



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**DO LABIRINTO AO ABISMO: OS EFEITOS DA METALEPSE NA ESTRUTURA
NARRATIVA DO LIVRO *O LABIRINTO DO FAUNO*, DE GUILLERMO DEL TORO E
CORNELIA FUNKE**

JÉSSICA FLORENTINO SOARES DA SILVA

João Pessoa
2023

JÉSSICA FLORENTINO SOARES DA SILVA

**DO LABIRINTO AO ABISMO: OS EFEITOS DA METALEPSE NA ESTRUTURA
NARRATIVA DO LIVRO “O LABIRINTO DO FAUNO”, DE GUILLERMO DEL TORO E
CORNELIA FUNKE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução. Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade.
Orientadora: Profa. Dra. Luciane Alves Santos.
Coorientador: Prof. Dr. José Veranildo Lopes da Costa Junior

João Pessoa
2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586l Silva, Jéssica Florentino Soares da.

Do labirinto ao abismo : os efeitos da metalepse na estrutura narrativa do livro O labirinto do Fauno, de Guillermo Del Toro e Cornelia Funke / Jéssica Florentino Soares da Silva. - João Pessoa, 2023.
81 f. : il.

Orientação: Luciane Alves Santos.

Coorientação: José Veranildo Lopes da Costa Junior.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Narrativa - Literatura. 2. Narratologia. 3. Metalepse - Metonímia. 4. Mise en abyme. I. Santos, Luciane Alves. II. Costa Junior, José Veranildo Lopes da. III. Título.

UFPB/BC

CDU 82-3(043)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
JESSICA FLORENTINO SOARES DA SILVA

Aos cinco dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “Do labirinto ao abismo: os efeitos da metalepse na estrutura narrativa do livro *O labirinto do Fauno*, de Guillermo Del Toro e Cornelia Funke”, apresentada pelo(a) aluno(a) Jessica Florentino Soares da Silva, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s José Veranildo Lopes da Costa Júnior (Coorientador- UFPB), Thays Keylla de Albuquerque (UEPB) e Wagner Monteiro Pereira (UERJ). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luciane Alves Santos (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 05 de dezembro de 2023.

Parecer:

A banca considerou que a dissertação atende às exigências do programa de pós-graduação em Letras/ PPGL/ UFPB e deve ser aprovada. Recomenda-se que sejam feitas as alterações sugeridas durante a arguição.

Prof. Dra. Luciane Alves Santos
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. Wagner Monteiro Pereira
(Examinador)

Prof. Dr. José Veranildo Lopes da Costa Júnior
(Examinador)

Prof. Dra. Thays Keylla de Albuquerque
(Examinadora)

Jessica Florentino Soares da Silva
(Mestranda)

RESUMO

Ao longo dos anos, os estudos narrativos se tornaram fundamentais para as pesquisas no campo literário. Compreender uma narrativa vai além de acompanhar sua história; é também observar sua estrutura, as etapas do processo que dão sentido à obra e aos seus fenômenos. Ademais, embora haja muitas pesquisas e artigos sobre adaptação cinematográfica, é raro encontrar trabalhos sobre a adaptação literária a partir do filme. Isso é evidenciado pela escassez de investigações acadêmicas que normalmente se concentram na transposição da literatura para o cinema, raramente o contrário. Também é preocupante a falta de estudos direcionados aos elementos narrativos metalépticos e de *mise en abyme*, assim como a compreensão dos efeitos interpretativos que eles podem gerar. A existência dessa lacuna dificulta o avanço acadêmico na área, já que é a partir da absorção dos elementos componentes da estrutura – sem dissociar da história – que se pode, de fato, analisar uma obra. Nesse sentido, a presente dissertação tem como objetivo geral a análise dos fenômenos estruturais da *mise en abyme* e da metalepse presentes na narrativa do livro *O labirinto do Fauno* (2019), de Guillermo Del Toro e Cornelia Funke. Para alcançar esse propósito, foram estabelecidos dois objetivos específicos: o primeiro consiste em identificar a presença da *mise en abyme* e da metalepse na estrutura narrativa da adaptação, enquanto o segundo busca analisar a construção de uma estética narrativa labiríntica a partir desses elementos. Para enriquecer nossa análise, recorreremos a alguns renomados teóricos do campo, Dallenbach (1991) que nos conduz ao conceito de *mise en abyme*, enquanto Genette (2004, 2017) nos guia pelos níveis narrativos e pela fascinante metalepse. Por fim, Hutcheon (2011) e Stam (2006) nos proporcionam uma profunda reflexão sobre o complexo processo de adaptação. Em nossa dissertação, identificamos no *corpus* a presença da *mise en abyme* a partir da reduplicação infinita e diversos tipos de *metalepse* na narrativa. Nesse intrincado jogo de espelhos, as histórias encaixadas não apenas se entrelaçam com a trama principal, compartilhando personagens, símbolos e cenários, mas também enriquecem a experiência de leitura ao acrescentar camadas de significado. Por fim, acreditamos que este trabalho terá um impacto significativo no campo dos estudos literários, especialmente no que se refere à estrutura narrativa. As conclusões desta investigação podem ser utilizadas como base teórica e inspiração para pesquisas futuras, tornando-se um valioso recurso para a comunidade acadêmica.

Palavras-chave: narratologia; *mise en abyme*, metalepse; *O Labirinto do Fauno*.

ABSTRACT

Throughout the years, narrative studies have become fundamental for research in the literary field. Understanding a narrative goes beyond following its plot. It is also about observing its structure, the stages of the process that convey meaning to the work and its phenomena. Furthermore, although there is a lot of research and articles on film adaptation, it is rare to find works on literary adaptation from the film. This is evidenced by the scarcity of academic investigations that normally focus on the transposition of literature into cinema, rarely the other way around. Also worrying is the lack of studies aimed at metaleptic and mise en abyme narrative elements, as well as understanding the interpretative effects they can generate. The existence of this gap makes academic advancement in the area difficult, since it is through the absorption of the elements that build the structure – without dissociating from the plot – that one can, in fact, analyze a work. In this sense, the main purpose of this thesis is to analyze the structural phenomena of mise en abyme and metalepsis present in the narrative of the book *Pan's Labyrinth* (2019), by Guillermo Del Toro and Cornelia Funke. To achieve this objective, two specific objectives were established: the first one consists of identifying the presence of mise en abyme and metalepsis in the narrative structure of the adaptation, while the second seeks to analyze the construction of a labyrinthine narrative aesthetic based on these elements. In our dissertation, we identified in the corpus the presence of mise en abyme from infinite reduplication and different types of metalepsis in the narrative. In this intricate game of mirrors, the nested stories not only intertwine with the main plot, sharing characters, symbols and settings, but they also enrich the reading experience by adding layers of meaning. Finally, it is believed that this work will have a significant impact on the field of literary studies, especially with regard to narrative structure. The conclusions of this investigation can be used as a theoretical basis and inspiration for future research, becoming a valuable resource for the academic community.

Keywords: narratology; mise en abyme, metalepsis; *Pan's Labyrinth*

Dedico essa dissertação a minha avó Otília Aleixo, a quem eu devo tudo que sou e sem a qual esse sonho não se realizaria (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me conceder sabedoria e resiliência para superar todos os obstáculos durante essa jornada acadêmica.

Ao PPGL da Universidade Federal da Paraíba e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, que me permitiu uma dedicação integral a esta pesquisa.

À minha tia Lucielma Soares pela compreensão e apoio que foram imprescindíveis para que eu concluísse esta etapa.

À minha prima Laryssa Leal pela sua escuta ativa e afeto tão importantes nessa fase.

À psicóloga Samara Alves por ser excelente no que faz e não me deixar enlouquecer.

À minha ex-orientadora e amiga Monalisa Rios por sempre me incentivar e acreditar no meu potencial como pesquisadora.

Ao meu amigo Felipe Augusto por se preocupar diariamente comigo e com o desenvolvimento da minha dissertação.

À minha orientadora Luciane Alves por aceitar o desafio de construir essa pesquisa junto comigo e me fornecer todo o suporte para a finalização deste trabalho.

Ao meu coorientador José Veranildo pela valiosa contribuição à minha dissertação nos últimos meses, sem o seu fomento nada disso teria sido possível.

Aos meus colegas Jéssica Silva, Francisco Roque e Ivson Bruno com quem eu pude compartilhar as delícias e as angústias do mestrado.

Ao meu amigo Hamilton Medeiros por ser um verdadeiro anjo e me auxiliar em tudo que precisei desde o início.

À minha avó Otília Aleixo, a quem eu devo tudo que sou (*in memoriam*).

“Sua mãe dizia que os contos de fadas não tinham nenhuma relação com o mundo real, mas Ofélia sabia que tinham. Os contos haviam lhe ensinado tudo sobre o mundo” (Del Toro, Funke, 2019, p. 20).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do filme O Labirinto do Fauno, 2006.....	17
Figura 2 - Capas do romance O Labirinto do Fauno, 2019	18
Figura 3 - Sumário do livro indicando os dez contos acrescentados à obra.....	20
Figura 4 - Ilustração do primeiro conto “A promessa do escultor”	22
Figura 5 - Tríade de personagens femininas.....	25
Figura 6 – Capa do DVD do filme (2006) e capa do livro (2019).....	30
Figura 7 - Analogia da mise en abyme com as matrioskas (bonecas-russas).....	46
Figura 8 - Mise en abyme como efeito de espelho.....	47
Figura 9 - O labirinto.....	53
Figura 10 - O moinho sem lago	54
Figura 11 – Entrelaçamento de níveis	54
Figura 12 - Mise en abyme	56
Figura 13 - A face da Guerra	57
Figura 15 - Esquema de Mise en abyme	62
Figura 16 - O encadernador	63
Figura 17 - Labirinto Clássico	67
Figura 18 - Labirinto Irrweg.....	68
Figura 19 - Labirinto rede.....	68
Figura 20 - Conto "o relojoeiro"	73
Figura 21 - Castelo Alcázar de Toledo (Espanha)	76

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Grupos políticos envolvidos na Guerra Civil Espanhola (1939).....	24
Tabela 2 - Esquema tradutório	28
Tabela 3 - Modalidades da Tradução	29
Tabela 4 - Perspectiva diacrônica dos elementos no fantástico	40
Tabela 5 - Contos inseridos no romance	49
Tabela 6 - Tipos de Mise en Abyme	49
Tabela 7 - Níveis narrativos.....	51
Tabela 8 – Esquema de níveis narrativos presentes na obra.....	52
Tabela 9 - Tipos de Metalepse	59
Tabela 10 – Relação de metalepse no conto “A promessa do escultor”.....	60
Tabela 11 - Visão geral do conto "O encadernador"	62
Tabela 12 - Visão geral do conto "O relojoeiro".....	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I.....	16
1. Considerações sobre <i>O labirinto</i> : Apresentação dos autores e da obra	16
1.2 Contexto sócio-histórico: apresentação do panorama político em que a obra se desenvolve.....	23
1.3 Das telas ao texto: o caminho reverso da imagem ao texto.....	27
CAPÍTULO II	37
2.1 O labirinto do fantástico: perspectivas teóricas.....	37
2.2 – O labirinto fantástico, estranho e maravilhoso.....	41
2.4 – O neofantástico: novas perspectivas	44
2.5 - Os fundamentos teóricos da <i>Mise en Abyme</i> : definições e estudo	45
2.6 - Os fundamentos teóricos da metalepse, a narrativa e a metalepse na narrativa	50
CAPÍTULO III.....	56
3.1 A <i>mise en abyme</i> e a metalepse como técnicas estruturais da narrativa	56
3.2 A fantasia dentro da fantasia: <i>mise en abyme</i>	61
3.2 O labirinto e seus caminhos (metalepse)	66
3.4 <i>Mise en abyme</i> e metalepse: um efeito fantástico.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

Há milhares de anos, as narrativas são utilizadas como um dos principais instrumentos de preservação histórica, social, cultural e econômica da humanidade. Estas têm o poder de atravessar fronteiras e eras não só para relatar as histórias reais e fictícias das pessoas, como também para transmitir ideias, valores, emoções, permitindo-nos explorar múltiplas perspectivas e realidades. As narrativas são, sem dúvida, um subsídio indispensável para o florescimento da cultura e da comunicação.

A narrativa literária teve suas raízes na tradição oral, mas no século XIV surgiu obra destacada na prosa medieval hispânica: *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel. Esse texto é amplamente reconhecido como um dos mais importantes da literatura medieval. Já no Ocidente, foi somente durante o Renascimento que a literatura começou a ser escrita em prosa, ganhando popularidade. Atualmente, as narrativas não se limitam apenas à escrita, mas se expandem para diversas formas de expressão artística, como o cinema e o teatro. Com base nessa perspectiva, elaboramos uma dissertação que explorasse a magia da narrativa, seus fenômenos intrigantes e que também proporcionasse uma investigação mais aprofundada sobre a *metalepse* e *mise en abyme* no âmbito acadêmico, tendo em vista a escassez de pesquisas a respeito do tema.

Para tanto, escolhemos como *corpus* dessa dissertação o romance intitulado *O Labirinto do Fauno*, de Guillermo Del Toro e Cornelia Funke, lançado em 2019 pela Editora *Katherine Tagen Books* e depois traduzido para a Língua Portuguesa pela Editora Intrínseca. Nosso *corpus* é, portanto, o estudo da adaptação do filme homônimo estreado em 2006, com roteiro e direção de Guillermo Del Toro. Isso justifica, por exemplo, porque algumas vezes utilizamos a obra-fonte para explicar alguns elementos durante o desenvolvimento da nossa pesquisa. O romance analisado inspira-se no filme em quase sua totalidade, mantendo o enredo praticamente idêntico ao original e, também, os seus personagens. Na obra literária, contudo, são acrescentados alguns elementos à narrativa como os dez contos que são inseridos dentro do romance, dos quais foram selecionados dois para serem analisados nesse trabalho.

A pesquisa em questão justifica-se, pois aborda a análise de um romance adaptado a partir de um filme, o que é uma abordagem incomum nos estudos literários. Tendo em vista que muitos autores ainda debatem a desvalorização das adaptações pela crítica e pelo público, que frequentemente consideram as adaptações como inferiores devido à quebra de expectativas em relação à obra original. No entanto, essa dissertação busca desafiar essa visão estigmatizada,

demonstrando a relevância e a riqueza artística dessas adaptações. Por fim, essa dissertação tem como objetivo geral analisar a adaptação do *Labirinto do Fauno* (2019) com ênfase no funcionamento da *mise en abyme* e da metalepse no romance, fenômeno pouco explorado no âmbito acadêmico brasileiro. Com o intuito de atingir esse propósito, delineamos dois objetivos específicos: o primeiro é detectar a presença da *mise en abyme* e da metalepse na estrutura narrativa do *corpus*, enquanto o segundo visa analisar a construção de uma estética narrativa labiríntica a partir desses fenômenos.

O *Labirinto do Fauno* tem como cenário um dos momentos mais importantes para a história da Espanha, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Assim, utilizando-se desse evento significativo como contexto, a narrativa descreve a jornada da protagonista Ofélia, uma menina de treze anos de idade que encontra nos livros conforto para seus anseios e traumas. No enredo, a personagem enfrenta seus conflitos internos enquanto sua mãe, recentemente viúva, decide se casar com o Capitão Vidal, um militar do exército espanhol. O conflito se intensifica quando a jovem descobre um labirinto na floresta habitado pelo Fauno, que promete ajudá-la a resgatar sua verdadeira identidade e retornar ao seu lar, o Reino Subterrâneo, de onde nunca deveria ter fugido. Ao se envolver nesse mundo paralelo repleto de seres mágicos, Ofélia começa a se desconectar de sua realidade e se dedica a cumprir as três missões que lhe foram atribuídas.

A narrativa é constituída de vários planos narrativos. O primeiro é representado pelo labirinto, no qual pressupõe-se um universo criado pelo imaginário de Ofélia. Já no segundo, a menina enfrenta a sua realidade, ainda que ficcional, na qual há inúmeras mudanças em seu cotidiano, tais como a nova residência, o luto pelo seu pai, o padrasto abusivo, o nascimento do seu irmão e a realidade cruel pós-guerra, uma vez que a história retrata a nação espanhola de 1944 com um governo fascista e opressor no poder. É importante ressaltar que nos primeiros anos após a guerra, a Espanha estava sob a ditadura de Franco, um regime conhecido por sua extrema radicalidade, censura, conservadorismo autoritário e forte nacionalismo, estreitamente ligado à Igreja Católica¹. Estas circunstâncias não favoreceram a diminuição das disparidades sociais nem incentivaram o pensamento crítico, deixando cicatrizes profundas na sociedade espanhola.

Nesse sentido, é possível perceber um estreitamento entre o enredo e as questões da mente humana traduzidas pelas fantasias e pela vivência de Ofélia no plano da diegese. No livro, as mudanças de plano ficam marcadas pela alternância entre o espaço representado pelo

1 SALVADÓ, Francisco J.R. **A Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ambiente físico como a floresta, o acampamento militar onde Ofélia está morando com sua mãe e o capitão Vidal e o *Labirinto do Fauno* que embora coexista em ambos os universos, representa uma significação diferente, isto é, para os adultos é apenas um local concreto, mas para Ofélia exprime um valor psicológico, portanto, de ambientação da narrativa.

Cabe destacar que as adaptações *inversas* correspondem aquelas obras literárias que surgem a partir de outras linguagens diferentes da escrita, como, por exemplo, filmes, jogos, músicas. Para discutir esse tipo de adaptação, contudo, nos deparamos com alguns obstáculos: 1. embora existam muitos livros, pesquisas e artigos sobre adaptações cinematográficas, o oposto não é tão comum; 2. há poucos estudos sobre a adaptação literária a partir de filmes, isso ocorre porque por muito tempo a literatura carregou o título de superioridade em relação à arte cinematográfica servindo sempre como fonte de inspiração e dificilmente incorporando elementos dos filmes, pois quando o fazia era veementemente criticada como literatura de baixa qualidade; 3. o número de livros adaptados para o audiovisual ainda é bem superior ao de filmes adaptados para a literatura; 4. não existe um conceito único para essa modalidade de adaptação, no qual o termo "adaptar" é frequentemente utilizado para se referir à transposição de uma obra literária para o cinema, raramente o contrário. Um dos raros trabalhos que aborda a adaptação inversa é o livro *A teoria da adaptação* (2012), de Linda Hutcheon, em que a autora considera não apenas a clássica adaptação literatura-cinema, mas também a transposição para outras mídias, como óperas, parques temáticos, teatro e games. Além disso, existem também outros termos como "romancização" ou "novelização", que se referem à adaptação de obras visuais para a narrativa escrita, porém ainda pouco aprofundados.

Por fim, a estrutura deste trabalho foi planejada de modo que o leitor compreendesse inicialmente os elementos básicos que permeiam a obra e depois desfrutasse da análise mais detalhada da narrativa. Sob esse viés, começamos com uma breve biografia dos autores, fornecendo assim um contexto histórico e cultural para a nossa pesquisa. Em seguida, apresentamos um resumo detalhado do *corpus*, incluindo uma descrição minuciosa do enredo, dos personagens e do contexto espaço/tempo em que a narrativa se desenvolve. Além disso, dedicamos um espaço para discutir o contexto sócio-histórico destacado no *Labirinto do Fauno*, explorando as teorias da tradução e da adaptação que são essenciais para a compreensão da obra.

Em uma segunda parte do texto, mergulhamos no tema do fantástico investigando sua origem e abordando as novas perspectivas que surgiram ao longo do tempo. Destacamos o conceito de neofantástico, que oferece uma abordagem inovadora ao gênero e concluímos com uma análise aprofundada dos fenômenos de *mise en abyme* e metalepse, apresentando diferentes

perspectivas teóricas. Para enriquecer ainda mais a compreensão desses conceitos, incluímos trechos da obra literária que ilustram a ocorrência desses fenômenos.

Na terceira e última parte da dissertação, vamos explorar a análise de dois contos: "O encadernador" e "O relojoeiro". Essas histórias estão inseridas nos níveis hipodiegéticos da narrativa, e através delas vamos demonstrar como os fenômenos da *mise en abyme* e da metalepse se manifestam na estrutura, criando uma estética labiríntica e situando o texto no contexto literário do gênero fantástico.

Com o intuito de fundamentar esta análise, recorreremos às teorias de Jakobson (1995) para explorar as diferentes modalidades de tradução, Hutcheon (2011) e Stam (2000, 2006) para discutir a teoria da adaptação e suas implicações, Todorov (1975) e Roas (2014) para abordar o conceito de Fantástico. Além disso, utilizamos as obras de Genette (1972, 2004) para explorar os diferentes níveis narrativos e o fenômeno da metalepse na obra, e Dallenbach (1979) para discorrer sobre a *mise en abyme*.

Em resumo, esta dissertação trará uma valiosa contribuição para os estudos literários, em particular aqueles voltados para a teoria da tradução, adaptação e análise literária. Isso porque o presente estudo busca aprofundar a análise da estrutura narrativa e dos elementos intersemióticos presentes na adaptação literária do *Labirinto do Fauno*.

CAPÍTULO I

O presente capítulo tem como intuito principal apresentar os autores – Guillermo Del Toro e Cornelia Funke – e o romance que servirá de *corpus* para investigação dessa pesquisa, *O Labirinto do Fauno* (2019). Além disso, discutiremos brevemente a definição de adaptação inversa e exploraremos alguns conceitos relacionados, como a tradução e a romancização/novelização de filmes, uma vez que o romance foi publicado após o lançamento da película. Por fim, abordaremos os aspectos sócio-históricos e o contexto político nos quais a narrativa se desenvolve. É importante ressaltar que, embora não seja o foco central da análise, esses elementos são indispensáveis para uma compreensão completa da obra.

1. Considerações sobre *O labirinto*: Apresentação dos autores e da obra

Guillermo Del Toro é um cineasta e roteirista mexicano consagrado por suas obras de terror e fantasia. Natural da cidade de Guadalajara, a oeste do México, o menino nascido em 1964 nutriu desde cedo o fascínio pelo universo do horror. O primeiro trabalho de Del Toro foi como supervisor de maquiagem, função a qual desempenhou até os anos 80 quando finalmente fundou a sua própria companhia especializada em maquiagens, a Necropia. Logo após, em 1993, Del Toro estreou como diretor com o filme chamado *Cronos* (1993), cujo sucesso rendeu mais de oito prêmios e o Cannes, um dos mais importantes festivais de cinema do mundo. O cineasta também produziu *A espinha do diabo* (2001), *O Labirinto do Fauno* (2006), filme que proporcionou o seu estrelato e que é a gênese do *corpus* dessa dissertação e *A forma da água* (2017) que recentemente também ganhou adaptação literária. Dono de uma filmografia invejável, Del Toro inspira-se em cineastas como George A. Romero e Alfred Hitchcock alcançando apreço da crítica e do público através das suas grandes produções.

