

DA LUZ DECAÍDA (GUILLERMO DEL TORO E SEU PROJETO DE FANTÁSTICO VISCERAL)

Alcebiades Diniz MIGUEL

Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisador pós-doutorando da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

E-mail: alcebiades.diniz@gmail.com

Resumo

A ficção de terror fantástico possui um desenvolvimento complexo, com idas e vindas em torno do Mito, do Sobrenatural e da Ciência e seus pressupostos cartesianos. O diretor cinematográfico e autor de ficção Guillermo del Toro trabalha esses deslocamentos, embora focado no monstro, o elemento desagregador por excelência da continuidade narrativa ou explicativa. Assim, em uma obra ficcional e cinematográfica marcada por obsessões materializadas em formas constantes e estáveis, ao mesmo tempo observa-se o passado do fantástico, sua mitologia peculiar e formatos de narrativa, mas também buscando novas saídas pelas vias tortuosas nas quais ainda se cruza o horror registrado no passado histórico e a outridade manifestada nos aparentemente estáveis contratos sociais.

Palavras-Chave:

fantástico; terror; cinema

No segundo romance da trilogia - na verdade, um vasto complexo narrativo que utiliza a premissa da trilogia como forma de distribuição comercial válida - *The Strain*, cujo título é *The Fall*, Guillermo del Toro e Chuck Hogan, seus autores, estabeleceram um curioso e significativo jogo metalinguístico. Dada altura da trama, a mãe de um dos protagonistas, convertida em vampira, obedecendo um *instinto* materno reconvertido em apetite monstruoso, persegue o próprio filho para transformá-lo igualmente em monstro. Comentando essa situação, Abraham Setrakian, em sua posição de caractere heróico, idoso mas detentor dos conhecimentos a respeito do inimigo vampírico, uma versão atualizada de outro Abraham imaginário, o Van Helsing do *Dracula* de Bram Stoker, declara o seguinte: "Setrakian suspirou. 'Para ele, primeiro surge o horror abjeto das circunstâncias, o terror desta nova realidade. e então aparece o *Unheimlich*. O estranho. Falo aqui da mãe. O familiar e o outro juntos e a sensação de ansiedade que essa união traz. Atraindo-o e repelindo-o ao mesmo tempo.'" (DEL TORO; HOGAN, 2010, p. 136-137 (II)). Hogan e del Toro conhecem bem as possibilidades associativas de seu romance, e assim *se antecipam* ao leitor e sua eventual vontade analítica, poupando este do trabalho de buscar o conceito freudiano que é ilustrado perfeitamente na trama. Contudo, nos parece haver algo de mais significativo nesse jogo: os autores revelam que suas escolhas de construção da narrativa fantástica não ignoram as reflexões já realizadas em torno dessa forma de narrar uma história¹. Ao exibir algo do processo de construção, os dois autores, provavelmente, não tinham em mente apenas um jogo momentâneo ou o recurso da citação prestigiosa: a intenção significativa é demonstrar que o fantástico, alvo de debates, contradições e discussões, também é alvo de uma espécie de discussão lúdica dentro da narrativa.

A narrativa cinematográfica (mais recentemente, a literária também) do diretor mexicano Guillermo Del Toro herda todos os citados conflitos que cercam o fantástico, suas estratégias, representação, bestiário, validade, etc. Dessas discussões há elementos essenciais já em seu primeiro longa-metragem, *Cronos* (1993), até suas produções mais atuais. Neste breve artigo, discutiremos, buscando detectar algumas das nuances dessa complicada *teorização* do fantástico como narrativa e como fato cultural/político que Del Toro esboça através de sua própria criação artística, de forma nada diferente daquela de certa tradição do romantismo. Compreender esse meditado e refletido processo de composição empregado por Del Toro poderá ser útil na compreensão mais profunda de certos fenômenos da cultura de massa relacionada à ficção *pulp*, a política da percepção do material literário e as exigências e soluções diante dessa política, que inclui verossimilhança, a fábula, etc. Evidentemen-

¹ Um elemento irônico, inclusive, não está descartado: logo após essa pausa reflexiva, metalinguística, Setrakian discute o uso de um dispositivo explosivo que deve mandar pelos ares parte do sistema de metrô de Nova Iorque.

