

## A canção de embalar como leitmotif em *El laberinto del Fauno* (2006)

Maria José Oliveira Fernandes  
CESEM / NOVA-FCSH

### Resumo

*El laberinto del Fauno* realizado por Guillermo del Toro expõe, através de um conto de fadas, a crueldade e violência vividas na Espanha franquista após a Guerra Civil (1936-9). Composta a partir de uma canção de embalar sem palavras, por Javier Navarrete, esta torna-se o *leitmotif* central de toda a composição, adquirindo uma dupla funcionalidade: de índice da vida e de índice da morte. Portanto, uma melodia que nos envolve no mundo da fantasia (índice da vida), mas que rapidamente se metamorfoseia numa canção de lamento (índice da morte), dando-nos conta dos horrores da realidade. Quais os signos que nos levam à corroboração destas afirmações? Através da análise das cenas em que diegeticamente surge a canção de embalar e tendo como referencial teórico a semiótica peirceana (Peirce 1932), este estudo pretende descortinar os vários significados intrínsecos à canção de embalar, assinalando-os, analisando-os e compreendendo-os, como *leitmotif* da vida e da morte, numa relação interdisciplinar com a imagem.

**Palavras-chave:** El labirinto del Fauno, canção de embalar, leitmotif, semiótica.

### Abstract

*El laberinto del Fauno* by Guillermo del Toro exposes, through a fairytale, the cruelty and violence lived in Francoist Spain, after the Civil War (1936-9). Composed from a wordless lullaby, by Javier Navarrete, this song becomes the core leitmotif of all composition, getting a dual functionality: the life index and the death index. Therefore, a melody that embodies the audience in a phantasy world (life index), but quickly metamorphoses itself into a lament song (death index), realizing the horrors of reality. What are the signs that lead us to corroborate these statements?

Through the analysis of scenes in which the lullaby appears diegetically and having as theoretical reference the Peircean semiotics, this study aims to uncover the several signified inherent to the lullaby, marking, analyzing and understanding them, as the life and death leitmotif, in an interdisciplinary relationship with the image.

**Keywords:** El labirinto del Fauno, lullaby, leitmotif, semiotic.

*El laberinto del Fauno* desenrola-se no ano de 1944, “após o final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a consolidação do regime nacionalista do general Franco,” (Ribeiro 2006: 126) num pequeno povoado, localizado no Norte de Espanha, onde residem o regimento comandado por Vidal e, escondidos nas montanhas, os últimos resistentes republicanos, cuja missão dos primeiros é a exterminação dos segundos. Paralelamente, decorre a história de Ofélia (Ivana Baquero), filha de Carmen (Ariadna Gil) e enteada do Capitão Vidal (Sergi López), uma menina ingênua e sonhadora que face ao mundo cruel em que é obrigada a viver, encontra no labirinto, junto da sua nova casa, um mundo de fantasia onde habitam três fadas e um Fauno. Estes seres fantásticos reconhecem-na como Princesa Moana, a herdeira do trono do Reino Subterrâneo, que havia fugido para o mundo mortal iluminado pelo sol, perdendo a sua memória. Para comprovar a sua verdadeira identidade e que a sua essência não se havia perdido, Ofélia é desafiada pelo Fauno a realizar três perigosas provas antes da próxima lua cheia. Ao longo da narrativa, Ofélia vive momentos de fantasia entrelaçados com momentos de tirania, estando em permanente contacto com o real e o fantástico, perdendo, por vezes, a noção do mundo em que está, graças à canção de embalar que tem a dupla função de *leitmotif*<sup>82</sup> do fantástico (índice da vida) e de *leitmotif* do real (índice da morte).

Realizado por Guillermo del Toro, este filme contém uma banda sonora original, composta por Javier Navarrete<sup>83</sup>, a partir de uma canção de embalar sem palavras, também ela original, carregada de vários significados que se tornam prementes assinalar, analisar e compreender. Neste artigo irei, portanto, focar-me neste *leitmotif* da canção de embalar, assinalando, analisando e compreendendo signos intrínsecos a si para depreender significados, a partir dos dois exemplos em que Mercedes surge a cantar a canção de embalar a Ofélia.

