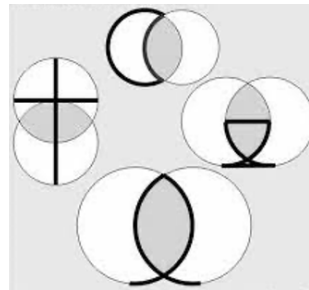
Ao chegar ao fundo do poço, Ofélia depara-se com outro labirinto concêntrico que no centro possui um totem de pedra. As marcas do labirinto agora gravadas no chão possuem água entre seus espaços, o lugar assume um aspecto de caverna, de uma gruta. O totem central representa um símbolo fálico, a presença do masculino dentro do útero, o fundo do poço, uma representação simbólica da união do masculino e feminino. Neste espaço interligado, é o lugar “sagrado”, mágico, iniciático, será no poço que suas provas e orientações iniciáticas acontecerão. (DE BIASI, 2011, p. 97).

Becker (1999) explica que os círculos concêntricos possuem uma interpretação específica: que o círculo se relaciona com a perfeição e que é um símbolo de proteção. Não é à toa que em rituais de encantamento, círculos são desenhados no chão para prover uma barreira protetora para os que estão em seu interior, realizando os encantamentos. No totem supra mencionado por De Biasi (2011), encontram-se, esculpidos em pedra, um fauno e uma menina com um bebê nos braços – que correspondem ao fauno do labirinto, à Ofelia e ao seu irmãozinho – a quem ela salvará da morte, morrendo em seu lugar e ressuscitando triunfante ao final de sua jornada, já como Princesa Moana.

2.2 A Vesica Piscis

A *vesica piscis* é um símbolo antigo que representa a vulva como sendo a entrada mágica para outro mundo ou para outra dimensão. Está presente em muitos lugares sagrados, como no subsolo de antigas igrejas cristãs construídas sobre o que antes haviam sido templos pagãos. Seu nome é uma expressão latina que significa “bexiga de peixe”. Trata-se da interseção de dois círculos, onde o centro de um tangencia o outro. Conforme Ramos (2006), esses dois semicírculos que se tocam, formam a imagem de um peixe, símbolo da cristandade, que em seus primórdios deu protagonismo às mulheres (como Maria Magdalena, Verônica, Marta e sua irmã Maria), tendo, por sua vez, muita ligação com o feminino, senão vejamos: “A mulher é geratriz, a água também; a vida veio da água e a mulher concebe. A mulher, a água e o peixe são símbolos ancestrais ligados à procriação e que pertencem ao mesmo conjunto simbólico da fecundidade.”. (CÂMARA, 2009, p. 117).

Figura 3 – A Vesica Piscis.



Fonte: <http://www.osfantasticosnumerosprimos.com.br/005-texto-009-vesica-piscis-figuras-geometrica.html>.

A *vesica piscis* pode ser facilmente identificada não apenas no ICHTHUS, mas também no formato do olho de Hórus, nos espetaculares desenhos geométricos que misteriosamente aparecem em campos de plantações em vários rincões do mundo e em cálculos aritméticos/geométricos que distanciam a Pirâmide de Quéops e a Esfinge no Planalto de Gizé (no Cairo, Egito), entre outros exemplos da Antiguidade. Com relação à contemporaneidade, esse símbolo ancestral pode ser encontrado nos aros olímpicos que configuram o símbolo das Olimpíadas e em algumas das logomarcas de grife de roupas, sapatos, perfumes e acessórios mais famosas, como Gucci, Dolce & Gabbana e Chanel, e nas logomarcas da Audi e do MasterCard, a título de ilustração.

No filme, enquanto jaz ensanguentada e arquejante, em seus últimos segundos de vida, Ofelia contempla a si mesma já no reino subterrâneo, como Princesa Moana, sobre o desenho da *vesica piscis*, no meio do salão principal do palácio que antes havia sido sua morada, em frente a três tronos: dois ocupados por seus pais e um vazio, esperando por ela. Ao seu redor estão os súditos expectantes; uma luz diáfana à sua frente indica que aquele lugar é mágico.

Ela iniciara sua jornada através da vagina representada pela entrada da figueira e a rematava ali, sobre a *vesica piscis* que formava o chão do salão principal do castelo de seus pais: um claro sinal de que sua travessia em busca de si mesma estava concluída.

Figura 4 – Início e fim da Jornada da Heroína de Ofelia/Princesa Moana.



Fonte: Del Toro (2006).

2.3 A lua

A lua é um símbolo feminino por excelência em muitas mitologias, como a contraparte feminina do sol, um astro normalmente vinculado ao elemento masculino. Tal como a mulher, possui um ciclo de vinte e oito dias. Para De Biasi (2011),

A lua crescente é atribuída às divindades femininas, sobretudo às virgens (por exemplo, Ártemis). Ela também está relacionada ao contexto simbólico de gravidez e parto à mulher apocalíptica, vestida de sol, que tem a lua a seus pés. No islamismo a meia lua é um sinal que simboliza ao mesmo tempo a abertura e concentração e indica a superação da morte pela vida (eterna). A meia lua que circunda uma estrela desde as Cruzadas é símbolo geral do mundo islâmico. (DE BIASI, 2011 *apud* BECKER, 1999, p. 173).

Arquetipicamente, o astro lunar representa a *psique* ou a alma humana, regendo o inconsciente, a sombra, o que está oculto. É a representação do útero materno. Astrologicamente, rege o signo de Câncer com tudo o que a ele alude: a maternidade, a nutrição, a família, a memória, as emoções e o passado. Povos antigos cultuavam-no como sendo a Deusa Mãe da magia, cujas fases interferiam diretamente na vida na Terra. Sua representação gráfica de crescente lunar, por exemplo, era usada por sacerdotisas celtas e magos de alta linhagem como sendo o poder plasmado, um símbolo apotropaico. Essa fase sua ainda é a mais utilizada em muitas culturas para potencializar pedidos de realização dos projetos de amor e de busca de prosperidade.

Figura 5 – Ofelia, a filha da lua.



Fonte: Del Toro (2006).

Nesse filme, a alusão à lua é apresentada reiteradas vezes, em uma clara demonstração do liame entre o lunar e o misterioso, entre o lunar e o mágico. A primeira delas é quando Ofelia (filha da lua, segundo o fauno) mira-se no espelho do quarto e vislumbra o desenho de uma lua

em quarto crescente em seu ombro esquerdo (o que significa que ela é uma escolhida, uma aprendiz sagrada).

De mais a mais, as três tarefas por ele elencadas e que ela terá que cumprir têm como prazo máximo para a sua realização a próxima lua cheia, a fase lunar mais propícia para poderosos encantamentos. A primeira das três tarefas tem início na lua crescente, coadunando com o papel de aprendiz de Ofelia. Por outro lado, seu oponente, o vilão da trama, Vidal, é solar – em absoluto lunar, acolhedor ou nutritivo.

