

A MEMÓRIA DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NO CINEMA:

O CASO DE *EL LABIRINTO DEL FAUNO*, DE GUILLERMO DEL TORO

ISABELLA ALESSANDRA CORTADA*

Resumo: Sendo a memória colectiva uma construção social e um factor de identidade de uma comunidade, então como viver com esquecimentos impostos? Como conviver diante do apagamento (desmemória)? Na disputa pelo que lembrar, é possível pensar em memórias subterrâneas que expressam o testemunho dos excluídos e dos esquecidos da memória oficial. Assumindo uma nova postura no relato histórico de acontecimentos vividos, vários foram os autores que «consagraram» a sua arte fílmica aos usos e resgate da memória, assim como aos «usos do esquecimento». De entre os muitos possíveis, falaremos aqui de Guillermo del Toro e do seu *Labirinto del Fauno*, de 2006.

Palavras-chave: história; memória; «desmemória»; cinema.

Abstract: Being the collective memory a social construct and a factor of identity for any community, how are we supposed to live with oblivion? How are we to live upon the deletion of the past (de-memorizing)? Amidst the dispute at what to remember, it is possible to think of underground memories that express the spoken word of the excluded and of the neglected from the official memory. Shaping a new perspective on History accounts, innumerable filmmakers consecrated their art to the experience of memory and the uses of oblivion. Amongst the many possible, we call upon Guillermo del Toro and his *Labirinto del Fauno* from 2006.

Keywords: history; memory; oblivion; cinema.

INTRODUÇÃO

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme¹, é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. O objectivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do mesmo. Não obstante, não assumiremos aqui tal vertente tecnicista do «Olhar» analítico, mas tão-somente a opção pelo «Olhar» crítico, na tentativa de estabelecer algum critério de validade – e de valor – na relação do objecto fílmico com um determinado fim (o seu contributo para a discussão do tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade...).

Nossa intenção é que o presente artigo possa pôr em evidência os usos da memória e do esquecimento dentro da perspectiva da *desmemória* ou da ideia de *memória confiscada*, à luz da experiência histórica. Nessa linha de pensamento, o caso da disputa pela

* ISAG / Universidade de Santiago de Compostela; Professora e investigadora em Estudos Literários e Inter-Artes. isabella.cortada@gmail.com

¹ AUMOUNT & MARIE, 1999.

memória na Espanha é paradigmático, visto que transcorridos agora mais de 80 anos sobre o fim da Guerra Civil (1936-1939) e passadas mais de três décadas da morte de Franco, o fascínio envolto em torno do tema persiste, assim como persiste a dificuldade da sociedade espanhola em superar esse passado de guerra e de franquismo. Subsistiu um novo hino nacional sem letra, pois os antigos versos remontavam à vitória do bando nacionalista, em 1939, liderado pelo *Caudillo*; o Vale dos Caídos, mausoléu erguido em homenagem aos insurrectos nacionalistas e onde também se encontra o túmulo do ditador, continua a receber flores frequentemente, embora a romaria em tributo a Franco tenha sido proibida; as estátuas do general foram retiradas de praça pública e as ruas foram renomeadas para que as homenagens às figuras importantes do governo franquista sejam esquecidas; contudo, as exumações de valas colectivas de vítimas da Guerra Civil ainda encontram obstáculos por parte do governo no que concerne a identificação dos corpos; o processo de revisão dos julgamentos proferidos durante a ditadura mantém-se interdito na esfera judiciária, ao ponto de existir uma crise entre o Supremo Tribunal da Espanha e o Tribunal Penal Internacional, principalmente com relação à validade da Lei de Amnistia, de 1977.

Esses são apenas os casos mais visíveis com que a sociedade espanhola tem vindo a lidar nos últimos tempos devido a toda a tensão pela posse de uma Memória dita «Oficial». Convém lembrar que a condição totalitária do estado franquista não poderia esquecer o sector cinematográfico como âmbito de acção ideológica. Diferentemente do que ocorreu na Alemanha nazista, na URSS estalinista e, parcialmente, na Itália fascista, no caso espanhol, o franquismo não adoptou um modelo de cinema «de estado», ainda que mantivesse um estrito controlo dos diversos ramos da indústria cinematográfica. Em vez de «eliminar» a iniciativa privada, para assim desenhar uma produção e um consumo cinematográfico adaptados às necessidades do regime, o franquismo manteve a mesma, embora estreitando as suas margens de acção mediante uma ampla gama de mecanismos: censura, subvenções, créditos sindicais, prémios, promoção internacional... Por outro lado, a intensa produção cultural do país também se mostrou sempre atenta às reivindicações políticas dos grupos que estiveram à margem da Memória Oficial. Através de obras de arte, livros e filmes, a memória dos «esquecidos» esteve fortemente ancorada, criando espaços físicos e simbólicos, carregados de representações divergentes das que o Estado buscou propagar ao longo dos anos de ditadura, e mesmo após o término do regime.

