ISABELE GUZELLA BENEDITO

O MEDO SEMPRE ESTEVE AQUI:
relações entre literatura infantil, horror e grotesco em *Coraline*, de Neil Gaiman

Assis
2026

ISABELE GUZELLA BENEDITO

O MEDO SEMPRE ESTEVE AQUI:
relações entre literatura infantil, horror e grotesco em *Coraline*, de Neil Gaiman

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador(a): Fabiano Rodrigo
da Silva Santos

Assis
2026

B463m

Benedito, Isabele Guzella
O medo sempre esteve aqui : relações entre literatura infantil, horror e grotesco em Coraline, de Neil Gaiman / Isabele Guzella Benedito. -- Assis, 2026
117 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Fabiano Rodrigo da Silva Santos

1. Literatura infantil inglesa. 2. Grotesco na literatura. 3. Ficção fantástica inglesa. 4. Intertextualidade. 5. Arquétipos na literatura. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa contribui para os estudos da literatura infantil ao analisar o horror e o grotesco em *Coraline*, ampliando debates sobre infância, recepção e tradição literária. Seu impacto é científico, educacional e cultural, com potencial de alcance nacional e internacional, fortalecendo reflexões interdisciplinares sobre leitura, estética e imaginário infantil.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research contributes to the studies of children's literature by analyzing horror and the grotesque in *Coraline*, expanding debates on childhood, reception, and literary tradition. It has scientific, educational, and cultural impact, with the potential for national and international reach, strengthening interdisciplinary reflections on reading, aesthetics, and children's imagery.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE ISABELE GUZELLA BENEDITO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 18 de agosto de 2026, às 14h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de ISABELE GUZELLA BENEDITO, intitulada "**O MEDO SEMPRE ESTEVE AQUI: relações entre literatura infantil, horror e grotesco em Coraline, de Neil Gaiman**". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs, Profa. Dra. FERNANDA AQUINO SYLVESTRE (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis, Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS

Dedico este trabalho à professora Norma Domingos (*in memoriam*), que me acolheu e orientou no início desta jornada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me sustentado até aqui, guiando meus passos e nunca me desamparando ao longo desta caminhada.

À minha mãe e aos meus avós, expresso minha mais profunda gratidão pelo apoio, amor e incentivo incondicionais de sempre. Foi graças a vocês que pude ingressar no universo acadêmico e enfrentar o mundo com confiança. Espero, um dia, poder retribuir tudo o que fazem por mim.

Às professoras que, ainda durante a graduação, foram as primeiras a enxergar em mim o potencial para a pesquisa e que prontamente me acolheram na iniciação científica. Sem o incentivo e a confiança de vocês, eu jamais teria cogitado seguir para o mestrado.

Ao meu orientador, professor doutor Fabiano Rodrigo da Silva Santos, meu sincero agradecimento por ter assumido minha orientação em um momento delicado, mesmo diante de tantas responsabilidades e sem aviso prévio. Sua disponibilidade, dedicação e orientação foram fundamentais para que este trabalho pudesse ser concluído da melhor forma possível.

Agradeço aos membros da banca examinadora de qualificação pela avaliação criteriosa e perspicaz do meu trabalho, cujas sugestões foram essenciais para o aprimoramento desta pesquisa e para sua apresentação na defesa.

Por fim, agradeço aos demais professores do Programa de Pós-Graduação, que contribuíram significativamente não apenas para o desenvolvimento desta pesquisa, mas também para minha formação acadêmica, profissional e pessoal.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a classificação de *Coraline*, romance publicado por Neil Gaiman em 2002, como literatura infantil, diante dos questionamentos suscitados por seu conteúdo sombrio e pela presença de elementos de horror. Para isso, examinam-se as concepções de literatura infantil sob a perspectiva de Coelho (2000) e os conceitos de grotesco, considerados principalmente à luz dos estudos de Kayser (1986) e Bakhtin (2010), e de estranhamento, fundamentado na teoria de Freud (2006). A análise demonstra que o grotesco se manifesta tanto pela distorção da realidade da protagonista quanto pela presença de corpos disformes, animalizações e misturas de opostos, enquanto o estranhamento surge por meio do duplo, das figuras semelhantes a autômatos e do simbolismo relacionado à perda dos olhos. Porém, em contraposição aos argumentos que apontam um suposto equívoco de classificação etária quando se associa *Coraline* ao público infantil, o estudo, ao discutir as especificidades da literatura infantil, evidencia a permanência histórica de elementos sombrios em contos de fadas, mitos e narrativas tradicionais. Observa-se, por exemplo, que a personagem da Outra Mãe retoma figuras clássicas como a bruxa e a madrasta cruel, enquanto a jornada de Coraline apresenta características da catábase, motivo mítico associado à descida ao mundo dos mortos.