2.4 O olho

O olho é um elemento muito presente em diversas mitologias e está invariavelmente ligado ao poder ou à perda dele: O olho de Hórus, na mitologia egípcia; o único olho dos ciclopes, na mitologia grega; o olho grego ou o olho turco (utilizado para se evitar o mal olhado na Grécia e na Turquia respectivamente); os olhos de Buda e o olho da Providência (significando para budistas e cristãos a onisciência divina); o olho de Odin, na mitologia nórdica; o único olho das Greias, os olhos mortais da Medusa, os olhos vazados de um Édipo arrependido, os olhos cegos de Tirésias (e que tudo anteviam) e os cem olhos de Argos (o fiel servo de Hera), na mitologia grega, são alguns exemplos dessa marcada presença ocular mitológica (ALVES, 2013).

No filme, a magia que envolve a iniciação de Ofelia se dá a partir do momento em que ela tropeça em uma pedra que resulta ser o olho direito de um totem esquecido no bosque que margeia o acampamento dos nacionalistas chefiados por seu padrasto. Ao encaixar esse olho supostamente perdido no totem, inicia-se seu regresso de volta a Bezmorra. É interessante como ela recebe esse chamado mágico: literalmente tropeçando nele. É como se o destino a encontrasse e não o contrário.

Com o adiantar da trama, já no castelo do Homem Pálido, em sua segunda tarefa como heroína em travessia, temos nele um monstro cego e antropofágico que, uma vez provocado, é capaz de enxergar em um ângulo de cento e oitenta graus ao dispor de seus globos oculares inseridos nas palmas de suas mãos e espalmá-las sobre o rosto. A visão dantesca de sua figura pálida, magra, alta e flácida remete-nos a monstros infantis – devoradores de crianças desobedientes – que habitam, presos, no subsolo de nossos quartos, esperando o momento de se libertarem e nos devorarem. É, em suma, uma representação mitológica que nos remete a Cronos.

No clímax do enredo, Vidal é assassinado com um tiro próximo ao seu olho direito, disparado por Pedro. A falta de visão desse oficial da extrema direita espanhola para enxergar os dois lados da História com imparcialidade e para reconhecer em Mercedes a inimiga que tinha dentro de sua própria casa o levam às atrocidades por ele cometidas e que fazem dele o vilão gélido e implacável apresentado no filme. Esse tiro perto do órgão responsável pela visão física, disparado à queima-roupa contra ele, um homem de confiança do *Generalísimo* Francisco Franco, é uma crítica ácida do roteiro aos desmandos cometidos no pós-guerra civil, quando a ditadura se instalou na Espanha para perdurar por trinta e nove longos anos, mergulhando o país no atraso e no

silêncio cúmplice dos que tinham medo, afetados pela miopia social (CÂMARA, 2018).

Figura 6 – O olho em momentos cruciais do filme.



Fonte: Del Toro (2006).

2.5 O número três

Este é um número sagrado para alguns povos e seus sistemas de crenças, como os celtas, por exemplo. Esse valor simbólico foi acolhido por culturas posteriores, como a judaico-cristã, que incorporou ao seu panteão sagrado a figura da Santíssima Trindade masculina, à luz do que os celtas e outros povos igualmente ancestrais veneravam como a Deusa Mãe, a Deusa tríplice (donzela, mulher e velha/bruxa), que segue sendo honrada na atualidade pelos neopagãos e pelas seguidoras do Sagrado Feminino, que vêm nas três faces da Deusa, as suas fases de vida.

Quanto à tríade sagrada, Mesquita (2012) expõe que:

Nas religiões mais próximas de nós, esta tríade mantém-se. Na verdade, para o budismo, tudo é triplo: o tempo divide-se em passado, presente e futuro; o mundo contém a terra, a atmosfera e o céu; a própria manifestação divina é tripartida, com Brahma, Vishnu e Shiva. Os chineses também defendem a perfeição e a totalidade deste numeral. Saliente-se, ainda, que a base teológica do cristianismo assenta na tríade da unidade divina. Como referem Chevalier e Gheerbrant (1998: 972) «Deus é uma em três pessoas». Os reis magos, que adoraram o Menino Jesus, simbolizam as funções que o próprio Cristo desempenharia no mundo: ser rei, padre e profeta da nova religião. Também as virtudes teológicas são três: fé, esperança e caridade, assim como os domínios da Ética. De facto, a mentira, o sarcasmo e a imprudência são apontados como a destruição do Homem. Do mesmo modo, a calúnia, o ódio e a insensibilidade condenam ao inferno, enquanto o pudor, a cortesia e o temor a Deus guiam a humanidade para o bem. Não é só na religião que este número mágico ocorre, verificando-se a sua existência em muitos outros campos. Na verdade, a vida humana é tripartida, na sua essência, pois divide-se em vida material, racional e espiritual. As próprias sociedades antigas tinham uma composição em três partes: clero, nobreza e povo. A nossa vida insere-se num ciclo tripartido, ao qual não podemos escapar: nascimento, crescimento e morte. (MESQUITA, 2012, p. 3-4).

Esse número está presente em diversos momentos do filme, a saber: Ofelia somente aceita sua missão após a terceira aparição da libélula, que resulta ser uma fada, um ser mitológico no qual ela acredita; a ela são designadas três tarefas para que, ultrapassando a última, possa voltar ao reino subterrâneo do qual é a princesa herdeira; três são as claraboias que servem de janela no banheiro onde é guiada pelo Livro das Encruzilhadas pela primeira vez, iniciando as tarefas que

iria cumprir como inicianda; três pedras de âmbar são necessárias para matar o sapo que habita a figueira e cuja ação representa sua primeira tarefa; três são as fadas que a acompanham em sua tarefa mais árdua e na qual ela falhará; três são as personagens femininas principais do filme – Ofelia, Carmen e Mercedes (BEN, 2011). Além disso, “[...] o grupo fascista de Vidal, o grupo revolucionário e o mundo imaginário de Ofelia representam um conjunto de relações triangulares.”. (SÁ, 2012, p. 102).

Figura 7 – As três claraboias no banheiro.



Fonte: Del Toro (2006).

No final, já em Bezmorra, sobre a *vesica piscis*, Ofelia contempla três tronos à sua frente: um ocupado por seu pai, outro ocupado por sua mãe e um vazio, que será ocupado por ela, fechando a tríade sagrada desse reino mágico.

2.6 As roupas de Ofelia no início e no fim de sua trajetória heroica

No início de sua jornada, a roupa de Ofelia lembra a da personagem Alice em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll: um vestido verde³ escuro; um avental branco sobre ele; sapatinhos pretos, de verniz, modelo carinha de bebê, e meias brancas; laço de fita de cetim verde escuro no cabelo. Veste-se tal como qualquer menina de sua idade naquele tempo. No entanto, ao iniciar a primeira das três tarefas propostas pelo fauno, antes de entrar na figueira, ela se despe, ficando vestida apenas com uma combinação *nude*, da cor de sua pele.

Interpretamos, com isso, que ela se despoja de suas referências de vida para mergulhar na confiança que deposita em uma promessa proferida por um ser monstruoso. Somente uma pessoa de coração puro, como uma criança mergulhada em literatura fantástica, teria um comportamento semelhante. Ela entra praticamente nua na árvore, como nua viera ao mundo, preparada para enfrentar o que estava escrito em seu destino nesse início de fim de sua vida presente e preparação para sua nova vida em um mundo mágico.