te, não temos a pretensão de esgotar as possibilidades analíticas em torno da obra do diretor mexicano em nosso breve artigo. Afinal, o *corpus* dessa obra é amplo e complexo, englobando não apenas os filmes que Guillermo Del Toro escreveu e/ou dirigiu mas também diversos *artefatos culturais* (livros, filmes de outros diretores, animações, *games* eletrônicos, etc.) idealizados, escritos ou produzidos por aquele autor. É importante destacar que em geral tais artefatos, mesmo quando não são de autoria direta de nosso autor, carregam algo de sua *visão de mundo*, estilo ou abordagem estrutural da narrativa, o que evidencia como a força das obsessões de Del Toro encontrou vazão em formas elaboradas e sugestivas². Dessa forma, acreditamos que fica evidenciada a necessidade de descrever certos elementos desse *corpus* de produções fantásticas, seu método, desdobramentos e influência. Elegemos, como fio condutor de nossa análise o filme *Cronos* – o que evidentemente não significa a fronteira definitiva na qual nossa especulação estará encerrada. A ampla obra de del Toro como criador de narrativas fantásticas é atravessada por lugares discursivos que se repetem e se reestruturam constantemente, o que faz com que todas as obras articulem elementos semelhantes, como uma grande obra *In Progress*. Nesse sentido, detectar os primeiros momentos da formação desses lugares e as relações que podem ser estabelecidas com o fluxo narrativo e teórico do fantástico nos parecem metas razoáveis.

Os anos 1950-60 foram pródigos em estudos sobre o fantástico. É bem verdade que ainda nos anos 1920, Lovecraft escreveria seu levantamento de autores e obras, *Supernatural Horror in Literature*, mas a descoberta da moderna ficção latino-americana – levada para a França por um dos grandes analistas de primeira hora do fantástico, Roger Caillois, cujo exílio na Argentina, durante a Segunda Guerra Mundial, levaria à descoberta de autores como Jorge Luis Borges e renovaria o interesse pelo fantástico na esfera da Academia. Nesse fluxo de obras críticas, ganhou certo destaque “Introdução à literatura fantástica” de Tzvetan Todorov, por sua pretensão ao rigorismo na análise do pouco sólido terreno da ficção fantástica, pretensão que fica evidente logo no primeiro capítulo, no qual o autor transforma a ficção fantástica em gênero estável, historicamente circunscrito e descritível seguindo os princípios de secção de corpus tornados triviais em outras ciências – nesse sentido, a citação de Popper e os exemplos retirados da zoologia e demais Ciências da Natureza (cf.

² Um exemplo que poderíamos fornecer da força dessas marcas de estilo de del Toro nas obras que ele produz surge em uma cena chave do filme *El Orfanato* (*O Orfanato*, 2007), dirigido por Juan Antonio Bayona e produzido por Guillermo del Toro. O filme, que propõem uma releitura e atualização da tópica “casa mal-assombrada”, possui uma cena na qual um personagem de certa importância é vítima de atropelamento: a partir do ponto de vista da protagonista, ao sobressalto causado no espectador pela súbita violência do atropelamento, temos o horror físico sangrento representado pelo rosto destroçado da vítima do atropelamento, mostrado em um close que sublinha um esgar medonho, monstruoso, que ultrapassa o horror esperado pela cena truculenta. Esse horror que vai do físico, corporal, ao sobrenatural pelo exagero grotesco e violento é característico de del Toro (inclusive pela *forma* da distorção operada na vítima do atropelamento), mas encontra-se em um filme no qual ele é apenas um dos produtores.

TODOROV, 2003, p. 8 e segs.) se encaixam em um projeto geral de rigorismo “positivo”. Todorov buscava se afastar, assim, da teorização em torno do fantástico mais imaginativa e intuitiva – como aquela de Roger Caillois ou do próprio Lovecraft, para não mencionar outros teóricos relacionados ao projeto analítico do fantástico medieval vinculados às teorizações de Jung³ –, que valorizava o exótico, o bizarro, o inesperado, o oculto e o esotérico. Talvez essa postura conceitual motive a dura conclusão da *introdução* de Todorov, na qual declara:

“Longe pois de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencendo ao real, ou mais exatamente, como provocado por ele, tal como um nome dado à coisa preexistente. A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, ambas insatisfatórias. [...] O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é que a má consciência deste século XIX positivista.” (TODOROV, 2003, p. 176).

O fantástico encarniçava-se como *front* de combate de pelo menos duas tendências que se enfrentavam, igualmente, nas arenas dos ferozes debates políticos sessentistas. Essas tendências, é bom frisar, não constituíam campos estanques e definidos de forma absoluta: ao contrário, o próprio debate levaria novos cruzamentos e tomadas de posição. De qualquer forma, a vertente estrutural, por seu lado, e a análise apagada a questões culturais e antropológicas, por outro, estabeleciam uma leitura política do fenômeno. Para a vertente crítica estrutural – que poderíamos representar pelo Todorov da *Introdução à literatura fantástica* –, o fantástico apresentava-se como um anacronismo, representando tanto o universo mental anterior ao *esclarecimento* operado pela psicanálise quanto o mundo perceptivo dominado pelo positivismo mais ingênuo e literal, contradizendo até mesmo seu propósito de colocar em questão a racionalidade pós-iluminista. Dessa forma, a ficção fantástica apresentava uma função social muito marcada: percorrer ciclos em torno de tabus bem estabelecidos, sem jamais questioná-los, ao mesmo tempo em que desnaturava o maravilhoso com efeitos que visavam uma verossimilhança sistemática, embora equivocados em sua base negadora do *fato* literário, seu estatuto ficcional, e que acabaram datados ou “obsoletos” no piscar de olhos de um século, pois na ficção moderna, no século XX, as “palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. [...] Ora, não seria presunçoso demais afirmar que a literatura do século XX é, num certo sentido, mais ‘literatura’ que qualquer outra.”