Sumariamente, Navarrete compôs a banda sonora para uma orquestra sinfónica constituída por cordas, incluindo a harpa, madeiras, metais, percussão, piano e coro misto sem palavras<sup>84</sup>. O *tutti* orquestral é utilizado em momentos de maior suspense e terror. Para os momentos intimistas, o compositor utiliza pequenas formações como coro feminino e cordas, violino e piano, ou só piano, que adicionam fragilidade e complexidade

---

<sup>82</sup> “In its primary sense, a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work.” (Whitall 2001)

<sup>83</sup> Javier Navarrete, compositor espanhol, já tinha colaborado com Guillermo del Toro na composição da banda sonora do filme *El espinazo del Diablo* (2001), que também retrata o período da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

<sup>84</sup> Neste filme a banda sonora foi interpretada pela City of Prague Philharmonic Orchestra, dirigida pelo maestro Mario Klemens.

ao filme. Com uma instrumentação bastante diversificada, Navarrete conseguiu criar uma banda sonora que enlaça dois mundos (o mundo da fantasia e o mundo da realidade), através da integridade temática criada a partir do tema da canção de embalar, da utilização de esquemas tonais carregados de dissonância, do uso da atonalidade para momentos de tragédia e violência e dos esquemas rítmicos simples e repetitivos, chegando, por vezes, ao minimalismo.

No que concerne à canção de embalar, ela sofre inúmeras mutações no desenrolar da narrativa. Designada por *La nana de Mercedes* (Figura I), é uma canção original, em forma AB, com uma melodia e harmonia simples, em modo menor, compasso ternário simples e andamento expressivo.

Figura I. *La nana de Mercedes* de Javier Navarrete (versão piano).

A canção principia-se com um pequeno prelúdio de quatro compassos; a secção A é formada por frases de três compassos, terminando com uma frase de quatro compassos; a secção B é formada, respetivamente, por frases de dois, três e quatro compassos. As frases têm em atenção a duração de uma exalação humana e o facto da personagem ser uma cantora amadora (quem canta esta canção não é a mãe de Ofélia mas Mercedes (Maribel Verdú), empregada de Vidal).

Com uma fórmula repetitiva, a linha melódica é construída a partir de graus conjuntos ascendentes e descendentes (não indo além do âmbito de sétima menor<sup>85</sup>), com terminações frásicas ora numa segunda menor, ora numa terceira menor descendentes. Centra-se num registo vocal intermédio, facilmente reconhecível e reproduzível, com um ritmo fluído e articulado.

O contorno melódico em formato de meia-lua pode ser associado ao ícone de uma criança nos braços da sua mãe e o índice do seu embalar, na medida em que, através dos sons e do ritmo regular é sugerido ao ouvinte o movimento de vaivém feito pela mãe quando embala a criança. Este movimento de vaivém, também sugerido pelo compasso ternário simples, ritualiza-se numa dança, nomeadamente, na valsa, cuja banda sonora parece, por vezes, evocar.

A harmonia, de acordo com a versão de piano, utiliza uma grande variedade de acordes invertidos, na sua maioria, de segunda inversão, guardando o estado fundamental para o primeiro e o último compasso (acorde da tónica)<sup>86</sup>. Uma harmonia instável que pede sempre resolução, a qual é dada apenas no final da canção, lembrando-nos o *Prelúdio* do drama musical wagneriano, *Tristão e Isolda*, carregado de dissonâncias sem resoluções e do dualismo vida/morte. Esta harmonia, ao contrário das harmonias-padrão das canções de embalar, disputa com a melodia o lugar de destaque, pois não é um mero acompanhamento, transportando-nos para um ambiente instável, tenso e taciturno da história. Apesar deste dualismo entre melodia e harmonia, elas complementam-se na narrativa do filme, trazendo auditivamente signos importantes que nos serão mais tarde desvendados visualmente pela imagem.

Salvo a canção de embalar ter sido aduzida logo no início do filme e o seu tema ser uma constante em toda a banda sonora, ela é diegeticamente apresentada no meio do filme (≈ 0:48:34 - 0:50:59). Nesta cena é-nos exposto Ofélia no seu novo quarto, após ter sido recomendado pelo médico que a sua mãe, com uma gravidez de risco, deveria permanecer sozinha. Sentada na cama, cabisbaixa, Mercedes toca-lhe nas costas e diz para não se preocupar porque a sua mãe ficará bem. Sentando-se ao seu lado, acaricia a menina que começa a chorar. Ofélia pergunta-lhe se ela ajuda os do monte (os resistentes republicanos), à qual Mercedes, com uma expressão de preocupação, a interroga se havia dito a alguém. Ofélia responde que não porque não quer que nada de mal lhe aconteça. Encostando-se ao peito de Mercedes, esta abraça-a e inicia o prelúdio da canção de embalar. Ofélia pede a Mercedes para que lhe cante uma *nana* não importando se ela se recorda ou não da letra.

---

<sup>85</sup> As canções de embalar têm, por norma, uma oitava de âmbito. O facto de esta melodia ter um intervalo dissonante contribui para a corroboração da metamorfose da canção de embalar em canção de lamento (cf. Carvalho 1995).