Após cumprir essa primeira tarefa, Ofelia chega ao moinho enlameado e desaponta sua mãe e seu padrasto, que estavam recebendo visitas ilustres para o jantar e a queriam apresentável. O fato de frustrá-los não a chateia – pelo contrário. Quebrando paradigmas e rompendo

³ “Verde, como cor de renovação anual da natureza, o verde é, além disso, a cor da esperança, de longa vida e da imortalidade.”. (BECKER, 1999, p. 294).

com o esperado, a menina dá início à sua transformação de Ofelia em Princesa Moana já cometendo uma descontinuidade.

Ao final, na última cena, já renascida e no reino subterrâneo, sobre a *vesica piscis*, vemos a princesa Moana vestida com uma capa escarlate e um vestido dourado, estampado com rosas vermelhas e calçada com sapatos vermelhos, tais como os de Dorothy em *O Mágico de Oz* (1939). O escarlate pode significar que ela já não é mais a menina que morreu com Ofelia, mas a mulher que surge com Moana, pela menstruação e pela mudança da face da Deusa – de donzela em mulher menstruante, pronta para sua missão de gestar vidas a partir de si própria, pronta para gerir o reino de seu pai como sua única herdeira.

Figura 8 – Roupas de Ofelia em três momentos emblemáticos da trama.



Fonte: Del Toro (2006).

2.7 A entrada do patriarcado na relação mãe-filha

Ofelia havia ficado órfã de pai havia pouco tempo. Sua mãe casou-se novamente; dessa vez, com um capitão franquista: Vidal. No curto intervalo entre a morte do pai e o segundo casamento da mãe, Ofelia vivera feliz com ela, tal como Perséfone e Deméter na mitologia grega. A gravidez de risco que Carmen enfrentava acendia em Ofelia o medo de perdê-la. Notamos o quanto a menina, até então filha única, era apegada à mãe e o quanto sofria por estar menos próxima dela, uma vez que Carmen tinha que guardar repouso absoluto para evitar perder o bebê e permanecia muitas horas deitada e sedada, isolada em seu quarto, e Ofelia não podia aproximar-se dela como gostaria.

No mundo da Grande Mãe, o homem tem papel secundário e isso se reflete no argumento da obra: o pai de Ofelia está morto e seu padrasto não ocuparia nunca a lacuna deixada por seu progenitor; os homens que cercam mãe, filha e serviçais da casa (todas mulheres) estão mais associados com a morte do que com a vida, imersos em uma guerra fratricida finda, mas que para eles ainda não havia acabado. Até o bebê recém-nascido, tão inocente e indefeso ainda, traz, ao nascer, o germe patriarcal da morte e da destruição que o elemento masculino provoca: logo após seu nascimento, morrerão sua mãe e sua irmã por culpa sua – Carmen, agonicamente, no parto; Ofélia, assassinada covardemente por seu pai e padrasto dela por tentar defendê-lo.

De Biasi (2011) defende que Vidal representa no filme a figura do deus Cronos por duas razões: é obcecado pela ideia do tempo (mantém seu relógio de algibeira sempre à mão, além de ser controlador e rígido quanto à pontualidade sua e à dos demais) e porque, ao final, devora a vida de sua enteada, tal como Cronos o fez com todos os seus filhos à

exceção de Zeus, que o destronaria. O sangue de Ofelia, que ele derramará cruelmente, reclamará o seu próprio logo em seguida.

Deaver Jr. (2009) pondera a incoerência do nome de Vidal, uma vez que ele é provedor de morte, não de vida. A harmonia entre mãe e filha é quebrada por ele quando inicia uma relação amorosa com Carmen, recém-viúva, e gera um filho com ela – gravidez essa que será a longa expiação da jovem mãe e culminará em sua morte inadiável, que não será pranteada nem sentida por seu novo esposo. A relação entre padrasto e enteada não é amistosa: o capitão é um homem soberbo, autoritário e cruel. Curiosamente, conforme Cajicá-Niño (2019), o primeiro mal-estar entre padrasto e enteada dá-se assim que se conhecem. Acabrunhada, ao descer do automóvel que trouxe mãe e filha para viverem no moinho com Vidal e seus comandados, Ofelia saúda-o oferecendo a mão esquerda (uma clara alusão política do roteirista), que imediatamente provoca a ira do capitão, que lhe ralha, dizendo que se saúda com a mão direita (que nos remete à sua posição de extremo-direitista).

Ofelia não o tem como pai, tampouco se orgulha de ter esse homem poderoso como o novo chefe de sua família. Percebe-se que Vidal entra na relação entre mãe e filha para solapá-la e aniquilá-la. E o consegue. Por um lado, o fruto de seu sêmen levará Carmen a uma morte lenta e dolorosa, após meses de uma gravidez melindrosa, permeada de sustos e limitações, e que terminará com um parto excruciante, sangrento e mortal. Por outro, para preservar esse fruto, Ofelia morre assassinada por Vidal de maneira traiçoeira. Em outras palavras: Vidal mata mãe e filha de maneira indireta e direta respectivamente. Tal como o patriarcado, que destruiu e segue destruindo o que o elemento feminino vem construindo e tentando manter ao longo da História, esse homem, a exemplo de Cronos, tenta engolir tudo o que para Ofelia é importante, a começar por suas origens, tentando apagar a memória de seu pai e provocando a morte de sua mãe, razão de seu viver.

Além disso, as mesas das salas de jantar do moinho onde Vidal habitava e do palácio do Homem Pálido são muito semelhantes. À cabeceira de ambas, sentam-se esses dois representantes fagocitários da vida. Por conseguinte, a imagem de Cronos, o devorador, está relacionada nesta obra fílmica tanto a Vidal como ao Homem Pálido.

Contudo, a morte de Ofelia, por mais desnecessária que possa parecer aos olhos do espectador, é de fundamental importância para sua evolução espiritual, para que retorne à vida anterior que tinha como Princesa Moana. Somente chegaria a sê-lo novamente se passasse pelo desencarne e pela reencarnação. Seu assassinato significa, para a trama, o ponto de inflexão, a partir do qual, ela, que havia passado pela catábese, elabora o momento em catarse e, finalmente, tem acesso à anábase.

2.8 Nomes marcantes das personagens femininas

Os nomes das personagens podem parecer sem conexão à primeira vista. Todavia, os nomes das três personagens principais não são em vão, senão vejamos:

- a) **Ofelia:** advém do grego *Ophelia* e significa **serpente** ou **cobra**. Tal como esse ofídio, Ofelia desliza-se em vários

momentos do enredo para dentro do labirinto do fauno a fim de encontrá-lo. Para ajudá-la na volta ao reino subterrâneo de seu pai, o fauno a supre com alguns objetos e elementos que servirão de suporte em sua missão: o Livro das Encruzilhadas, as fadas, o giz e a ampulheta, por exemplo. Tal como uma serpente, Ofelia muda de pele, deixando sua vida no labirinto para renascer e se reencontrar com sua encarnação anterior. Seu nome também pode significar **ajuda** ou **socorro**, que também podem ser relacionados à personagem.