³ Nesse sentido, são interessantes as observações de Ignacio Malaxecheverría acerca do fantástico, em sua introdução à coletânea de textos retirados de bestiários medievais: “A preocupação em delimitar o conceito de ‘fantástico’ frente a outros como ‘mágico’, ‘maravilhoso’ ou ‘estranho’ é uma inquietação moderna; entretanto, quem seguiu tais preocupações, longe de perseguir a essência do fantástico, partem em geral de ideias pré-concebidas, orientadas a centrar sua reflexão em um tipo muito concreto de literatura que não nasce antes do século XVIII. Tal atitude permite deixar de lado, como não pertinente, tudo o que não cumpre com a definição que, respectivamente, escolheram.” (MALAXECHEVERRÍA, 2000, p. 25). Nem Caillois escapa da dura avaliação do filólogo espanhol.

(TODOROV, 2003, p. 176-177). O fantástico, mera “propedêutica à literatura”, colocando em operação os avatares do desejo sexual marginalizado e/ou reprimido que constitui o bestiário dessa forma de literatura (seus vampiros, demônios, duplos, lobisomens, fantasmas, etc.) transforma-se brutalmente em uma forma de neurose compartilhada entre o autor e seus leitores, neurose essa que, exorcizada por um Freud e expressa sem meias palavras por um Bataille, perde a significação e mesmo o valor artístico. Na projeção final do estudo de seu estudo, Todorov não deixa de imaginar a literatura do século XX como um projeto utópico consciente de si mesmo, cuja meta é a conjugação do possível e do impossível (cf. TODOROV, 2003, p. 183). Sente-se, pela escolha das palavras e pela tonalidade do discurso, como a questão política do fantástico, que apenas sobrevoa a análise todoroviana, é importante, assim como fica bem claro que Todorov coloca o fantástico e seus apetrechos narrativos no campo se não do obscurantismo político, ao menos de certa mentalidade retrógrada do século XIX.

De forma muito diferente procede a crítica imaginativa, que prefere ampliar o escopo e o sentido do fantástico, retirando-o dos trilhos da contemplação estética ou da descrição formal de mecanismos de representação. Para essa forma de crítica, ela própria complexa e multifacetada, a esfera do fantástico realiza cortes tangenciais na esfera da própria Cultura. Em um famoso ensaio – publicado na coletânea *Discusión* (1932) –, “El Arte Narrativo y La Magia”, Jorge Luis Borges afirmará que a busca por uma aproximação com a causalidade que rege o cotidiano, naquilo que costumamos chamar “realismo” cria um paradoxal efeito contrário (o autor ironiza esse esforço da ficção reproduzir a realidade ao aproximar, em sua descrição da novela realista, os verbos “fingir” e “dispor”).

“Corretamente se induz do que foi dito que o problema central da novelística é a causalidade. Uma das variedades do gênero, a morosa novela de caracteres, finge ou dispõe uma concatenação de motivos que se propõem não diferir dos motivos do mundo real. Seu exemplo, sem dúvida, não é o mais comum. Na novela de contínuas vicissitudes, essa motivação é impropriedade, seja no relato de poucas páginas ou na infinita novela espetacular que se compõe em Hollywood com os prateados *idola* de Joan Crawford, para o qual as cidades releem. Uma ordem muito diversa as rege, lúcida e atávica. A primitiva clarividência da magia.”(BORGES, 1996, p. 230-231)⁴

⁴ É curioso perceber que filólogo brasileiro Segismundo Spina, ao analisar as fontes mais primitivas da poesia, não deixaria de chegar às mesmas conclusões, identificando como a analogia mimética faz com que a magia primitiva simulasse a natureza, executando um movimento no qual o imaginário domina a matéria por analogia: “O mimetismo é o traço fundamental do pensamento primitivo: mimetismo dos fenômenos vegetais, dos atributos e qualidades dos animais, dos atributos dos Espíritos, enfim, de todas as emoções que o mundo ambiente desperta na alma do homem primitivo.” (SPINA, 2002, p. 32). Não por acaso, o mimetismo como transparência de fenômenos simbólicos mais complexos surge em *Mimic*, de Guillermo del Toro.