Já Cornelia Funke², autora da obra analisada, é uma escritora alemã de livros infanto-juvenis. Nascida em 1958 em Dorsten, na Alemanha, a autora graduou-se em pedagogia e logo depois passou a trabalhar como assistente social. Por cerca de três anos, seu foco foi especialmente voltado às crianças carentes da sua região e, assim como Del Toro, Funke também começou sua carreira através da imagem, porém no lugar das maquiagens, ela sustentava-se por meio das ilustrações as quais logo foram substituídas pela escrita criativa.

² Informações retiradas do site oficial da autora. Disponível em: < <https://corneliafunke.com/de/cornelia/> >. Acesso em 19 de junho de 2023.

Em 1980, inspirada pelas histórias que lia constantemente para as crianças em seu meio laboral, a autora escreveu sua primeira série de livros *Gespensterjäger* e *Wilde Hühner*. No início dos anos 2000, alcançou a fama internacional com o livro *O Cavaleiro do Dragão*, obra que ficou entre os primeiros livros na lista de vendas do jornal *The New York Times* por um ano e meio. Essa mesma obra no ano de 2004 foi traduzida para a língua portuguesa e vendeu 1,5 milhões de cópias, atingindo o 2º lugar dos livros mais vendidos no jornal supracitado. Outras obras da autora também repercutiram na mídia, tais como a trilogia *Tintenherz* que ganhou o prêmio literário *Book Sense Book of the Year- Children's Literature* duas vezes consecutivas e teve a adaptação do primeiro livro da série para o cinema. Cornelia Funke atualmente é considerada a J. K. Rowling alemã e sua publicação mais recente foi a adaptação literária de *O Labirinto do Fauno* em coautoria com Guillermo Del Toro.

Pan's Labyrinth: The Labyrinth of the Faun foi baseado no longa-metragem escrito e dirigido por Guillermo Del Toro, lançado dia primeiro de dezembro de 2006 em língua espanhola, com o título original de *El labirinto del Fauno*. Apesar de fazer mais de uma década após o lançamento do filme, o livro foi muito bem recebido em 2019 pela crítica e pelo público.

Figura 1 - Capa do filme O Labirinto do Fauno, 2006



Manguitarosa (2023)³

Na capa acima é possível perceber os elementos fantásticos que permeiam a obra, como a presença de seres sobrenaturais como as fadas, o Fauno e até mesmo a entrada do labirinto.

³ Disponível em: <http://manguitarosa.blogspot.com/2013/12/filme-o-labirinto-do-fauno-2006.html/>. Acesso em 20 de agosto de 2023.

A tabela de cores utilizada é também outro item a ser analisado, tendo em vista que a imagem rompe com o paradigma de que todo conto de fadas é uma história sobre princesas encantadas e graciosas em um universo colorido, no *Labirinto do Fauno*, por exemplo, a capa já denuncia o teor da história ao utilizar cores escuras como o preto, o azul e o verde escuro.

Em 2019, Guillermo Del Toro e Cornelia Funke uniram forças para transformar aquilo que antes eram imagens em escrita literária⁴ publicando o romance, inicialmente em língua inglesa, pela editora Katherine Tegen Books, e meses depois traduzido para língua portuguesa. *O Labirinto do Fauno* foi lançado no Brasil pela editora Intrínseca em capa dura, possui 315 páginas e é subdividido em vinte e oito capítulos, intercalados por contos, prólogo e epílogo.

Figura 2 - Capas do romance *O Labirinto do Fauno*, 2019



⁴ Aqui o roteiro foi desconsiderado, tendo em vista que a própria autora Funke (2019) declara nas notas finais do livro que escreveu o romance apenas assistindo a película várias vezes.



Amazon (2023)⁵

Nas imagens acima temos as três capas do livro *O Labirinto do Fauno*, a primeira em Língua Portuguesa mostra a frente e o verso do romance publicado no Brasil em 2019 pela Editora Intrínseca; a segunda é a capa do livro original que foi escrito em inglês e a terceira apresenta a versão traduzida para o espanhol. A primeira e a segunda capa, apesar de estarem escritas em idiomas diferentes apresentam a mesma estética utilizando a ilustração de Allen Williams que funciona como uma releitura da capa do filme, na qual a protagonista está indo em direção ao labirinto. Na adaptação literária há também a presença dos elementos fantásticos como as fadas e a silhueta de alguns personagens que fazem parte da história. Na terceira capa, contudo, o livro ganha uma outra estética, no lugar da ilustração de Ofélia indo em direção ao labirinto, a editora espanhola optou por colocar outra ilustração, a da protagonista abraçada com o Fauno. Essa versão nos pareceu mais poética e clássica, porque recupera um design bastante encontrado em publicações ao longo do tempo, com poucas intervenções imagéticas e destaque para o título e autores.

⁵ Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Labirinto-Fauno-Guillermo-Del-Toro/dp/8551005197/>>. <https://www.amazon.com.br/El-laberinto-del-fauno-Spanish-ebook/dp/B07VYGYWPP/>. Acesso em 15 de julho de 2023.

O Labirinto do Fauno trata da jornada da protagonista Ofélia, uma menina de treze anos que está de mudança para um novo lar devido ao casamento da sua mãe. O enredo ocorre em um contexto pós-guerra civil, no qual a Espanha está sob o domínio do regime fascista liderado pelos nacionalistas. Carmen, mãe de Ofélia, após ficar viúva, teme pelo seu futuro e da sua filha e decide se casar novamente e mesmo grávida é obrigada a fazer uma viagem arriscada para ir morar com o novo marido: Capitão Vidal, personagem que representa um líder fascista e extremamente cruel.

Em uma das suas caminhadas pela floresta que rodeia a sua nova casa, Ofélia encontra um labirinto e, motivada pela sua imaginação fértil decorrente da leitura excessiva de contos de fadas, cria uma fuga nesse novo universo maravilhoso, talvez para lidar com o luto do pai e a dura realidade socioideológica na qual se encontra. Simultaneamente ao drama de Ofélia, os personagens adultos resistem e lidam com seus próprios conflitos, ao mesmo tempo, em que ocorre uma batalha entre os fascistas nacionalistas e os republicanos anarquistas, residentes das montanhas ao norte de Navarra, na Espanha.

Cabe destacar também que, apesar de ter um enredo fiel à película, o romance traz alguns acréscimos. O primeiro diz respeito à narrativa que é intercalada por contos como uma espécie de *mise en abyme* ou boneca-russa, que será explicada no capítulo seguinte. Esses contos de fadas como “a promessa do escultor”, “o relojoeiro”, “o encadernador” entre outros, são inéditos e foram criados a partir de elementos-chave de cenas marcantes presentes no filme, como relata a autora em uma nota no final do livro; já o segundo acréscimo trata-se das ilustrações de Allen Williams que permeiam todo o romance fazendo referência à gênese da obra. Observe os exemplos abaixo:

Figura 3 - Sumário do livro indicando os dez contos acrescentados à obra

SUMÁRIO	
Prologo	II
I. A floresta e a fada	13
II. Todas as formas do mal	19
III. Só um rato	25
IV. Uma rosa na montanha sombria	27
V. Pais e filhos	35
<i>a promessa do escultor</i>	45
VI. No labirinto	53
VII. Dentes afiados	63
VIII. Uma princesa	69
IX. Leite e remédios	75
<i>o labirinto</i>	83
X. A árvore	91
XI. As criaturas da floresta	95
XII. O Sapo	97
XIII. A esposa do alfaiate	103
<i>o mocho em lago</i>	113
XIV. Fique com a chave	119
XV. Sangue	123
XVI. Uma canção de ninar	129
XVII. Irmão e irmã	133
<i>o relógio</i>	137
XVIII. A segunda tarefa	143
XIX. Uma caverna na floresta	147
XX. O Homem Pálido	151
XXI. Sem escolha	163
<i>a navalha e a fada</i>	169
XXII. Os reinos da morte e do amor	175
XXIII. O único modo honrado de morrer	181
XXIV. Más notícias, boas notícias	189
XXV. Tardia	195
<i>o encadernador</i>	201
XXVI. Apenas duas uvas	209
XXVII. Despedaçado	213
XXVIII. Magia não existe	217
XXIX. Um tipo diferente de homem	223
<i>quando o fauno se apaixonou</i>	229
XXX. Não a faça sofrer	235
XXXI. O gato e o rato	241
XXXII. Não é nada	247
XXXIII. Apenas uma mulher	253

Fonte: Funke (2019, p. 2 e 3)

<i>o alfaiate que fez um acordo com a morte</i>	263
XXXIV. Última chance	269
XXXV. O Lobo ferido	273
XXXVI. Irmã e irmão	277
<i>o eco do assassinato</i>	283
XXXVII. A última tarefa	287
XXXVIII. O nome do pai	295
<i>o sobrevivente</i>	299
XXXIX. A volta da princesa	305
Epílogo: Pequenos vestígios	309
"Os tesouros que trazemos dos labirintos", por Cornelia Funke	313
Sobre os autores	315

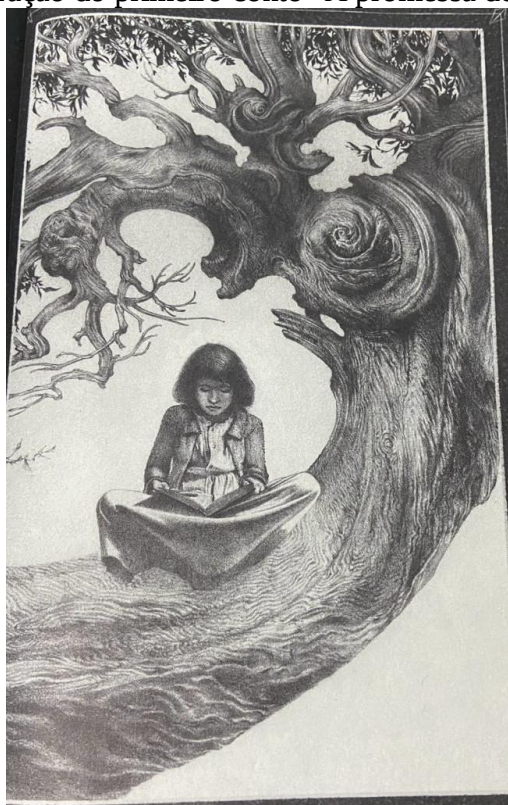
Fonte: Funke (2019, p. 4)

A imagem acima foi retirada do livro físico e nela é possível perceber a organização do romance que além de se subdividir em breves capítulos, também destaca as histórias

introduzidas. As letras em fonte e tamanho diferenciado representam esses contos inseridos no romance os quais correspondem a histórias que podem ser lidas de forma independente ou como um apêndice da narrativa principal, pois as histórias presentes no nível hipodiegético tanto se relacionam, como expandem o nível diegético criando desse modo um atravessamento de níveis narrativos. Esse fenômeno é denominado de *metalepse* e será melhor explorado nos próximos capítulos da dissertação.

A fotografia abaixo foi retirada das ilustrações de Allen Willians encontradas em cada conto do livro físico – *corpus* da nossa pesquisa. O primeiro desenho representa o conto 1 intitulado como “a promessa do escultor”.

Figura 4 - Ilustração do primeiro conto “A promessa do escultor”



Fonte: Funke (2019, p.44)

O conto narra a história de Cintiolo, um escultor que trabalhava para a realeza e era responsável por fazer estátuas do rei, da rainha e da sua filha Moanna. O conflito do enredo acontece a partir do momento em que Cintilo não consegue finalizar a escultura de Moanna, pois a princesa foge do castelo para o mundo dos humanos e nunca mais é encontrada. Após a fuga de Moanna, o rei e a rainha ficam extremamente tristes, então o Fauno, conselheiro da realeza, procura novamente Cintiolo e pede para que ele faça milhares de esculturas do casal

real para espalhar pelo mundo com o objetivo de encontrar a princesa. O escultor aceita o desafio do Fauno e um ano depois as estátuas são espalhadas pelo reino, porém o plano do Fauno fracassa e “a esperança morre no Reino Subterrâneo como uma flor sem chuva” (Del Toro; Funke, 2019, p. 48). Muito tempo depois, ainda sentindo-se em dívida com a família real, Cintiolo procura o Fauno e pede para fazer uma escultura do conselheiro prometendo que desta vez a estátua duraria a eternidade e encontraria a princesa. Assim, comovido pela fé e esperança do escultor, o Fauno aceita. Para a escultura “Cintiolo não usou pedra. Ele esculpiu o Fauno diretamente na madeira, que sempre traz a lembrança de que foi árvore um dia, uma árvore em ambos os reinos, o superior e o subterrâneo” (Funke, 2019, p. 49). Contudo, Cintiolo fracassa e até o dia da sua morte a princesa nunca foi encontrada. De tanta tristeza, a criatura de Cintiolo para de andar e “determinada a cumprir sua missão arrancou o olho direito e o deixou no solo da floresta por incontáveis dias e noites...” (Funke, 2019, p. 50) até que um dia uma menina chamada Ofélia o encontra.

Essa história trata do primeiro elemento chave da narrativa – a escultura – encontrada por Ofélia na floresta, observe:

Ofélia se abaixou e pegou a pedra. O tempo a cobrira de musgo, mas no instante em que a menina a limpou, percebeu que era lisa e plana, e que alguém havia esculpido um olho na superfície [...]
O rosto não tinha um dos olhos. Como um quebra-cabeça com uma peça faltando, esperando ser concluído. (Funke, 2019, p. 16).

Nesse trecho conseguimos perceber a presença da *mise en abyme* não só por meio da inserção do conto no romance, mas também mediante a intertextualidade com a própria narrativa principal, isso ocorre porque a escultura encontrada no nível principal por Ofélia refere-se a um dos contos incorporados no romance, tornando esse um dos elementos-chave da narrativa. Cabe destacar que esse fenômeno de interferência de níveis ocorre em todos os contos e caracteriza também a *metalepse*. Estes recursos serão explorados em detalhes nos próximos capítulos da análise dessa pesquisa.

1.2 Contexto sócio-histórico: apresentação do panorama político em que a obra se desenvolve.

O Labirinto do Fauno, apesar de escrito e publicado em forma de romance apenas em 2019, trata de uma época longínqua e em um dos contextos sociais mais marcante da história da Espanha: a Guerra Civil Espanhola, ocorrida em meados de 1936 a 1939. No livro, o enredo trabalha um dos cenários mais cruéis e memoráveis, por meio do olhar da criança e, em paralelo

com a narrativa fantástica, os planos narrativos presentes no romance simultaneamente se misturam e se complementam ao longo da história.

Decorrente de um golpe militar, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) precedeu a Segunda Guerra Mundial e “foi resultante de divergências políticas e ideológicas que dividiam a sociedade em relação às reformas sociais” (Hypólito, 2010, p. 67). Esse conflito tinha como um dos principais precursores grupos que mantinham discrepâncias relacionadas aos interesses culturais, como: o estilo de vida urbano *versus* a tradição rural; o secularismo adverso ao religioso e “a cultura política autoritária em confronto com as ideias liberais” (Graham, 2013, p.7). Esse conjunto de dissonâncias ocasionou a divisão das famílias que obtinham poder, gerando inimizades e promovendo “uma sangrenta batalha que durou três anos, e que teve repercussões internacionais” (Hypólito, 2010, p. 67). Segundo Hypólito (2010), a Guerra Civil Espanhola de 30 ainda é considerada uma das mais violentas da Península Ibérica e até os dias atuais permanece intacta na memória coletiva da população espanhola sendo relatada e lembrada através de diversas produções artísticas, cinematográficas e literárias, como é o caso do *corpus* dessa pesquisa.

Além da enorme quantidade de trabalhos jornalísticos e acadêmicos gerados acerca da Guerra Civil, a arte, enquanto reflexo da sociedade, viu-se representando os combates fratricidas das “Espanhas” em conflito. A comunidade cinematográfica também se fez presente nesse sentido, produzindo uma grande quantia de documentários e filmes, abordando o conflito entre “republicanos” e “nacionalistas” (Hypólito, 2010, p. 68).

Em seu livro “Guerra Civil Espanhola”, a autora e historiadora Helen Graham (2013, p. 6) afirma que esse marco histórico ocorreu com o objetivo de “deter a democracia política de massas iniciada sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, e acelerada pelas subseqüentes mudanças sociais, econômicas e culturais ocorridas nas décadas de 20 e 30”. Além disso, as principais vertentes políticas dessa batalha eram a Frente Popular e o Movimento Nacionalista, representados pela esquerda e pela direita listadas na Tabela 1 abaixo:

Tabela 1 - Grupos políticos envolvidos na Guerra Civil Espanhola (1939)

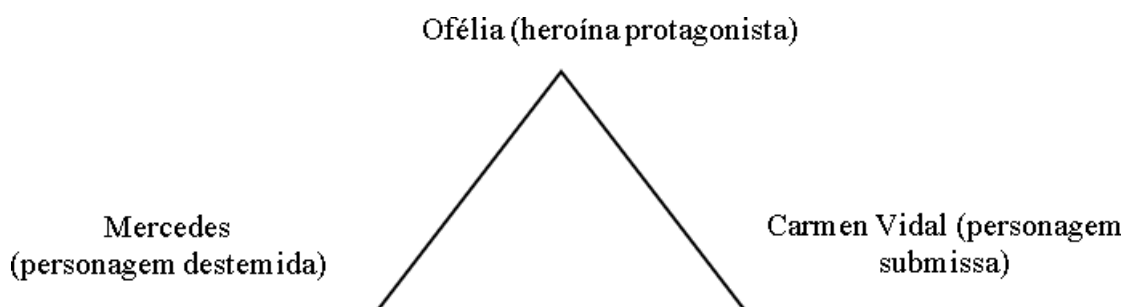
Frente Popular	Movimento Nacionalista
Comunistas	Monarquistas
Anarquistas	Falangistas
Liberais-democratas	Militares de extrema direita
Nacionalistas da Galícia	Latifundiários
País Basco	Setores da Igreja Católica
Catalunha	

Fonte: Produção própria com base no artigo de Hypólito (2010, p. 67)

Enquanto o grupo da Frente Popular defendia os ideais igualitários, a erradicação da divisão de classe e exploração trabalhista e o direito à propriedade coletiva, opondo-se à cultura de dominação em qualquer esfera, pregando a liberdade do ser e o bem-estar comum; os Nacionalistas eram a favor do conservadorismo, da hierarquia com poder ilimitado, do escravismo e da opressão de grupos minoritários como pessoas LGBT, negros, mulheres, estrangeiros etc.

Aliado a esse embate político, a autora discorre sobre a questão de gênero que se encontrava em ascensão na época. Segundo Graham (2013), surgia nesse período a formação do que foi denominado de uma “nova mulher”, problematizando os papéis sociais de cada indivíduo na sociedade. Esse aspecto é igualmente abordado em diversos momentos no *Labirinto do Fauno*, por meio da tríade de personagens femininas presentes no romance:

Figura 5 - Tríade de personagens femininas



Fonte: autora (2023)

Na narrativa, observa-se uma dicotomia entre a Espanha regente e a que poderia se tornar, tudo isso representado pela personalidade das personagens - mãe e filha. Nesse sentido, enquanto Ofélia, em sua fase pré-puberdade atormentada pelo luto e pela negligência dos adultos, abandona aos poucos os seus desejos da infância para enfrentar os inúmeros obstáculos da vida adulta com coragem e determinação, Carmen Cardoso representa uma Espanha retrógrada, por meio de uma mulher que ainda não se libertou e cujos hábitos correspondiam a gerações passadas como a passividade e a submissão à figura patriarcal.

No livro se desdobram vários aspectos pautados na realidade supracitada, porém dessa vez como um fato já estabelecido posteriormente, isto é, a vitória dos nacionalistas e vigência de um regime fascista representado pelo general Franco. De acordo com Hypolito,

o regime franquista, tomou o poder com o final da Guerra Civil, em abril de 1939. Por sua vez, o General Franco se autoproclamou “Caudillo de España por la Gracia de Dios”, ao ter conseguido sufocar os republicanos, com o auxílio externo, e ter tomado as principais cidades esquerdistas espanholas (Madri, Barcelona, O 67 Valencia, Murcia e Alicante). O regime possuía características fascistas peculiares que o aproximava da Alemanha de Hitler e da Itália de Mussolini, sintetizando o que ficou conhecido por “franquismo” (Hypolito, 2010, p. 68).

O Labirinto do Fauno se passa especificamente na década de 40, período em que a Espanha está sob o domínio do general Franco e seu regime. Na obra, esse momento histórico é principalmente marcado pelo personagem capitão Vidal e seu exército que, assim como na realidade espanhola, reprime veementemente os grupos contrários à ditadura. Observe abaixo um dos trechos retirados do livro:

O velho estava tão assustado que seus joelhos bambearam. Temia pelo filho. Um dos soldados, puxando-o pela mochila, o entregou a Vidal. Ele tirou um almanaque de bolso para agricultores publicado pelo governo republicano; parecia ter sido lido muitas vezes. Vidal leu o slogan em voz alta com um sorriso de desdém:

— “Sem deus, sem mestre, sem país.” Muito bem.

— Propaganda comunista, *capitán!* (Del Toro; Funke, 2019, p. 23).

A cena expõe o momento em que alguns soldados subordinados à Vidal encontram dois camponeses caçando próximo ao acampamento militar. Vidal, mesmo sem provas de que os homens fazem parte do movimento republicano mata violentamente pai e filho como demonstração de poder e superioridade perante os camponeses. Esse tipo de ato era comum dentro do regime ditador de Franco, conforme Santos Juliá

Matar camponeses era a prova irrefutável do restabelecimento da ordem; matando padres mostrou que a revolução estava em andamento e sem paralelismo que iguale responsabilidades e distribua culpas, mas simplesmente para constatar um fato: na zona insurgente, a repressão e a morte tiveram a ver com a construção de um novo poder (Juliá, 1999, p. 25, tradução nossa).⁶

Ademais, em vários pontos do romance, o personagem Vidal é representado como um homem sem sentimentos, bárbaro e obcecado pela ordem das coisas. O trecho abaixo é um dos muitos momentos em que o narrador releva a personalidade do antagonista da história, bem como a ideologia que este carrega, observe:

Ele odiava a floresta. Odiava tudo que não estava propriamente em ordem, e as árvores se ofereciam para camuflar aqueles que o capitão queria capturar, homens que

⁶ Matar campesinos era la prueba irrefutable del restablecimiento del orden; matar curas demostraba que la revolución estaba en marcha y ningún paralelismo que iguale responsabilidades y reparta culpas, sino sencillamente de constatar un hecho: en la zona insurgente, la represión y la muerte tenían que ver con la construcción de un nuevo poder.⁶

combatiam a escuridão profunda a que ele servia e a qual admirava. Por isso Vidal se instalara naquela floresta antiga, para acabar com eles. Isso mesmo, o novo pai de Ofélia adorava destruir aqueles que considerava fracos, derramar seu sangue, no intuito de instaurar uma nova ordem naquele mundo caótico e miserável (Del Toro; Funke, 2019, p.20).