- b) **Carmen**: antropônimo muito comum no mundo hispânico. Tem origem latina e significa **poesia** e **encanto**. Na vida de Ofelia, Carmen era todo o encanto que existia. Ao perdê-la, a protagonista, desolada, encontra apoio em Mercedes.
- c) **Mercedes**: outro antropônimo muito comum em língua espanhola; significa **graça**, **mercê**, **favor**. Para Ofelia, Mercedes era um obséquio divino, uma graça, a pessoa em quem ela confiava suas fantasias, suas lágrimas, suas angústias e seus medos. Nela encontrava a figura da mãe que Carmen, distanciada pela gravidez de risco e pelo amor a um facínora, já não conseguia oferecer-lhe. Principalmente: Mercedes assumiu o papel de mãe quando mais necessário: após a morte de Carmen e de Vidal; infelizmente não para Ofelia, porque não conseguira evitar sua morte por chegar segundos atrasada ao local do assassinato, mas para o bebê, único sobrevivente dessa família funesta.

Vistas por um viés mais arquetípico, as três mulheres supracitadas representam as três faces da Deusa tríplice celta, também cultuada por outros povos igualmente ancestrais: a donzela (Ofelia), a mãe (Carmen) e a bruxa ou a sábia⁴ (Mercedes).

Figura 9 – Ligação das personagens femininas principais com as três faces da Deusa.



Fonte: <http://marianabortoletti.com.br/blog/o-labirinto-do-fauno-impressoes-leitura>.

⁴ Uma vez que essa somente usa roupas escuras e é a mais marcadamente ponderada dentre as três, dotada de astúcia suficiente para manter seu irmão e os rebeldes republicanos a poucos quilômetros de seus inimigos, alimentando-os e fornecendo-lhes remédios e produtos como tabaco e aguardente furtados por ela do depósito que o capitão mantinha constantemente vigiado (Nota da Autora).

2.9 O vegetal e o terroso

As cores marrom e verde abundam na obra fílmica e nos transportam para um cenário vegetal, terroso, boscoso e que, por sua vez, nos remete automaticamente à natureza em sua forma mais pura, à ancestralidade, à primitividade. Musgo e umidade também se mesclam na trama de maneira indissolúvel, completando essa imagem que associa o entorno de Ofelia à floresta, que arquetipicamente se relaciona com o subconsciente.

Figura 10 – O verde e o marrom no filme “El laberinto del fauno”.



Fonte: Del Toro (2006).

Concomitantemente a isso, Ofelia se apresenta sempre com roupas em vários tons da cor verde, tendendo para o verde-musgo, fazendo dela, com isso, parte inseparável do ambiente que assiste à sua trajetória da heroína. Ademais, o fauno, segundo Ofelia, tem “cheiro de terra” – o que o liga sinestesticamente a percepções que extrapolam o meramente visual e auditivo – ampliando-se, inclusive, para o metafísico.

2.10 Elementos mágicos

O filme apresenta inúmeros elementos mágicos, tais como:

- a) **Reino Subterrâneo.** Bezmorra é o reino subterrâneo do qual a travessa e inquieta Princesa Moana fugira há muito, muito tempo atrás. Tinha ela uma curiosidade irrefreável a respeito dos humanos e, mesmo sabendo que esse contato com eles era-lhe proibido, burlou a pesada vigilância que tinha sobre si, enganando os guardas encarregados de sua segurança, e escapou para o mundo habitado pelos seres humanos. Ao fazê-lo, perdeu seus privilégios de ser especial que era e conheceu de perto as calamidades humanas e a morte. Contudo, seu pai, que jamais desistira de reavê-la, havia instalado portais mágicos (como o que se abria para ela na presente encarnação, como a menina Ofelia), a partir dos quais teria a oportunidade de, finalmente, retornar ao lar paterno. Essa era a sua última oportunidade para fazê-lo, já que esse era o último portal que lhe havia sido aberto com essa finalidade.

É impossível não associarmos este mundo subterrâneo com as profundezas da mente humana, com os meandros, com os labirintos e com as espirais que representam.

- b) **O Livro das Encruzilhadas.** Um livro grande, aparentemente em branco e que, como uma espécie de tutorial de fatos do porvir, vai se auto escrevendo e auto lustrando ao passo que Ofelia, estando sozinha, o folheia. Dessa forma. A partir dele, a menina vai se orientando sobre o que fazer, quando, como e onde – a fim de cumprir as três tarefas que lhe foram confiadas.
- c) **Três pedras de âmbar.** Além de serem três que, pelo que já explicamos no item 2.5, é um número mágico, as pedras são de âmbar, uma resina orgânica originária dos países bálticos e amplamente utilizada por nossos antepassados, em diversas partes do mundo, como material apotropaico, mágico e que afasta os malefícios. Uma vez que Ofelia tinha que retirar a chave do estômago do sapo para, uma vez de posse dela, cumprir a segunda tarefa (que era retirar a adaga de dentro do armário, no palácio subterrâneo do Homem Pálido), essas três pedras, engolidas pelo gigantesco anuro, são essenciais para o início da primeira das três tarefas confiadas à menina. É como se, além de serem três, por serem de âmbar, essas pedras garantissem que essa primeira tarefa, requisito imprescindível para as outras duas, fosse cumprida sob uma proteção mágica.

Vale considerarmos que o sapo, em muitas culturas, à luz de Faqueri (2019), é tido como um animal amaldiçoado, uma representação demoníaca muitas vezes configurada como Espíritos Familiares⁵.

- d) **Relógio de algibeira.** Esse objeto, além de marcar o tempo, fazendo de Vidal, seu proprietário, um representante fidedigno de Cronos, o titã devorador de seus próprios filhos, marca também a passagem do tempo, inexorável e que muda o curso da História. Além disso, representa o controle excessivo que Vidal tinha sobre as pessoas sob seu comando, que o obedeciam sem questionamentos, tal como ele o fazia com seus superiores – fascistas todos, em um momento no qual o fascismo era o amordaçante regime de governo na Espanha e em outros países europeus ou não, do pós-II Guerra Mundial.

Tamanha era a sua obsessão por esse objeto, que se empenhava pessoalmente em fazer sua manutenção e, como se não fosse o bastante, seu escritório no moinho, onde o acampamento nacionalista estava instalado, tinha uma engrenagem gigantesca que se assemelhava ao mecanismo de um relógio.

- e) **Sapatos de Ofelia.** Os sapatos que Ofelia calça durante todo o filme são sapatos de menina: modelo carinha de bebê, pretos, simples ou mais elaborados (envernizados). Além dos sapatos, meias brancas. Contudo, ao final da história, já de volta a Bezmorra e reencarnada como Princesa Moana, calça sapatos vermelhos, combinando com suas vestes vermelhas e douradas, lembrando bastante os poderosos sapatos vermelhos de Dorothy no filme *O Mágico de Oz*, que a conduzem de volta para casa, como reconduzida de volta para casa também o foi a Princesa Moana.