Palavras-chave: Literatura crossover; Literatura infantil; Intertextualidade; Grotesco; Estranhamento.

ABSTRACT

This study aims to analyze the classification of *Coraline*, a novel published by Neil Gaiman in 2002, as children's literature, in light of the questions raised by its dark content and the presence of horror elements. To this end, we examine conceptions of children's literature from Coelho's (2000) perspective, as well as the concepts of the grotesque, considered primarily in accordance with the research of Kayser (1986) and Bakhtin (2010), and of the uncanny, grounded in Freud's (2006) theory. The analysis demonstrates that the grotesque manifests itself both through the distortion of the protagonist's reality and through the presence of misshapen bodies, human-animal hybrids, and the blending of opposites, while the uncanny emerges through the use of double figures, automaton-like characters, and symbolism related to the loss of eyes. However, in contrast to arguments that point to a supposed error in age classification when associating *Coraline* with a children's audience, the study, by discussing the specific characteristics of children's literature, highlights the historical persistence of dark elements in fairy tales, myths, and traditional narratives. Notably, for example, the character of the Other Mother draws on classic figures such as the witch and the cruel stepmother, while Coraline's journey exhibits characteristics of the catabasis, a mythical motif associated with the descent into the underworld.

Keywords: Crossover literature; Children's literature; Intertextuality; Grotesque; Uncanny.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO…….…….....9
2 Nenhuma obra infantil ou juvenil está longe da crítica de pais protetores..…13
2.1 O porquê de *Coraline* encantar adultos……..…..……..23
3 Entre o carnavalesco e o assombroso, duas visões sobre o grotesco…….…38
4 O horror sempre foi coisa de criança……..……..……..65
4.1 Concepções sobre as infâncias, as juventudes e suas literaturas…..……67
5 A Outra Mãe e o desejo antigo de devorar crianças……..…..…….86
5.1 O outro mundo e o desejo antigo de viajar ao reino dos mortos…….……92
6 CONCLUSÃO…….……..…….105
REFERÊNCIAS……..……..109

1 INTRODUÇÃO

A motivação por trás desse trabalho vem se cultivando desde minha graduação, quando, durante a disciplina de Metodologia de Pesquisa em Letras, ministrada no 2º ano do curso de Letras Português/Inglês, a professora responsável disse algo para aqueles que estavam com dificuldade de encontrar um tema para escrever que mudaria para sempre minha forma de enxergar a pesquisa científica: nosso objeto de estudo deveria ser algo de que gostássemos e que nos gerasse curiosidade. Assim, dessa curiosidade surgiria a pergunta-chave que precisaríamos responder, que é o ponto de partida de qualquer pesquisa.

No mesmo momento, realmente senti como se uma lâmpada tivesse aparecido acima de minha cabeça. Apesar de não me lembrar com exatidão da primeira vez que tive contato com o universo de *Coraline*, de Neil Gaiman, sei que, durante toda a minha vida, foi a história à qual mais me apeguei, história que se integrou ao meu imaginário desde criança, perdurando nele por todos esses anos.

Na casa da minha bisavó materna, na qual passei boa parte da primeira infância, havia uma portinha, do tamanho perfeito para alguém pequeno passar, bem no topo da parede da cozinha. Como o pé direito era alto, nunca nem pensei em tentar entrar pela porta, mas isso não me impedia de passar muito tempo encarando-a, imaginando como seria o meu outro mundo — uma realidade alternativa perfeita criada especialmente para mim. Um dia, cheguei a perguntar a uma tia-avó a razão daquela porta existir e ela, sem pensar duas vezes, disse que era a porta de entrada da casa de uma fada. Só após anos do falecimento da minha bisavó foi que descobri que aquela era simplesmente a entrada para o sótão, já que, entre a laje e o telhado, era preciso um lugar para a caixa d'água e para a fiação da casa passar.