Sob essa perspectiva, é possível realizar uma analogia do livro com o marco histórico pós-guerra civil permitindo inferências acerca das críticas associadas ao regime militar e sua ideologia que pregava como princípios norteadores o autoritarismo, o conservadorismo exacerbado, a censura e, principalmente, o anticomunismo⁷.

— Propaganda comunista, *capitán*!

Serrano parecia orgulhoso e aliviado de não ter aborrecido o *capitán* só por causa de dois camponeses sujos. Talvez fossem combatentes da resistência que lutavam contra o general Franco, o tipo de gente que eles tinham ido caçar ali.

— Não é propaganda — protestou o filho.

— *Shhh!*

Os soldados notaram o tom de ameaça na repreensão sussurrada de Vidal, mas o pavãozinho estava ávido para proteger o pai. O amor mata de várias maneiras.

(Del Toro; Funke, 2019, p. 40)

O padre gostava de agradar os militares. As outras empregadas que ainda iam à igreja todo domingo contaram à Mercedes que ele cantava os louvores de ordem e obediência e, em seus sermões, dizia que os homens escondidos nas florestas eram pagãos e comunistas, que não eram melhores que o diabo (Del Toro; Funke, 2019, p. 105).

Nos excertos selecionados acima, é possível observar um narrador que utiliza os personagens para pincelar fatos históricos por meio dos seus pensamentos ou descrições. Em ambos os excertos, Vidal e os demais integrantes da milícia são colocados na posição de vilões da história espanhola e em diversos momentos fazem uma intertextualidade com fatos históricos da realidade extradiegética como, por exemplo, os ideais fascistas disseminados no tempo em que ocorre a narrativa. Cabe pontuar, inclusive, que a obra originária desse *corpus* foi criada no mesmo ano em que fazia trinta anos da morte do general Franco, o que não podemos afirmar se foi um fato proposital ou uma mera coincidência.

1.3 Das telas ao texto: o caminho reverso da imagem ao texto

Oriunda do termo em latim *traductio*, a tradução é definida como o processo responsável pela transferência de palavras e textos, dotados de algum sentido, de uma linguagem para outra

e/ou de suporte/mídia para outro. Para Diniz (1994, p. 1001), tradução é ainda o “ato de transportar, transferir, supondo-se a existência de algo inerente ao texto”. Sob a perspectiva do autor, existem significados que são intrínsecos aos enunciados transmutados e, por esse motivo, a tradução deve ser um processo rigoroso e cuidadoso de modo que estes sentidos não sejam alterados ou distorcidos.

Nesse sentido, nos Estudos da Tradução, Jakobson (1995) afirma que a tradução pode ser classificada de formas distintas, tais como: 1. Tradução intralingual; 2. Tradução interlingual e 3. Tradução intersemiótica. A primeira – intralingual – ocorre quando há a tradução de textos dentro de uma mesma língua com alteração equivalente de signos. Nesta, a tradução é comparada a sinonímia que se aproxima de forma corresponde ao objeto, mas nunca como uma cópia exata.

Segundo George Steiner (1980), a reformulação⁸ também pode se subdividir em mais duas outras categorias: 1. Tradução diacrônica – definida como a transposição de uma época para outra; 2. Mudança de registro – constituída de acordo com questões mais profundas e identitárias como a posição social, a profissão, visão ideológica, faixa etária, gênero etc. Cabe destacar que dentre as categorias supracitadas, a que permeia o nosso *corpus* é a “Mudança de Registro” relacionada à faixa etária, tendo em vista que no caso do livro, parece haver um direcionamento para o público infantojuvenil, diferente do filme que visa um público mais adulto.

Por outro lado, a tradução interlingual “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua” (Jakobson, 1959), isto é, há a mudança do idioma original em que foi escrito a obra para outro. Além disso, nesse tipo de tradução adaptações são necessárias para explicar expressões idiomáticas da cultura local ou mesmo substituir alguns termos por outros que façam mais sentido na língua de chegada. No *corpus* escolhido, a tradução interlingual acontece de diversas formas, quando por exemplo a autora alemã escreve pela primeira vez um romance em língua inglesa⁹ e este é inspirado em uma obra originalmente em língua espanhola, temos o seguinte esquema na Tabela 2:

Tabela 2 - Esquema tradutório

Espanhol (filme) → Inglês (romance) Diversos idiomas (traduções para o francês, alemão, português, etc).
--

Fonte: esquema elaborado pela autora (2023)

⁸ Reformulação ou *rewording* são outras denominações dadas por Jakobson (1959) para a tradução intralingual.

⁹ “Este é o primeiro romance que escrevi originalmente em inglês” (FUNKE, 2019, p. 314).

Esse tipo de tradução, segundo Camargo (1996) divide-se em dois tipos: a) tradução direta em que não há muita interferência, seja na forma ou no estilo, entre a língua de partida (LP) e a língua de chegada (LC) e b) tradução oblíqua na qual há mudanças formais e mais preocupação com conteúdo e com o estilo, neste, segundo a autora, reside de fato o processo tradutório.

Para Camargo (1996), no sistema de tradução são observadas as seguintes modalidades na Tabela 3:

Tabela 3 - Modalidades da Tradução

1. Transposição;	A transposição ocorre quando a tradução literal não é suficiente. Pode acontecer devido à estrutura morfossintática da LC ou por escolha do sujeito tradutor.
2. Explicitação/Implicação;	Acontece quando elementos “implícitos” na LP são expressos na tradução da LC. Isso ocorre muitas vezes pela necessidade de explicar ao leitor alguma informação específica da LP, como conhecimentos culturais, elementos geográficos, etc.
3. Modulação;	Ocorre quando os termos são substituídos por outros totalmente distintos, mas o sentido geral do enunciado é mantido.
4. Adaptação;	A adaptação consiste na tradução parcial dos sentidos do texto-fonte para o texto-meta, abandonando a ideia de equivalência completa. Usualmente faz substituições que façam mais sentido na LC, inserindo falsos cognatos, etc.
5. Tradução intersemiótica/interartes;	Consiste na transposição de um sistema de signos para outro. No caso do <i>corpus</i> , quando há a mudança do filme para o livro.
6. Omissão;	Ocorre quando um elemento do texto-fonte não é apresentado no texto-meta (traduzido). Isso pode ocorrer por diversos motivos, dentre eles: censura e irrelevância.
7. Acréscimo;	Considera-se como acréscimo elementos incluídos a tradução que não estejam explícitos no texto-fonte, que sejam de interpretação e escolha do autor como exemplos colocados em nota de rodapé, por exemplo.
8. Erro.	O erro ocorre quando o sentido do texto-fonte é totalmente alterado no texto-meta e ainda considerado verídico. É importante destacar que o erro não constitui traduções que modificam questões de estilística ou subjetivas.

Fonte: tabela elaborada pela autora (2023)

Em um processo de tradução, esses elementos podem ocorrer mais de uma vez e até simultaneamente a depender do que está sendo analisado. No caso do nosso *corpus*, a tradução que mais se adequa é a tradução oblíqua, pois há um cuidado maior em manter o estilo de escrever da autora Cornelia Funke, por exemplo. Isso é revelado na escolha da Editora Intrínseca de traduzir do inglês para a Língua Portuguesa com Bruna Beber¹⁰, que além de tradutora, é também escritora renomada, considerada hoje uma das vozes mais importantes da literatura brasileira contemporânea. Esses detalhes perpassam uma tradução oblíqua tornando a obra mais rica em conteúdo e estilística, mesmo que a LC seja muito distinta da LP.

Já a tradução intersemiótica é definida como a passagem de um sistema de signos para outro, no caso do *Labirinto do Fauno*, do sistema fílmico para a escrita propriamente dita, isto é, para o meio literário. Segundo Plaza (2003), a tradução intersemiótica ocorre quando há a necessidade de expressar uma mensagem em uma nova modalidade, seja ela visual, sonora, gestual, entre outras. É ainda por meio desta que se amplia as possibilidades de comunicação, permitindo que diferentes públicos tenham acesso à mesma mensagem, independentemente de suas habilidades linguísticas.

É importante destacar que a “tradução intersemiótica não se limita apenas à transposição de uma linguagem para outra, mas também envolve a adaptação da mensagem ao novo sistema semiótico, considerando suas particularidades e características” (Plaza, 2003). No *Labirinto do Fauno*, por exemplo, a autora compartilha no final do livro o quão desafiador foi ter que substituir os elementos não-verbais como a imagem e os sons para a linguagem escrita, principalmente, por se tratar de uma obra de Del Toro (2006) cuja trilha sonora é riquíssima “Guillermo Del Toro usa a música em seus filmes com a mesma habilidade que usa a câmera” (Funke, 2019, p. 313). Na Figura 6 abaixo temos um exemplo de tradução intersemiótica que ocorreu no *Labirinto do Fauno*, observe:

Figura 6 – Capa do DVD do filme (2006) e capa do livro (2019)

¹⁰ Beber nasceu em 1984, no Rio de Janeiro e possui uma vasta produção literária que conquistou tanto a crítica especializada quanto o público leitor. Dentre suas obras mais conhecidas, destacam-se *A fila sem fim dos demônios descontentes* (2006), *Rapapés & Apupos* (2010) e *Anjo mudo* (2019).



Capa do DVD “O Labirinto do Fauno” lançado em 2006 pela Warner Bros Video.



Capa do romance “O Labirinto do Fauno” lançado em 2019 pela editora Intrínseca. Ilustração de Allen Willians.

Na primeira imagem temos a capa do DVD do filme com título em português; na segunda o título se repete e contamos com a ilustração de Allen Williams, capa do romance publicado pela Editora Intrínseca aqui no Brasil. É possível observar nessas figuras o processo de tradução intersemiótica, tendo em vista a mudança do signo fílmico para a escrita verbal. Também verificamos nas imagens o uso do mesmo idioma (português) nos títulos das obras e o uso da linguagem não verbal com algumas semelhanças como a posição de costas de Ofélia, a sua vestimenta, a porta do labirinto, o arco formado pelas árvores da floresta, a atmosfera sombria representada pela paleta de cores, etc.

Com isso, temos um verdadeiro “labirinto” tradutório. A obra nos guia por um caminho bastante complexo de traduções intercaladas e uma riqueza de elementos que podem ser analisados. Em primeiro plano, temos uma tradução intersemiótica, por meio da adaptação do filme para o livro, depois a tradução interlingual, isto é, da língua inglesa para a portuguesa, e outros diversos elementos que podem também ser discutidos, como as ilustrações, as dublagens (no filme), as legendas, a língua materna dos autores, entre outros. Cabe destacar que a tradução intralingual não é o foco deste processo de adaptação e, por esse motivo, é menos recorrente.

No âmbito dos estudos de tradução, outro conceito que se fez imprescindível para análise desse *corpus* foi a questão da adaptação. Segundo Hutcheon (2011), a adaptação é um método muito mais abstruso que a transposição entre mídias, pois é realizada por sujeitos com funções específicas que participam do processo de recriação e de interpretação de uma obra, dessa forma, adaptando e conferindo personalidade, individualidade e sentido ao objeto. Sob esse viés, o texto adaptado

Não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente em uma nova mídia [...] o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador [...] A transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não só às necessidades do gênero e mídia, mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram materiais adaptados (Hutcheon, 2011, p. 123).

O *Labirinto do Fauno* pode ser considerado uma adaptação, pois além da transposição midiática, também confere uma recriação do filme na qual os elementos adicionais se relacionam dentro do próprio livro e com a obra primária. Diferente de uma transposição que seria a mudança de um meio para outro sem acréscimos, sem muitas alterações ou elaborações.

Além disso, é fundamental ressaltar que a "tradução intersemiótica" e a "adaptação" são conceitos distintos no campo da literatura. Enquanto a tradução intersemiótica se dedica a preservar o conteúdo e a mensagem da obra original, utilizando recursos próprios da nova linguagem para expressá-la de maneira adequada, a adaptação literária recria a obra em um novo formato, mantendo sua essência e os elementos-chave da história, mas permitindo modificações e ajustes para se adequar às características do novo meio.

Dessa forma, a adaptação literária, ao contrário da tradução intersemiótica, tem a liberdade de alterar o enredo, os personagens e até mesmo o estilo narrativo. Tudo isso com o objetivo de tornar a obra mais acessível ou atraente para o público-alvo do novo meio. Independentemente da abordagem utilizada, é necessário ter um profundo conhecimento das linguagens envolvidas e tomar muito cuidado para preservar a integridade da obra original, ao mesmo tempo em que se adapta às peculiaridades do novo suporte.

Não é nenhuma novidade que as adaptações literárias para o cinema são bastante comuns. No entanto, o que talvez não seja tão conhecido é o fenômeno inverso: a adaptação de obras visuais, gestuais e outras formas para a linguagem escrita. Esse tipo de adaptação começou a surgir e ser registrado na década de 60, com as chamadas "literaturas do cinema". Um exemplo marcante desse tipo de adaptação é o filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), dirigido por Stanley Kubrick. Esse filme revolucionou a forma como a ficção científica era retratada, explorando temas como a evolução humana e a existência de vida extraterrestre. O sucesso foi estrondoso e Arthur C. Clarke, no mesmo ano, decidiu adaptar a história para um livro. Alguns críticos afirmam que o roteiro do filme e o livro foram escritos simultaneamente, com os criadores trocando ideias durante a produção das obras. Outros casos de obras adaptadas, ou melhor, novelizadas, são a obra literária infantil ilustrada do filme *E.T.: O extraterrestre* (1982), de Kim Smith, e *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro, que foi

publicado em formato de romance. Ambos foram lançados aqui no Brasil pela Editora Intrínseca.

A ascensão da adaptação inversa teve seu início nos anos 80, quando os leitores começaram a se deparar com “publicações dos textos produzidos para o cinema, em um formato e coleção semelhantes aos textos literários” (Vieira, 2010, p. 150). Os romances passaram a incorporar elementos da linguagem cinematográfica, trazendo-os para o texto escrito. Os cortes de cena, antes vistos apenas na tela, e até mesmo a quebra da quarta parede, foram utilizados pelos escritores para imergir ainda mais o leitor nesse universo fílmico-literário.

No entanto, esse tipo de adaptação a partir do filme deve, de acordo com Vieira (2010), possuir “ressonância própria”, ou seja, possuir “uma dimensão estética que a defina como um texto literário e não apenas uma mera transcrição de imagens” (Vieira, 2010, p. 9). Desse modo, para se tornar aquilo que ele intitula como adaptação intersemiótica de excelência a romancização deve extrapolar a obra originária, inserindo novos elementos capazes de competir em equidade e evitando ser ofuscado pelo filme-fonte. No objeto de estudo escolhido para análise, essa característica de ressonância é representada por meio dos contos e da intertextualidade presentes no fenômeno narrativo intitulado de *mise-en-abyme* – que será melhor explanado no próximo capítulo.

No livro *A teoria da Tradução*, Hutcheon (2011) afirma que dois motivos fizeram com que desenvolvesse sua pesquisa nessa vertente, o primeiro seria o que ela denomina como “abuso crítico” quando qualquer tipo de adaptação apesar da sua popularidade é tida como “menor e subsidiária” ou “não tão boa quanto a obra original” e o segundo o grande número de adaptações que são ignorados pelos teóricos e pesquisadores no âmbito acadêmico.

Grande parte dos estudos sobre adaptação tem como foco as transposições cinematográficas de textos literários, porém uma teorização mais ampla parece justificada diante da variedade e ubiquidade do fenômeno. As adaptações parecem tão comuns, tão “naturais”, tão óbvias - mas será que elas realmente o são? (Hutcheon, 2011, p. 12)

Sob essa perspectiva, a autora argumenta que os estudos acerca da adaptação, principalmente em signos variados, são marginalizados por carregarem uma aparência de obviedade, quando na verdade, há múltiplas motivações para se fazer uma adaptação e infinitos detalhes a serem considerados na recriação da obra.

Para Stam (2006), professor e pesquisador literário, a qualidade estética da adaptação em relação à obra primária anula o estigma de que toda adaptação deva ser considerada como “um gênero subalterno, subliterário, parasitário” (Stam, 2006, p. 24). Dessa forma, não existiria

uma hierarquia de qualidade no sentido de a obra primária ser melhor que a adaptação, mas sim adaptações que muitas vezes são mal elaboradas, isto é, quando são transferidas para um outro formato sem a consideração da essência e das nuances presentes na obra original. Essas adaptações classificadas como “fracassadas” normalmente apresentam alterações desnecessárias na história ou nos personagens e até mesmo omissão de informações essenciais para o entendimento do enredo, além disso, desconsideram o tema geral, tem uma distribuição ruim do espaço/tempo, entre outros aspectos indesejados.

Um exemplo de adaptação mal elaborada que repercutiu bastante na mídia em seu lançamento foi o filme *A Torre Negra*¹¹ (2017), baseado na renomada série de livros de Stephen King. A adaptação recebeu duras críticas por abordar de forma superficial a complexidade do universo criado pelo autor, deixando de lado personagens cruciais e não desenvolvendo adequadamente a trama central. De acordo com Stam (2006), um dos principais obstáculos à adaptação reside na concepção equivocada de muitas pessoas em relação à ideia de “fidelidade”, entendendo-a erroneamente como uma mera reprodução da obra original. No entanto, o verdadeiro sentido vai muito além disso.

A fidelidade e a fidedignidade são conceitos centrais nos estudos da tradução literária, que envolvem a transmissão precisa e fiel do texto original para o idioma de destino. A fidelidade refere-se à capacidade do tradutor de manter-se fiel ao conteúdo, estilo e intenção do autor original, garantindo que a essência da obra seja preservada. Um exemplo de fidelidade pode ser observado na tradução da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para o inglês, em que o tradutor consegue transmitir com precisão o tom melancólico e as nuances psicológicas do protagonista Bentinho.

Por outro lado, a fidedignidade, refere-se à confiabilidade e autenticidade da tradução, garantindo que o texto traduzido seja uma representação precisa do original. Um exemplo de fidedignidade pode ser encontrado no artigo de Palaria (2019) quando o autor faz uma análise do poema *The Waste Land*, de T.S. Eliot, traduzido para o português, em que o Caetano Galindo consegue manter a complexidade e a ambiguidade do texto original, preservando sua riqueza¹². Isso não ocorre, por exemplo, com o poema *The Raven*¹³, de Edgar Allan Poe, segundo Côrrea (2016), pois este traduzido para a Língua Portuguesa perde a rima das palavras “more, evermore...” com o próprio nome da personagem “Lenore” no final de seus versos. Isso ocorre,

11 Disponível em: <https://ovicio.com.br/torre-negra-primeiras-criticas-sao-negativas/>

12 *The Waste Land*: uma análise de tradução. Disponível em: <http://bibliophagia.blogspot.com/2019/03/the-waste-land-uma-analise-de-traducao_21.html>. Acesso em: 01 jul. 2023.

13 O corvo.

pois o “nothing more” é substituído por “nunca mais” o que obriga o tradutor¹⁴ a criar modos de sonorização para o poema. Com isso, é possível perceber como a fidelidade e a fidedignidade são elementos cruciais na tradução literária, pois permitem que os leitores possam desfrutar das obras em diferentes idiomas, mantendo a qualidade e a autenticidade do texto original. No entanto, é crucial examinar cuidadosamente essa questão, uma vez que, de acordo com as teorias de tradução e adaptação, é viável encontrar uma substituição equivalente que escape de uma tradução etnocêntrica e destaque os elementos da cultura de chegada, quando necessário.

Cabe ressaltar que, muitas vezes, a forma como a adaptação é concebida ignora completamente a transposição entre diferentes mídias e o fator essencial da adaptação - a recriação feita por um indivíduo, que traz consigo suas próprias perspectivas e experiências de vida. Considerando que cada pessoa tem uma visão única das coisas, a ideia de fidelidade absoluta não faz sentido, então não há necessidade de se preocupar com as fissuras desse sistema.

Quando se pensa em adaptação como tradução, é claro que qualquer aspiração a fidelidade é impossível, não só diante da presença inevitável de mediações de todos os tipos, mas devido à instabilidade dos significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações (Hattner, 2015, p. 16).

Contudo, cabe ressaltar que embora essa fidelidade absoluta seja inviável, é necessário destacar a importância de uma adaptação bem-feita, que respeite e preserve a essência do material original. Sobre o processo de tradução inversa (tradução oriunda de um suporte visual para o escrito), isto é, das telas ao texto, Cornelia confessa que durante o seu processo criativo considerou por vezes impossível a tarefa designada a ela de substituir “imagem e som” por palavras: “escritores sabem bem até demais como palavras são ferramentas insuficientes e quão mais potente pode ser a imagem. Tantas camadas de significado que lutamos para expressar... camadas transmitidas por imagens sem o menor esforço” (Funke, 2019, p. 313).

Dessa forma, o poder da imagem destaca a limitação da palavra, pois por meio de um quadro de um filme ou mesmo uma fotografia, é possível que o telespectador consiga interpretar além do que o signo verbal é capaz de expressar. Na imagem as cores, as formas, as linhas e os ângulos representam, enquanto na linguagem escrita temos somente as letras, as metáforas e as entrelinhas para o inexprimível. Assim, “enquanto o filme é capaz de expressar uma diversidade de informações através das imagens, as palavras podem somente buscar uma aproximação - e

¹⁴ O tradutor neste caso é o Machado de Assis que apesar de ser um exímio escritor, não conseguiu se aproximar muito em questão de sonoridade e ritmo da obra original. (Côrrea, 2016).

talvez isso seja verdade -, porém a aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor” (Hutcheon, 2011, p. 21).

Além da questão da imagem, existem outros elementos relevantes a serem considerados ao adaptar uma obra audiovisual, como o som e a legenda. Portanto, é responsabilidade do escritor encontrar estratégias para provocar as sensações desejadas no leitor, através da condução das ações e do uso dos verbos, sem tornar a narrativa excessivamente descritiva ou monótona. Na literatura brasileira contemporânea, Raphael Montes se destaca como escritor e roteirista, especialmente nos gêneros de suspense, crime e terror. Seus livros, como *Uma Mulher no Escuro* (2019), *Jantar Secreto* (2016) e *Bom dia, Verônica* (2020), alcançaram recordes de vendas e já foram traduzidos para mais de 22 países.¹⁵ Dessa forma, a história literária comprova mais uma vez que, embora seja um desafio, é possível por meio das palavras surpreender e encantar o leitor.

Por fim, a autora enfatiza que não seguiu o roteiro ao escrever o livro, mas sim assistiu "segundo por segundo, imagem por imagem" (Funke, 2019, p. 314). Ela absorveu a trama que o compunha e em um jantar com Del Toro conferiu a autenticidade dos personagens, das cenas e dos simbolismos. Funke admitiu que o próprio roteirista deixou claro que desejava que fosse mais do que uma simples transcrição exata do filme, mas ela decidiu não alterar a história e, em vez disso, escolheu "adicionar à jornada de Ofélia dez contos sobre os elementos-chave do filme" (Funke, 2019, p. 314). Essas narrativas geraram os fenômenos discutidos nesta dissertação. Desta forma, ao adaptar uma obra icônica para a linguagem escrita, o escritor se coloca na posição de um espectador que recria de forma imaginária o seu próprio cinema. Logo, o *Labirinto do Fauno* é, sem dúvida, uma adaptação que possui identidade própria e não deixa a desejar em relação à obra original.