⁵ Acredita-se que são espíritos de companhia ou animais que acompanham as bruxas – como gatos pretos, sapos e corvos.

- f) **Leite com mel.** Essa combinação é anterior inclusive às alusões a ela feitas na Bíblia, no Deuteronômio, quando o leite e o mel são prometidos ao povo que segue o deus da religião hegemônica no Ocidente. A bem da verdade, povos pré-cristãos já utilizavam leite e mel em seus rituais de sacrifício à Deusa para uma boa colheita, ao verter ambos os produtos animais sobre a plantação recém-cultivada.

Essa combinação de leite com mel é um poderoso remédio caseiro muito comum na Europa medieval e que chegou aos nossos dias. Usado, sobretudo, como calmante, é utilizado para dissipar a insônia; como bactericida; no combate à prisão de ventre, gases, problemas intestinais e no tratamento natural de gripes e resfriados (tal como o vinho quente adoçado com açúcar, igualmente medieval), revelando-se um poderoso aliado no provimento de um sistema imunológico eficiente.

No filme, leite e mel são oferecidos por Mercedes a Ofelia, tendo aquela tirado leite recém-mugido por ela própria para dá-lo a esta, momentos antes de ela dar início à sua primeira tarefa. Vemos nesse ato, uma preparação, mesmo que nenhuma das duas tenha se apercebido, naquele instante, da importância desse ritual.

- g) **Mandrágora.** Tida como uma planta mágica porque seu tubérculo e raízes assemelham-se ao corpo humano, a mandrágora – alucinógena, aromática, soporífera e afrodisíaca – é conhecida pelos árabes como “a maçã do Diabo”, conforme Teixeira e Barbosa (2017), e crê-se que ela “grita” ao ser retirada do solo, como se dor sentisse. Becker (1999) afirma que a planta originalmente nasceu do esperma de enforcados, sob o patíbulo. Daí sua conotação amaldiçoada.

Figura 11 – A mandrágora.



Fonte: <https://www.vivernatural.com.br/esoterismo/raiz-mandragora-magia>.

No filme, sua aura mágica é confirmada quando o fauno presenteia Ofelia com uma mandrágora com a intenção de que ela a mantenha viva, mergulhada em leite, debaixo da cama de sua mãe, alimentada todos os dias com duas gotas de sangue fresco. A intenção do fauno era a de que a mandrágora – que tal como a Princesa Moana, sonhava em ser humana – com o formato do copo de um bebê, no caso, o irmão de Ofelia que estava sendo gestado, o preservasse da morte e à sua mãe, já que a gravidez era de alto risco. Infelizmente isso não será possível completamente: a morte da mandrágora no fogo acarretará consigo a morte de quem a atira ali: Carmen.

- h) **Banquete.** Como ocorre em várias mitologias – tais como a celta, a grega e a romana –, o banquete enganoso também faz parte desse filme. Nas lendas a ele concernentes, um fausto banquete é oferecido ao herói ou à heroína, que dele não deve provar, sob a pena de ficar eternamente preso no lugar ou de, tendo o merecimento de dele sair, testemunhar que muitos anos ou séculos se passaram no hiato no qual desfrutava da comida e da bebida que lhe foram oferecidas, e que todos os seus contemporâneos estão mortos.
- i) **Figueira.** Tida como árvore amaldiçoada, a figueira é citada na Literatura em alguns momentos pontuais de obras mais ou menos exponenciais. Acredita-se que Judas Iscariotes, o suposto traidor de Jesus Cristo, enforcou-se em uma figueira, árvore frondosa, de aspecto fibroso e bastante comum no Oriente Médio, onde se originou. Contudo, a Bíblia cita a árvore muito anteriormente a isso, no Gênesis. No filme, a figueira é a árvore através da qual Ofelia inicia a primeira de suas três tarefas mágicas.

Seu fruto, o figo, foi uma das poucas frutas que os antigos caravaneiros do Deserto do Saara levavam consigo nas longas travessias que faziam, comercializando, porque podia ser comida seco. Sagrado para os judeus, no Antigo Testamento, era um dos sete alimentos que prosperavam na Terra Santa, juntamente com o leite e o mel, também comentados aqui nesta sessão, no item “f”.

A figueira é uma árvore venerada por outros sistemas de crença também, como o Budismo, já que embaixo de uma delas, Buda havia tido a iluminação, a revelação espiritual de sua missão. No Egito, o figo era usado para a engorda de gansos, como parte da produção do *foie gras* – ainda tão consumido como uma iguaria refinada. Sobre sua importância, Chevalier e Gheerbrant expõem:

[...] Essa árvore simboliza também a imortalidade e o conhecimento superior: era a árvore favorita do Buda, sob a qual ele gostava de ficar, quando ensinava a seus discípulos. A figueira, assim como o salgueiro, simboliza a imortalidade, e não a longa vida, pois, para os chineses, a imortalidade não pode ser concebida senão através do espírito e do conhecimento. [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 428).

No filme, a figueira, agonizante, tem a forma de um útero, com as trompas de Falópio evidenciadas e sua entrada claramente configurada como um triângulo, como uma vagina. Por essa vagina mágica, Ofelia fará seu *regressus ad uterum* de volta a ela mesma, à sua essência negligenciada séculos atrás. No interior da figueira ressequida por fora, há mucosidade, tal como no interior dos órgãos reprodutores femininos, mostrando que, independentemente de quão velha possa ser uma mulher por fora, por dentro ela sempre poderá ser fértil, nutrícia e geratriz.

Figura 12 – A figueira mágica e o útero – uma relação visceral.



Fonte: https://aminoapps.com/c/wiccaebruxaria/page/blog/interpretacao-esoterica-de-labirinto-do-fauno-video-no-final-do-post/vdEm_7BYFnun8jrVbqJ64WxdqZozDoxdXWq.

- j) **Chuva.** Normalmente, a chuva aparece nas obras fílmicas, assim como nas obras romanceadas, indicando uma mudança importante no rumo dos acontecimentos do enredo. Não somente a chuva, mas outras manifestações climáticas como ventanias e nevascas indicam cambio de rumos nas tramas – e nem sempre para melhor.

Assim se dá também em *El laberinto del fauno*: o enredo do filme patentemente se passa na primavera, como evidenciamos no início da trama, com o pólen a voar por entre Ofelia, sua mãe grávida e enferma, e os homens de confiança de Vidal, que as foram buscar para viverem no moinho juntamente com eles e com o capitão, que obrigou sua esposa a viajar em condições lamentáveis para cumprir a sua ordem de que o filho nascesse onde estava seu pai.

Nessa estação, na Europa, não é incomum que chova. Quando o casal dá um jantar para autoridades locais, a chuva acompanha a chegada dos convivas: sinal de que os rumos da história cambiariam a partir dali. Ao mesmo tempo que isso ocorre, Ofelia está cumprindo sua primeira tarefa e é recebida pela chuva quando sai da figueira – indicando, com isso, que a mudança estava em curso.