Ao abdicar da necessidade artificiosa, trabalhosa e inútil de colocar o *plot* para reproduzir milimetricamente a realidade cotidiana, a novela fantástica estaria regida por outra lógica: a lógica da magia, que faria o autor agir como um demiurgo da causalidade de sua ficção. Caillois, exilado na Argentina em sua fuga do nazismo, não deixaria de levar em consideração as penetrantes observações de Borges ao elaborar, já nos anos 1960, sua própria análise da arte fantástica, como revela seu posicionamento logo na introdução do tratado, radicalizando ainda mais as teses do autor argentino ao aprofundar também a leitura política do fantástico; seria famosa sua síntese da arte fantástica, na qual declara que “o fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana e não substituição total de um universo real por outro, exclusivamente fantástico.” (CAILLOIS, 1965, p. 161). A partir da intuição borgeana, o estudioso francês ampliaria a ressonância do fantástico não apenas até a sutil *analogia* com o pensamento mágico (que já Freud percebera), mas ao universo da natureza e de suas interpolações:

“Por fim, desejamos confrontar de uma vez por todas as obras de arte e a própria natureza para mostrar que esta última não é nem um pouco pobre de fantástico. Este existe, de fato, nas paisagens, nas larvas e nuvens, nas raízes e nos minerais aos quais convêm perfeitamente o epíteto de maravilha, pois da mesma forma a maravilha em arte corresponde àquela da natureza. Um dia, sem dúvida, me arriscarei a abordar os problemas postulados por tais estranhos e por assim dizer explicáveis encontros. No momento, para avançar de um ponto a outro das extremidades do possível e para opor realidade e imaginação, contento-me em apresentar, a partir da invocação dessa toupeira-nariz-de-estrela - com sua monstruosa mais efetiva que um híbrido de Bosch -, um estudo exclusivamente dedicado às imagens ambíguas nas quais o homem frequentemente associa as virtudes cúmplices do mistério e da beleza.” (CAILLOIS, 1965, p. 19)

Tais debates em torno do fantástico prosseguiriam pelas décadas seguintes, tanto no que tange ao confronto forma/conteúdo quanto à significação política dessa forma de construção narrativa. O cinema fantástico sofreu uma pressão por mais verossimilhança, o que implicava em maior violência que não se limitava à representação, mas atingia o cerne da narrativa uma vez que os bestiários tradicionais (com seus vampiros, demônios, duplos, fantasmas, etc.) precisaram ser revisto para se encaixar dentro dessas exigências estritas. Algo semelhante havia ocorrido na literatura fantástica na passagem do século XIX para o XX, bem como com a literatura de viagem que abandonou sua premissa alegórica da Idade Média para mergulhar na descrição e na peripécia a partir do livro de viagens de Marco Polo, no século XIV. O que distingue, contudo, o caso do cinema fantástico é o fato das tecnologias responsáveis pelo aumento da pressão realista terem se originado exatamente no seio do cinema imaginativo: os efeitos visuais e de maquiagem, importados por filmes pretensamente dramáticos como *127 Hours* (127 Horas, 2010), dirigido por Danny Boyle, fo-

ram pensados inicialmente como o ilusionismo perfeito para construir monstros, seres e cenas fantásticas, que configuravam explosões de subjetividade logo enquadradas e tornadas subalternas por uma posterior *regulamentação* realista, como bem percebeu Luiz Nazario:

“As correntes do realismo fecharam o cerco. A cada explosão de subjetividade, interveio uma reação da objetividade: contra o abstracionismo, o ‘realismo poético’; contra o surrealismo, o ‘realismo social’; contra o formalismo, o ‘realismo socialista’; contra o expressionismo, o ‘realismo nazista’ - até que o princípio de realidade triunfou no imaginário, impedindo a fruição de um momento de pura fantasia sem a necessidade de suportar a monotonia de uma série de imagens comuns, com ações que tendem a durar tanto quanto na realidade: os mesmos caminhos da libido reprimida passaram a ser refeitos num meio que parecia propício a superá-los.” (NAZARIO, 1999, p. 98-99).

Não é difícil imaginar o jovem Guillermo del Toro, no Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de Guadalajara nos anos 1970-80, ainda tendo essas questões diante de si. Desnecessário dizer que o México, localidade para a qual emigraram diversos intelectuais europeus não distantes das discussões sobre forma, conteúdo e significado político do fantástico e que eram professores dos jovens diretores mexicanos. Professores fugidos da Guerra Civil Espanhola e da ascensão subsequente do franquismo narravam suas aventuras e os duros tempos de luta, narrativas que criaram nesse momento de formação de Guillermo, interessado inicialmente em maquiagem e no departamento de efeitos especiais, um fascínio pela violência articulada à História, fascínio que logo adotaria a própria Guerra Civil Espanhola como veículo de expressão em filmes como *El espinazo del diablo* (A espinha do diabo, 2001) e *El Laberinto del Fauno* (O labirinto do fauno, 2006). De qualquer forma, o fascínio pela Guerra Civil Espanhola em Guillermo del Toro não reside propriamente no fato histórico (em sua investigação, fabulação, inversão, etc.) mas em seu potencial alegórico, mágico e narrativo, que inclui elementos como a violência; uma ordem repressora identificada, de forma maniqueísta, ao Mal absoluto; certo exotismo primitivo, alimentado por uma resistência que adquire frequentemente tons românticos; o apodrecimento de uma ordem corrompida e má (aparente e *oficial*) confrontada a contraordem, boa e justa, que se esconde no *subterrâneo* da sociedade oficial. Essa leitura do fato histórico (que se materializou em filmes posteriores do diretor) já está no cerne de sua vigorosa concepção de fantástico; no projeto do diretor mexicano, o fantástico *revela-se* na biologia monstruosa tanto quanto na decadência inexorável das grandes cidades, com imensas e complexas redes subterrâneas que são como um negativo escondido da própria cidade que se apresenta, turística e pedestre, em pleno sol. Nesses complexos subterrâneos – del Toro revela-se particularmente fascinado pelos subterrâneos de Nova Iorque –, novas raças/espécies dominantes são gestadas ou novos universos surgem, com breves e mortais interstícios de comunicação com o universo da superfície. Temos, as-