A produção significativa de reflexões sobre a complexidade e diversidade das questões pertinentes à *memória* mostram que esta é uma temática cada vez mais recorrente numa sociedade marcada pela aceleração do instantâneo, pelo efémero e pela crescente e notável diminuição de densidade temporal entre os acontecimentos e a sua percepção. Dentro desse âmbito cultural, a indústria cinematográfica consagrou um importante espaço para a divulgação de memórias das minorias e de grupos politicamente díspares do governo. E devido ao seu grande êxito, o cinema passou a ser um dos principais focos de resistência dessa memória não-oficial relegada à obscuridade. Em foco aqui, o filme de Guillermo del Toro, *El Labirinto del Fauno* (2006), enquanto «lugar» de resistência porque de memória também. Falaremos de Real e de Maravilhoso, de História e de Mito: a ficção e o documento histórico entrelaçados.

1. O CINEMA ENQUANTO LUGAR DE MEMÓRIA, CONTRA A «DES-MEMÓRIA»

Dentro da linha de defesa do uso do cinema como fonte, Rosenstone (1997) indaga se um filme histórico pode representar a realidade passada e se os historiadores podem usá-lo seriamente como fonte. Para além da análise do cinema como actividade artística e do filme como documento, o cerne do questionamento deve partir de como o meio audiovisual pode nos fazer reflectir sobre a nossa relação com o passado, sendo encarado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar a nossa concepção e conceito da mesma².

Aqui, a questão da demanda social faz-se presente uma vez que o cinema também opera na constante actualização dos acontecimentos, tal qual os livros didácticos, e também instrumentaliza os indivíduos históricos. Esta concorrência é um dos factores que têm levado os historiadores a rejeitarem o cinema como fonte, a recusar a utilização do filme histórico pela sua carência de rigor, pelas invenções e pela trivialização que confere às personagens e aos contextos. Mas isto seria a resposta pública. Veladamente, a resposta seria que os historiadores não controlam o cinema, o conteúdo de um filme histórico, já que a dificuldade de análise de uma fonte desconhecida exige a busca de elementos interdisciplinares. As regras de avaliação de um filme devem ter origem no próprio filme, nos seus modos e suas estruturas para que depois se possa analisar a sua forma de relação com o passado. Um filme é uma inovação em imagens da ideia de história que altera as regras do jogo histórico ao colocar as suas certezas e verdades em questão, uma vez que estas são oriundas de uma realidade visual e auditiva não captada e absorvida por palavras.

Segundo Rosenstone, o teórico do cinema compreende a história como um jogo sem regras, uma criação e uma manipulação dos significados do passado preocupando-se somente com o sentido e não com os factos que dão lugar a esse sentido³. É nesse ponto que destacamos a importância de uma análise histórica para o cinema e para os filmes históricos. Uma análise que articule estas diferentes esferas disciplinares, mas que mantenha o viés histórico em primeiro plano, atrelado às concepções e filiações de cada historiador. Qualquer filme pode ser situado historicamente e, se podemos estudar um livro em função de seu conteúdo, por que devemos analisar um filme meramente em função do seu reflexo?

Aceitar esta capacidade de invenção do cinema implica mudar a nossa visão da história, em que o empírico é só uma maneira de encarar o passado e tal não implica romper com a noção de verdade e com a noção de prova, a essência da história. Implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado a ponto de o cinema colidir com a história, tal qual a memória e as tradições orais. Ignorar o filme e o cinema implica entregar o conhecimento histórico, sua distribuição e produção a outro colectivo que não apresenta em seu horizonte preocupações importantes.

² ROSENSTONE, 1997: 16-17.

³ ROSENSTONE, 1997: 19.

Destarte, é o debate teórico sobre a relação entre cinema e história antigo e gerador de muitas polémicas. O ponto central do debate é a questão da captação da verdade, o que afastou e afasta o historiador do filme e do seu uso como fonte. Com os ataques e os debates surgidos com o Pós-modernismo, o questionamento da verdade atrelou-se ao questionamento dos métodos do historiador. Neste momento ganha terreno a inserção do cinema neste debate, cabendo destacar a ampla aquisição de conhecimento sobre a consciência do método historiográfico para a área da comunicação, mas o mesmo não ocorre em relação aos métodos fílmicos, ainda pouco familiares aos historiadores.

Se nas análises de Marc Ferro (1992) o filme é associado à ideologia dominante e, por consequência, às classes que o produzem, permitindo perceber uma contra-análise da sociedade e as transcrições fílmicas de visões concebidos por outros, Rosenstone, por seu turno, valoriza a estética dos filmes, intitulados por ele como pós-modernos, dotados de um novo meio de representar a história, uma história mais viva, mais presente, fora das escolas e dos meios académicos, onde o filme compõe uma nova forma de pensar que utiliza som e imagem. Mas não podemos ignorar que o saber está associado ao poder económico e à actual fragmentação do espaço e do tempo, onde tudo deve corresponder ao agora, dissociado de um passado e de um futuro, ou seja, glorificar a negação da heteronímia do conhecimento, sua desconexão com os elementos exteriores (de classe, económicos e políticos) que se correlacionam e determinam uma produção artística.