- k) **Chave.** Chaves abrem portas, abrem portais. O celeiro do moinho que servia de base para os fascistas chefiados por Vidal era trancado com uma chave que supostamente não tinha uma cópia. O fato de constatar que Mercedes mentia quanto a isso, já que ela tinha uma chave igual e que a repassou a Pedro para que o grupo rebelde pudesse se abastecer dos insumos depositados ali, faz com que a trama passe por um revés. Assim também ocorreu com Ofelia. A chave que ela recuperou do sapo que atrofiava a figueira, sua primeira tarefa, serviria para que ela realizasse a segunda tarefa: retirar a adaga do sacrifício que se encontrava no palácio do Homem Pálido. Ao falhar nessa tarefa, foi-lhe dada uma nova oportunidade a partir de um giz – mas não sem a dor da lição.
- l) **Giz.** Perdida a chance de bem executar a segunda tarefa por uma falta sua, motivada por uma falha de caráter, já que teimara em desobedecer às ordens contundentes que lhe foram dadas de não degustar nada da mesa luenta do Homem Pálido, Ofelia sofre porque o fauno, irado, por haver sido preterido no que lhe recomendara, retira-lhe a proteção e diz-lhe que ela já não voltaria mais para Bezmorra.

Coincidentemente, outras desgraças juntaram-se a essa: Vidal descobre a mandrágora debaixo da cama de Carmen e essa,

questionando a filha acerca daquele ser mergulhado em leite e com odor fétido, atira a raiz à lareira que tem no quarto e, ao mesmo tempo em que a mandrágora morria queimada, a criança se contorcia em seu ventre – o que a levaria a um parto agônico e à morte ao dar à luz um menino.

Desamparada, órfã há tempos de pai e recentemente de mãe, sem Mercedes, que uma vez descoberta como traidora de Vidal, foge, deixando Ofelia no moinho, trancada, mas prometendo voltar e buscá-la, o fauno reaparece, perdoadando a menina e dando-lhe uma última chance. Como não tinha a chave do quarto, que estava com Vidal, é presenteada pelo fauno com um giz e o interpela: *“La puerta está cerrada”*. Ao que ele responde, animando-a a usar seu instinto de sobrevivência: *“En ese caso, haced vuestra propia puerta”*. A lua cheia se aproximava; com ela, a sua morte como Ofelia e o seu renascimento como Princesa Moana.

Figura 13 – O perdão do fauno e a retomada da trajetória.



Fonte: Del Toro (2006).

2.11 O valor do silêncio e da solidão na magia

Assim como nos feitiços, o silêncio de quem os pratica é imprescindível. Ofelia silencia para sua mãe o processo surreal pelo qual está passando. Ela o faz, em primeiro lugar, porque Carmen não acredita nas fantasias que a filha diz presenciar; crê que por ela viver mergulhada em livros de contos de fadas e devido à sua idade, propícia às quimeras, a menina mente ou reproduz levemente histórias que crê verdadeiras. Afora o fauno, a única pessoa a quem ela confia parte do que está lhe acontecendo é Mercedes, que acolhe o que ela lhe conta por meio de uma escuta ativa e maternal.

O Livro das Encruzilhadas é-lhe entregue pelo fauno na condição de somente ser consultado quando ela estiver sozinha: outro detalhe que ratifica o valor da solidão na travessia da heroína. As três tarefas são realizadas por Ofelia estando ela só; ninguém a acompanha além das fadas (e somente em uma das três tarefas e justamente na que ela falhará), enfatizando sua vulnerabilidade frente a fatos e acontecimentos que ela não pode controlar.

O momento da queda é também o momento de maior crescimento em toda a sua jornada, onde ela, desacreditada pelo fauno, sente que está a perder sua única via de volta ao seu verdadeiro lar. Quando esse supostamente desiste de ajudá-la porque sentiu-se traído na confiança que lhe depositara, Ofelia mergulha na solidão mais assustadora que

poderia vivenciar: fica completamente sozinha no mundo após a morte da mãe e espera contar com Mercedes para mitigar sua dor, mas constata que esta tem que abandoná-la para se juntar a Pedro, nas montanhas. É no auge de seu desespero que o fauno retornará para dar-lhe a última oportunidade que ela tão bem aproveitará.

É interessante que o espectador mais atento observe que todas as cenas importantes do filme acontecem à noite. Esse “detalhe” não é absolutamente em vão. Faz parte da atmosfera soturna que a obra exige como cenário desse conto de fadas para adultos.

Apresentados esses símbolos que detectamos ao longo da obra em tela e que representam elementos do sagrado feminino, da jornada da heroína e de algumas mitologias, há também outros, ligados especificamente às três tarefas a Ofelia atribuídas e que analisamos a seguir.

Figura 14 – A solidão de Ofelia na realização das três tarefas.



Fonte: Del Toro (2006).

3 O simbolismo das tarefas atribuídas a Ofelia em sua trajetória da heroína

Como em toda travessia heroica, o herói ou heroína recebe um chamado irrecusável para mergulhar em sua trajetória externa ou interna, rumo à concretização de sua missão. A fim de chegar a esse termo, tarefas são-lhe impostas para testar sua capacidade de auto superar-se e merecer as benesses advindas com sua viagem iniciática. No caso de Ofelia, as três tarefas que o fauno lhe apresenta têm um significado tridimensional, que vai além do aparentemente físico, e adentra na seara dos arquétipos junguianos e no âmbito das lendas e mitos diversos.

3.1 Encontrar o Sagrado Feminino

A primeira tarefa consiste em entrar em uma figueira quase morta e, uma vez lá dentro, matar o sapo que a está consumindo aos poucos, fazendo-o engolir três pedras mágicas de âmbar a fim de que esse, ao morrer derretido, liberasse a chave dourada que, por sua vez, libertaria a figueira, que voltaria a florescer. Essa árvore encontra-se entre tantas outras que estão na floresta que ladeia o acampamento. Psicanaliticamente falando,

A floresta está intimamente ligada ao autoconhecimento e ao mergulho no interior. A psicanálise frequentemente vê na floresta um símbolo do inconsciente, numa relação simbólica que pode manifestar-se tanto em imagens de sonhos como no medo real da floresta escura. [...] A floresta tem grande importância como reino sagrado e misterioso onde habitam deuses e seres mágicos. Os bosques sagrados eram vistos como refúgios e simbolizam o irracional, mas também uma forma de abrigo. [...] Os druidas e eremitas adentravam as florestas em busca de concentração espiritual e interioridade. De acordo com C. G. Jung, ainda que a forma exterior da

árvore tenha se transformado em múltiplos aspectos no decurso do tempo, a riqueza e a vida de um símbolo exteriorizam-se mais ainda na variação do seu significado. (DE BIASI, 2011, p. 107-108).

Para além disso, a floresta evoca, segundo Barbosa (2020), os espaços comuns na Idade Média, onde os camponeses celebravam as festas agrícolas que marcavam o calendário das estações e dos labores com o campo. É também um espaço onde aconteciam os supostos sabás tão perseguidos pela Caça às Bruxas e pela Inquisição e onde os camponeses planejavam secretamente as rebeliões contra quem os subjugava.