Coraline sempre foi meu filme favorito; lembro-me de tê-lo assistido tantas vezes que as falas estavam praticamente decoradas. Porém, quando eu tentava partilhar esse gosto com colegas da mesma idade, percebia que eles não eram tão receptivos e viam a animação como algo traumático ou assustador demais para se ver. Com os adultos, a reação não era tão diferente: perguntavam se eu não tinha medo e achavam estranho uma criança gostar tanto de uma obra que eles mesmos consideravam perturbadora.

Mas eu nunca entendi o motivo de o que me atraía na narrativa ser justamente o que afastava as outras pessoas. Já na graduação, quando tive a oportunidade de pesquisar sobre algo que me intrigava, decidi então me debruçar nessa inquietação que *Coraline* me causava e investiguei no TCC quais elementos Neil Gaiman usou no livro para criar o efeito de medo. Com essa investigação, cheguei à conclusão de que o medo na narrativa era sustentado por três colunas: o grotesco, o estranhamento e o horror cósmico — os dois primeiros conceitos serão explorados nessa pesquisa também, mas com maior profundidade.

Entretanto, mesmo anos depois, sempre que eu comentava sobre o tema do meu trabalho, recebia, em parte, os mesmos comentários de quando era criança: *Coraline* era considerado horror demais para os pequenos. Assim, comecei a refletir sobre o porquê de o livro ser tido como infantil, já que é muito mais explícito e assustador do que a versão em filme que todos temem.

Com isso, cheguei à pergunta-chave que direcionou esse trabalho: se *Coraline* é uma literatura crossover ao ultrapassar as barreiras de público-alvo, instigando também adultos ao apresentar forte gama de horror, é correto que a obra continue a ser considerada infantil pelas editoras? Na tentativa de responder a essa pergunta, a pesquisa propôs um estudo de *Coraline* considerando a relação de aspectos da obra com motivos da tradição literária e da cultura popular, em particular dos contos de fadas, sob a perspectiva do grotesco. O grotesco, por seu turno, é um elemento aqui tomado como fonte e catalisador do imaginário do horror na obra. Sob essa perspectiva, pretendeu-se demonstrar que, apesar de *Coraline* conquistar a todos os públicos com sua carga de insólito, não há nada de errado em continuar considerando-a como literatura infantil, pois o horror que ela mobiliza nutre-se de uma tradição apropriada por obras comumente destinadas ao público infantil e que captam o imaginário de crianças.

Seguindo os moldes de uma investigação bibliográfica, a leitura da obra *Coraline* foi examinada em cinco principais partes: na segunda seção do trabalho, após a introdução, buscamos apresentar a obra objeto da pesquisa e discutir aspectos que permitiram contextualizá-la no plano da produção de Neil Gaiman. Ou seja, abordamos a história narrada em *Coraline* — a trajetória de uma corajosa jovem que parte para uma aventura em um mundo paralelo visando resgatar seus pais —, levando também

em consideração ao cenário em que o livro foi escrito, examinando as motivações pessoais do autor para escrevê-lo. A perspectiva autoral mostra-se oportuna para a compreensão de aspectos da obra, pois, assim como o próprio escritor descreve no prefácio de *Coraline* (2012), muito de sua vida serviu de inspiração para *Coraline*, principalmente se pensarmos que o livro só existe porque foi pensado, inicialmente, como um presente de Gaiman para suas filhas.

Com isso, seguimos para a recepção do público ao livro, expondo a relevância da história de *Coraline* no imaginário da cultura *pop*, trazendo como principais argumentos que confirmam essa relevância os prêmios e as diversas adaptações de *Coraline* para os mais variados meios midiáticos e de entretenimento, como jogo de *videogame* e filme. Entretanto, assim como a recepção positiva, evidenciamos a reação negativa, vinda principalmente de pais e críticos, incomodados com a atmosfera sombria da narrativa, tida por eles como imprópria para os mais jovens.

Apresentado esse posicionamento, tratamos, então, de explorar quais elementos na história a tornariam (na visão desses críticos) inapropriada para o público infantil. Iniciamos expondo que o livro apresenta características de literatura *crossover*, pois, apesar de ser direcionado para o público infantil, conquista a todos — principalmente pessoas mais maduras — pelos temas fraturantes que são tratados sob a narrativa principal.