<sup>86</sup> Surge na secção A, no final da segunda frase, um acorde de fá menor em estado fundamental.

Mercedes começa a entoar a canção com a boca fechada, num ritmo lento, volume acolhedor, entoação afinada e fazendo movimentos de vaivém com Ofélia, como se a estivesse a embalar. A sua expressão de amargura, tristeza e revolta são aqui demarcados pelo seu gesto facial e pelo corte sonoro abrupto no final das frases. O ataque e decaimento da nota são bastantes rápidos, dando um timbre seco à melodia. Um timbre que pode ser categorizado de “synecdochal<sup>87</sup>”, de acordo com Philip Tagg (2013: 306), uma vez que conota para um ambiente e para uma cultura muito particular, a cultura espanhola reprimida pelo regime franquista. No entanto, é igualmente um timbre “anaphonical<sup>88</sup>”, uma vez que estabelece conexões com sensações de conforto, suavidade, limpidez, consolação, fragilidade e tranquilidade, mas ao mesmo tempo sensações de medo, ânsia, angústia e receio.

Portanto, esta canção serve nesta cena o propósito de acalmar, confortar e consolar tanto a destinatária como a remetente - Mercedes porque vive em constante sobressalto por morar na casa e servir o Capitão Vidal (metonímia do regime franquista) e, ao mesmo tempo, ajudar os rebeldes que se escondem nas montanhas, apelidados de *maquis*, sendo o chefe dos mesmos o seu irmão Pedro; Ofélia porque a mãe tem uma gravidez de risco, podendo ficar órfã e ao cuidado do cruel Capitão.

Ademais, índice da infância, da inocência e da pureza, representada por Ofélia, esta canção contrapõem-se com a perda de inocência, da consciencialização do mundo cruel em que vivem por Mercedes. Esta consciencialização é simbolizada pela lembrança da melodia de uma canção de embalar, cuja letra não se recorda mais. Aliás, se olharmos para Mercedes como a metonímia de todos aqueles que foram oprimidos pelo regime franquista, percebemos que o esquecimento da letra da canção é propositado, pois remete para a opressão exercida pelo fascismo, servindo para enquadrar o contexto histórico e os recalcamientos feitos no subconsciente do povo espanhol. De maneira que, a canção de embalar é uma extensão ou um complemento ao papel de Mercedes, ao remeter auditivamente para o passado traumático espanhol, tal como evidencia Irene Gómez-Castellano no seu artigo *Lullabies and postmemory: hearing the ghosts of Spanish history in Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth (El labirinto del fauno, 2006)*:

That is why, I will argue, lullabies, and as such, the artificially composed lullaby that is the core of the uterine world in Pan's Labyrinth, are a perfect embodiment of the inescapable, almost unconscious impulse to remember a traumatic past. (Gómez-Castellano 2013: 4)

---

<sup>87</sup> “Synecdochally - the timbre relates *indexically* to a musical style and genre, producing connotations of a particular culture or environment” (Tagg 2013: 306).

<sup>88</sup> “Anaphonically - the timbre in question has an *iconic* semiotic connection with the sensations [...]” (Tagg 2013: 306).

Além disso, a canção de embalar está intrinsecamente ligada ao universo feminino, surgindo vários signos visuais que nos remetem para este universo, além do signo auditivo da canção de embalar, momento íntimo, quase que uterino, entre mãe e filha. Expondo, brevemente, alguns dos signos visuais que podemos encontrar, como heroína do filme, del Toro escolhe uma menina, Ofélia, que se sacrificará pelo irmão recém-nascido, índice de autossacrifício associado às mulheres e, em particular, às mães. O próprio nome Ofélia numa ligação intertextual (Genette) com a Ofélia da tragédia de Shakespeare, *Hamlet*, lembra-nos a mulher que se “suicidou” por amor. A mulher como ícone de fraqueza, quando Mercedes, após ter sido descoberta por Vidal que era a informante dos *maquis*, afirma que foi capaz de os ajudar porque era vista como fraca e inofensiva. O uso da faca de cozinha, um símbolo de subalternidade, por Mercedes para atacar e cortar Vidal. O portal como símbolo ritualizante da passagem de criança a mulher, protagonizado por Ofélia, A lua como símbolo do ciclo menstrual e da fertilidade, a mandrágora como símbolo da vida para as mulheres com gravidezes difíceis. Por fim, a personagem Mercedes, ou seja, uma mulher como personificação da República e da Liberdade (utilizada já na Revolução Francesa). Na minha aceção, Del Toro, quis demarcar neste filme o papel da mulher nas revoluções, que graças à sua capacidade de resiliência, conseguiram sempre vencer as pequenas batalhas, ajudando a que a guerra fosse vencida. Mercedes encarna, neste filme, esse papel da mulher resiliente que luta contra o sistema e que fará com que anos mais tarde ele se dissolva, sendo proclamada a República sob a personificação de uma mulher.