sim, o duplo símbolo que norteia seu projeto fantástico e que se apresenta de forma mais plena, em termos cinematográficos, em seus dois primeiros longas, *Cronos* (1993) e *Mimic* (A mutação, 1997).

Por outro lado, del Toro não abandonaria certa nostalgia pelo passado, pelo horror poético evocado por máscaras e alegorias como aquelas que temos em vários episódios da série *Twilight Zone* (Além da Imaginação, 1959-64) ou a perfeição na arte do efeito visual obtida por um Ray Harryhausen, referência de diferentes cultores do fantástico contemporâneo em cinema como Tim Burton. A encenação da monstruosidade, aparentemente, sempre atraiu del Toro (como o comprova sua bizarra coleção que ocupa a totalidade de sua assim chamada *Bleak House*), o que faz com que seu fascínio pelo mórbido e pelo sangrento sejam sempre filtrados pelo imaginário e seu duplo, o imagético. Ainda na infância, o jovem del Toro – filho de uma poeta amadora e leitora de cartas de tarô e de um empresário – demonstraria esse fascínio pela concretização de suas visões mórbidas e sobrenaturais: após seu pai ganhar na loteria e mudar-se com a família para uma branca e modernista mansão, del Toro começou a colecionar objetos, imagens, histórias em quadrinhos e outros objetos de seus monstros favoritos, o núcleo inicial de sua *Bleak House*. A casa modernista e fria provavelmente estimulou no jovem del Toro, apaixonado pelo fantástico, a busca de um universo que fosse a rejeição daquela aparente solidez e de seus valores. Logo passou à ação: consultava a enciclopédia médica de seu pai para obter princípios mais sólidos em anatomia, aplicados então na construção de seus monstros. Ainda no colegial, realizou um curta no qual um monstro que se arrasta para sair ao mundo pelo vaso sanitário, mas logo percebe os humanos como seres tão repugnantes que retorna para a segurança de seu esgoto.

É bem provável que Guillermo del Toro tenha levado em conta esse acúmulo de experiências e descobertas ao dirigir seu primeiro filme, *Cronos*, uma atualização da mitologia em torno do vampiro que surge, ao mesmo tempo, como alegoria de múltiplos sentidos sobre a perda. No filme, a introdução apresenta o estranho aparato em forma de ovo, um mecanismo ao mesmo tempo biológico (em seu núcleo, há um misterioso inseto cujo veneno causa, entre outras coisas, a imortalidade) e mecânico (as rodas dentadas e demais mecanismos que lembram um relógio fazem o autômato interagir coma carne e o sangue de sua vítima/agraciado), criado por um alquimista (ciência e mito) para prolongar indefinidamente a vida, a custo de sangue humano. A introdução se encerra com a imagem do arcanjo, escultura de madeira que esconde o precioso mecanismo. Logo após, temos Jesús Gris, o bonachão dono de um antiquário que trabalha sempre acompanhada da neta, quase autista em seu mutismo, Aurora. Já sua esposa, Mercedes, fria e distante, é professora de tango. Tudo muda quando Jesús encontra a carcomida escultura do arcanjo que aparece na introdução: na base dela, está localizada o dispositivo de ouro da imortalidade. Mas Jesús logo descobrirá que há outros interessados na escultura e em seu conteúdo: os de la Guardia, Manuel, um poderoso industrial, que pretende estender artificialmente sua vida mutilada, e seu sobrinho brutamontes, Angel.

Ambos buscam o dispositivo com violência e o poder do dinheiro. Mas Jesús já utilizou o mecanismo, que vicia seu usuário em uma eufórica sensação de vida sem limitações. Mas existe um custo: na festa de final de ano, Jesús acaba lambendo a sujeira de um sangramento nasal no chão do banheiro masculino. Nesse momento, Angél de la Guardia o encontra e aparentemente o mata. Mas logo Jesús ressuscita, em uma nova e monstruosa forma, entre morto-vivo e estátua de mármore doentamente branca. Mesmo assim, Aurora o recebe com incrível passividade, transformando seu baú de brinquedos em ataúde para o sono diurno do avô vampiro. Após o confronto final entre Jesús Gris e os de la Guardia, no qual Jesús quase mata sua neta para obter seu sangue, Jesús toma consciência da monstruosidade de sua própria existência, optando por destruir o mecanismo, o que significava sua própria destruição, representada na cena final, em que o vampiro moribundo, abraçado por sua esposa e neta, se assemelha, pela brancura da pele, a uma *pietá* modernizada e distorcida.