A figura da árvore está presente em muitos mitos e lendas de muitas culturas, notadamente com uma conotação mágica. A figueira, em particular, representa a imortalidade. A princesa Moana, reencarnada como a sonhadora Ofelia, séculos depois de haver fugido de seu verdadeiro reino e já no ano de 1944, estaria iniciando assim sua volta para casa. A imortalidade que a figueira simboliza une-se à imortalidade da alma da jovem heroína. Destarte, podemos afirmar que, em suas origens, o símbolo da figueira era mágico: “[...] era consagrada a Dionísio. Na Índia aparece muitas vezes como símbolo em contextos religiosos. A árvore de Bodhi é a figueira sob a qual Buda recebeu a Iluminação (=bodhi) e é considerada símbolo do conhecimento” (BECKER, 1999, p. 129-130).

Para além disso, a figueira está intimamente relacionada com a morte, com a traição e com a assombração. Judas Iscariotes, o apóstolo que traiu Cristo por trinta moedas de ouro, possivelmente enforcou-se em uma figueira, abundante no Oriente Médio desde sempre. O senso comum crê que essa é uma árvore mal-assombrada: quem passa debaixo de uma figueira, via de regra tem visões ou escuta vozes que não são deste mundo; o mesmo ocorre com outras árvores, como a oiticica, no Nordeste do Brasil.

No filme, não em vão a figueira tem a forma de um útero com trompas de Falópio: sua entrada assemelha-se à entrada da vagina, é a porta para o *regressus ad uterum* da personagem principal. Seu interior é apertado, quente e viscoso, tal como o útero, órgão por excelência venerado no Sagrado Feminino como o que marcadamente diferencia homens e mulheres quanto à sua capacidade de gestar a vida dentro de si. Apesar de ambos colaborarem geneticamente para isso, a mulher coopera muito mais: durante nove meses seu corpo abrigará o novo ser em formação, com quem manterá uma relação visceral que durará por toda a vida de ambos e a tornará o primeiro objeto de amor deste.

Assim sendo, a chave libertará não somente a árvore de seu definhamento, mas permitirá a Ofelia seguir com as tarefas que abrirão as portas de sua iniciação rumo à sua transformação de menina órfã e sofrida em uma princesa amada por seus pais e seu povo.

3.2 Enfrentar o Homem Pálido

De posse dessa chave mágica, Ofelia teria que abrir uma das três portinholas de um pequeno armário disposto atrás da cabeceira da mesa onde se sentava o Homem Pálido a comer, em seu palácio, justamente embaixo do quarto que ela estava ocupando depois de ser separada da mãe para que essa, sedada, pudesse terminar a gestação

difícil. Após abrir a portinhola certa, deveria retirar dali uma adaga e voltar para seu quarto o mais rápido possível com ela, entregando-a ao fauno.

Para cumprir essa tarefa audaciosa, Ofelia deveria abrir o portal que comunicava seu quarto com o palácio do Homem Pálido a partir do desenho de uma porta na parede, com um giz mágico fornecido pelo fauno, girar uma ampulheta para a contagem regressiva do tempo, realizar a tarefa ajudada por três fadas que o fauno lhe presenteou e deixar o recinto sem comer nem beber nada do banquete que estivesse sobre a grande mesa da sala de jantar. Se não o fizesse a tempo, o portal fechar-se-ia e ela ficaria presa naquele lugar grotesco, repleto de lembranças das crianças devoradas pela criatura horrenda que tinha diante de si, dormida – como um vulcão, tão traiçoeiro e destruidor quanto, igualmente mortal e avassalador.

Por infelicidade, desobedecendo à ordem que lhe fora dada e desatendendo o impedimento que as fadas lhe impuseram, Ofelia prova duas uvas do faustoso banquete que repousava sobre mesa e desperta a ira e a fome do Homem Pálido. Esse gigante amarelo e cego alimentava-se de crianças que capturava ou atraía para seu castelo e que, gulosas, curiosas ou mesmo famintas, provavam algo de sua farta mesa. Para poder enxergá-las, persegui-las, encurralá-las, matá-las e devorá-las, ajustava seus globos oculares em orifícios nas palmas de suas mãos e as espalmava sobre o rosto para poder ter uma visão de cento e oitenta graus.

Há várias lendas e mitos que tratam das consequências de suas personagens comerem ou beberem de um banquete farto e amaldiçoado. Um desses mitos é o de Perséfone, que ficou presa no Hades por haver comido seis sementes de romã no mundo dos mortos, ou o de Psiquê, que uma vez no Hades também, em sua última tarefa imposta por Afrodite, não deveria provar nada do banquete de Perséfone, mas o faz.

Na mitologia arturiana, acreditava-se que uma vez no mundo das fadas, não se deveria comer nem beber nada que fosse oferecido, sob a pena de se ficar preso ali por muitos dias, anos, décadas ou séculos. Foi o que aconteceu com Morgana na obra *As Brumas de Avalon* (1982), de Marion Zimmer Bradley. Ao fugir do rechaço de Lancelot, ela tenta alcançar Avalon, mas adentra no País das Fadas onde, por haver comido, bebido e copulado com um elfo, fica presa nesse mundo mágico por cinco anos, perdendo a oportunidade de se despedir de Igraine, sua mãe, que morre neste íterim. (CÂMARA, 2016).

No caso de Ofelia, ela consegue escapar ilesa e com a adaga em suas mãos. Contudo, desgraçadamente, volta com apenas uma fada. As outras duas haviam sido devoradas pelo Homem Pálido na tentativa de capturar a menina. Por esse descuido, seria severamente castigada.

3.3 O Último Sacrifício

Com a adaga retirada do palácio do Homem Pálido, Ofélia teria sua última tarefa: utilizá-la para verter o sangue inocente de seu irmão sobre a figura da lua cheia, refletida no espelho de água que cobria o centro da espiral dentro do labirinto. Incapaz de executar essa última incumbência porque não queria machucá-lo nem entregá-lo ao fauno

para que esse o fizesse, mesmo arriscando-se a perder a oportunidade de voltar ao lar paterno ao desobedecer ao fauno mais uma vez, Ofelia tornou-se o objeto central dessa tarefa e a vítima a ser imolada: foi alvejada mortalmente no abdômen por um projétil de arma de fogo disparado nela por seu padrasto após esse retirar-lhe bruscamente dos braços o bebê adormecido. Seu sacrifício selou seu destino.

Em seus últimos segundos de vida, já desfalecente e ofegante, Ofelia vislumbra sua entrada em Bezmorra e a acolhida amorosa e ansiada que recebe por parte de seus pais, do fauno, das fadas e dos súditos. Comprova, assim, que sua escolha de não entregar seu irmãozinho em sacrifício e de ser sacrificada em seu lugar fora acertada, ainda que ela disso não tivesse desconfiado até aquele momento de clarividência, quando a cortina da morte lhe desvelava a verdade por detrás dos fatos. Feliz, Ofelia entrega-se ao que a sina lhe havia reservado. Havia cumprido sua missão. Havia feito a Jornada da Heroína. Podia deixar esse mundo para renascer no reino que lhe serviu de berço, penetrando nos meandros subterrâneos de seus mistérios iniciáticos.