Não obstante, a canção de embalar como *leitmotif* da vida metamorfoseia-se numa canção de lamento como *leitmotif* da morte quando Mercedes entoia a canção a Ofélia, na cena final (≈ 1:48:25 - 1:52:02), após esta ter sido baleada pelo Capitão Vidal. A canção é acompanhada pelo respirar ofegante de Ofélia que aos poucos vai ficando lento até finir, como se o seu corpo estivesse pronto para dormir, mas um sono eterno. No ínterim, gotas de sangue de Ofélia caíram no portal, fazendo com que ele abrisse. Uma luz dourada recai sobre ela, acordando num palácio<sup>89</sup>.

Nesta cena ocorrem várias relações de proximidade (índice) com a vida de Jesus Cristo. O palácio, habitação dos Reis, assemelha-se a uma Catedral, habitação de Deus, devido à sua rosácea com vitrais coloridos, à disposição dos tronos num ponto mais elevado (próximo do céu), à cor dourada e ao ouro, símbolo de riqueza e de esplendor, e à monumentalidade da arquitetura. O coro feminino sem palavras toma o lugar de

---

<sup>89</sup> Segundo a teoria de Genette, nesta cena temos uma transposição com o *Feiticeiro de Oz*, realizado por Victor Fleming. Ofélia tal como Dorothy tem uns sapatos vermelhos que bate um contra o outro, fazendo lembrar a deusa que Dorothy usa para voltar do mundo fantástico ao mundo real: “There’s no place like home.” (Allen 2000)

Mercedes na canção de embalar, com uma voz etérea que nos transcende. O pai de Ofélia não é um ser mortal, mas um ser superior (ícone de Deus), pois, tal como Jesus Cristo, ela não é filha de um homem de carne e osso. No cristianismo, Jesus Cristo havia-se sacrificado por todos nós para remissão dos nossos pecados, sendo crucificado na cruz e morrendo por todos nós, igualmente Ofélia sacrificou-se pelo irmão, um ser inocente e indefeso, para alcançar o Reino Eterno. Como recompensa pelo autossacrifício, Cristo, segundo o Credo, sentou-se ao lado direito de Deus Pai, assim como Ofélia é convidada a sentar-se ao lado de seu pai (de acordo com a cadeira vazia, foi convidada a sentar-se do lado esquerdo). Por outro lado, existem muitas letras de canções de embalar, principalmente no contexto espanhol, com referências diretas a Jesus Cristo e Nossa Senhora como metáforas do bebé que está a ser embalado e a mãe que o embala. Del Toro autodenomina-se agnóstico e, na verdade, o uso da religião que esta e outras cenas se afiguram, parecem estar mais de acordo com uma ideia de obediência/desobediência que encontramos em fábulas. Como Ofélia foi obediente mereceu ser recompensada no final. Deste modo, del Toro parece, assim, evocar uma espécie de redenção católica misturada com uma redenção fabulística, como as que lemos em *La Fontaine*, por exemplo.

De volta ao mundo real, Mercedes entoa pela última vez a *nana* acompanhada pelo piano, metamorfoseando-se esta numa canção de lamento murmurada por todos aqueles que foram oprimidos pelo regime fascista, podendo ser entendida esta canção, também, como um hino em memória de todos aqueles que, tal como Ofélia, morreram inocentes. Um hino de compasso ternário que contrasta com os demais hinos (nacionais, por exemplo, que geralmente são de compasso binário), pelo uso da forma circular que é índice do passado traumático vivido pelos espanhóis que, mais tarde ou mais cedo, voltará a irromper nas mentes dos oprimidos ou de gerações futuras para que a revolução seja feita.

Acrescentar que esta forma musical da canção de embalar foi bastante utilizado durante o regime franquista, principalmente nas prisões espanholas, como refere Irene Gómez-Castellano:

During the Spanish Postwar Period of Franco repression, several poet-prisoners masterfully used the format of a lullaby addressed to a fellow prisoner or to a baby outside the prison in order to emphasize, by the contrast between the assumed innocence of the genre of the lullaby and the violence of the prison, the lack of hope of political prisoners and their families in the 1940s and 1950s in Spain. (Gómez-Castellano 2013: 5)

Os prisioneiros políticos utilizavam esta forma musical, tão conotada com ideias de inocência, pureza e fantasia, para enfatizar a violência vivida nas prisões, muitas vezes, contra pessoas inocentes que se viam presas por questões políticas.