Evidentemente, *Cronos* possui certas características derivadas, como estilização direta ou como formalização no sentido de uma “homenagem”, de obras mais ou menos próximas da visão de seu diretor. Assim, del Toro empregada a metáfora da ferida reveladora da monstruosidade e da manifestação desta como mutação progressiva⁵, seguindo estágios semelhantes aos de uma doença degenerativa, recursos imortalizados por David Cronenberg em seu *The Fly* (A Mosca, 1986), o mesmo valendo para a passiva personagem feminina que acompanha o monstro até o fim de sua agônica jornada, representada em *Cronos* pela menina Aurora. Por outro lado, o diretor mexicano não deixaria de tornar explícita na forma de citações (o tesouro escondido dentro da boneca, o pesadelo da figura paterna ambivalente e que se relaciona ao mundo dos mortos, o calvário da personagem infantil confrontada com situações extremas) as relações que *Cronos* estabelece com o filme *The Night of the Hunter* (O Mensageiro do Diabo, 1955) de Charles Laughton. Mas essas concessões não chegam a tirar a originalidade da trama: arditamente, Guillermo del Toro se apropriou da metáfora da ferida para sublinhar certa leitura cristã: as feridas transformam-se em estigmas, marcas de um “salto da fé” especialmente claro na sequência em que Jesús, ao usar o dispositivo, ora o pai nosso em voz alta antecipando a dor das feridas provocadas pelas garras afiadas da máquina. Por outro lado, ele radicaliza Laughton, transformando o monstro moral daquele filme em monstro *de fato*, cujo carinho da neta é tamanho que implica em sacrifício, em novo “salto da fé”, quando a menina fala (a única vez no filme), clamando pela humanidade destruída do avô, que o leva a abandonar a imortalidade doentia e assassina garantida pelo aparato alquímico. *Cronos*, assim, realiza uma conversão de metáforas e formas narrativas para um horizonte religioso (cristão sem dúvida, mas também pagão e até satânico), no *pathos* e no

⁵ Sobre essas duas questões, a ferida como metáfora e a progressão da monstruosidade – especialmente a primeira, essencial na concepção cinematográfica e narrativa de David Cronenberg – ver NAZARIO, 1998, pp. 214 e segs. e 37-38, respectivamente.

efeito, mas isso não quer dizer que estejamos diante de uma obra piedosa: del Toro utiliza essa conversão de imagens apenas para cobrir um horizonte maior de verossimilhança, agora assegurado pelos sangrentos efeitos de maquiagem, ainda incipientes nessa primeira produção.

Essa mescla de referências religiosas (cristãs e pagãs) dentro de um horizonte de violência brutal, que surge para dotar o simbólico de uma carga maior de *verossimilhança* surge de forma ainda mais complexa no segundo filme de Guillermo del Toro (seu primeiro dentro do *sistema* hollywoodiano), *Mimic*. A trama não é invenção do diretor – o filme é uma adaptação de um conto do escritor de ficção científica Donald A. Wollheim de mesmo título – mas é perceptível que del Toro aproximaria as ideias presentes na narrativa original à suas próprias concepções e obsessões. Originalmente publicado no meio *pulp*, na revista *Fantastic Novels*, a trama de Wollheim deve ter atraído Guillermo del Toro a partir de observações como as que abrem a trama, onde o autor imagina como seria a convivência *subterrânea*, indistinta e imperceptível, de seres não humanos em nosso meio, especialmente anônimos em grandes metrópoles como Nova Iorque (cf. WOLLHEIM, 1950, p. 118 e segs.). Da questão do mimetismo, central na trama, o diretor mexicano deriva uma visão mais ampla, de uma sociedade de insetos sociais (frutos da pesquisa científica) se desenvolvendo no subterrâneo de Nova Iorque, adquirindo os traços físicos de seus predadores humanos para logo substituí-los através do alargamento progressivo de seu habitat subterrâneo pelas *bordas* miseráveis da grande cidade. É evidente que o fato de del Toro ter se apropriado da trama, do tema e da forma do filme para exprimir algumas de suas obsessões acabou gerando um conflito com a produtora, que optou por cortar boa parte da visão que do diretor na trama, preservando ao máximo os efeitos usuais dos filmes de terror.