Para Rosenstone o porquê de nossas investigações condiciona o que encontramos no passado e a sua reconstrução. A diferença entre académicos e cineastas está no meio e nos seus fins, uma vez que os cineastas têm mais liberdade para personalizar seu trabalho e possuem um código de profissão diferente para o qual o critério de verdade é aquele que consegue manter a atenção do espectador⁴. Como um dos maiores exemplos destas manifestações culturais, a produção cinematográfica em Espanha, ao longo do período franquista (1939-1975), procurou servir como zona de amparo à memória da Segunda República e das vítimas da repressão franquista devido à inexistência de Lugares de Memória oficiais, como museus, cemitérios, estátuas, monumentos e datas comemorativas (vale lembrar que Lugar de Memória é entendido como qualquer objecto ou espaço destinado à recordação de personagens históricos, feitos, comemorações, etc. São lugares que carregam simbolicamente a memória em si empregue por uma comunidade ou sociedade).

Entretanto, conforme o processo de abertura democrática foi possibilitando a construção de outros Lugares de Memória para as vítimas da Guerra Civil, os filmes continuaram a ser uma das principais formas de manifestação da memória não oficial do país. Este fenómeno ocorre devido à possibilidade de transmitir a memória dos «perdedores» a um número muito maior de indivíduos, visto que o cinema possui um alcance significativamente maior do que os espaços arquitectónicos e os documentos oficiais, servindo como um Lugar de Memória alternativo que consegue transpor barreiras culturais, geográficas, históricas, políticas, ideológicas e sociais.

4 ROSENSTONE, 1997: 74-85.

Além disso, o receio de novos conflitos ideológicos poderem causar agitações no seio da sociedade espanhola resultou na permanência de alguns dogmas sociais impostos ainda durante o regime de Franco, dificultando a criação de Lugares de Memória oficiais para ancorar simbolicamente a memória da Segunda República e seus defensores. O Lugar de Memória torna-se mais significativo conforme o uso que se faz dele, pois é na interacção dialéctica com o espectador que se produz e reproduz o seu significado. A partir dessa premissa, os filmes que buscam representar a história da Espanha na Guerra Civil e o período em que Franco esteve à frente do Estado podem ser considerados Lugares de Memória não oficiais, pois, segundo Nora:

*São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza um acontecimento ou uma experiência, vividos por um pequeno número, para uma maioria que deles não participou.*⁵

É importante salientar que as obras de ficção (sejam elas fílmicas ou literárias) criam uma dinâmica com as representações das memórias individuais e colectivas, acabando por gerar um intuito de preencher as lacunas existentes na história a partir de novas representações sobre determinado tópico. Nesse sentido, os filmes oferecem ao pesquisador uma reflexão sobre as relações que se estabelecem entre a produção cultural e a sociedade que a consome. Em última instância, aponta as permanências da memória em relação às questões do passado e às do presente. Além de ser uma obra de arte, o cinema é um produto social cujos elementos não são apenas estéticos ou linguísticos, mas também ideológicos e históricos; o filme é testemunho do seu momento de produção, o que implica procurar nas informações extra-fílmicas – ou seja, biografia dos autores, recepção da crítica e do público, polémicas em torno do filme, censura ou apoio do Estado, exibição, etc. – as motivações para sua realização. Nesse sentido, o filme sempre vai além de seu conteúdo, pois ele acaba por reflectir a mentalidade da sociedade, incluindo a sua ideologia, através da presença de elementos dos quais, muitas vezes, nem mesmo têm consciência aqueles que o produziram⁶.

2. *EL LABERINTO DEL FAUNO*: MITO E GUERRA

O filme *El Laberinto del Fauno* (Guillermo Del Toro, 2006) é mais um exemplo de entre um conjunto de obras vastas que foram produzidas no calor das disputas pela memória na Espanha dos anos 2000. Muito embora estas produções busquem representar os primeiros anos de legitimação do regime franquista na década de 1940 – onde a repressão do governo foi mais dura e a resistência armada antifranquista actuou com maior obstinação – os seus discursos estão intrinsecamente ligados ao contexto de realização das longas-metragens.

⁵ NORA, 1993: 21-22.

⁶ FERRO, 1992: 87.

Para compreender os elementos tensionadores da narrativa *El Laberinto del Fauno* cabe destacar como procedeu o contexto político e social após o fim do Franquismo. Diversos elementos são reflectidos no filme.

Franco morre em 20 de Novembro de 1975. A partir deste período em diante diversos debates ocorreram em torno da Guerra Civil e do Franquismo, mas somente em 2002 formou-se uma comissão constitucional no congresso de deputados para discutir as medidas do passado recente. Entre 2004 e 2006 o governo de Zapatero criou uma comissão que ampliou o debate e a 27 de Dezembro de 2007 criou-se a Lei 52/2007 que reconhece e amplia os direitos das vítimas da Guerra Civil. Esta lei é conhecida como *Lei da Memória Histórica*. Composta por 22 artigos, esta lei aborda diferentes esferas de reparações e acções. Reconhece o direito da reparação moral, impõe a retirada de símbolos franquistas, reconhece a actuação das Brigadas Internacionais, cria o centro da memória, estabelece a protecção aos documentos e o acesso aos arquivos públicos e privados. Esses mais de 30 anos desde 1975 produziram uma controvérsia no debate em torno da formação democrática. Muitos historiadores e cientistas sociais apontam que a democracia nasce de um pacto de silêncio, de um processo de desmemória.