O sacrifício do herói ou da heroína é esperado em sua trajetória. Podemos citar inúmeros deles que foram sacrificados ao final de suas travessias: Belerofonte, Teseu, Hércules, Perseu, Aquiles, Édipo e Jasão, por exemplo. Não somente no passado podemos encaixá-los, mas nos dias presentes também: Capitão Marvel, Homem-Elástico, Shayera Thal, Aranha Escarlate, Al Pratt, Jean Gray, Starman e Hellboy são alguns deles.

Portanto, sem esse sacrifício final, Ofelia teria ficado presa entre nós; não desfrutaria jamais do que seu pai lhe havia reservado em seu verdadeiro *locus*. É o desapego o que nos redime.

Considerações finais

Pelo que tecemos ao longo deste trabalho, percebemos que o enredo do filme, embora à primeira vista pareça orbitar em torno de um conto de fadas infantil, refere-se, entre outros temas, adultos todos, à Jornada da Heroína – representada pela trajetória de Ofelia de volta ao reino do qual saiu séculos atrás, por símbolos mitológicos presentes em várias culturas do mundo e por elementos que identificam a protagonista como pertencente à egrégora do Sagrado Feminino.

El laberinto del fauno é um filme que mereceu todos e cada um dos prêmios com os quais foi obsequiado porque é uma obra profunda. Utilizando-se de uma linguagem simbólica, conduz o expectador a *insights* múltiplos ao passo que apresenta sua trama impregnada de simbolismos inteligentemente intercalados.

Por seu olhar mitológico, sensível e cuidadoso sobre o aparentemente trivial, o estudo acadêmico dessa obra-prima do cinema é mister e inadiável.

Referências

- ALVES, Edurciléa Regina Michelle da Silva. Pulsão Escópica: olhar, psicanálise e mitologia. 20 f. **Trabalho de Conclusão de Curso**. Orientadora: Profa. Dra. Normandia Cristian Giles Castilho. Graduação em Psicologia, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba, 2013.

- BARBOSA, Karina Gomes. Leslie e Ofelia, meninas que ousam sair do quarto: feminilidade e corpo em Ponte de Terabítia e O labirinto do fauno. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 14, n. 1, p. 133-156, jan.-abr., 2020.
- BECKER, U. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Paulus, 1999.
- BEN, Julia María Labrador. La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro El laberinto del fauno. **Arbor** – Ciencia, Pensamiento y Cultura, v. 187, n. 748, p. 421-428, marzo-abril, 2011.
- CAJICÁ-NIÑO, María Victoria. La literatura implícita en el arte de El laberinto del fauno. Memorias – Tomo 2. **Anales**. III Simposio Nacional en Estudios Literarios, II Coloquio Nacional de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil, Ibagué, Instituto de Educación a Distancia, p. 39-41, 2019.
- CÂMARA, Yls Rabelo; CÂMARA, Yzy Maria Rabelo. *Los Girasoles Ciegos*: discutindo, através do filme e da obra homônima, a guerra civil espanhola com alunos avançados de espanhol/LE. **Anais do Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários** 15, 21 a 23 nov. 2018, Fortaleza, Ceará. Fortaleza (CE): UFC, p. 310-322, 2018.
- CÂMARA, Yls Rabelo. Morgana versus Ginebra: análisis de la dicotomía entre las representantes del paganismo y del cristianismo en el mundo celta de Las nieblas de Avalon. 427 f. **Tese Doutoral**. Orientadores: Fernando Alonso Romero e Cristina Mourón Figueroa. Facultad de Filología, Departamento de Filología Inglesa e Alemá, Universidad de Santiago de Compostela, 427 f. 2016.
- CÂMARA, Yls Rabelo. Sereia Amazônica, Iara e Yemanjá – entidades aquáticas femininas dentro do Folclore das Águas no Brasil. Santiago de Compostela, **Agália**, n. 97-98, p. 115-130, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. **A Jornada do Herói: Vida e Obra de Joseph Campbell**. São Paulo: Editora Saraiva, 2004.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 18 ed. Ver. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- DALTON, David. Una huella mexicana en el cine español: la naturaleza mágica y resistente en Biutiful de Alejandro González Iñárritu y El laberinto del fauno de Guillermo del Toro. **Millars**, v. 40, n. 1, p. 99-121, 2016.
- DEAVER Jr., William O. El laberinto del fauno: una alegoría para la España democrática. **Romance Notes**, v. 49, n. 2, p. 155-165, 2009.
- DE BIASI, Rodrigo Castilho. O Simbolismo Iniciático como Estrutura Narrativa Oculta no Filme “O Labirinto do Fauno”. 157 f. **Dissertação**. Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico, Mestrado em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.
- El laberinto del fauno**. Dirección: Guillermo del Toro. Produção: Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón e Alvaro Augustin. Espanha/México, 2006. WARNER BROS, 1 DVD (1h52min), son.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- FAQUERI, Rodrigo de Freitas. A Busca da Identidade de Ofelia em O Labirinto do Fauno (2006): uma Jornada Mítico-Simbólica. **Téssera**, Uberlândia, Minas Gerais, v. 2, n. 2, p. 101-123, jan./jun., 2019.
- GAMÓN, Marcel-lí Rosaleny. La arquitectura como herramienta narrativa de la película El laberinto del fauno. 60 f., **Trabajo de Fin de Grado**. Orientadora: Profa. Dra. Victoria Eugenia Bonet Solves. Escuela Tècnica Superior d'Arquitectura, Universitat Politècnica de València, 2016.
- MESQUITA, Armindo Teixeira. A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. **Álabe** – Revista de la Red de Universidades Lectoras, n. 6, p. 1-14, 2012.
- RAMOS, Fernando da Silva. Forma e Arquétipo: um estudo sobre a mandala. 292 f. **Dissertação**. Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Mestrado em Artes, 2006.
- ROJAS, Maribel Cedeñas. Saturno, melancolía y El laberinto del fauno de Guillermo del Toro. **HeLix**, n. 3, p. 1-21, 2010.
- SÁ, Daniel Serravalle de. O Labirinto do Fauno e A Espinha do Diabo: o gênero fantasia nas representações históricas da Guerra Civil Espanhola. Cascavel, **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 8, n. 12, p. 99-111, 2012.
- SANTOS, SibeHeil dos. O Labirinto do Fauno: um resgate do Sagrado Feminino. 12 f. **Trabalho de Psicologia Analítica**, Universidade Federal do Paraná, Santa Catarina, 2014.
- TEIXEIRA, Aline Leitão Cavalcanti; BARBOSA, Lilian. Representações Insólitas em El laberinto del fauno, **Revista do GELNE**, v. 19, n. Especial, p. 178-187, 2017.

Artigo enviado em: 03/10/2021. Aprovado em: 16/11/2021.