15 As informações biográficas foram retiradas do site oficial do autor: <https://www.rafaelmontes.com.br/>

CAPÍTULO II

No capítulo subsequente, exploraremos as teorias que permeiam o gênero fantástico que, segundo Tzvetan Todorov (1975), se caracteriza pela presença de elementos sobrenaturais ou inexplicáveis, desafiando a lógica e a razão. Nesse sentido, nossa análise irá desvendar as peculiaridades do Fantástico na obra, além de explorar a evolução do gênero ao longo da literatura, proporcionando ao leitor uma compreensão mais profunda das suas múltiplas facetas. Também abordaremos conceitos e pesquisas sobre a *mise en abyme*, mergulhando na complexidade de suas definições e na dificuldade de reconhecer esse fenômeno na literatura. Por fim, nesta seção, apresentaremos os diferentes tipos de *mise en abyme* na narrativa, conforme o proposto por Dallenbach (1979) e introduziremos a origem da metalepse na narratologia, explicando as suas concepções e fornecendo exemplos do seu impacto no romance.

2.1 O labirinto do fantástico: perspectivas teóricas

A presença da narrativa fantástica na história é inegável, desde os tempos dos antigos mitos até as fábulas moralistas que moldavam a sociedade. No entanto, o fantástico enquanto gênero literário, só se consolidou a partir do século XVIII, na França. O termo “fantástico” em sua gênese pretendia especificar o gênero, principalmente para distingui-lo do gótico. Para Todorov (1981), o coração do fantástico está na presença de elementos estranhos a nossa realidade e nasce na incerteza do homem.

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. (Todorov, 1981, p. 15)

No final do Século XVIII e XIX, o fantástico funcionava como uma espécie de “protesto” ao ideal burguês, que tinha como objetivo dominar política e economicamente as demais classes, dessa forma, impedindo a intervenção do Estado. Além disso, também servia como uma “válvula de escape” da realidade insuportável dos cidadãos proletários, cuja vida se resumia basicamente a trabalhar excessivamente para sobreviver. Tudo isso sem nenhuma ambição ou sequer possibilidade de ascensão social.

Segundo Paes (1985, p. 190), “a literatura fantástica apareceu para contestar o racional, (...) fazendo surgir, no seio do próprio cotidiano por ele [racional] vigiado e codificado, o inexplicável, o sobrenatural – o irracional”. Em outras palavras, o chamado movimento “Iluminista”, condicionado pelo “racional” era traído, muitas vezes, pela ausência de explicação para os fenômenos estranhos ao cotidiano da população. Em vista desse “estranhamento” diante dos acontecimentos “aparentemente inverossímeis, se relevam zonas obscuras do nosso ser, aproximando-nos do mundo do louco, da criança, do sonho, do mito e da poesia” (Sá, 2003, p. 34). Nessa linha tênue, entre o estabelecido como real e o irreal, nasce o gênero fantástico. Sob esse viés, Todorov (1981, p.11) considera que, para ser considerado uma obra fantástica, a narrativa deve ser capaz de despertar a hesitação no leitor, que entre a crença e a descrença, leva-o a questionar a veracidade dos eventos narrados. Além disso, o fantástico implica “não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica” (Todorov, 1981, p. 19). Portanto, não enxergo o fantástico sob a ótica tradicional de Todorov, mas sim como uma abordagem híbrida que se relaciona mais com as teorias contemporâneas do gênero.

No *Labirinto do Fauno*, o fantástico pode ser interpretado a partir da inserção de elementos “incomuns” por meio do olhar de Ofélia que vê Faunos, fadas e outros seres que não correspondem a nossa realidade factual, mas que estão presente em suas leituras de contos de fadas. Aqui, o fantástico flerta com o maravilhoso:

- Mãe! – sussurrou Ofélia. – Acorda! Tem alguma coisa no quarto [...]

[...] Ofélia empurrou os cobertores para acender a luz, mas voltou para debaixo deles quando sentiu algo roçar suas pernas. Então ela viu. A fada-inseto estava sentada ao pé da cama, a antena comprida tremelizando, as longas pernas dianteiras se mexendo sem parar, a boca gorjeando em uma língua que, Ofélia tinha certeza, saía diretamente das histórias que lia nos livros. A menina prendeu a respiração quando a criatura saiu galopando pelo cobertor que protegia suas pernas paralisadas. A fada então atravessou o vasto campo de lã e finalmente parou a trinta centímetros de Ofélia, que notou, um pouco surpresa, que seu medo tinha desaparecido. Sim, sumira! Ela se encheu de alegria, como se um velho amigo a tivesse encontrado naquele quarto escuro e frio.

— Oi! — sussurrou ela. — Você me seguiu?

A antena se contraiu, e os estalos estranhos emitidos pela visitante fizeram Ofélia se lembrar do barulho da máquina de costura do pai e da agulha que batia suavemente no botão que ele pregava no vestido de sua boneca.

— Você é a Fada, não é? A visitante parecia não ter certeza.

— Espere aí! — Ofélia pegou um dos livros de contos de fadas que estavam na mesinha de cabeceira e o folheou, em busca da página que mostrava o desenho em preto da silhueta que ela observava com tanta frequência. — Achei! — Ela virou o livro para a visitante. — Está vendo? Isso é uma fada [...] (Del Toro; Funke, 2019, p. 53).

As duas fadas voaram e adotaram a mesma forma que a irmã tinha copiado das páginas do livro. O mestre chifrudo riu com alegria quando elas rodearam Ofélia, que esfregava os braços para se proteger do ar úmido e frio do poço ainda que estivesse de suéter por cima do pijama. Não era de se admirar que o mestre das fadas se movesse com tanta aspereza. Ou talvez ele só fosse velho. Parecia velho. Muito.

— Meu nome é Ofélia — disse ela, esforçando-se para soar corajosa e nada intimidada pelos chifres e estranhos olhos azuis. — Quem é você?

— Eu? — A criatura apontou para o próprio peito ressecado. — Ha! — Ele fez um gesto de desdém, como se nomes fossem a coisa menos importante do mundo. — Alguns me chamam de Pã. Mas eu tenho muitos nomes! — Com passos pesados, ele avançou. — Nomes tão antigos que só o vento e as árvores conseguem pronunciar...

— Ele desapareceu atrás do monolito, mas Ofélia ainda ouvia sua voz rouca e rispidamente hipnótica. — Eu sou a montanha, a floresta, a terra. Eu sou... argh... — Ele soltou um balido de cabra, e parecia ao mesmo tempo muito velho e muito jovem quando reapareceu na frente da menina. — Eu sou — ele balançou os membros e rugiu como um carneiro velho — um Fauno! E eu sou, como sempre fui e sempre serei, seu mais humilde servo, Vossa Alteza. (Del Toro; Funke, 2019, p. 53).

Uma narrativa em que todos os elementos anormais (comparando com o nível extradiegético) sejam considerados comuns, nada mais é do que um conto maravilhoso. No *Labirinto do Fauno*, esses elementos se misturam, como uma espécie de narrativa híbrida, definindo-se pelo fantástico pela ausência de explicação explícita a respeito desse outro universo na história. Segundo Todorov, o fantástico pode ser encontrado no espaço entre duas outras categorias, o estranho e o maravilhoso. Dessa forma, a existência do elemento fantástico depende da realidade considerada como admissível e normal para que o ser sobrenatural se destaque nesse universo.

Em consonância com o Todorov, Sá (2003, p. 32) afirma que “quando a incerteza não permite que se estabeleça o estranho nem o maravilhoso ou o sobrenatural devido à ausência de explicações dentro da lógica destes mundos, instaura-se o fantástico”. É importante ressaltar que essa lógica é relativa e balizada de acordo com aquilo que é considerado “natural” tanto no universo descrito em determinada obra literária, quanto conforme o contexto pertencente ao mundo do leitor, ou seja, externo a ficção. Dessa forma, existindo a possibilidade de alteração dos termos ora naturais, ora fantásticos a depender do contexto histórico-social e da obra analisada.

Assim, o fantástico após um longo processo de maturação passa a interiorizar o medo, ampliando sua estratégia de incomodar o leitor implícito. A narrativa passa a “tratar de assuntos inquietantes para o homem atual: os avanços tecnológicos, as angústias existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social” (Volobuef, 2000, p. 110), ou seja, o fantástico não trata mais somente da presença de criaturas sobrenaturais e horripilantes, mas dos terrores sociais com os quais os seres humanos convivem diariamente. Na perspectiva de Jaime Alazraki essa nova etapa do gênero, é denominada de “fantástico contemporâneo” ou simplesmente “neofantástico”.

Ao longo do século XX, o fantástico sofre inúmeras transformações, perpassando variadas temáticas como núcleo de sua discussão. A Tabela 4 sintetiza algumas dessas modificações na perspectiva diacrônica:

Tabela 4 - Perspectiva diacrônica dos elementos no fantástico

Final do século XVII até o início do XIX	Século XIX	Século XX
O fantástico exigia a presença do sobrenatural, estando presentes monstros e fantasmas;	Passou a explorar o psicológico , inserindo nas narrativas a loucura, alucinações, pesadelos para mostrar a angústia no interior do sujeito;	Além do horror, o fantástico passou a criar incoerências entre elementos do cotidiano .

Fonte: Tabela elaborada pela autora (2023) com base no conteúdo de Silva e Lourenço (2010, p. 2)

Com base no exposto, é possível afirmar o caráter corrente do fantástico advém do contexto social no qual está inserido, abordando sempre assuntos polêmicos, delicados ou marginalizados. Segundo Silva e Lourenço (2010, p. 2), uma das características que esse gênero mantém, temporalmente, é “a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor como se fossem reais”. Sob esse ponto de vista, para que uma narrativa seja considerada fantástica é crucial que o leitor admita aquele enredo como verdadeiro, ainda que de acordo com regras próprias e dentro da diegese do universo ficcional. Essa adesão ao que deveria ser incomum aos olhos do leitor ocorre quando passamos a naturalizar a jornada de Ofélia dentro do labirinto, imergindo cada vez mais na narrativa englobada e nos desafios que a menina precisa cumprir para voltar ao seu suposto reino mágico.

Um dos pressupostos fundamentais para a literatura fantástica de Todorov (1981) é a presença do *leitor implícito* que se caracteriza pela presença de um leitor idealizado pelo autor ao escrever. Nesse sentido, o leitor implícito é um destinatário fictício que possui um conjunto de conhecimentos, experiências e expectativas que o autor espera que o leitor real compartilhe. Logo, o leitor implícito é o responsável por preencher as lacunas deixadas pelo autor, interpretar os significados tácitos e inferir as intenções por trás do texto, essencial para a compreensão e interpretação de uma obra, pois é através dele que o autor estabelece uma comunicação com o leitor real.

No entanto, em relação ao leitor implícito há diferentes vias teóricas e muitas críticas ao método todoroviano. Alguns teóricos como Irène Bessièrre, Filipe Furtado e David Roas acreditam que não deveria existir essa “dependência” da recepção do leitor para se classificar

um gênero literário, já outros afirmam que o convencimento do leitor é essencial, seja no fantástico tradicional ou no contemporâneo. Todorov afirma

O fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’[...] Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico (Todorov, 1981, p. 35)

É importante destacar que o autor permite uma dupla abordagem, nesse quesito da hesitação, pois afirma que esse fenômeno pode ocorrer, tanto no plano diegético, isto é, no espaço narrativo interno através das personagens ou no plano externo, por meio do leitor implícito.

Por outro lado, Roas (2001, p. 20) defende que essa não deve ser a única condição determinante para o gênero, porém deve ser considerada, pois “o fantástico sempre dependerá do que consideramos real, e o real depende diretamente do que conhecemos”. Assim, a narrativa fantástica é de certo modo subordinada às características mutáveis como o contexto/espaço/tempo no qual o leitor se encontra sendo impossível ignorá-lo.

2.2 – O labirinto fantástico, estranho e maravilhoso

Oriundo da incerteza, o fantástico pode ser considerado como uma espécie de “ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (Todorov, 1981). Cabe ressaltar que essa dúvida sobre o acontecimento pode ser causada tanto no leitor, como na personagem da história contada ou em ambos.

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens (Todorov, 1981, p. 19).

Conforme mencionado anteriormente, para Todorov o fantástico estaria no limite de dois outros gêneros, são eles, o estranho e o maravilhoso. Para se definir na categoria de “estranho”, segundo Todorov (1981), os acontecimentos que desafiam a compreensão do leitor devem ser explicados de modo racional dentro da narrativa. Segundo Sá (2003, p. 32), isso ocorre “através de parâmetros naturais e científicos, constituintes da realidade humana de certo

tempo e espaço”, isto é, instaurado o mais próximo possível do universo concreto. Um exemplo disso, é uma narrativa na qual o leitor é conduzido a hesitar entre o tangível e o intangível, mas que, por fim, decide-se pela explicação razoável e genuína, seja porque o enredo se explicou por meios lógicos, seja porque o decidiu assim.

O maravilhoso, por outro lado, consiste em uma realidade imagética impossível para os seres humanos, sempre considerando seu contexto histórico e social. Segundo Todorov (1981), a categoria de “maravilhoso” traz elementos extraordinários que transcendem a realidade, mas que são aceitos como parte do universo ficcional. Para Sá (2003, p. 32), esse mundo maravilhoso “se encarregaria de gerar e confirmar suas regras e sua lógica de comportamento”. Um exemplo clássico das narrativas maravilhosas são os contos de fadas, nos quais existem suas próprias verdades e leis, cujo questionamento não faz sentido fora do universo diegético.

Segundo Marçal (2009, p. 3), “ao projetarem um mundo imaginário e simbólico plenamente constituído, totalizante, os contos de fadas não só se opõem ao mundo real e empírico, senão postulam implicitamente que o sobrenatural pertence à categoria do imaginário”. Consequentemente, “a criança aprende com os contos de fada que coisas estranhas e sobrenaturais só podem acontecer exclusivamente no universo fictício” (Marçal, 2009, p. 3). Isso reforça a idealização de uma dicotomia entre real (mais próximo do factual) e o imaginário (puramente ficcional, fantástico, sobrenatural) dentro das narrativas literárias.

Em nosso *corpus*, a narrativa fantástica pode ser considerada como uma fuga inconsciente da protagonista Ofélia, na qual ela cria uma versão mais agradável da vida para conseguir lidar com as suas questões afetivas, como o luto e o abandono materno, por exemplo. Segundo Sabbadini (2014, p. 288), “um universo mental é criado para evitar o enfrentamento de outro que é, assim, negado sempre que seja percebido como inaceitável ou insuportável”. Esse comportamento de escape é normalmente realizado por “vítimas de abuso ou de pessoas que sofreram grandes perdas” (Sabbadini, 2014, p. 228), no caso de Ofélia, a perda do seu pai.

Outro ponto interessante diz respeito a Del Toro (2006) escolher como a protagonista uma criança. Conjectura-se que isso se deva ao fato de que “ela cria o seu próprio mundo [...] e transpõe as coisas de seu mundo para uma nova ordem que lhe agrada” (Freud, 1908, p. 80). Tal qual os adultos consideram seu trabalho, por exemplo, as crianças levam as “brincadeiras” a sério e despendem grandes cargas de afeto. Desse modo, “seria incorreto pensar que a criança não leva este mundo a sério; ao contrário: leva tão a sério sua brincadeira, que nela investe grandes cargas de afeto. O contrário do jogo, não é seriedade, e sim a realidade” (Freud, 1908, p. 80).

Na história Ofélia praticamente não hesita diante dos personagens mágicos e acredita em tudo que o Fauno fala e, somente quando desiste de sacrificar o seu irmão e está sangrando, praticamente morta, ela assume que sua mãe estava certa “contos de fadas não existem” (p.293) e ninguém seria capaz de livrá-la do destino a qual estava fadada, essa oscilação da personagem entre o maravilhoso e os fatos transparecem o hibridismo da narrativa. Dessa forma, apesar de inventar um mundo alternativo “a criança sabe muito bem diferenciar o seu universo de brincadeiras e a realidade” (Freud, 1908), mas opta pelo que mais lhe é agradável. Esse processo de “brincar” é semelhante ao “fantasiar” na fase adulta.

Desse modo, utilizando-se da linguagem dos contos de fada e do verbo no pretérito imperfeito, a adaptação começa assim: “dizem que há muito, muito tempo, uma princesa vivia no reino subterrâneo, onde não havia dor nem mentiras, e sonhava com o mundo dos humanos” (Del Toro; Funke, 2019, p. 11). Estes são tanto indícios de deslocamento do leitor para um outro universo, utópico e distinto do nosso natural, como também tem o intuito de “mascarar” a realidade factual e até mesmo a intenção do narrador.

É importante destacar, no entanto, que o maravilhoso não problematiza essa segmentação da realidade com a imaginação, pois relata acontecimentos aparentemente “absurdos” sem se preocupar com a verossimilhança extradiegética. Além disso, “o universo do Maravilhoso fecha-se em si mesmo, é hermético, excludente e, paradoxalmente, convencional pois, apesar de erguer-se sobre uma imaginação que subverte os convencionalismos do mundo material e familiar, reafirma a hierarquia do real sobre o irreal” (Marçal, 2009, p. 3). Logo, quando essa dúvida não pode ser explicada nem pela composição do estranho (fenômeno explicável), nem do maravilhoso (fenômeno aceitável), tem-se o fantástico “mundo da hesitação e do equilíbrio instável” (Sá, 2003, p. 32). Qualquer outro aspecto que puder ser interpretado em um desses outros dois gêneros, arruinaria de vez a classificação enquanto fantástico. Assim, conforme Todorov (1981, p. 35), este gênero tem “uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento” no espaço literário.

Por fim, devido as nuances entre os gêneros, consideraremos a narrativa do *Labirinto do Fauno* como híbrida, tendo em vista que se considerarmos o plano digético sob o olhar da protagonista estaremos diante de um mundo maravilhoso, porém extradiegético, em que há o leitor implícito, há a possibilidade da narrativa ser considerada fantástica, pois além dos outros personagens não interagirem com os elementos sobrenaturais da história, estes também aparecem em momentos específicos para interromper o universo tido como natural.

2.4 – O neofantástico: novas perspectivas

No neofantástico, é abandonada a necessidade arcaica de despertar pavor nos leitores ou da utilização de elementos sobrenaturais, propriamente ditos, como fantasmas, monstros e outros seres fictícios. O fantástico atual, contudo, apresenta outros medos igualmente difíceis de serem enfrentados como as misérias da nossa sociedade exposta em nosso cotidiano.

Segundo Sá,

O fantástico tradicional é visto como aquele que se utiliza do homem apenas como uma ferramenta de constituição de seu mundo, de seus componentes ou da matéria que o definiria. No contemporâneo este paradigma se inverte. A matéria, agora sob os desígnios do próprio homem, será o meio pelo qual se atingirá o ser humano (Sá, 2003, p. 55).

Em outras palavras, há uma inversão no fantástico, o tradicional que tinha como seu objeto o homem, se transmuta no contemporâneo, no qual o homem passa a ser o fim a ser atingido. Esse fantástico contemporâneo ou neofantástico, como denominam, tem

O critério de normalidade baseado em parâmetros sociais, podendo alterar-se em diversas situações. Da mesma forma que a realidade é constituída num determinado contexto espacial/temporal, a normalidade humana percorreria o caminho que beira a excentricidade e a loucura (Sá, 2003, p. 55).

Dessa forma, enquanto o fantástico tradicional realizava uma dicotomia entre “real *versus* imaginário” como “marca de ferro em brasa”, o neofantástico funciona mais como um tecido leve que cobre os olhos de uma segunda “realidade”, quase imperceptível.

Sob essa ótica, Alazraki (1990, p. 29) corrobora “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um encobrimento que esconde uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narrativa neofantástica” (Alazraki, 1990, p. 29, tradução nossa)¹⁶. Em “O Labirinto do Fauno” (2019), por exemplo, é possível perceber isso por meio das críticas sociais veladas na narrativa, o fantástico no caso dessa obra se dá não através dos monstros físicos, mas pela barbárie de que é capaz a humanidade, muito bem representada pela crueldade do Capitão Vidal, por exemplo. Além disso, Alazraki (1990) também aponta três características que distinguem o neofantástico do seu precursor, são eles: visão, intenção e *modus operandi*. Na visão “o fantástico adquire a solidez do mundo real” (Alazraki, 1990, p. 29, tradução nossa)¹⁷, essa aparência “sólida”, ou seja, com características idênticas, serviriam como base

¹⁶ “lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”

¹⁷ “lo fantástico asume la solidez del mundo real”

para a sua própria destruição, pois quanto mais parecido com o real, mais visível seriam as “rachaduras”, “fissuras” indicando uma segunda realidade além daquela descrita.

A intenção é caracterizada por “uma perplexidade ou preocupação, sim, pelo inusitado das situações narradas, mas sua intenção é bem diferente”¹⁸ (ALAZRAKI, 1990, p. 29), aqui, o medo provocado no leitor é substituído pelo insólito, subjetivo e, muitas vezes, apresentado através de metáforas, diálogos, que indicam novas interpretações acerca da narrativa apresentada.

E, por fim, *modus operandi* aspecto dependente da vacilación ou hesitação oriunda do medo despertado no leitor. Para que isso aconteça, Alazraki (1990, p. 30) aponta que a “narração fantástica assume a causalidade do mundo, reproduz a realidade cotidiana como a conhecemos”¹⁹ construindo gradualmente e de forma sutil ocorrências fora desse “normal”. Essa hesitação na obra acontece quando Ofélia se depara com a fada que deseja levá-la até o labirinto, quando trata com ceticismo e desdém o possível poder de cura da mandrágora ou até desconfia do livro dado pelo Fauno. É importante destacar que antes da protagonista adotar isso como uma “verdade” ou mesmo algo “natural” dentro da sua realidade ela sempre desconfia e hesita.

Diante do exposto, considera-se que “mesmo focado na vida humana e em seus problemas, numa aparente rotina e quase normalidade, o real não se constitui, visto que esse mundo extrapola o plausível” (Sá, 2003, p. 61). Portanto, no neofantástico não há mais a provocação de uma ruptura, entre um nível (real) e outro (irreal), mas a simultaneidade dos universos que se confundem sob visão, intenção e *modus operandi*, neste modo o caráter insólito é indispensável.

2.5 - Os fundamentos teóricos da *Mise en Abyme*: definições e estudo

Oriunda da heráldica, ciência que estuda a gênese e a evolução de emblemas e brasões, a *mise-en-abyme* foi citada pela primeira vez, no âmbito das artes plásticas e literárias, em 1983 pelo renomado escritor francês André Gide. O autor transportou o conceito artístico para a literatura com o objetivo de explicar as narrativas que tinham outras narrativas dentro de si.