O consenso da transição serviu-se do uso da história como arma política. Somente no limiar do século XXI se inseriu uma nova perspectiva nos meios de comunicação que ampliaram o debate e divulgaram o trabalho de associações e comissões que possibilitaram a abertura das valas. Para o Partido Popular, o passado estava superado, o Franquismo já era um facto histórico. Apenas o futuro deveria pairar no horizonte. Mas essa é uma visão que já vinha da extensão dos objectivos do Franquismo e, como tal, deve ser liminarmente refutada. A Espanha da guerra e do pós-guerra não foi apenas um país dividido em duas partes, uma nação que contava com dois grupos rivais, nacionalistas e republicanos, que, embora lutassem pelo mesmo ideal – uma nova Espanha – se excluíam pelas ideologias que apoiavam. Assim, mesmo com o fim da guerra, os republicanos seguem resistindo em confronto bélico ao novo regime, enquanto os fascistas entendem que, para nascer uma nova Espanha, é preciso liquidar todo o rastro de pensamento divergente existente.

Calcula-se que durante a Guerra Civil, somada aos trinta e seis anos da ditadura de Franco, morreram quinhentos e quarenta mil pessoas⁷, ou seja, o número calcula a mortandade tanto em guerra declarada quanto por motivos de perseguição e repreensão do Estado. Também se sabe que em Dezembro de 1939, com o fim da guerra e a vitória nacionalista, o número de presos republicanos em Espanha era de mais de duzentos e setenta mil⁸. Ao longo da ditadura franquista o número de presos políticos foi diminuindo gradativamente e isso deve-se a vários factores: morte, fuga para outros países, o abrandamento das políticas militares internas para evitar embargos internacionais – lembrando que, com a perda do eixo na Segunda Guerra Mundial, bloco formado pela Alemanha, Itália e Japão, Franco se encontrava isolado no que diz respeito à política ditatorial de direita, e assim foi obrigado a adoptar medidas que passassem uma imagem

⁷ ORTEGA, 2005.

⁸ PAYNE, 2007.

mais branda para a opinião pública internacional. Entre essas medidas, estavam as amnistias que a princípio diminuíram as penas dos presos políticos e que num segundo momento lhes concedia liberdade condicional. Porém, dos duzentos e cinquenta mil presos no ano de 1940, apenas cento e três mil haviam sido condenados por sentenças judiciais, o que comprova a arbitrariedade do regime fascista.

Os horrores da Guerra Civil Espanhola foram difundidos pela imprensa internacional da época. Até então uma guerra nunca tinha sido tão descrita, com palavras e imagens, e o confronto na Espanha ganhou notoriedade por chegar ao conhecimento daqueles que estavam muito distantes da frente de combate. Tanto os republicanos quanto os fascistas tinham os seus agentes de imprensa com um papel muito importante na batalha: a propaganda. Os bandos precisavam conquistar a Espanha, seja para pegar em armas, seja para auxiliar de outras formas, e muitos meios serviram para isso, como as artes, a poesia e a música. Com isso a guerra chegava a todo o país, angariando simpatias e apoios. A Guerra Civil Espanhola foi de facto um confronto que envolveu tanto civis quanto militares, e isso explica o facto da guerra se estender para além de 1939, ano de seu término, por conta da resistência de republicanos e da repressão fascista.

Franco contou com o partido militar mais duradouro de um movimento fascista na Europa: a Falange. Fundada em 1933 por José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), a Falange não foi a única responsável pela actuação fascista na Espanha, mas certamente é a que melhor representa o pensamento nacionalista. Em seu discurso de fundação do partido, Primo de Rivera é categórico nas suas palavras: esperava tornar a Espanha numa síntese indivisível, um Estado autoritário, e certamente tanto os falangistas quanto os demais franquistas seguiam esses mesmos ideais e, em *El Labirinto del Fauno*, a personagem Vidal representa esse ideal de Espanha. O filme retrata o período posterior à Guerra Civil Espanhola, remontando-nos ao ano de 1944 de consolidação do regime ditatorial do general Francisco Franco (o ano de 1944 constitui um dos últimos anos da II Guerra Mundial, da qual a Espanha não fez parte oficialmente, mas estava claramente apoiando Hitler). Em meio a este momento bélico vivido tanto pela Espanha quanto pelo resto da Europa, acompanhamos a história de Ofélia, uma jovem delicada e sonhadora de 13 anos, que viaja com a mãe, Carmen, a qual sofre uma gravidez de risco, para um posto militar no norte do país. Já no local, a menina encontra Vidal, cruel capitão do exército franquista, novo marido de Carmen e que não sente afecto algum pela enteada. Enquanto Vidal se preocupa em acabar com a resistência republicana, Mercedes, empregada do capitão, ajuda clandestinamente o grupo de rebeldes, cujo líder é seu irmão, com apoio do médico local. Certa noite, porém, Ofélia explora os arredores do lugar e encontra as ruínas de um labirinto, em que reside um fauno. O misterioso ser reconhece-a como uma princesa herdeira do trono do Reino Subterrâneo, Moanna, e desafia a menina a realizar três perigosas provas antes da lua cheia que, se cumpridas, comprovarão sua identidade. No desenrolar dessa missão, Ofélia desloca-se constantemente entre a realidade sangrenta imposta pela ditadura franquista e sua realidade individual na busca pela sua identidade.