No filme, temos inicialmente uma *peste* desconhecida, mortal para as crianças, cujo vetor é a universal, ao menos em grandes cidades, barata comum. Os cientistas, liderados por um diretor do CDC (o Centers for Disease Control and Prevention dos EUA), Dr. Peter (Jeremy Northam) e sua esposa geneticista, Dra. Susan (Mira Sorvino), conseguem erradicar a ameaça da peste pelo extermínio do vetor através da criação de um predador inseto cientificamente concebido, batizado *Judas*. Configurados para executar sua missão assassina e desaparecer, as gerações de *Judas* conseguiram sobreviver e se desenvolver por anos nos subterrâneos de Nova Iorque até que sua expansão começa a ser notada e investigada, seja pelo CDC, pela própria geneticista (que sempre busca novas espécies de insetos pela cidade) e por um menino, filho do engraxate que trabalha na estação de metrô central na “invasão” dos insetos, que consegue perceber a anomalia da nova espécie, mimetizada à sociedade humana, pelos pés monstruosos. Aqui, as bordas da sociedade ordenada é que demonstram a articulação do Mal a espreita: salas e corredores abandonados ou pouco acessíveis do metrô, igreja dilapidada que escondia o tráfico de imigrantes, usina de tratamento de esgoto. Os personagens centrais convergem através dessas *fronteiras*, voluntariamente (o caso do policial e dos dois agen-

tes do CDC, do engraxate pai do menino perceptivo) ou involuntariamente (através do sequestro, como no caso da geneticista ou do menino). O clímax se dá em uma plataforma de metrô subterrânea e abandonada: isolados e acuadaos como animais em um vagão, os protagonistas enfrentarão os insetos; nem todos sobreviverão, mas haverá nas mortes violentas do policial, de um dos agentes do CDC e do engraxate algo de sacrificial. A luta contra a temível inteligência coletiva do inseto gigante adquire, nesse sentido, uma feição mais fortemente alegórica e não é por acaso que a destruição do ninho principal, onde se acumulavam os ovos da última geração *Judas*, seja destruído pelo *fogo*, signo universal de purificação, que quase leva o herói junto em sua glória purgativa. A última sequência foi um dos pontos de discórdia entre Guillermo del Toro e seus produtores: a visão que predominou (dos produtores) é banal, com o “aceno” de um provável monstro sobrevivente apenas entrevisto, a garantia de continuação e quem sabe de uma nova e lucrativa franquia; para del Toro, esse “aceno” deveria conter algo de simbólico, com a criatura, agora portando uma máscara mimética plenamente humana e inclusive a fala, tenta se reconhecer no espelho, definitivo e perfeito monstro de Frankenstein.

Se a obra ficcional escrita de Guillermo del Toro – a trilogia *The Strain* (2009-2011), com a coautoria de Chuck Hogan – retoma vários dos eixos temáticos desses dois primeiros filmes (entre outros: o vampirismo, a comunidade que se desenvolve silenciosamente nos subterrâneos de Nova Iorque, até mesmo o herói redentor pertencente ao CDC) é porque o diretor/escritor mexicano percebe seu universo dentro de um confronto de *ordens*, aparentemente simétricas e em conflito⁶:

⁶ Nas “notas de produção” para *Cronos*, há especificações bastante detalhadas – na forma daquilo que o autor chamava “biografias condensadas” – dos personagens, relacionando-os a questões arquetípicas que envolviam até o signo zodiacal, a cor, qualidades positivas e negativas (cf. DEL TORO, 2010, p. 19-30 (I)). Nesse esforço do autor, é perceptível a definição de caracteres que representam campos distintos da esfera humana em termos extremos, como na dramaturgia expressionista ou, de outra forma nos contos de fada. Em roteiros mais recentes, como *El laberinto del fauno*, o autor abandona um pouco dessa precisão de definições, optando pela apresentação externa que já carrega os elementos maniqueístas que identificam o representante do Bem e do Mal, como na apresentação vampiresca do capitão Vidal: “PRIMEIRO PLANO: A capa de um relógio de bolso. O vidro está quebrado: partido em dois, mas o relógio é finíssimo. Porcelana impecável, prata e ouro. (...) O relógio está em mãos do capitão Vidal: cabelo engomado, uniforme negro, óculos de sol, luvas de couro e uniforme impecável. Atrás dele, aguardam todos os criados do moinho, em silêncio.” (DEL TORO, 2006, p. 15).