Em seu livro *Les faux-monnayeurs* (1925, p. 243), Gide compreende o efeito de *mise en abyme* como uma técnica capaz de criar um efeito reflexivo na narrativa, permitindo ao leitor

¹⁸ “una perplejidad o inquietud sí, lo por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra”

¹⁹ “la narración fantástica asume la causalidad del mundo, reproduce la realidad cotidiana tal como la conocemos”

uma imersão ainda maior na história. Segundo o autor, essa técnica consiste em inserir uma história dentro de outra, criando um espelho de reflexões que enriquece a trama principal.

Nesse sentido, é muito comum encontrar definições variadas do fenômeno discutido em comparações com matrioskas (boneca russa), efeito espelhado, colmeia, entre outros. Nas artes plásticas, por exemplo, a *mise-en-abyme* é representada por um quadro que possui dentro dele uma cópia menor; no cinema por um personagem que acorda sonhando dentro do seu próprio sonho criando uma espécie de *loop* infinito. Veja alguns exemplos de *mise en abyme* nas artes:

Figura 7 - Analogia da mise en abyme com as matrioskas (bonecas-russas)



Sergio Longo (2020)²⁰

Na imagem acima conseguimos observar um exemplo clássico análogo a *mise en abyme* em que as bonecas representam os planos/níveis presentes na narrativa do *Labirinto do Fauno*. Sob essa perspectiva, a narrativa principal é a boneca maior que engloba todas as outras menores. Um detalhe interessante é que, no caso das matrioskas, todas as bonecas são idênticas independente do seu tamanho o que reforça que na analogia da escrita, a *mise en abyme* deve ter alguma relação com a história principal, seja por meio de elementos diretos ou através da intertextualidade.

Na narrativa escrita, segundo Snow (2016, p. 14), a *mise-en-abyme* não possui um único significado tornando ainda mais difícil a sua conceituação. Um dos exemplos mais ordinários de *mise en abyme* são as narrativas encaixadas expressas no livro de Antoine Galland *As mil e uma noites* (1704), obra na qual a personagem Sherazade utiliza da criatividade narrativa para

²⁰ Disponível em: <https://sergiolongo.com.br/voce-sabe-o-que-e-uma-matrioska//>. Acesso em: 15 de agosto de 2023

se livrar da morte iminente. Nesse enredo, a protagonista conta todos os dias uma história diferente para o seu marido interrompendo-a antes que acabe para que assim o rei, movido pela curiosidade, desista de executá-la na manhã seguinte. Nessa obra, têm-se várias micronarrativas dentro de uma narrativa maior, isto é, a narrativa principal presente no plano primário.

Para Todorov

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (Todorov, 1969, p. 125)

Cabe destacar que, nesse caso, diferente do exemplo anterior das *matrioskas*, as histórias contadas por Sherazade não se duplicam igualmente, mas em cadeia, em que uma narrativa se torna prolongamento da outra, portanto evidenciando mais uma vez a variedade de modalidades de *mise en abyme* existentes na literatura.

Além disso, quando pensamos nas técnicas de *mise en abyme* e sua definição volúvel, outros pensadores são mencionados como Claude Magny, professora e filósofa francesa e Lucien Dällenbach, professor e pesquisador suíço literário. Ambos são os precursores das discussões a respeito da narrativa em abismo. Enquanto Magny trata da *mise en abyme* como metáfora de espelhos “em cascata e concebe um sentido de 'vertigem metafísica' em tais 'reflexões' onde, 'em suma, há a ilusão de mistério e profundidade' se apropriando dessa profundidade percebida como um abismo sem fim de reflexos no espelho” (Snow, 2016, p. 10). Dessa forma, é da ideia original de Gide que Magny amplifica o conceito e denomina sua ideia de espelho com o termo *mise en abyme*. Esse fenômeno é relacionado à função do espelho justamente “nessa perspectiva de ser um instrumento para realçar a imagem ao refleti-la, tornando-a dupla” (Snow, 2016). No *Labirinto do Fauno*, essa narrativa é refletida, reduplicada e ampliada em seu enredo por meio dos contos incorporados no romance.

Figura 8 - *Mise en abyme* como efeito de espelho



Mathematics (2020)²¹

Segundo Dallenbach, a narrativa espelhada, apesar da sua denominação tardia, sempre esteve presente na literatura, desde o século XVI com as peças de Shakespeare e até mesmo na arquitetura da época.

A ideia dividida e fechada, a subtrama que imita e acompanha o drama principal, a ação e seu satélite, a versão menor da ação - a unidade dividida - isso é certamente um fenômeno estranho (...) Essas tramas duplas são puro Shakespeare. . . Eles também são característicos do século XVI (...) O espírito do século XVI gostava de espelhos; todas as ideias renascentistas tinham dois níveis. Veja os biombos dos altares nas igrejas: o Renascimento, com sua arte estranha e requintada, sempre reflete o Antigo Testamento no Novo. A trama dupla está em toda parte (Dallenbach, 1979, p. 198).

Além disso, Dallenbach (1979, p. 53) define a *mise en abyme* como “um mecanismo discursivo, que se manifesta nas mais variadas formas” (Dallenbach, 1979, p. 53). Essa estrutura em abismo, de acordo com o verbete do *E-Dicionário de Termos Literários* escrito por Annabela Rita (2010), ainda “favorece um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micronarrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos”, isto é, efeito de uma obra menor contida em outra maior.

Cabe destacar que um dos princípios, conforme os autores, para o efeito da *mise en abyme* ocorrer é necessário que na narrativa, “a história incorporada compartilhe elementos de

²¹ Disponível em <https://math.stackexchange.com/questions/3433291/is-a-fractal-per-definition-mise-en-abyme>. Acesso em 20 de agosto de 2023.

enredo, características estruturais ou temas com a história principal tornando possível correlacionar trama e subtrama”(Fludernik 2009, p. 156), no caso do *corpus* desse trabalho esse paralelismo ocorre uma vez que os dez contos introduzidos pela autora no romance se referem a peças-chave e personagens da história primária. Observe a Tabela 5:

Tabela 5 - Contos inseridos no romance

Conto 1 – A promessa do escultor	Página 45
Conto 2 – O labirinto	Página 83
Conto 3 – O moinho sem lago	Página 113
Conto 4 – O relojoeiro	Página 137
Conto 5 – A navalha e a faca	Página 169
Conto 6 – O encadernador	Página 201
Conto 7 – Quando o Fauno se apaixonou	Página 229
Conto 8 – O alfaiate que fez um acordo com a morte	Página 263
Conto 9 – O eco do assassinato	Página 283
Conto 10 – O sobrevivente	Página 299

Cada um dos dez contos mencionados acima aborda elementos essenciais da trama principal, enriquecendo a narrativa com conflitos adicionais e desfechos surpreendentes. Va É importante ressaltar que o filme original de Del Toro (2006) também explorou os diferentes níveis existentes na narrativa, embora em menor escala. Os elementos do mundo fantástico e do mundo real foram apresentados de forma criativa, utilizando estratégias como a *analepse* (volta ao passado) no início do filme, que nos leva da morte da protagonista ao renascimento de Moanna no mundo subterrâneo. Além disso, houve alternância de cenários entre a floresta, a casa de Vidal, o labirinto e o mundo subterrâneo, e a narração em *voz over* como guia para o espectador, entre outros recursos visuais e sonoros.

Segundo Dallenbach (1979), a *mise en abyme* pode manifestar-se de várias maneiras na narrativa, como a reduplicação simples, ao infinito e apriorística. Vamos explorar essas formas a seguir:

Tabela 6 - Tipos de *Mise en Abyme*

TIPOS DE MISE EN ABYME	
Reduplicação simples	Denomina-se reduplicação simples quando há um trecho que possui uma relação de semelhança com a obra que o inclui.
Reduplicação ao infinito	Quando além de encontrar na narrativa um ponto mantenha com a obra uma relação de similitude também concatene (ela própria) um outro trecho e assim sucessivamente.

Reduplicação apriorística	Funciona “como um espelho que contém a obra e que a consagra por apresentar o processo de criação da ‘própria obra por identidade’ – reflexão do código pelo próprio código”
----------------------------------	--

Fonte: Tabela elaborada pela autora (2023) com base no livro de Dallenbach (1979).

No caso do nosso *corpus* o tipo de *mise en abyme* é a reduplicação ao infinito, pois existe uma relação de semelhança entre os contos e o romance e, a partir dessas micronarrativas, conseguimos progredir na história principal adicionando novas impressões sobre a narrativa.

2.6 - Os fundamentos teóricos da metalepse, a narrativa e a metalepse na narrativa

A metalepse surgiu nos estudos narrativos a partir de um conceito retirado da retórica denominado de *metalépsis*²². Este foi introduzido pela primeira vez na literatura por Gérard Genette, crítico e teórico literário francês, com o intuito de estudar os níveis narrativos das obras literárias.

Segundo Capanema (2016, p. 3), Genette compreendia a metalepse como “uma ultrapassagem da fronteira movediça, mas sagrada, entre dois mundos: aquele em que se conta e aquele de que se conta”. Sob essa perspectiva, há combinação dos níveis narrativos, pois há “movimentos de intrusão do narrador ou narratário no universo da história que é contada ou o inverso” (Genette, 1972). Com o passar do tempo, contudo, o conceito de metalepse ganhou novas formas, abrangendo outros modos artísticos, como o teatro e o cinema.

Para metalepse se manifesta quando os níveis da ficção e do real se interpenetram e/ou se confundem, o que pode se materializar de dois modos, a saber: 1) na dinâmica da própria narrativa; 2) na designação – linear ou não – de outras produções, quer no plano ficcional, quer em outros planos que rompem as fronteiras da ficção. O intercâmbio pode ocorrer em vários níveis de metalepse narrativa, conforme os efeitos funcionais manifestos no processo ficcional. Em síntese, como conceito operatório, a metalepse permite a exploração de outros aspectos de uma obra, quando esta se abre para figurações de personagens, isto é, quando toca na questão da imanência e da transcendência da obra de arte (Abreu, 2016, p. 2).

Alguns teóricos, por exemplo, conceituam o fenômeno da metalepse de forma mais abrangente, como é o caso de Wolf (2009). O autor define a metalepse como a “transgressão geralmente não acidental e paradoxal de bordas entre níveis ou (sub) mundos que são ontologicamente ou logicamente diferenciados” (Wolf, 2009, p. 50). Para ele, a metalepse é intencional, pode ser encontrada em mídias diversas e não somente na escrita, nesse meio ele inclui ainda a narrativa não ficcional. Ademais, o autor afirma que na metalepse é crucial

²² *Metalepse* é uma figura retórica que consiste em expressar uma ação ou ideia mediante outra relacionada metonimicamente com ela. (Beristáin, Helena. **Dicionário de Retórica e Poética**. México: Porrúa, 1995, p. 319).

também a presença de mais de um nível narrativo e, por fim, a transgressão de algum desses. Portanto, antes de analisar o rompimento desses níveis narrativos, faz-se necessário compreender o que são esses planos e como funcionam dentro de um enredo.

O termo *nível narrativo*, proposto por Genette (1972), indica as condições da enunciação de uma narrativa. Estes são classificados com o objetivo principal de diferenciar as instâncias da voz narrativa, tendo em vista dois aspectos: “de onde se fala” e em qual momento “ocorrem as ações” de fato, dividindo-se da seguinte forma:

Tabela 7 - Níveis narrativos

Nível	Definição
Extradiegético	Plano primário e externo no qual se encontra o leitor.
Intradiegético	Também intitulado como diegético que corresponde plano interno na narrativa onde são apresentadas as personagens e ocorrem as ações, isto é, a história propriamente dita.
Hipodiegético ou metadiegético	Se constitui de um nível dentro do nível diegético, ou seja, uma narrativa englobada na principal.

Fonte: elaborada pela autora (2023)

De acordo com Lopes e Reis (1988, p. 133-134), extradiegético é o nível primário, de onde podem emergir outros níveis narrativos. É a categoria que corresponde ao mundo exterior à história contada, de onde se narra e de onde agem as entidades que interferem na narrativa. Nele se posicionam o narrador implícito (ou instância enunciativa) e o leitor ou espectador implícito. Já o nível intradiegético ou diegético corresponde ao mundo secundário, onde se localizam os personagens e eventos que integram a história. E o nível hipodiegético, mundo terciário, diz respeito à camada de histórias encaixadas no nível intradiegético. Vale lembrar que o termo hipodiegético se refere ao mesmo conteúdo que Genette (1972) denomina de metadiegético.

Em substituição ao termo genettiano, Mieke Bal (1977) propõe a expressão hipodiegético para designar o nível “constituído pela enunciação de um relato a partir do *nível intradiegético*: uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim parece embutida na primeira” (Reis; Lopes, 1988, p. 128). Para ilustrar a organização desses níveis narrativos tomemos como exemplo o enredo do livro *O Labirinto do Fauno*, de Guillermo Del Toro e Cornelia Funke. No trecho abaixo retirado do romance, temos no primeiro

plano narrativo o prólogo que dá início a uma breve história sobre a princesa Moanna, cujo maior desejo era fazer parte do mundo dos humanos.

Dizem que há muito, muito tempo, uma princesa vivia no Reino Subterrâneo, onde não havia dor nem mentiras, e sonhava com o mundo dos humanos. A princesa Moanna sonhava com um céu azul perfeito e um mar de nuvens infinito; sonhava com o sol, a grama e o gosto da chuva... Um dia, a princesa fugiu dos guardas e chegou ao nosso mundo. O sol logo apagou todas as suas lembranças, e ela esqueceu sua identidade e seu lugar de origem. Vagou pela terra com frio, com dor, doente. Até que, enfim, morreu (Del Toro; Funke, 2019, p. 9).

Nessa narrativa, a princesa foge, perde-se e não volta mais para casa. Aqui, além da característica de contos de fadas²³, temos um nível extradiegético, pois ele é o plano primário que dá início a história por meio de um narrador heterodiegético, isto é, que não faz parte da ação. Na Tabela 8 abaixo, é demonstrado de forma esquemática a organização desses níveis narrativos, de modo que possamos compreender como eles se relacionam, observe:

Tabela 8 – Esquema de níveis narrativos presentes na obra

Nível extradiegético: Contos de fadas da Princesa Moanna.	Nível intradiegético: História de Ofélia e toda contextualização + ação das personagens.	Nível hipodiegético: Jornada de Ofélia no mundo fantástico do labirinto com o Fauno e outros personagens míticos.	Nível hipodiegético de 2º grau: Narrativas sobre simbolismos englobados na história principal.
---	--	---	--

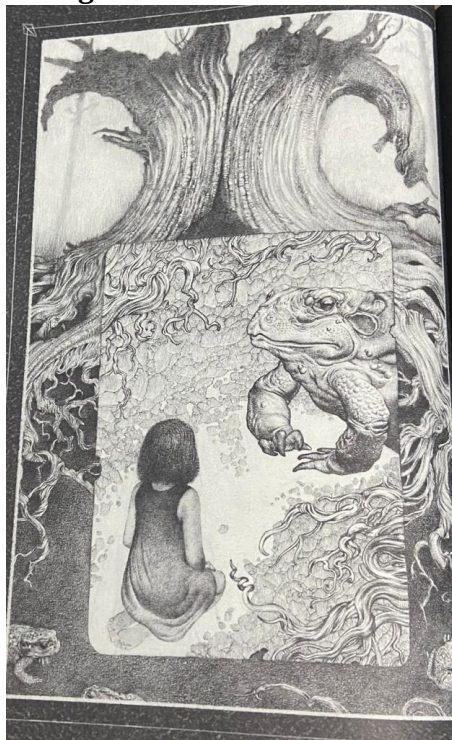
Fonte: elaborado pela autora (2023)

Nos contos inseridos no romance há diversos simbolismos que são essenciais para a construção na narrativa principal, são eles: o moinho, o labirinto que se referem ao espaço narrativo, a navalha e o relógio de Vidal, o Livro das Encruzilhadas, o Homem Pálido e o próprio Fauno, personagens do enredo principal.

A ilustração abaixo foi retirada do conto intitulado “o labirinto”. Localizada no plano hipodiegético, a história trata da construção do labirinto, um dos símbolos mais importantes e que permeiam toda a obra, não se referindo apenas a um espaço físico, como também a diversas significações.

²³ As características dos contos de fadas incluem elementos como a presença de personagens mágicos, a existência de um ambiente fantástico, a presença de um conflito central a ser resolvido, a presença de um final feliz, além de muitas vezes transmitirem mensagens morais e valores culturais.

Figura 9 - O labirinto



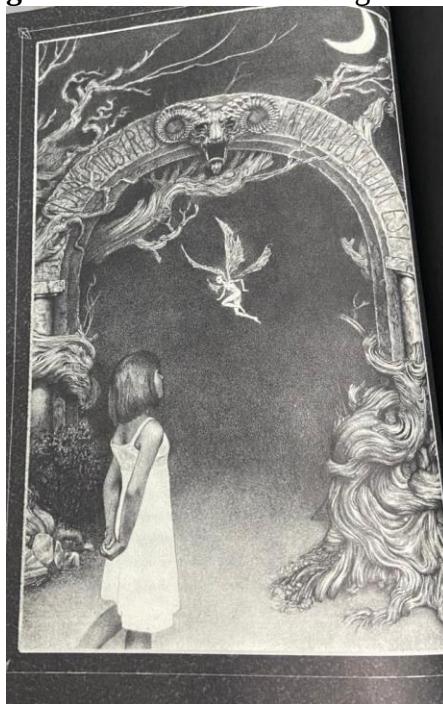
Fonte: Funke (2019)

No conto *O labirinto*, Francisco Ayuso, protagonista da história, se apaixona por uma moça na floresta em um dia de caçada, no entanto, esta não consegue ter nenhuma lembrança da sua vida e sequer sabe seu nome. Ayuso ajuda a jovem, a batiza de Alba e tempos depois eles se casam. Contudo, Alba após ter filhos começa a ficar incomodada com a falta de lembranças e pede ajuda a uma bruxa Rocio que faz o prognóstico de que a memória da moça voltaria quando estivesse em um labirinto “construído com as pedras do vilarejo vizinho” (Del Toro; Funke, 2019, p. 87). Ayuso então se dedica a construção desse monumento seguindo as instruções da bruxa e a ameaça ao dizer que se sua esposa não descobrir a sua verdadeira identidade irá assassinar Rocio no próprio labirinto que construíra. Alba não descobre seu nome e Rocio é morta afogada dentro do moinho. Por fim, as histórias se entrecruzam com o plano principal, na página 89 do romance, o narrador revela que na verdade Alba encarnou após 223 anos no corpo de Ofélia concretizando a profecia de Rocio no início do conto analisado.

Nesse momento conseguimos perceber as nuances que divergem a adaptação do texto-fonte. Na película, por exemplo, esses elementos são postos para o telespectador, algumas vezes de forma vaga, já no romance essas lacunas são preenchidas e complementam trazendo mais

complexidade para o enredo, uma vez que as histórias se misturam em abismos que se cruzam e metalepses que rompem o nível diegético.

Figura 10 - O moinho sem lago



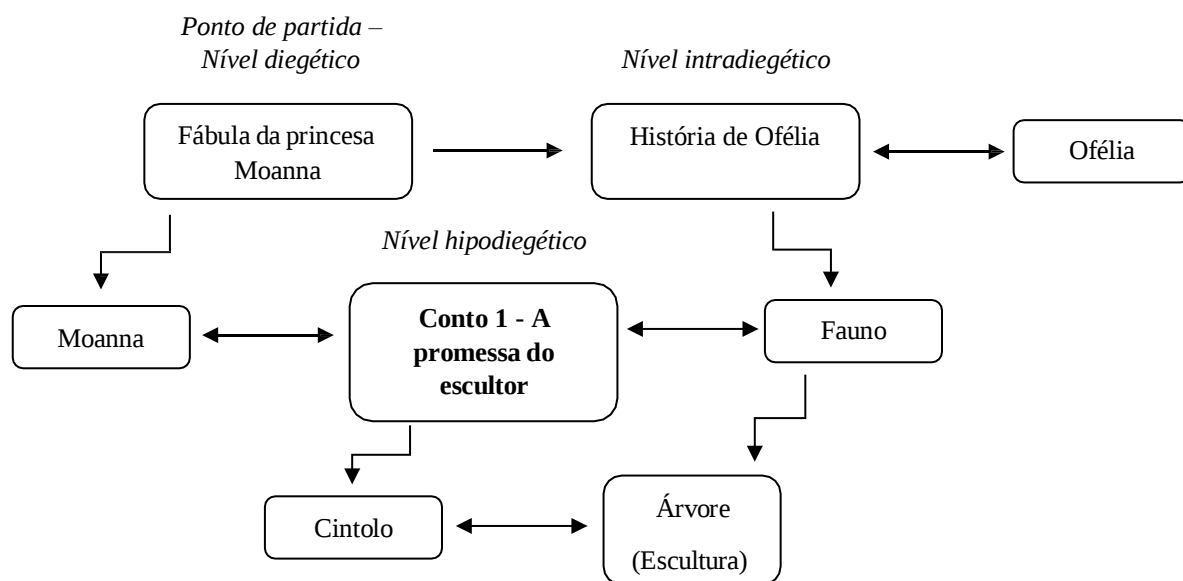
Fonte: Funke (2019)

A Figura 10 faz referência ao conto “o moinho sem lago” do *Labirinto do Fauno*, neste novamente a história se entrelaça com o nível diegético da narrativa. Isso ocorre, porque a autora decidiu utilizar mais um dos símbolos da história principal: o moinho. No conto, o narrador relata que este moinho foi amaldiçoado “pela morte de uma bruxa que fora afogada no lago pelos capangas de um homem nobre” (Del Toro, Funke, p. 115). Esse nobre citado na narrativa refere-se ao personagem Ayuso apresentado no conto anterior, denominado “o labirinto”. Dessa forma, é possível perceber por meio desse excerto um entrelaçamento do conto, não só com o nível diegético, mas também com as outras histórias localizadas no nível hipodiegético. Esse trânsito do narrador entre os diversos níveis gera a *metalepse* que pode ser melhor entendida a partir da Figura abaixo.

Figura 11 – Entrelaçamento de níveis



Fonte: autora (2023)



Fonte: autora (2023)

Por fim, é importante ressaltar a riqueza dos elementos extratextuais, como as ilustrações, a diagramação, o *layout* das páginas, os quais desempenham um papel crucial na diferenciação dos contos dentro do romance. Sem esses elementos, o leitor provavelmente ficaria desorientado, sem saber qual história estaria lendo, seja a história principal (no nível diegético) ou as secundárias (nos níveis hipodiegéticos), pois constantemente a atenção do leitor é dividida entre o conflito de Ofélia no universo diegético ficcional (fora do labirinto), o passado longínquo da princesa Moanna (dentro do labirinto) e as simbologias da história. Isso torna a narrativa mais complexa e envolvente, com múltiplos planos e fenômenos narrativos.