Esta obra é repleta de simbologias que remetem aos tradicionais contos de fada, de modo que o discurso político – aparentemente secundário – atinge os espectadores atra-

vés da narrativa sem que se perceba. O filme acompanha a permanência do debate acerca da memória da resistência antifranquista, porém busca dar ênfase à luta contra o franquismo – mesmo que aparentemente mostre apenas o conflito entre as personagens. Nosso interesse pela obra em questão deu-se fundamentalmente não apenas pela temática retratada, mas pela maneira como o filme concretiza a aproximação entre o discurso da historiografia sobre a época e o discurso literário, mais precisamente o maravilhoso dos contos de fadas e do mito. Tal diferencial coloca-nos a seguinte reflexão: em que medida a obra dialoga com a memória da época revisitada e com a discussão sobre o tema nos nossos dias ao resgatar um momento histórico comprovadamente ocorrido, colocando-o em relação com o mundo do maravilhoso mítico? Para a investigação da questão colocada, tomemos como caminho inicial uma análise de como cada um desses «mundos» ou «realidades» são reconstruídos pela obra. Como introdução ao filme, deparamo-nos com as seguintes informações: «Espanha, 1944. A guerra civil terminou. Escondidos nas montanhas, grupos guerrilheiros ainda combatem o novo regime fascista, que luta para suprimi-los». A imagem apoia-se, portanto, na palavra escrita a fim de situar o tempo (histórico) e o espaço (concreto) em que se desenrolarão as acções. Com letras pequenas e brancas e o fundo negro, o texto promove um tom sério e documental ao verbal, enquanto os sons de ventania, de um sussurro agonizante e de uma melodia melancólica constituem uma atmosfera de medo e terror. Podemos perceber até mesmo características técnicas que reforçam o momento tenebroso que o país vivia. Todas as cenas são escuras, mesmo quando em ambientes externos, a chuva, a lama, a penumbra são elementos constantes que reforçam a visão cruel, negativa e pesada do momento do pós-guerra.

Os elementos descritos acabam por inserir o espectador num ponto de vista próprio da historiografia em que se «pressupõe objectividade»⁹. Somos, então, motivados a activar nossos conhecimentos prévios sobre o momento que será retratado, certamente cenas de guerras, torturas, dentre outras. As cenas seguintes e o desenrolar das acções confirmam as expectativas do espectador. Baseando-se nos factos históricos, acompanhamos e vivenciamos por meio da fruição da obra o mundo do franquismo autoritário e repressor que, assumindo um discurso que se pretende monológico, busca a submissão de todos os que estão sob sua liderança, sufocando incansavelmente e violentamente as acções dos rebeldes. Apesar de abordar um período de ditadura, podemos pensar que com o fim da guerra os confrontos haviam cessado, mas para entender o quão real é a recriação do embate entre o Capitão Vidal e os republicanos é importante olhar de facto para o que foi o país nos anos que se seguiram ao comando do «Generalíssimo».

Ao longo do filme o Capitão não mostra apenas ser autoritário, mas cruel e sanguinário. Desde a primeira cena ele apresenta-se duro com Ofélia, intransigente com Carmen, autoritário e prepotente com o médico. Vidal ignora as fragilidades tanto da menina quanto de sua mãe, desconsiderando os conselhos do médico quando este diz que Carmen não deveria ter feito a viagem para o moinho ou quando diz que não há

⁹ LEITE, 2001: 71.

certeza de o filho que a mulher espera ser um homem. Porém, por mais exagerada que possa parecer a representação que Vidal faz dos generais e do exército franquista, os números citados acima somados às inúmeras descrições e imagens da Guerra Civil Espanhola mostram o quão perto do real está a personagem do Capitão.

O filme, apesar de ser assumidamente uma ficção, faz uma alusão muito próxima do que de facto aconteceu na guerra da Espanha. Assim, é construída uma atmosfera de horror predominante, ambiente criado em perfeita consonância com os testemunhos daqueles que vivenciaram os anos sangrentos da ditadura. Guillermo del Toro, por meio de uma personagem que de tão cruel nos parece caricata, leva à cena a «verdade» absoluta incorporada pela ditadura franquista, revelando-nos a essência de todo pensamento totalitário. O totalitarismo e o governo ditatorial não foram exclusividade da Espanha. Ao longo do século XX outras partes do mundo experimentaram o sabor amargo de viver sob a repressão da força militar, a falta de liberdade, o mando de governantes que, mesmo com o fim das monarquias, tinham o poder de vida e morte de seus cidadãos. Os governos autoritários nunca deixaram de existir, nem tampouco a resistência de cidadãos contra eles. Assim, o filme representa uma guerra específica, mas pode remeter a muitas outras guerras contra as ditaduras, em outros países, espalhando dessa forma realidades e sentimentos semelhantes como se cumprisse o papel mítico, como veremos adiante, por seu carácter universal.