Um das canções mais conhecidas desta época intitula-se *Canción de cuña para dormir a un preso*, cujo poema foi escrito por José Hierro, poeta-prisioneiro espanhol. Este poema fala sobre morte e dor, combinados com mundos de fantasia associados à infância, usando, para tal, metáforas do mundo onírico e surrealista, para encobrir a bárbara realidade que estava vivendo.

Por fim, o filme culmina numa cadência menor, onde paira um vestígio de luz, em que apesar de não terem vencido a guerra, estes pequenos atos de rebeldia irão levar à dissolução do regime ditatorial franquista.

Em conclusão, Guillermo del Toro joga com a memória do espectador, apontando vários signos importantes para a compreensão da mensagem que quer passar no seu filme. Estes signos inserem-se no contexto ibero latino-americano, trazendo à memória um passado que havia sido recalçado no inconsciente das várias gerações. Parafraseando Turino (1999: 237), graças à música, neste caso, à canção de embalar, que é composta por diversos signos, estes são trazidos à memória auditiva do espectador para que ele decodifique os seus significados, tornando este filme de uma ínfima riqueza de signos e significados.

A canção de embalar como *leitmotif* adquire uma dupla função: como índice da vida, ao retratar o mundo fantástico, um mundo acolhedor e feliz; e como índice da morte, quando nos transporta para o mundo real, um mundo cruel e reprimido, metamorfoseando-se numa canção de lamento. No entanto, *La nana de Mercedes* apresenta-se, igualmente, como uma canção de protesto ao dar voz a todos aqueles que estavam oprimidos. O facto de não ter palavras fez com que escapasse ao mundo da razão e da própria linguagem, sendo uma testemunha do que não consegue ser esquecido, no entanto também não consegue ser verbalizado.

Por todas estas razões, a canção de embalar, em particular, e banda sonora, no geral, são polissémicas, de maneira que tantos outros significados poderão existir, além daqueles que foram apresentados neste artigo, pois eles dependem sempre do ser social e do contexto em que ele se insere, devendo partilhar os mesmos códigos socioculturais para que os signos sejam lidos à luz do contexto que foi produzido, pois diferentes culturas podem atribuir diferentes significados ao mesmos signos.

## Referências

- Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, London: Routledge.
- Benet, Vicent J (2007), "Excesos de memoria: el testimonio de la guerra civil española y su articulación fílmica." *Hispanic Review*, 75(4), pp. 349-363
- Carvalho, Eduarda (1995), "A canção de embalar - uma abordagem psicológica.", *Boletim de Associação Portuguesa de Educação Musical*, 84, pp. 14-17
- Centro Virtual Cervantes (s.d.), *Canción de cuna para dormir a un preso*, <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/hierro/voz/cancion.htm> [accessed 16/06/2017].
- Clute, John and John Grant (eds) (1997), "Labyrinth.", *Encyclopedia of Fantasy*, disponível em <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=labyrinths> [accessed 30/05/2017].
- "Portals", *Encyclopedia of Fantasy* <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=portals> [accessed 30/05/2017]
- "Magic realism", *Encyclopedia of Fantasy*, [http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=magic\\_realism](http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=magic_realism) [accessed 30/05/2017].
- "Fairytale", *Encyclopedia of Fantasy*, <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fairytale> [accessed 30/05/2017]
- Del Toro, Guillermo (2006), *El laberinto del fauno*
- Gómez-Castellano, Irene (2013), "Lullabies and postmemory: hearing the ghosts of Spanish history in Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth (El labirinto del fauno, 2006)." *Journal of Spanish Culture Studies*, 14:1, pp. 1-18
- López Cano, Rubén (2007), *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuário*, [www.lopecano.net](http://www.lopecano.net) [accessed 20/04/2017]
- Nöth, Winfried (1995), *Handbook of Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Peirce, Charles S. (1932), *Collected Papers*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2
- Porter, James (2001). "Lullaby." In Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, England: Macmillan Publishers Limited
- Ribeiro, Joana Marques & Syntia Pereira Alves (2011), "Memória e mito entrelaçados em O Labirinto do Fauno", *Aurora: revista de arte, mídia e política*, 11, pp. 123-136
- Tagg, Philip (2012), *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press
- Turino, Thomas (1999), "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music", *Etnomusicology*, 43(2), pp. 221-255
- Whittall, Arnold (2001), "Leitmotif." In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, England: Macmillan Publishers Limited