CAPÍTULO III

Nesse capítulo analisaremos dois dos dez contos apresentados no livro *O Labirinto do Fauno*, o primeiro nomeado “O encadernador” e o segundo “O relojoeiro”. Esses contos foram selecionados, pois possuem grande incidência dos fenômenos aqui pesquisados, além disso tratam de elementos cruciais da narrativa principal e se interrelacionam com outras micronarrativas englobadas. A partir dessas micronarrativas, buscaremos demonstrar como os elementos da *mise en abyme* e da metalepse funcionam como técnicas estruturais da narrativa literária, bem como esses recursos transformam e enriquecem a experiência de leitura. Em seguida, demonstraremos como a *mise en abyme* provoca a sensação de fantasia dentro da fantasia resultando em construção fantástica. Além disso, discutiremos a estrutura labiríntica da narrativa e, conseqüentemente, o fenômeno da metalepse que se estende desde a estrutura até a intertextualidade discursiva. Por fim, finalizaremos esse capítulo com a análise dos contos demonstrando como esses dois fenômenos contribuem para o efeito fantástico da obra.

3.1 A *mise en abyme* e a metalepse como técnicas estruturais da narrativa

Como sabemos, a *mise en abyme* é um recurso utilizado nas artes visuais e na literatura que consiste na representação de uma obra dentro de outra, criando uma espécie de reflexo ou espelhamento. Esse efeito é frequentemente utilizado para transmitir a ideia de infinitude ou de uma realidade em camadas. Para Letalleur-Sommer (2019, p. 86), “a *mise en abyme* é um processo de duplicação formal heráldica acompanhado por uma relação tipo recipiente/conteúdo”, isto é, uma narrativa idêntica em sentido ou forma que se repete na função de espelho *ad infinitum*.

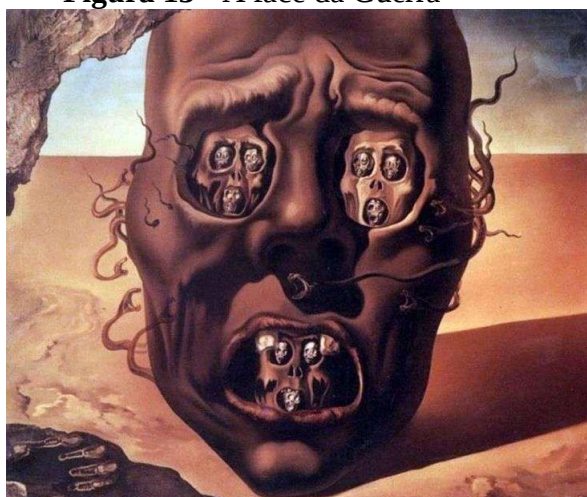
Na Figura 12 temos um exemplo dessa *mise en abyme* com reduplicação ao infinito, se observarmos atentamente a obra perceberemos uma mesma cena com perspectivas múltiplas. Na pintura há pequenas diferenças, na imagem maior há uma personagem triste, com fisionomia exausta, no quadro que se repete encaixado, a figura assume um aspecto diferente, olha para o lado distraída, já no outro nível observamos a personagem que parece estar encarando a tela, mirando o espectador. Assim como nas pinturas, uma narrativa com efeito de *mise en abyme* pode assumir diferentes interpretações a partir do ângulo em que o leitor decida fixar a sua atenção.

Figura 12 - *Mise en abyme*

Pinterest²⁴ (2023)

Além disso, segundo Letalleur-Sommer (2019, p. 87), a *mise en abyme* também pode ser categorizada como uma “reduplicação embutida”, nela o que mais importa são os contornos, as molduras muito encontradas em pinturas. Na narrativa literária, contudo, pode refletir no conteúdo e em uma rede de relações entre obra/autor, narrador/enredo/personagens, etc. Um exemplo que ilustra bem o processo de *mise en abyme* é a Figura 13 abaixo:

Figura 13 - A face da Guerra



A Face da Guerra (A Face da Guerra)²⁵, Salvador Dalí (1940)

²⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/Josehbueno/mise-en-abyme/>. Acesso em 2 de outubro de 2023.

²⁵ Disponível em <https://www.pinterest.com.mx/pin/726909196101805792/>. Acesso em 5 de outubro de 2023.

No quadro intitulado "A face da Guerra", pintado por Salvador Dalí, podemos observar a representação da técnica conhecida como *mise en abyme*, que se encaixa e se multiplica simultaneamente. Diferente das matrioskas, que se encaixam uma dentro da outra em um único espaço, nessa obra de arte as repetições ocorrem em diferentes áreas dentro da moldura principal, como nos olhos e na boca. Ao observarmos atentamente, percebemos que a caveira maior é a mesma figura que se repete, criando uma sensação de infinitude na imagem.

Além disso, é interessante também pensar na *mise en abyme* como um sistema que foge da linearidade narrativa. Esta é elaborada de modo crescente, ou seja, a cada avanço na leitura, novos significados são construídos, complementando ou até mesmo discordando das percepções anteriores. Algumas narrativas também utilizam essa técnica para justificar a história principal.

Conforme ilustrado na Figura 14, a *mise en abyme* pode ser comparada ao diagrama de crescimento das plantas, pois são organizadas de maneira crescente e decrescente e não, necessariamente, umas dentro das outras. (Letalleur-Sommer, 2019, p. 86). Assim, “nesse tipo de configuração, a mente se esforça para identificar onde e como se dá a junção entre cada entidade aninhada, e como cada uma consegue desdobrar com, dentro dela, esse análogo, ao mesmo tempo parte integrante do que ele contém, e corpo estranho, pelo próprio fato de sua singularidade” (Letalleur-Sommer, 2019, p. 86). No Labirinto do Fauno, há vários tipos de *mise en abyme*, o primeiro classificado como “reduplicação simples” se apresenta por meio dos contos que correspondem a narrativas encaixadas na história principal. Cada um dos contos, inseridos pela autora na adaptação, apresenta uma relação de semelhança por meio dos símbolos retirados do plano diegético. Ademais, alguns contos possuem relação uns com os outros e trazem novas informações sobre os personagens fora daquele nível narrativo, configurando uma *metalepse*.

A *metalepse* é um mecanismo narrativo que ocorre quando uma história faz referência a elementos externos ao seu universo ficcional ou ao plano principal da narrativa, rompendo as barreiras entre níveis. A interrupção entre esses níveis causa a quebra da lógica da narrativa ao introduzir elementos que não pertenciam ao universo ficcional relatado. Isso pode acontecer de diferentes modos, como por exemplo, quando um personagem da história se dirige diretamente ao leitor, quando há a inserção de elementos externos à narrativa ou mesmo quando há uma mistura entre diferentes níveis de realidade, como é o caso do nosso *corpus*. A presença dessas obstruções pode adicionar camadas de complexidade à narrativa e desafiar as expectativas do leitor, criando um efeito de surpresa e de reflexão.

É importante destacar que a *metalepse* pode aparecer no plano do narrador, da história, dos personagens ou do mundo exterior à narrativa e pode se caracterizar como:

Tabela 9 - Tipos de Metalepse

Metalepse intradieética	Quando um personagem dentro da história interage com o narrador ou com o autor.
Metalepse extradiegética	Quando elementos externos à história, como o narrador ou o autor, interferem diretamente na narrativa.
Metalepse diegética	Quando um elemento de um nível narrativo invade outro nível narrativo dentro da história.
Metalepse ontológica	Quando a narrativa questiona sua própria existência ou realidade.
Metalepse intertextual	Quando elementos de outras obras literárias são incorporados à narrativa, estabelecendo uma conexão com outros universos ficcionais.
Metalepse temporal	Quando há uma quebra na ordem cronológica da narrativa, seja através de flashbacks, flashforwards ou outras formas de manipulação temporal.

No *Labirinto do Fauno*, a presença da metalepse diegética é evidente, pois as micronarrativas inseridas se conectam com a história principal. Além disso, alguns dos contos também estão interligados, compartilhando espaços narrativos, personagens e símbolos que são importantes para o desenvolvimento da trama. Um exemplo que ilustra bem o uso desse recurso pela autora no livro é o conto "A promessa do escultor", no qual a narrativa inserida interfere tanto no plano principal quanto no plano secundário da história, influenciando não apenas o nível diegético, mas também se relacionando com o nível hipodiegético da narrativa. Observe:

O olho, eterna testemunha das habilidades do escultor, permaneceu no chão molhado por incontáveis dias e noites. Até que, certa tarde, três carros pretos entraram na floresta e estacionaram debaixo das árvores anciãs. De um dos veículos saltou uma garota. Ela andou por ali e tropeçou no olho que Cintolo esculpira. Então o pegou do chão e olhou ao redor para descobrir de onde tinha saído. Viu as três colunas desgastadas, mas não reconheceu seus rostos. Muitos anos haviam se passado. Mas ela notou que uma das colunas não tinha um olho. Então passou por entre as samambaias até parar diante da coluna que um dia fora o fauno de madeira de Cintolo. O olho do chão encaixou perfeitamente no buraco daquele rosto castigado pelo tempo, e, naquele momento, uma alcova tão profunda se abriu sob os pés da menina que só as raízes das árvores mais altas chegariam lá. O Fauno levantou a cabeça. — Finalmente! — sussurrou ele. Ele colheu uma flor de rubi nos jardins reais para enfeitar o túmulo de Cintolo e mandou uma de suas fadas atrás da garota. (Del Toro, Funke, 2019, p. 45)

Ofélia se abaixou e pegou a pedra. O tempo a cobrira de musgo, mas no instante em que a menina a limpou, percebeu que era lisa e plana, e que alguém havia esculpido um olho na superfície. Um olho humano.

Ofélia olhou ao redor. Só enxergou três colunas de pedra desgastadas, quase imperceptíveis entre as samambaias frondosas. A rocha cinzenta esculpida estava coberta por um padrão concêntrico e esquisito, e a coluna do meio abrigava uma pedra ancestral corroída, com um rosto voltado para a floresta.

Ofélia não resistiu. Saiu da estrada e foi até lá, embora seus sapatos já estivessem molhados depois de poucos passos e os cardos se agarrassem a seu vestido.

O rosto não tinha um dos olhos. Como um quebra-cabeça com uma peça faltando, esperando ser concluído.

(Del Toro, Funke, 2019, p. 16)

A conexão entre o primeiro trecho do conto e o segundo do romance é claramente perceptível, mesmo que as histórias possam ser lidas separadamente. A escultura criada por Cintio, que possui um "olho" intrigante, faz referência a um elemento mencionado anteriormente, mas cuja origem ainda não havia sido revelada. Essa técnica de flashback também denominada de *analepse*²⁶ está dentro do universo da *metalepse temporal* e é utilizada várias vezes nos contos para justificar a presença de elementos-chave na narrativa.

De acordo com Genette (1995, p. 234), as metalepses narrativas se definem por uma série de transgressões que envolvem a *prolepse*, a *analepse*, a *silepse* e a *paralepse*, com o objetivo de transcender um nível narrativo. Nesse sentido, a metalepse não se limita apenas às transições entre níveis de narrativas, mas também abrange violações temporais, espaciais, modais e tonais. Em resumo, a metalepse pode ocorrer em qualquer elemento literário.

Com o intuito de ilustrar a relação da metalepse no conto, desenvolvemos a Tabela 10 abaixo:

Tabela 10 – Relação de metalepse no conto “A promessa do escultor”

TÍTULO	RELAÇÃO COM O PLANO PRINCIPAL	RELAÇÃO COM OS PLANOS SECUNDÁRIOS
A promessa do escultor (p. 45)	- Espaço narrativo: Reino Subterrâneo; - Personagens: Fauno, Moanna, Fadas, Ofélia.	- Espaço narrativo: Floresta. - Personagens: Ofélia, Fauno. - Simbologia/elemento-chave: Trata da criação da árvore encontrada por Ofélia no início da narrativa intradieética. Nesse momento, contudo, já não é mais árvore do início, mas uma escultura de pedra: "Só enxergou três colunas de pedra desgastadas, quase imperceptíveis entre as samambaias frondosas."

²⁶ “Na narrativa literária ou cinematográfica, diz-se de todo o facto que, pertencendo ao passado, é trazido para o presente da história relatada” (Ceia, 2009).

Fonte: autora (2023)

Portanto, é evidente que as histórias se entrelaçam, compartilhando os personagens Ofélia e Fauno, assim como o cenário da floresta. Dessa forma, podemos identificar a presença de dois tipos de metalepse neste conto: a metalepse diegética, através da invasão de diferentes níveis narrativos, e a metalepse temporal, por meio do uso de flashbacks para relembrar eventos passados e adicionar contexto à trama principal.

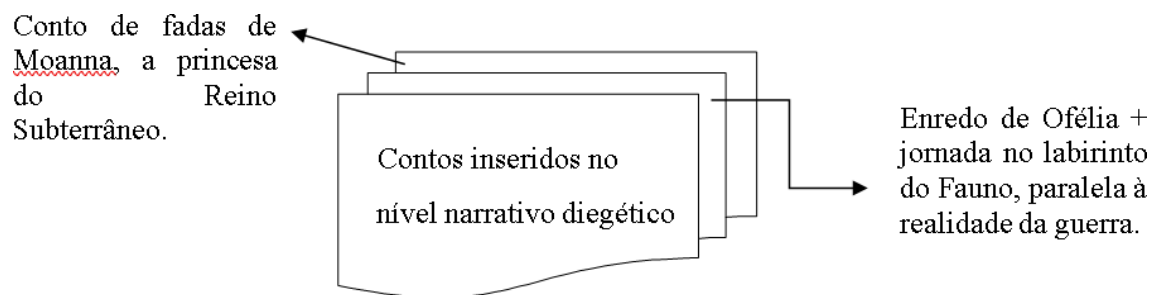
3.2 A fantasia dentro da fantasia: *mise en abyme*

A *mise en abyme* é como um labirinto dentro de si mesma, ela dita o ritmo da obra e nos incita a explorar novos significados, interpretando o texto para além do óbvio. De acordo com Letalleur-Sommer (2019, p. 89), essa estratégia “nos convida a transcender a superfície para ir além do significante icônico e bidimensional”. Se em *O Labirinto do Fauno* nos limitarmos à narrativa explícita ficaremos encantados com as criaturas mágicas e a jornada de Ofélia, presentes no enredo superficial. Com isso, contudo, perderemos as sutilezas que refletem uma guerra brutal e o sofrimento dos grupos marginalizados pela ditadura de Franco, como as mulheres e as crianças. Não perceberemos a resiliência da protagonista diante da realidade cruel que a cerca e ignoraremos a dor que uma perda pode causar. Portanto, a combinação da *mise en abyme* com a narrativa fantástica são indispensáveis para proporcionar ao leitor múltiplas camadas de significação.

Nesse sentido, podemos afirmar que a técnica da *mise en abyme* faz parte da estrutura geral do *Labirinto do Fauno*. O encadeamento por meio de narrativas encaixadas, faz com que se crie um efeito de fantasia dentro da fantasia, na qual a história de Moanna se entrelaça com a de Ofélia, resultando em uma invasão de novos elementos em diferentes níveis da trama. Ademais, os contos encaixados no nível intradieético proporcionam uma experiência única de leitura trazendo para o leitor multissignificações que agregam sentido a narrativa primária.

É importante ressaltar que tanto o romance quanto os contos podem ser apreciados separadamente, pois não possuem relação de subordinação. No entanto, ao mergulharmos na obra por completo, é possível perceber a conexão entre as histórias, o entrelaçamento de personagens e cenários que denotam uma autorreferencialidade da própria obra, tornando-a mais complexa e interessante.

Na Figura 15 abaixo, criamos um esquema de *mise en abyme* em que está ilustrado o encadeamento de narrativas presentes no *Labirinto do Fauno*.

Figura 14 - Esquema de *Mise en abyme*

Fonte: autora (2023)

O plano principal (extradiegético) é ponto de partida da narrativa e conta a história de Moanna, princesa do submundo. Em seguida, temos no nível secundário (intradiegético) em que ocorre a jornada de Ofélia, personagem que se subdivide em dois espaços narrativos (dentro e fora do labirinto), e por fim, as narrativas encaixadas (hipodiegéticas) que trazem novas histórias, personagens e significações para a trama central. Em nosso estudo, gostaríamos de destacar a personagem Ofélia, que transita entre diversos níveis narrativos, aparecendo tanto na história principal como secundárias, através das estratégias de *analepse* e *prolepse* temporais. Além disso, o Fauno também é outro personagem que desempenha um papel central trazendo uma dinâmica única para a história.

No quadro abaixo, temos um exemplo de organização geral do conto "O encadernador". Nele há informações sobre a micronarrativa e a relação da história com os demais planos narrativos. Observe:

Tabela 11 - Visão geral do conto "O encadernador"

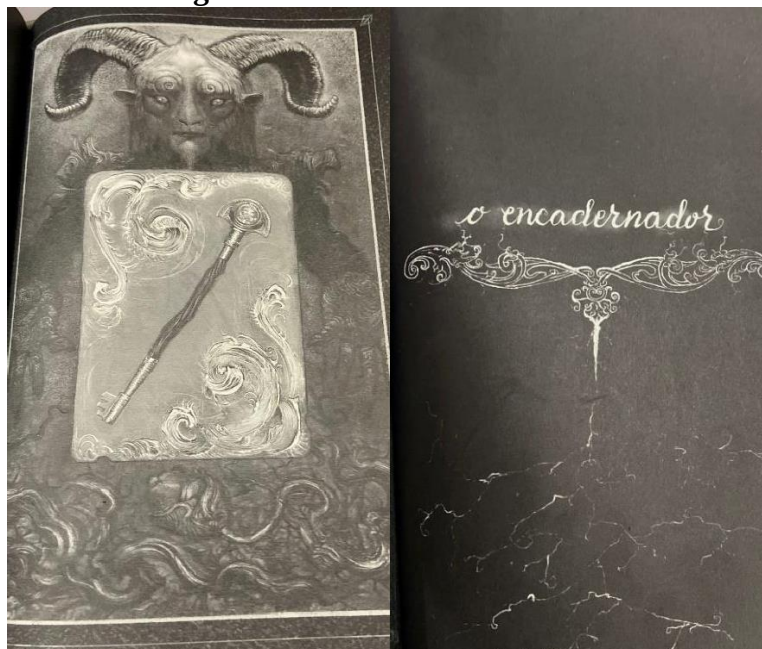
VISÃO GERAL DO CONTO	
Título do conto	O encadernador
Página + quantidade de páginas	O conto inicia-se na página 201 e finaliza na 207, contabilizando o total de 6 páginas.
Enredo	A narrativa apresenta a história de como o Livro das Encruzilhadas foi criado.
Protagonista	Aldus Caraméz (encadernador)
Personagens secundários no conto	Rei e rainha do Reino Subterrâneo, princesa Moanna, Fauno.
Elemento-chave	Livro das Encruzilhadas

Fonte: autora (2023)

O conto trata da história de Alduz Caraméz, um artista que desde criança se dedicava à arte de transformar livros: “Caraméz dedicou a vida toda aos livros, pois ainda era muito jovem – um menino – quando a rainha lhe pedira que encadernasse o primeiro, um exemplar que continha desenhos da mãe dela” (Del Toro; Funke, 2019, p. 203). É importante ressaltar que Alduz é um personagem que não existe na obra original - ou seja, no filme - sendo uma adição presente na obra literária subsequente. Optamos por selecionar este conto devido à sua conexão direta com um dos pilares fundamentais do enredo: o *Livro das Encruzilhadas*. Para Ofélia, esse livro é como um guia sagaz que a acompanha em suas principais missões ao longo da trama.

Na ilustração abaixo, há a representação do conto do Encadernador. Nela, podemos apreciar a figura do Fauno junto ao *Livro das Encruzilhadas*. Essa imagem faz uma alusão direta à história, já que é o próprio Fauno quem encomenda a criação desse livro a Alduz, com o objetivo de auxiliar a princesa Moanna a encontrar seu verdadeiro lar. Além disso, a capa do livro traz a figura de uma chave, sugerindo que dentro de suas páginas se escondem segredos a serem preservados ou revelados.

Figura 15 - O encadernador



Fonte: Del Toro; Funke (2019, p.200)

É importante ressaltar que “a imagem é composta de diferentes tipos de signos: linguísticos, icônicos, plásticos, que juntos concorrem para a construção de uma significação global e implícita, que integra a melodia da língua” (Joly, 2012, p. 50). Logo, a linguagem

visual dos contos do *Labirinto do Fauno* desempenha um papel crucial, não apenas complementando a narrativa, mas também acrescentando novos sentidos.

— Preciso que você faça um livro para mim, Caraméz — pediu o Fauno, com suavidade.

Sua voz podia ser suave como veludo ou afiada como os dentes de um lagarto.

— Que tipo de livro, honrado senhor? — perguntou Caraméz, fazendo uma reverência respeitosa.

— Um livro que contenha tudo que sei, mas que só revele o que lhe peça para revelar. Caraméz não tinha certeza de que gostava da ideia.

— Esse livro vai ajudar a princesa Moanna a encontrar o caminho de volta — acrescentou o Fauno. Claro. Ele sabia o quanto Caraméz gostava da princesa perdida. O Fauno sabia de tudo.

— Vou fazer o meu melhor — respondeu o encadernador.

O Fauno assentiu com sua cabeça chifruda, como se fosse a resposta que esperava, e entregou-lhe um maço de folhas. Caraméz olhou-as com surpresa.

— Mas essas folhas estão em branco! — disse ele.

— Não estão, não — retrucou o Fauno, com um sorriso misterioso. — Esse papel foi feito com as roupas que a princesa Moanna deixou para trás, e essa cola contém tudo o que sei sobre o Reino Superior. — Ele ergueu a mão em garra e pinçou no ar rarefeito um pedaço de couro marrom. — Este couro — continuou — é da pele de uma fera que só se alimentava da verdade e de homens destemidos. Quero que o utilize na capa. Assim, toda vez que a princesa tocá-la, vai se encher de coragem.

Caraméz abriu o pedaço de couro em sua mesa de trabalho e friccionou as folhas vazias com os dedos. Ambos os materiais eram da melhor qualidade. Dariam um belo livro, embora os papéis ainda lhe parecessem em branco.

— Comece imediatamente — ordenou o Fauno. — Acabei de saber que posso precisar dele muito em breve.

Caraméz obedeceu e deu início ao trabalho na mesma hora. Porém acrescentou um ingrediente sem contar ao Fauno: misturou as próprias lágrimas na cola da encadernação, pois sabia que a princesa não precisaria só de coragem e sabedoria para encontrar o caminho de volta, mas também de amor (Del Toro; Funke, 2019, p. 206).