Em contrapartida, a reconstituição de uma época na qual predomina a violência física e, principalmente, ideológica, choca-se tanto com a narrativa protagonizada por Ofélia, que representa o mundo da fantasia, em que predominam a imaginação e as infinitas possibilidades da existência humana, quanto com o próprio título da obra *El Labirinto del Fauno*, cuja presença do vocábulo labirinto traz-nos referências, dentro da tradição mítica, ao antigo labirinto cretense. A representação desse mundo do maravilhoso é-nos introduzida a partir do seguinte discurso, narrado por uma voz masculina e grave: «Conta-se que há muito, muito tempo, no Reino Subterrâneo onde não existe mentira nem 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, burlando toda a vigilância, a princesa escapou. Uma vez do lado de fora, a luz do sol cegou-a e apagou da sua memória qualquer indício do passado. Ela esqueceu-se de quem era e de onde vinha. Seu corpo sofreu com o frio, a doença e a dor. E, passados alguns anos, ela morreu. No entanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa retornaria talvez em outro corpo, em outro tempo e em outro lugar...».

Escutando a narrativa, logo reconhecemos o contador de histórias, descendente dos narradores primordiais, que contavam o que tinham ouvido ou conhecido, representando a memória dos tempos a ser preservada pela palavra e transmitida de geração para geração. Retoma-se, portanto, um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo através de um ponto de vista fixo¹⁰, onde tempo e espaço situam-se fora da realidade conhecida e resultam da consciência mítica do início dos

¹⁰ GOTLIB, 1988: 30.

tempos¹¹. Dessa maneira, ainda que a aproximação à tradição literária dos contos de fadas e do mito pareça afastar-nos da reconstrução de factos concretos da ditadura franquista retratada no filme, acabamos por ser confrontados com uma concepção de memória de tempos remotos e que pode ser capaz de iluminar a reflexão sobre a época e, num âmbito maior, a discussão do tema da memória em nossos dias. De origem remota e popular, os mitos constituem-se em narrativas que, por meio do pensamento maravilhoso, exemplificam a busca do ser humano que ao longo dos tempos procura entender o mundo que o cerca e a si mesmo. É possível afirmar que a memória mítica não deixa de ser, também, uma espécie de memória colectiva, uma vez que era por meio do mito, antes do advento da ciência, que o homem buscava explicar os acontecimentos¹².

De maneira ampla, o mito define-se por relatar a memória de um acontecimento originado num tempo primordial. Segundo Mircea Eliade (1963), graças à memória presente nessas narrativas, ou seja, à memória mítica, seria possível a recuperação das realidades originais. Como relatos próprios de um momento da «criação», tais histórias acabam por revelar modelos de ritos e de actividades significativas do ser humano. Nesse sentido, por carregarem questionamentos humanos essenciais, Nelly Novaes Coelho (2000) destaca ainda como característica de tais histórias o facto de guardarem um conhecimento fundamental, referente à experiência primordial do homem em relação ao mundo e à vida. Por outro lado, a narrativa fílmica não apenas introduz o ponto de vista mítico, como estabelece um rico diálogo com a questão da lembrança e do esquecimento. A memória da princesa, pelo seu desejo de conhecer o novo e pela ânsia por liberdade, foi apagada e, agora, somente após uma longa jornada de busca existencial, metaforizada pela comprovação de sua identidade de princesa, será capaz de resgatar o seu conhecimento do passado e de si mesma.

Por outro lado, com respeito à figura do labirinto, podemos dizer que o filme é contextualizado em um momento histórico, em certa medida, muito próximo ao mito original, ou seja, temos uma situação de opressão instaurada pela ditadura franquista, cujo líder Vidal, da mesma maneira que o rei Minos, não medirá esforços e vidas para manter a soberania da ordem estabelecida. Retomando os significados simbólicos do mito, segundo Junito de Souza Brandão (2002), o símbolo do «touro» representaria a dominação perversa exercida por Minos, cuja injustiça tirânica é simbolizada pelos jovens atenienses destinados a servir de pasto ao monstro. Ao prender o monstro no labirinto, tece-se um raciocínio ilusório, a dominação perversa de Minos, e o Minotauro, continua a viver. O rei é assim incessantemente obrigado a opor-se à sua sabedoria, a alimentar sua atitude monstruosa, o que o torna incapaz de reconhecer o seu erro e renunciar às condições impostas aos atenienses.

É possível observar, dessa maneira, uma intensa relação entre a época histórica retratada e o conhecimento advindo da memória mítica resgatada pelo discurso maravilhoso presente em *El Labirinto del Fauno*. Ademais, a aproximação entre o discurso

¹¹ COELHO, 2000: 104.

¹² FIORIN, 2001.

maravilhoso mítico não apenas responde e justifica as indeterminações que encontramos com respeito à ausência de elementos mais concretos e factuais na retoma daqueles anos vividos pela Espanha, como fundamentalmente coloca-nos uma profunda reflexão sobre a memória da época. Parece-nos que a obra não tem como foco principal reconstruir os acontecimentos de maneira específica e sim, ao relacionar a memória daqueles anos ao maravilhoso mítico, propor-nos a reflexão sobre atitudes e comportamentos que acompanham o ser humano desde tempos imemoriais, atitudes e comportamentos estes cuja memória ainda sobrevive por meio dos mitos.