Violência



Assim, podemos observar um imaginário impulsionado pela tensão de termos contraditórios que pode levar – como, de fato, ocorre em algumas produções de Guillermo del Toro – ao maniqueísmo da polarização desses elementos, materializados nos personagens, em campos distintos e irreconciliáveis. Em *Cronos* e *Mimic*, contudo, aproveita-se ao máximo a fronteira não absoluta das ordens garantida pela violência, que nesses dois filmes iniciais também não é tão central e/ou elaborada como em alguns dos filmes posteriores de del Toro, dotados de orçamento bem maior. Embora para nosso diretor mexicano, a violência seja sempre ritualizada, como demonstram algumas das notas de produção para o filme *Cronos*: “Um dos métodos da literatura romântica, depois deslocado até seus limites extremos pelo Grand Guignol, era extrair emoções do espectador através de todos os meios disponíveis incluindo, ou talvez preferindo, o Terrível, o Grotesco e o Violento.” (DEL TORO, 2010, p. 33-34, (I)). A violência serve para *moldar* a audiência, nessa concepção que parte da literatura fantástica, que participa dos tormentos do protagonista em sua preparação e posterior sacrifício no enfrentamento do Mal. Tendo em vista essa possibilidade de sentido iniciática dada à violência, escreveu Suzi Sperber: “Sua função [da violência simbólica do conto maravilhoso] é a de representar o esforço – e a dor – necessários para amadurecer, o que significa fundamentalmente aprender a se prover e ser capaz de acasalar-se, procriar e sustentar a sua família, enfrentar dificuldades e perigos.” (SPERBER, 2009, p. 170). Assim, os sofrimentos do herói seriam um percurso e uma passagem até um grau de compreensão mais elevado do Real, que resultaria no sacrifício *pelo outro* – ainda que essa outridade seja apenas exterior ao protagonista, mas dentro

das fronteiras de sua família, como aparece tanto em *Cronos* como em *Mimic*. O elemento purificador do *fogo* (o sol destruidor do vampiro na última cena de *Cronos*; a explosão devastadora do reservatório de gás em *Mimic*) ganha uma conotação que amplia e subverte o sentido iniciático que Sperber percebia no conto maravilhoso: é como se a iniciação e sua dor fossem *insuficientes*, mesmo desnecessárias, tendo o herói, ao fim, descoberto que sua autodestruição é a única forma de liquidação do Mal. Essa concepção niilista, cuja essência iniciática revela a base religiosa, desenvolvida nos filmes e romances de Guillermo del Toro não seria imune às contradições de seu ponto de partida maniqueísta (a divisão do universo em *ordens* essenciais): assim, em *El labirinto del fauno*, as ordens estão bem divididas e o *Mal maior* emana de uma fonte, o oficial fascista Vidal, o que significa que as arestas e transições entre as ordens acabam limitadas. Já na conclusão de sua série de romances, *The Night Eternal* (2011), a purificação nuclear do herói segue uma forma de desígnio divino que tira seu caráter menos previsível nos filmes aqui analisados.

Mas os perigos do maniqueísmo foram bem evitados nessas duas obras iniciais, onde o horror se dá pela *identificação* e não determinação possível do Mal, absorvido pelos rituais e pelas estruturas familiares (em *Cronos*) ou pela simulação mimética da normalidade (no final planejado originalmente para *Mimic*). Nessa configuração original, o sacrifício pelo Outro ganha um imenso significado (se bem que não absolutamente redentor, uma vez que surge ou incompleto, em *Cronos*, ou como projeto fracassado, em *Mimic*) e a purificação iniciática ganha um aspecto se não irracional e absurdo, ao menos exorcizado de seu peso simbólico salvático, em que pese a necessidade que o imaginário desse autor tenha da violência para estabelecer fronteiras e definir o destino de seus personagens. A descoberta horrorizada de uma realidade que o sacrifício não redime é, nesse sentido, a visão mais terrível e sublime que se descortina do longo e complexo mergulho de Guillermo del Toro no imaginário monstruoso e fantástico.

MIGUEL, A. D. p. GUILLERMO DEL TORO AND HIS PROJECT OF VISCERAL FANTASTIC

Abstract

The horror and fantastic fiction has a complex development, with comings and goings around the Myth, the Supernatural and the Science and its cartesian assumptions. The filmmaker and writer Guillermo del Toro working these shifts, although focused on the monster, the disruptive element par excellence of narrative and non narrative continuity or explanatory theory. Thus, in a fictional work and film marked by obsessions materialized in ways consistent and stable, Guillermo del Toro, while situated around the fantastic past flow, his peculiar mythology and narrative formats, also seeking new outlets for crooked ways in which still crosses the horror registered on past history and otherness manifested in seemingly stable social contracts.

Keywords

Fantastic; Terror; Movies

Referências

BORGES, Jorge Luis. El Arte Narrativo Y La Magia in *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 226-232.

CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965. 177 p.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. Introducción in *Bestiario Medieval*. Madrid: Siruela, 2000, p. 13-55.

NAZARIO, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 302 p.

_____. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999. 336 p.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild / Fapesp, 2009. 622 p.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 137 p.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 188 p.

DEL TORO, Guillermo. *El laberinto del fauno*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2006. 295 p.

_____. Director's Notes – *Cronos* in DVD *Cronos*. Criterion Collection, 2010. (I), p. 14-30.

_____; HOGAN, Chuck. *The Strain*. New York: Harper Collins, 2009. 409 p.

_____. *The Fall*. New York: Harper Collins, 2010. (II). 508 p.

_____. *The Night Eternal*. London: Harper Collins, 2011. 378 p.

WOLHEIM, Donald A. Mimic in *Fantastic Novel*, number 3, volume 4, p. 118-132, September 1950.