Assim como as imagens, o uso do verbo no pretérito imperfeito na expressão de marcação temporal imutável “era uma vez”, frequentemente utilizado em contos de fadas, ajuda a deslocar o leitor para outro universo mágico. Essa frase também sinaliza que a história principal foi interrompida e uma nova narrativa se iniciou, novos personagens e trama estão prestes a começar. A aplicação dessa técnica, aliada aos demais elementos de diagramação e imagens, proporciona ao leitor uma experiência enriquecedora, facilitando a compreensão das transições entre níveis narrativos e envolvendo-o de forma cativante na história.

Além disso, identificamos na narrativa do “Encadernador” as características de um conto maravilhoso em que os elementos “sobrenaturais”, como a presença de fadas, ogros e árvores que sussurram segredos, são normalizados dentro da história:

Moanna nunca tinha visto um pássaro. Os morcegos eram o único tipo de criatura alada no Reino Subterrâneo. E as fadas [...].

— Fique com o livro — disse Moanna quando viu Caraméz escondê-lo atrás das costas. — Não preciso dele. Posso só ouvir as raízes das árvores. Elas sabem tudo sobre o Reino Superior!

Foi a última vez que o encadernador conversou com a princesa. Caraméz ainda se lembrava da voz da menina, embora às vezes não se lembrasse do rosto. De vez em quando, fazia um livro para Moanna com todas as histórias que as fadas lhe contavam ou com as histórias que as peles dos lagartos sem olhos lhe sussurravam (Del Toro, Funke, 2019, p. 205).

Dessa forma, ao introduzir esse nível hipodiegético, a obra ganha vida através de uma narrativa híbrida. No plano narrativo de Ofélia, encontramos elementos fantásticos, enquanto nas narrativas secundárias, como o conto do encadernador, o maravilhoso prevalece.

O Livro das Encruzilhadas é usado pelo Fauno como um suporte para que a protagonista saiba sobre as provas a cumprir antes de poder retornar ao Reino Subterrâneo. Este é citado no início do romance e reaparece algumas vezes na esfera do diegético, observe:

Mas antes que você tenha permissão para voltar ao reino, temos que nos certificar de que sua essência está intacta e de que você não se tornou uma mortal. Para tirar a prova... — Mais uma vez ele revirou a bolsa. — Você precisa completar três tarefas antes da lua cheia. — Ele puxou um livro que parecia grande demais para caber ali. Tinha uma capa de couro marrom. — Este é o **Livro das encruzilhadas** — disse o Fauno ao entregá-lo para Ofélia. As linhas de sua testa se movimentavam como se tivessem sido desenhadas pelo vento e pelas ondas. — Só abra quando estiver sozinha...

A bolsinha que entregou a ela depois fez barulho quando Ofélia a chacoalhou, mas o Fauno não lhe disse o que fazer com aquilo. Ele só a observou com seus olhos azul-claros.

— O livro lhe mostrará o futuro — disse ele, voltando para as sombras. — E o que deve ser feito.

O livro era tão grande que Ofélia mal conseguiu segurá-lo. Quase escorregou de suas mãos quando ela tentou abri-lo. As páginas estavam vazias. — Não tem nada escrito aqui! — disse ela.

Mas, quando ergueu os olhos, o Fauno e as fadas já tinham partido. Acima dela havia o céu noturno e, sob seus pés, o labirinto (Del Toro; Funke, 2019, p. 32).

O Fauno estava mentindo? Ele parecia ainda mais sinistro nos sonhos de Ofélia. *Como vou saber se está me dizendo a verdade?* A mãe resmungava durante o sono, e seu rosto brilhava de suor, por mais que o sol ainda não estivesse aquecendo a casa. Ela não acordou quando Ofélia foi na ponta dos pés até o banheiro, as tábuas empoeiradas do assoalho manchadas pela luz da manhã, mas a menina trancou a porta antes de pegar o **livro do Fauno** atrás do aquecedor. Mais uma vez, as páginas estavam brancas como a neve.

— Vamos lá! — sussurrou Ofélia. — O que vai acontecer? Me mostre!

E o livro obedeceu.

Uma mancha vermelha surgiu na página da esquerda. Outra escorreu pela página da direita. Ambas se esparramaram tão rápido quanto tinta em papel molhado. Vermelho. O vermelho correndo pelas páginas brancas até cair na fissura interna da lombada e pingar nos pés descalços de Ofélia. Ela soube exatamente o que aquilo significava, embora não soubesse como. Ergueu os olhos do livro e encarou a porta, atrás da qual sua mãe dormia. Um grito abafado saiu das páginas avermelhadas.

Ofélia largou o livro e correu até a porta. Abriu-a com um empurrão e encontrou a mãe apoiada na cama, apertando a barriga. Sua camisola branca estava encharcada de sangue.

— O-Ofélia! — gaguejou com a voz rouca, erguendo a mão em súplica, com os dedos vermelhos. — Me ajude! Então desabou no chão (DEL TORO; FUNKE, 2019, p. 62).

Desse modo, podemos perceber que há além de apresentar uma relação de semelhança coma a narrativa basilar, uma expansão dos elementos e continuidade da história. Isso ocorre tanto na esfera das narrativas encaixadas (reduplicação ao infinito), quando dos níveis narrativos gerando a *metalepse*. Além disso, podemos definir esse tipo de *metalepse* como *diegética*, pois o livro, presente na narrativa secundária, isto é, *hipodiegético* invade não só a narrativa principal, como também transita entre os espaços fantásticos e “reais” do enredo, assumindo diferentes significações sob o olhar da protagonista. É importante destacar que embora o elemento livro mencionado anteriormente já esteja presente na narrativa originária dentro do plano principal dentro da obra fílmica, aqui consideremos a organização da autora Funke (2019) dentro do romance e não em uma perspectiva comparativa com a obra primária.

3.2 O labirinto e seus caminhos (metalepse)

O vocábulo "labirinto" tem suas raízes na palavra grega *labyrinthos*, que foi posteriormente adotada pelo latim como *labyrinthus* e significa um caminho difícil de percorrer. Historicamente, os labirintos nasceram na arquitetura e foram transportados para a literatura. Nas narrativas são utilizados como símbolos metafóricos, estruturas cheias “de encruzilhadas e bifurcações ou tornando labirínticos o próprio tecido narrativo e a experiência da leitura” (Sotta, 2022, p. 37).

A simbologia do labirinto ganhou notoriedade através do mito do labirinto de Creta na mitologia greco-romana. A narrativa conta que Minos, antes de se tornar rei de Creta, exigiu de Poseidon uma prova de sua aptidão para o trono. O deus do mar concedeu o pedido de Minos e fez surgir um touro magnífico, que deveria ser sacrificado após a apreciação. No entanto, o rei desobedeceu às ordens divinas, roubou a criatura para si, imolando outro animal em seu lugar.

Como punição pela desobediência, Poseidon fez com que a esposa de Minos se apaixonasse pelo touro. Assim, dessa união "nasceu um ser com a cabeça e a cauda de touro em um corpo humano, conhecido como Minotauro" (Sotta, 2022, p. 38). O rei, ressentido pela traição, ordenou a Dédalo a construção de um labirinto para servir de prisão para a criatura. No entanto, a cada nove anos, o cruel rei Minos de Creta impunha um sacrifício humano exigindo que Atenas enviasse sete rapazes e sete moças para serem devorados pelo terrível Minotauro. Determinado a acabar com essa tradição macabra, Teseu, herói ateniense, partiu para Creta.

Nesse contexto, Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por Teseu e decidiu ajudá-lo em sua missão. Com um novelo de lã em mãos, ela ofereceu a Teseu um fio de esperança para enfrentar o labirinto mortal. Com sua inteligência e coragem, o herói enfrentou o Minotauro e conseguiu encontrar seu caminho de volta, seguindo o rastro de lã. Assim, Teseu se tornou o símbolo máximo de coragem e heroísmo, enquanto o labirinto passou a representar os obstáculos que enfrentamos em nossa jornada pessoal.

Segundo Sotta (2022, p. 37), se por um lado, “o labirinto recebe, a partir do mito, um sentido negativo de desorientação, aprisionamento, perambulação, errância e solidão, por outro, ele possui também um valor positivo, relacionado ao seu aspecto sagrado e iniciático”. Afinal, somente a partir de labirintos (obstáculos) que o sujeito define o trajeto a ser percorrido e vivencia-se o percurso de autoconhecimento. Na literatura um pouco mais contemporânea temos por exemplo a presença das obras do autor Jorge Luis Borges que tratam da lenda do labirinto sob um viés mais atual, além de utilizar muito em suas obras a imagem do labirinto enquanto objeto e metáfora, como é o caso do conto *La casa de Asterión* (1947).

De acordo com Umberto Eco (2007), o labirinto pode ser caracterizado de três formas: 1. O labirinto clássico; 2. O *Irrweg* e o 3. Labirinto de rede. O primeiro diz respeito a um labirinto unicursivo que faz alusão ao labirinto de *Cnosso* presente no mito de Creta “quando se entra nele, só se pode chegar ao centro (e do centro não se pode senão encontrar a saída)” (Eco, 2007, p. 60), o autor explica que se desenrolássemos esse tipo de labirinto buscando uma forma linear teríamos um fio de Ariadne. Este fio de Ariadne na lenda representa o único caminho correto a ser seguido, conforme ilustrado na Figura 17.

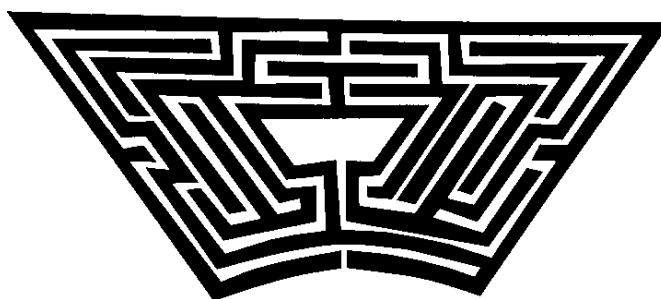
Figura 16 - Labirinto Clássico



Fonte: Eco (2007, p. 61)

No labirinto maneirista ou *Irrweg*, também temos inúmeras alternativas, mas apenas uma delas é a correta, ou seja, “todos os percursos levam a um ponto morto, exceto um que conduz a saída” (Eco, 2007, p. 61). É interessante destacar que a tradução da palavra *Irrweg* em alemão significa “errado”, ou seja, a indução ao erro por meio de várias possibilidades. Um exemplo de narrativa cuja estrutura é *Irrweg* é o conto *A Biblioteca de Babel*²⁷ (1944), de Borges que representa a vastidão do conhecimento e a complexidade em encontrar respostas definitivas.

Figura 17 - Labirinto Irrweg

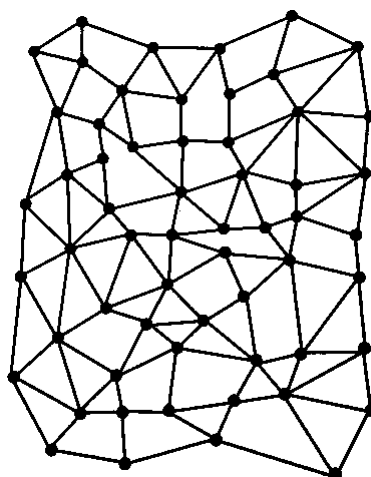


Fonte: Eco (2007, p. 61)

O labirinto em rede, segundo Eco (2007), não pode ser desenrolado uma vez que todos os pontos se interligam. Nesse tipo de estrutura não existe uma única possibilidade de acerto, pois todas as interseções podem se relacionar a qualquer momento. Além disso, o labirinto em rede tende ao infinito e não possui exterior, nem interior, a complexidade desse sistema está presente na sua própria constituição. Um exemplo de narrativa em rede é o livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll que, por meio de uma atmosfera lúdica e surreal, traça caminhos que se entrelaçam e desafiam a lógica.

Figura 18 - Labirinto rede

²⁷ Disponível em <http://site.ufvjm.edu.br/cafeliterario/a-biblioteca-de-babel-jorge-luis-borges/>.



Fonte: Eco (2007, p. 62)

Em nosso *corpus*, observamos que estruturalmente a narrativa se assemelha ao labirinto clássico, na qual há somente uma resolução. Na obra, observamos a presença de intertextualidade que se refere a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (Genette, 1995, p.20). Sob essa perspectiva, a intertextualidade é notada tanto pela alusão ao mito de Creta como pela inserção a elementos extradiegéticos, como as questões sociais e políticas discutidas.

A História esqueceu Vidal, assim como Mercedes, Pedro, o dr. Ferreiro e todos os outros que sacrificaram a própria vida para combater o fascismo. A Espanha permaneceu por décadas sob o regime de Franco; e os Aliados traíram os guerrilheiros por não os considerarem úteis contra o seu novo inimigo, a então União Soviética (Del Toro, Funke, p. 309).

O Minotauro, como no labirinto de *Cnosso*, é o obstáculo do enredo, isto é, uma metáfora para o fascismo. A narrativa deixa implicitamente a mensagem de que essa concepção política e ideológica é o verdadeiro empecilho para evolução da nação espanhola e que com a derrota desse “monstro” tudo ficaria bem novamente.

No *Labirinto do Fauno*, Ofélia assume dois papéis simbólicos. Primeiramente, ela encarna uma versão feminina de Teseu, representando a coragem de uma heroína que enfrenta as adversidades em sua jornada pelo labirinto da vida. Em segundo lugar, ela personifica Ariadne, cuja bondade e demonstração de amor são fundamentais para resgatar a esperança na humanidade, ao salvar seu irmão - e a Espanha - do bárbaro Minotauro, o Fascismo. Em suma, Ofélia é uma personagem emblemática que nos leva a refletir sobre a coragem, a bondade e a

esperança. Sua dualidade como Teseu e Ariadne nos mostra que, mesmo em meio às trevas, podemos encontrar a luz e a redenção.

Por fim, é Ofélia o elo entre os níveis narrativos. É ela quem indica o fio condutor e “resolve o problema” ao destruir o fascismo representado pela morte de Vidal. Na teoria da Lógica, o fio de Ariadne também indica um procedimento que faz o retorno pelo mesmo caminho percorrido com a finalidade de encontrar soluções alternativas. No entanto, percebemos que, assim como um labirinto de via única, não há outras soluções plausíveis. Ofélia morre independente do plano narrativo. Ela precisa morrer, pois somente com a sua morte é possível o seu renascimento e o retorno ao reino seu por direito, e ali que nasce a esperança de uma vida melhor: “e dizem que a princesa Moanna voltou para o reino de seu pai, onde reinou com justiça e bondade por muitos séculos. Ela foi amada pelo povo e deixou pequenos vestígios de seu legado na Terra, os quais só saltam aos olhos dos observadores mais atentos” (Del Toro; Funke, 2019, p. 310).

Genette (1995, p. 231) explica ainda que há três categorias de narrativas metadieéticas, dependendo da relação entre as transições metanarrativas. São elas: 1. Narrativa metadieética com uma conexão direta de causa e efeito entre os eventos da narrativa primária (diegese) e secundária (metadiegese); 2. Narrativa metadieética com uma relação estritamente temática entre as narrativas; e 3. Narrativa metadieética sem qualquer relação explícita entre os dois níveis da história.

Em nosso *corpus*, conseguimos identificar a metalepse por meio da narrativa metadieética com relação de causa e efeito, quando os contos revelam os motivos de determinados símbolos existirem e como isso interfere na existência deles dentro do plano principal e a metalepse temática, pois todos os contos referem-se a histórias que correlacionam os personagens, os espaços narrativos e até mesmo o próprio enredo da narrativa primária.

3.4 *Mise en abyme* e metalepse: um efeito fantástico

A categoria do nível narrativo, proposta por Genette (1979, p. 227), é de extrema importância na análise de um texto. Segundo o autor, “todo evento narrado em uma história encontra-se em um nível diegético”. Isso significa que toda narrativa começa em um ponto fora da história e se desloca para dentro dela. Portanto, podemos considerar que a primeira narrativa que abre o romance - a história da princesa Moanna - está em um plano externo à história,

enquanto as demais histórias, como a própria narrativa de Ofélia e os contos, estão no plano diegético e hipodiegético, respectivamente.

No plano diegético do *Labirinto do Fauno*, nos deparamos com a apresentação das personagens e do espaço que imita a realidade factual. Contudo, em um terceiro nível, um pouco mais difícil de visualizar têm-se a inscrição na narrativa fantástica com a jornada de Ofélia no labirinto. Os personagens são seres míticos que parecem fazer parte de uma narrativa paralela à vida "real" de Ofélia. Esse efeito não é acidental, mas sim uma tentativa de transportar o leitor para esse outro universo, proporcionando uma breve fuga da triste vida da protagonista. Isso é conhecido como *mise-en-abyme*. Essa duplicação não termina no campo diegético, pois dentro do enredo da história, encontramos outros níveis de narrativa que chamamos de segundo grau. Neles, são explorados os contos que simbolizam a obra inseridos na narrativa principal.

Além disso, a metalepse também vai ocorrer no nível hipodiegético por meio da *mise en abyme* reduplicada de infinito, “essas reduplicações geram o que denominamos de transgressão dos níveis diegéticos ou universo espaço-temporal em que a história se desenvolve” (Civitarese, 2010, p. 160), uma vez que há uma passagem de um nível a outro. Para Civitarese,

A interpretação transferencial²⁸ surge como um dispositivo com função de “violar” sistemática e intencionalmente o *setting/frame/enquadramento* [...] Para tornar acessíveis novos modos de ser e novas realidades, os limites já estabelecidos se dissolvem e se atribuem novas delimitações de significados (Civitarese, 2010, p. 161).

A afirmação de Civitarese (2010) diz respeito principalmente às narrativas visuais e cinematográficas, na qual a interpretação transferencial é utilizada como uma estratégia para mudar de planos narrativos. No entanto, essa metalepse não se restringe apenas ao cinema, mas também é empregada na escrita do autor para explorar diferentes níveis narrativos. É importante ressaltar que, em nosso estudo, nem sempre essa metalepse é explícita. Por exemplo, quando a personagem passa do nível diegético para o intradiegético, ela é apenas conduzida, seja pelos livros que lê, seja pelos elementos sobrenaturais da história. Tudo isso exige que o leitor tenha um olhar perspicaz para compreender os processos narrativos e perceber essa interpretação transferencial. Segundo Peres, essas violações

São operadas pela narração, como será o caso dos procedimentos metalépticos, mais ou menos nítidos, mais ou menos evidenciando a instância narrativa pelo seu acto discursivo. Assim podemos falar de modificação do nível narrativo, como por

²⁸ Metalepse.

exemplo, a passagem de um nível extradiegético para um nível intradieético (PERES, 2005, p. 241).

No contexto de um romance, essa violação dos níveis narrativos cria um efeito estético chamado *mise-en-abyme*, que se assemelha ao uso de um espelho para realçar e duplicar uma imagem. A metalepse nessa obra provoca a transgressão dos níveis narrativos, seja através da introdução de elementos fantásticos ou da própria metáfora especular. É importante ressaltar que, embora a *mise-en-abyme* possa envolver a criação de uma narrativa dentro de outra, ela não necessariamente implica em metalepse, pois pode se limitar a um jogo de reflexos internos na própria obra, sem fazer referência a elementos externos. Portanto, enquanto a *mise-en-abyme* explora o espelhamento e reflexão interna, a metalepse transcende os limites da narrativa, incorporando elementos do mundo real ou de um nível inesperado.

Com o intuito de facilitar a investigação, criamos uma Tabela com a visão geral do conto observado, na qual constam as informações principais da narrativa como personagens envolvidos, enredo e o elemento-chave de qual se trata a história.

Tabela 12 - Visão geral do conto "O relojoeiro"

VISÃO GERAL DO CONTO	
Título do conto	O relojoeiro
Página + quantidade de páginas	O conto inicia-se na página 137 e finaliza na 141, contabilizando o total de 4 páginas.
Enredo	A narrativa apresenta a história do relógio de bolso, herança do pai de Vidal.
Protagonista	Relojoeiro
Personagens secundários no conto	Rei, relojoeiro, Vidal.
Elemento-chave	Relógio de bolso

Fonte: autora (2023)

Para fins de análise, optamos por incluir também o conto denominado o "relojoeiro". Esse conto foi escolhido por se tratar de um dos elementos mais citados no romance, o relógio de bolso de Vidal. Os relógios além de servirem para marcar o tempo, na arte e na literatura, representam uma relação simbólica com a vida e a morte, a rigidez e o recomeço. Na obra esse objeto chave serve tanto para desvendar a personalidade intransigente do Capitão, como para anunciar momentos importantes do desenvolvimento da trama.

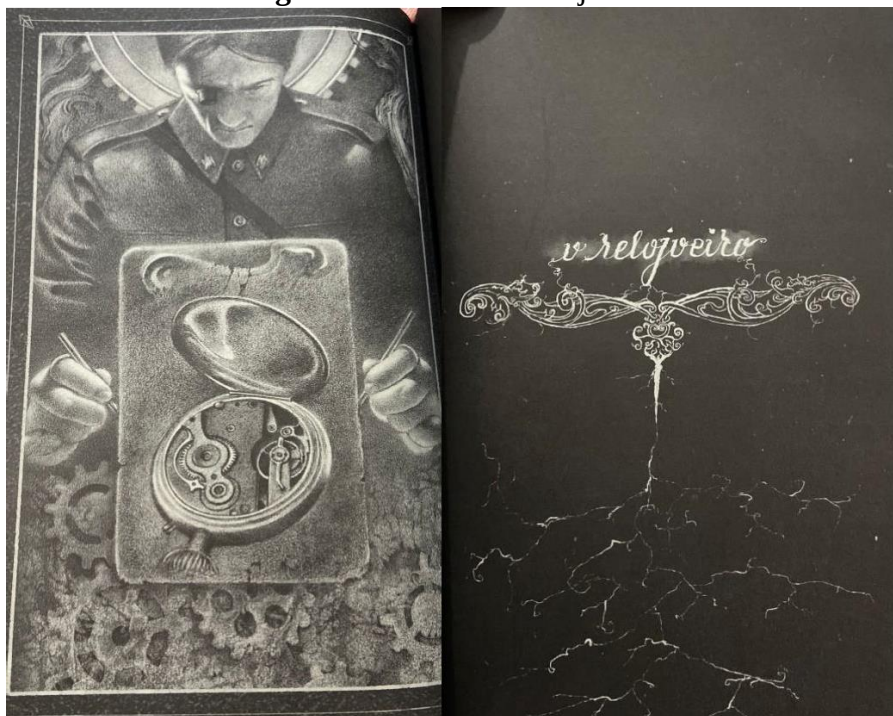
O conto do relojoeiro narra os eventos que envolvem um rei obcecado por relógios: “Havia em Madri um rei obcecado pelo tempo e por relógios. Encomendava ampulhetas,

cronômetros e relógios de pulso de relojoeiros famosos no mundo todo” (Del Toro, Funke, 2019, p. 139). Seu fanatismo era tão grande que o seu palácio passou a ser conhecido como o “Palácio do Tempo”. O rei tinha dois filhos, um menino e uma menina.