A aproximação entre o discurso historiográfico e o pensamento maravilhoso presente na narrativa mítica na constituição da obra cinematográfica em estudo relaciona-se às discussões mais pertinentes sobre o tema do resgate e conservação da memória em nossa contemporaneidade. Nessa ordem de ideias, é fundamental o facto de que várias são as perspectivas a partir das quais podemos observar o passado e o ponto de vista da memória, já que as acções podem ser vistas e pensadas a partir de um ângulo muito mais universalizante, e que só o mito é capaz de nos proporcionar. Além disso, ainda que, num primeiro momento, pareça que a obra realiza uma fuga do que poderíamos considerar o resgate da memória da realidade histórica de factos passados, a inserção do mito não apenas ilumina a reflexão sobre a época e sobre a repetição do gesto ou atitude humana retratada, mas dialoga com a própria essência do acto de lembrar como reconstrução e releitura do passado. Ainda, segundo Ecléa Bosí, «a memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência que é capaz de inovar»¹³.

O *Labirinto do Fauno* permite reflexões capazes de abarcar uma análise estética do filme – que possui tamanha precisão de realidade, causando um efeito de que o fabuloso se torna parte do real, confundindo-se, através da própria realidade de Ofélia que vive, literalmente, a fantasia como e em realidade – mas, além de uma análise estética, permite uma percepção profunda da relação que se estabelece entre opostos que, só aparentemente parecem opostos, mas os quais o filme organiza em verdadeiro paradoxo, em que coexistem e não se anulam. Realidade e ficção; o mundo real em sua crueza e a fantasia, a fábula; a vida e o desejo de viver e o que oferece de mais propício à morte: a guerra. O desejo de imortalidade em meio a um cenário de mortalidades excessivas. Estas questões ficam tão bem fundamentadas quando inseridas num contexto de uma guerra que, mesmo «oficialmente» acabada perpetuou por muito tempo; manteve-se pelas consequências irreparáveis, como exposto no filme, sentidas não só emocionalmente, mas na prática do quotidiano, moldando vidas e atitudes pelas próprias circunstâncias, assim como provocando atitudes diferenciadas e totalmente diversas de indivíduo para indivíduo, deixando claro os movimentos múltiplos e as facetas de uma guerra que desde seu início foi desigual mesmo em âmbito nacional. ‘*Labirinto do Fauno*’, portanto, é um filme que caminha no sentido oposto dos filmes que tratam de guerra, uma vez que a mescla de fantasioso e de real abre novas perspectivas de abordagem, permitindo ao director ir

13 BOSÍ: 1994: 68.

para além da verosimilhança e fazer um relato inteiramente novo sobre determinado assunto. Algo parecido com o que acontece no filme israelense «Valsa com Bashir», no qual o director faz um documentário a respeito da guerra no Líbano utilizando uma animação.

El Labirinto del Fauno é uma obra de ficção que indiscutivelmente nos remete a um facto histórico. Sendo assim, se o estudo historiográfico pode ser visto como uma reconstrução da memória ao mesmo tempo em que levanta questionamentos sobre o olhar dirigido ao facto histórico, é pertinente uma abordagem fictícia dos factos, mesmo que seja por meio do enredo do filme que constantemente remete ao mundo maravilhoso dos contos de fadas. Com isso, apesar da personagem de Vidal ser tão fictícia quanto o Fauno, ambos retomam uma memória de opressão e horror presentes em distintas e diversas épocas e sociedades. Assim, tão importante quanto entender o real visando sua exactidão objectiva e concreta são as muitas perspectivas a partir das quais se pode olhar esse real. Ou, segundo as palavras do narrador primordial ao encerrar o filme: «Diz-se que a princesa voltou para o reino de seu pai, e reinou com justiça e bondade por muitos séculos, que foi amada por seus súbditos e que deixou detrás de si, poucos rastros de sua existência, visíveis somente para aqueles que saibam onde olhar».

Neste sentido, esta obra fílmica insere-se num quadro de diversas produções que têm como tema central a memória, testemunhos e relatos do passado. Este fenómeno só ocorre graças às circunstâncias sociopolíticas onde é possível regressar ao passado, recuperá-lo, interpretá-lo e representá-lo. Após o final da Guerra Civil, com a instauração da Ditadura franquista, o trauma não era mencionado no âmbito literário e cinematográfico. Havia uma «causa não dita» presente nas representações. As menções à guerra eram efectuadas através de alegorias ou formas muito subtis, pela forte censura vigente. A partir da década de 1960 e até o final do período franquista, começaram a explorar-se as consequências de um passado traumático, mas as referências eram dominadas pelo contexto em que a relação do período representado com o efeito nas personagens não eram explícitos. Com o fim da Ditadura em 1975 e no decorrer da década de 1980, ganham destaque as consequências da transição para a democracia. Com um passado mais conhecido e explorado pela abertura de arquivos e novas pesquisas, na década de 1990, as memórias e os testemunhos começaram a ganhar destaque no meio cultural espanhol.

CONCLUSÃO

O tempo que foi continua pulsando, vivo, dentro do tempo que é. O direito de lembrar não figura entre os direitos humanos consagrados pelas Nações Unidas, mas hoje mais do que nunca é necessário reivindicá-lo e pô-lo em prática: não para repetir o passado, mas para evitar que se repita; não para que os vivos sejam os ventríloquos dos mortos, mas para que sejam capazes de falar com vozes não condenadas ao eco perdido da estupidez e da desgraça. Quando está realmente viva, a memória não contempla a história, mas convida a fazê-la.