Um dia, o bobo da corte favorito do rei sugeriu em uma de suas brincadeiras que ele tinha essa fixação pelo tempo por medo de saber o dia da sua morte. O rei, no entanto, não perdoou a piada e por vingança mandou assassinar o palhaço em um dos seus relógios “seus soldados acorrentaram o bobo as engrenagens do maior relógio do reino, e o rei assistira, sem nenhuma compaixão, as rodas quebrarem todos os ossos do seu ex-preferido” (Del Toro, Funke, 2019, p. 140).

Então, o relógio assassino passou a se chamar “Relógio Vermelho” devido aos vestígios de sangue do falecido. Anos depois, o rei recebeu de presente um relógio de bolso e junto com ele um bilhete que informava que o relógio seria o responsável por anunciar a hora exata da sua morte. Assustado, o rei começou a definhar aos poucos. Preocupado com seu pai, o príncipe mandou investigar quem havia enviado aquele presente fúnebre, porém o rei não resistiu e ele lembrou que o bobo tivera um filho, o relojoeiro.

Figura 19 - Conto "o relojoeiro"



Fonte: Del Toro, Funke (2019, p. 136)

A imagem acima mostra Vidal, o relógio de bolso e engrenagens em volta do personagem que, com ferramentas em suas mãos, tenta manipular o tempo. É interessante

pensar que essa figura no centro possui um significado intrínseco a obra, uma vez que é o relógio um dos símbolos mais recorrentes no livro, sendo citado certa de trinta em duas vezes em todo o romance e em quase noventa por cento das vezes com uma função primordial. Na narrativa principal, por exemplo, é o relógio o objeto mais valioso do anti-herói e que está com ele na hora da sua morte.

No segundo capítulo do livro, intitulado "Todas as Formas do Mal", o relógio faz sua primeira aparição: "O Capitão Vidal conferiu as horas em seu relógio de bolso. O vidro estava rachado, mas os ponteiros ainda contavam o tempo e indicavam que a caravana estava atrasada" (Del Toro, Ofélia, 2019, p. 13). É através do relógio que ele percebe o atraso na chegada de Carmen e Ofélia ao acampamento militar. "O homem que governava essa montanha - ah, sim, a Fada sabia tudo sobre ele - estava sentado em seu escritório no andar de baixo, no cômodo que ficava atrás da roda do moinho, polindo o relógio de bolso que pertencera a seu pai, outro pai que também morreu em outra guerra" (Del Toro, Funke, 2019, p. 20). Ao longo da narrativa, o relógio vai ganhando mais importância, conforme podemos observar em outras passagens dentro do contexto da história.

Vidal limpava o relógio de bolso do pai toda noite, o único momento em que tirava as luvas. O cômodo que ele transformara em escritório ficava logo atrás da roda enorme que no passado moía o milho do moleiro. Os raios enormes da roda cobriam quase toda a parede do fundo e às vezes lhe davam a sensação de morar dentro do relógio, o que era estranhamente reconfortante. Ele polia toda a carcaça de prata finamente entalhada e espanava a poeira da engrenagem com tanto carinho que parecia estar cuidando de algo vivo. Às vezes, os objetos que tanto estimamos revelam mais sobre nós mesmos do que as pessoas que amamos. O vidro do relógio se quebrara nas mãos do pai de Vidal no momento exato de sua morte, e o filho considerou isso uma prova de que as coisas sobreviviam à morte se fossem cuidadas com esmero. O pai era um herói. Vidal cresceu com esse pensamento. E assim ele se fez. Um homem de verdade. E esse pensamento quase sempre lhe trazia uma lembrança do dia em que ele e o pai visitaram as falésias de Villanueva. A paisagem marítima escarpada no horizonte, as pedras pontudas logo abaixo: uma queda de trinta metros. Seu pai o conduziu com cuidado até a ponta do penhasco e depois o segurara com força. Quando o filho tentou recuar, o homem o agarrou e o forçou a olhar para o abismo. "Sentiu medo?", perguntou o pai. "Nunca se esqueça disso. É o que vai sentir toda vez que fraquejar, quando tentar esquecer que serve à sua pátria e à sua posição social. Quando se deparar com a morte ou com a glória. Se trair seu país, seu nome, seu legado, vai ser como dar um passo na direção desse abismo. O abismo é invisível aos seus olhos, mas não menos real por isso. Nunca esqueça, meu filho..." (Del Toro; Funke, 2019, p. 21)

Neste fragmento, podemos observar uma justificativa plausível para a obsessão de Vidal pelo relógio. O relógio é uma herança de seu pai e, por esse motivo, possui um valor sentimental para o personagem. Ele acredita que essa é a maior herança que pode deixar para seu filho: a hora de sua própria morte. Vidal idealiza morrer por um propósito, como um verdadeiro herói.

É evidente que o personagem possui uma personalidade bem consolidada e representa de forma exemplar um militar cuja vida era dedicada à sua nação e a ideais que, embora questionáveis, impulsionavam sua existência.

— Entre! — gritou, ainda atento às engenharias reluzentes do relógio. — Capitán. Os passos do dr. Ferreiro eram tão leves e cuidadosos quanto sua voz. Ele parou a poucos centímetros da mesa. — Como ela está? — perguntou Vidal. As rodas do relógio de bolso começaram a girar em seu ritmo perfeito, confirmando mais uma vez que manter a ordem das coisas era sempre o melhor caminho. A imortalidade era digna e precisa. Certamente não necessitava de um coração. O batimento cardíaco tornava-se irregular com muita facilidade e, no fim das contas, o coração parava de bater, independentemente do cuidado com que tivesse sido tratado.

Próximo à tigela com água, o relógio de bolso tiquetaqueava a vida que lhe restava. Morte! os ponteiros prateados pareciam alertar. Talvez a morte fosse o único amor no coração de Vidal. Seu maior romance. Nada se comparava a ela. Grandiosa, absoluta, uma celebração das trevas, de finalmente se entregar completamente a algo. No entanto, mesmo na morte havia, é claro, o medo de fracassar, de desaparecer sem ser notado e sem glória, de encarar o pó, ou pior, de acabar como a mãe dele, na cama, a doença carcomendo seu corpo. As mulheres morriam assim, os homens, não. (Del Toro; Funke, 2019, p. 86)

Como sempre, quando saía em combate, segurava o relógio de bolso com a mão esquerda. Era seu amuleto, a superfície quebrada de vidro roçando a palma da mão, o tique-taque o ajudando a prosseguir. Às vezes soava como um sussurro metálico: Vamos lá, Vidal. Eu vi a morte de seu pai. Quero ver a sua também. Quanto tempo vai me deixar esperando?

Ele se escondeu mais uma vez e respirou fundo enquanto guardava o relógio no bolso. Ainda estava sob sua proteção. Era evidente que não tinha chegado sua hora de morrer. Mais alguns tiros, balas passando de raspão por ele, enquanto seus soldados gritavam ao redor e caíam de costas com os olhos vidrados sob os galhos e a chuva impiedosa. (Del Toro; Funke, 2019, p. 90)

Vidal procurou o relógio de bolso, mas o havia deixado na mesa do quarto. Perguntou-se se anunciara a iminência da morte do pai com um tique-taque mais alto. Tentou zombar desse pensamento com um sorriso, mas a dor que sentia ao sorrir era mais um lembrete de como as coisas tinham dado errado. Se não conseguisse pegar Mercedes, mataria a garota. (Del Toro; Funke, 2019, p. 136)

No âmbito das duas camadas narrativas - intra e hipodiegética - o amuleto de Vidal está intrinsecamente ligado à temática da morte. Nesse contexto, o conto talvez tenha como objetivo elucidar a razão pela qual o relógio carrega consigo essa ideia sombria. O objeto simboliza o anseio de extinguir vidas e o sonho de alcançar a imortalidade da memória. Ser lembrado.

Lentamente, ritual que repetiu durante toda a vida, Vidal tirou o relógio do bolso e o segurou. Chegou a hora, pensou. O final glorioso. Estava pronto para fazer a passagem. Apesar dos soldados mortos e do moinho em chamas avermelhando o céu, ele não sentiu medo. O espírito do pai tomou conta dele e lhe deu segurança.

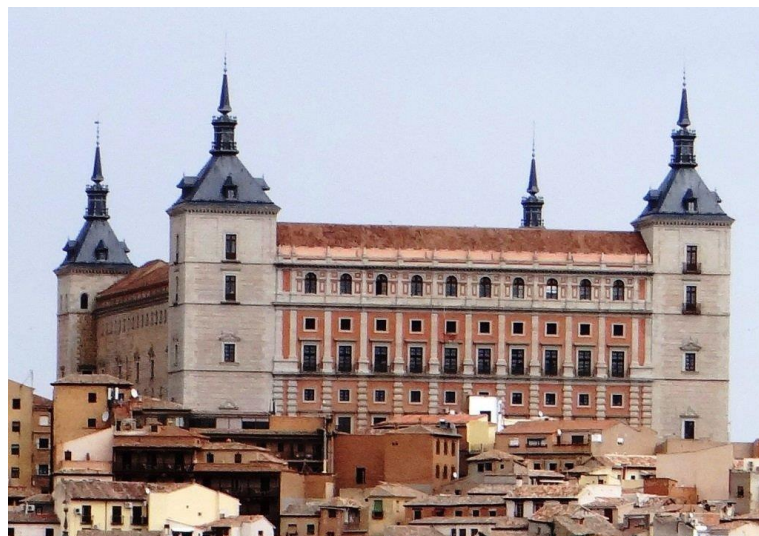
Mercedes deu um passo para trás, parando ao lado do irmão, com o bebê nos braços enquanto Vidal encarava a superfície quebrada do relógio, contando meticulosamente seus últimos instantes, assim como contara todos os anos desde a morte do pai. Ele continuou ouvindo o tique-taque mesmo depois de ter fechado os dedos em volta do relógio. Pigarreou, engolindo o medo que tentava surgir. Os rebeldes não viam nenhum pinga de medo em seu rosto firme. — Diga ao meu filho — pediu, respirando fundo. Não foi tão fácil como sempre imaginara, ansiando por esse momento em frente ao espelho, navalha na mão, brincando com a Morte. — Diga ao meu filho a hora em que o pai dele morreu. Diga que... — Não! — interrompeu Mercedes, apertando o bebê nos braços. — Ele não vai saber nem o seu nome. Sangue escorreu do rosto de Vidal. Pela primeira vez na vida ele ficou aterrorizado. Esse era o momento com o qual sempre sonhara, o único que ensaiara no espelho toda manhã. Uma morte honrada. Não podia acabar assim, de jeito nenhum. Sua cabeça girava. Pedro sacou a pistola e atirou em sua cabeça. A bala estilhaçou a maçã do rosto de Vidal antes de atingir o cérebro, rompeu o nervo óptico e se alojou na parte de trás do crânio. Do buraco por onde entrou, só caiu uma gota de sangue. Uma ferida insignificante, mas a Morte fez seu ninho ali. Com um suspiro de arrependimento, Vidal caiu aos pés do homem que perseguiu. E assim se foi. Seu filho começou a chorar nos braços de Mercedes. (Del Toro; Funke, 2019, p. 145)

Um dos trechos mais dramáticos da história também é marcado pela presença do relógio como objeto central, é ele quem realizaria o “sonho de uma morte honrada” para o seu filho, desejo que lhe é negado. O desejo de Vidal, finalmente é revelado: ser lembrado.

A respeito da metalepse, é interessante destacar a conexão entre o conto do "relojoeiro" e o nível hipodiegético do "moinho sem lago". Em determinado momento da trama, ambas as narrativas compartilham o mesmo espaço narrativo. Por exemplo, o personagem "jurou que recebera a caixa em um **moinho** abandonado na floresta antiga..." (Del Toro; Funke, 2019, p. 141). O moinho permite essa fusão de níveis, quebrando as barreiras narrativas e permitindo ao leitor associar uma história à outra, abrindo caminho para novas interpretações.

Na Figura abaixo temos a fotografia do Castelo de Alcázar de Toledo localizado na Espanha servindo como uma das possibilidades de interpretação com base na intertextualidade.

Figura 20 - Castelo Alcázar de Toledo (Espanha)



Palácio Alcázar de Toledo (1535)²⁹.

Além disso, o conto menciona o "Palácio do Tempo" como uma referência a um elemento externo à história ficcional. Nesse caso, a metalepse ocorre por meio da intertextualidade com a história real da Espanha. O palácio mencionado dentro da história se refere ao castelo de Alcázar de Toledo, que durante a Guerra Civil Espanhola foi ocupado pela milícia e se tornou um ponto de defesa para os soldados. O castelo foi alvo de interesses econômicos e políticos, testemunhou inúmeras mortes durante as batalhas e se tornou um símbolo marcante da direita e do regime de Franco.

É importante ressaltar que o "Palácio do Tempo" é uma representação simbólica e metafórica dentro do conto, que faz uma conexão com eventos históricos reais. Essa alusão contribui para a profundidade e complexidade da narrativa, acrescentando camadas de significado e reflexão sobre os acontecimentos e suas consequências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa é um portal poderoso que nos leva para terras desconhecidas e nos incita a questionar os diversos aspectos da existência humana. É através dessa forma de arte que podemos construir e eternizar as histórias de um povo. Nesse sentido, optamos por explorar, a análise estrutural da narrativa no livro *O Labirinto do Fauno* (2019), escrito por Guillermo Del Toro e Cornelia Funke, com foco nos fenômenos da *mise en abyme* e da metalepse, teorias propostas por Dallenbach e Genette, respectivamente.

²⁹ Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g187489-d12854917-Reviews-Alcazar_de_Toledo-Toledo_Province_of_Toledo_Castile_La_Mancha.html/. Acesso em 25 de outubro de 2023.

No primeiro capítulo da dissertação, delimitamos o escopo da nossa pesquisa, apresentando o enredo e os autores do romance. Além disso, detalhamos alguns elementos importantes para a análise, como os conceitos de tradução e adaptação literária, os aspectos sócio-históricos e o contexto político em que a narrativa se desenvolve. No segundo capítulo, exploramos as teorias relacionadas ao gênero fantástico, definindo também os fenômenos da *mise en abyme* e da *metalepse*, bem como apresentando suas diferentes facetas. Ilustramos esses processos com exemplos retirados da própria narrativa analisada, demonstrando a sua aplicação prática. Por fim, no terceiro capítulo, realizamos a análise de dois contos presentes no romance, intitulados "O Encadernador" e "O Relojoeiro". Esses contos foram escolhidos por apresentarem uma grande incidência dos efeitos escolhidos para nossa investigação, além de tratarem de elementos-chave da narrativa principal.

Em nossa dissertação, pudemos observar a técnica de reduplicação ao infinito, conhecida como *mise en abyme*. As narrativas encaixadas não apenas se assemelham à história principal, compartilhando espaço, personagens e símbolos, mas também contribuem para o progresso da trama, acrescentando novos significados à leitura. Além disso, identificamos diversos tipos de *metalepse* originados dessa *mise en abyme*. O mais comum é a *metalepse* diegética, que envolve a transferência de personagens e elementos para outros níveis dentro da narrativa principal. Por exemplo, no conto do encadernador, há menção ao *Livro das Encruzilhadas*, que está em um nível hipodiegético, mas seu símbolo permeia a história principal, desempenhando um papel fundamental. Também encontramos a *metalepse* intertextual, que se manifesta por meio de referências a outras obras literárias, como o "Labirinto de Creta" da mitologia grega e as figuras folclóricas da Cantábria, região ao norte da Espanha.

Além disso, há o uso da *metalepse* temporal, com estratégias de *analepse* e *prolepse*, e a presença de *metalepse* extradiegética, quando há menções indiretas ao contexto social e político em que a história se passa. No entanto, não foi possível identificar claramente as *metalepses* intradiegticas e ontológicas na obra, pois não há uma comunicação direta entre o narrador e o leitor, nem questionamentos sobre a existência da própria obra. No entanto, em alguns momentos da narrativa, é possível perceber indícios desses fenômenos, como nas falas "não existe magia", cuja origem não sabemos se é do narrador para o leitor implícito ou divagações da personagem Ofélia.

Cabe destacar que essa dissertação não é suficiente para nos guiar por todos os possíveis caminhos do labirinto. No entanto, ao olharmos para adaptação sem estigmas, podemos perceber como o romance tem a capacidade de se renovar e assimilar novas formas de expressão

artística. Não se trata de uma questão de melhor ou pior, mas sim de estratégias diferentes para alcançar o mesmo objetivo: tocar o leitor ou espectador.

No romance *O Labirinto do Fauno*, somos cativados por técnicas narrativas como *mise-en-abyme* e metalepse, que nos conduzem a uma imersão profunda na trama. Há o entrelaçamento das histórias e a quebra dos níveis narrativos transformam o livro em uma estrutura labiríntica, repleta de elementos fantásticos e com infinitas possibilidades de interpretação. Dependendo do caminho que escolhemos percorrer nesse labirinto, teremos diferentes formas de compreensão. Essas interpretações podem se unir e criar um sentido único ou se fragmentar, gerando novos significados. No entanto, a mensagem que permanece é clara: não existem contos de fadas, a vida de todos é repleta de dificuldades, mas tudo tem um propósito e o que mais importa é sermos resilientes diante dos obstáculos. Afinal, é para isso que os labirintos existem: para nos perdermos e, eventualmente, nos encontrarmos.

Por fim, compreendemos que entrar no labirinto é ir além, é tocar naquilo que nos faz humanos, é enfrentar nossos medos, analisar nossos sentimentos da forma mais vulnerável e mágica. Através do olhar de Ofélia percebemos como somos frágeis diante dos desafios que nos propõe a vida e nos tornamos corajosos, vencemos o preconceito, a ideologia, o homem, a guerra. Adentrar no labirinto é transgredir, não se perder, mas achar-se em um universo de possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. Que és lo neofantástico? In: ROAS, David (org.) **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Lecturas, 2001, p.141-153.
- ALVAREZ, Roxana G. H. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **Revista Fronteiraz**, nº 9, PUC: São Paulo, 2012.
- AMORIM, S. Em busca do autor: intertextualidade e metalepse em Autobiografia de José Luís PEIXOTO. **REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS**, v. 3, n. 26, p. 103–127, 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)”. In:____. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-427.
- BERISTÁIN, Helena. **Dicionário de Retórica e Poética**. México: Porrúa, 1995, p. 319.
- CAMARGO, D. C. DE. As modalidades de tradução e o texto literário. **Tradterm**, v. 3, p. 27, 18 dez. 1996.
- CAPANEMA, Letícia X. L. **Metalepse em Capitu**: transgressões narrativas na ficção televisual. São Paulo: INTERCOM, 2016.
- CÔRREA, B. F. Análise da estrutura de três traduções do poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe. **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**, v. 9, n. 2, 2016, p. 103-116.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e Autotexto. In: **Intertextualidades**. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.
- DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madrid: Visor distribuciones, 1991.
- DA COSTA, A. R. Tessituras labirínticas: a Mise en Abyme e a Metalepse como ramificações da narrativa , em “BANDERSNATCH”, episódio da série Black Mirror. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 9, n. 1, p. 249–267, 9 ago. 2020.
- FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar” (1908). **Escritos sobre literatura**. São Paulo: Hedra, 2014.
- GAMA-KHALIL, Marisa M. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Revista de Estudos Literários: terra roxa e outras terras**. v. 26, 2013, p. 18-31.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. 1º Edição. Londres: L&PM Pocket, 2013.
- GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução Ana Alencar. Editora Estação Liberdade, 2017.
- GENETTE, Gérard. **Métalepse. De la figure à la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

HYPÓLITO, Bruno K. O Labirinto do Fauno: o embate político-ideológico entre duas concepções de Espanha. In: ABRÃO, Janete (org.). **Espanha: política e cultura**. Porto Alegre: ediPUCRS, 2010, p. 66-78.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. **Linguística e comunicação**. Tradução: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JULIÁ, Santos. (coord.). **Victimas de la guerra civil**. Madrid: Temas de Hoy, 1999.

LETALLEUR-SOMMER, Séverine. La mise en abyme : De la curiosité esthétique au fondement de la sémiotique In : **Comprendre la mise en abyme**: Arts et médias au second degré [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019. Disponível em : <<http://books.openedition.org/pur/180336>>. Acesso em: 15 out. 2023.

LÓPEZ, J. **Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos**. Disponível em: <https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/38587/Javier_L%C3%B3pez_Izquierdo.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 out. 2023.

MOTTA, Rodrigo P. S. A Guerra Civil Espanhola. **Revista Brasileira de História**, v. 28, nº. 56, 2008, p. 579-582.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; SCHEEL, Márcio (Orgs). **Entre palavras e imagens: literatura, cinema e outras artes**. São José do Rio Preto: Editora Cultura Acadêmica, 2015.

PAES, José Paulo. **As dimensões do fantástico**. Gregos e Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERES, Ângelo. Procedimentos metalépticos nos discursos narrativo-ficcionais audiovisuais. In: **Livro de Actas – 4º SOPCOM**, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/peres-angelo-procedimentos-metalepticos-discursos-.pdf/>>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

ROAS, David. **A ameaça do Fantástico**. Tradução Julián Fuks. Editora UNESP, 2014, 1-18.

SIMÕES, M. J. Letrismo, prosopopeia e metalepse: corporeidade fantástica em Afonso Cruz. **REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 6, n. 2, 2014.

SÁ, Marcio C. de. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. (Dissertação). São Paulo: USP, 2003.

SABBADINI, Andrea. **O Labirinto do Fauno**. São Paulo, v. 47, n. 87, p. 287-294, 2014. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010358352014000200019&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

SABBADINI, Andrea. **O Labirinto do Fauno**. São Paulo, v. 47, n. 87, p. 287-294, 2014. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010358352014000200019&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

SALVADÓ, Francisco J.R. **A Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SILVA, L. C. F; LOURENÇO, D. S. O gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras. In: Encontro de Produção Científica e Tecnológica, 10., 2010, Campo Mourão – PR. **Anais do V Encontro de Produção Científica e Tecnológica**. Campo Mourão: FECILCAM/NUPEM, 2010.

SNOW, Marcus. **Into the abyss**: um estudo da mise en abyme. London, 2016. 251 p. Tese de doutorado, London Metropolitan University.

SOTTA, C. P. **Labirintos de Borges e Saramago**: espaço, palavra e identidade. São Paulo: UNESP, 2022.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2000.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, número 51, jul-dez 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: 1975. Capítulos 2,3 e 4.

TORO, Guillermo Del. **O Labirinto do Fauno** (El Laberinto del Fauno). ESP/MEX/EUA: Estúdios Picasso, Tequila Gang e Esperanto Filmoj, 2006, 119 minutos.

TORO, Guillermo Del; FUNKE, Cornelia. **O Labirinto do Fauno**. Tradução: Bruna Beber. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

VIEIRA, André S. **Do filme ao romance**: aspectos do processo de adaptação romanceada. Caligrama: Belo Horizonte, v. 15, n.1, p. 143-156, 2010.

VOLOBUEF, Karin. Uma Leitura do Fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). **Revista Letras**, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000.