Assim sendo, pode-se concluir que o ponto de vista da obra fílmica aqui usada vai ao encontro da necessidade de elucidar a importância da resistência da guerrilha e o sofrimento causado à parcela civil da sociedade espanhola durante os anos de perseguição e opressão do regime franquista. Dessa forma, os filmes que retratam esta problemática ajudam a realocar a memória das vítimas do regime de Franco, transmitindo aos espectadores a intenção de trazer à tona o debate acerca da disputa de memória na Espanha pós-franquista, fazendo das figuras da guerrilha e seus simpatizantes como símbolos da memória não oficial. Isso explica-se pela forma como eles se apropriam dos mesmos mecanismos necessários para a formação e consolidação da Memória Coletiva: por meio das conversas entre indivíduos é que se constroem associações sobre uma vivência comum, permitindo a edificação de pontes entre suas próprias lembranças e as lembranças de outros por meio da empatia. Com base na narrativa da memória individual desenvolve-se a memória de um grupo (daqueles que reivindicam a memória das vítimas da ditadura), reforçando o debate e a reivindicação da Memória Oficial.

É inegável que a guerra e os traumas gerados pela miséria humana são capazes de promover uma cultura de consumo de novelas, de filmes biográficos e de ficção, alimentando a indústria do entretenimento e suas manobras comerciais. Entretanto, o acesso do público a esses produtos da indústria cultural acaba realimentando uma série de representações sobre a História, mas também concede visibilidade às reivindicações políticas e sociais de um determinado grupo. Historicamente, o cinema espanhol que protestou contra o regime franquista serviu de Lugar de Memória devido à inexistência de outros que contemplassem a memória dos esquecidos; com a transição democrática e a sua consolidação, as produções espanholas passaram de uma alternativa de reafirmação de memória a uma reivindicação estratégica, aproveitando-se da difusão dos filmes para alcançar um maior público. O aumento da produção e abrangência da história não acadêmica reflecte realmente a preponderância que as memórias conquistaram no plano cultural, sendo responsáveis principalmente pela retoma do debate político e jurídico, em contraponto a um silêncio institucional que somente nos últimos anos vem sendo rompido. Uma coisa é certa: a memória exige o conhecimento do passado e de todas as suas consequências. Repensar a história e reconstruir memórias subterrâneas, silenciadas, ocultadas, pode contribuir para pensar outros futuros e imaginar uma sociedade onde os desaparecimentos e a tortura, por exemplo, não estejam presentes.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel (1999) – *L'Analyse des Films*. Nathan, 2.^a Ed.
BOSI, Éclea (1994) – *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
BRANDÃO, Junito de Souza (2002) – *Mitologia Grega* (vol. III). Petrópolis: Vozes.
BYWATER, Tim; SOBHACK, Thomas (1989) – *Introduction to Film Criticism, Major Critical Approaches to Narrative Film*. New York: Longman.
COELHO, Nelly Novaes (2000) – *A literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna.
ELIADE, Mircea (1963) – *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70.
FERRO, Marc (1992) – *História e Cinema*. São Paulo: Paz e Terra.

- FIORIN, José Luiz (2001) – «In principio erat verbum». In *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática.
- GOTLIB, Nádia Battella (1998) – *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.
- JELIN, Elizabeth (2002) – *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom (2005) – *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King.
- LE GOFF, Jacques (1996) – *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes (2001) – *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.
- LONGMAN CARMONA, Ramón (1996) – Como se Comenta un Texto Fílmico. Cátedra.
- NORA, Pierre (1993) – *Entre a memória e história: a problemática dos lugares*. In *Projecto História*. São Paulo, n.º 10, p. 7-28, dez.
- ORTEGA, José Antonio; SILVESTRE, Javier (2005) – *Las consecuencias demográficas da la Guerra Civil*. Galicia: X Congreso de la AEHE.
- PAYNE, Stanley G. (2007) – *La Época de Franco*. Cap.: *Gobierno y Oposición (1936-1969)*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- RIBEIRO, Joana Marques (2009) – «A construção do maravilhoso e do insólito em ‘O Labirinto do Fauno’», de Guillermo del Toro. In: *Simpósio o Insólito e seu Duplo*. Rio de Janeiro. Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010, p. 123-136. Neamp, disponível em <www.pucsp.br/revistaaurora>.
- RICOEUR, Paul (2007) – *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- ROSENSTONE, Robert (1997) – *El Passado em imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- RUTSKY, R. L.; GEIGER, Jeffrey (2005) – *Film Analysis: A Norton Reader*. W.W. Norton & Company.
- SANCHÉZ-BIOSCA, Vicente (2006) – *Cine y Guerra Civil Española – del mito a la memoria*. Madrid: Alianza. Disponível em <net/entelequia/pdf/2008/e07a02.pdf>. [Consulta realizada em 21/03/2019].
- SARLO, Beatriz (2007) – *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras.
- SCHACTER, Daniel L. (1999) – *En busca de la memoria*. Barcelona: Grupo Zeta, 1999.
- TODOROV, Tzvetan (2000) – *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Asterisco.