Após isso, na terceira seção, o trabalho promove uma análise da presença do grotesco na obra, como principal sustentáculo de seu tom sombrio. Para a discussão do grotesco, abordamos, preponderantemente, duas perspectivas: o grotesco descrito por Bakhtin (2010) como um conceito burlesco e cômico, que causa riso leve, liberdade de ser e a fuga dos moldes da vida formal; e o grotesco definido por Kayser (1986) como assustador, que se origina do disforme, do monstruoso e do estranho.

Dessa maneira, nos deparamos com um conflito, discutido na quarta seção do trabalho: por um lado, *Coraline* é tida como uma obra infantil e juvenil; por outro, a presença do grotesco e os temas tratados, imbuídos de diversas nuances sinistras, tornariam a narrativa (de acordo com a visão de tantos adultos) imprópria para menores. O que leva ao questionamento: juízos tão contrários entre si podem ser suscitados pela mesma criação?

A proposta para solucionar essa questão, que é a pergunta-chave da pesquisa, foi compreender as definições de infância e de suas literaturas. Afinal, o que significa dizer que uma obra é infantil e como delimitamos o que pode ou não ser tratado nela? Ao debater sobre essas colocações, chegamos à conclusão de que, desde sua origem, junto aos contos populares e contos de fadas, a literatura infantil é permeada por imagens assombrosas e grotescas projetadas pelo próprio imaginário da criança e em torno da infância. Assim, *Coraline* não seria nem a primeira e nem a última narrativa que conjuga o horror ao pueril, já que essa é uma prática muito comum que pode ser atestada, por exemplo, por histórias como *Chapeuzinho Vermelho (2013)* e *Os Três Porquinhos* (2010), nas quais uma criatura opressora (lobo) trama contra a vida dos protagonistas e ameaça também o bem-estar de seus entes queridos com truques e violência.

Com isso, buscamos, na quarta seção do trabalho, relacionar *Coraline* com certos motivos presentes nos contos de fadas clássicos e na tradição literária, pois percebemos que a obra se insere em uma grande gama de intertextos, tomando também como parte de seu corpo os mitos e o folclore. Para tanto, a análise final foi dedicada a relacionar a história de *Coraline* com os motivos da catábase e da megera/bruxa má, os quais mobilizam a narrativa. Assim, pretendeu-se demonstrar que, apesar de *Coraline* ser uma obra com tom sombrio, ela pode ser tida como literatura infantil por partir de uma tradição de incutir o medo nos mais jovens e que talvez capte o reflexo na literatura infantil de medos ancestrais com os quais a literatura já convive há muito tempo.

Portanto, pode-se inscrever a relevância do estudo que propomos, a qual reside em três principais aspectos: primeiramente, contribui para o campo dos estudos literários ao discutir os limites e as potencialidades da literatura infantil e juvenil, com foco nas estratégias narrativas e estéticas que desafiam convenções de gênero e faixa etária ao mobilizar experiências estéticas complexas e ambivalentes.

Em segundo lugar, insere-se no debate sobre a presença do medo e do grotesco na literatura destinada às crianças e adolescentes, retomando uma tradição que remonta aos contos de fadas clássicos e que segue presente na produção contemporânea, o que nos faz perceber que o horror e o medo nunca estiveram

afastados das experiências infantis e juvenis. Por fim, ao abordar a construção estética do horror no romance *Coraline*, a pesquisa também oferece subsídios para reflexões interdisciplinares sobre concepções de infância e recepção literária.

2 Nenhuma obra infantil está longe da crítica de pais protetores

Neil Richard MacKinnon Gaiman (10 de novembro de 1960), prestigiado por seu legado na literatura fantástica, possui obras em diversos meios de comunicação que são consideradas parte da história da cultura pop; aclamadas pela crítica e pelo público desde a década de 90. Porém, *Coraline* (2002), sua primeira história especialmente feita para o público mais jovem, se tornou uma das narrativas mais icônicas do autor, conquistando fãs em todo o mundo.

A obra nos contará a história de Coraline Jones, uma menina solitária que se muda para uma nova cidade com seus pais, sendo obrigada a conviver com o tédio e a negligência deles por serem adultos ocupados demais com o trabalho. Sem amigos, sem crianças da sua idade por perto e vivendo em um casarão afastado da diversão da cidade grande, Coraline cria aventuras nas quais explora as redondezas.

Em sua primeira investigação pela nova moradia, Coraline nota uma porta de madeira na sala que parecia mais velha que o resto da casa, mas, ao tentar abri-la, só encontra uma parede de tijolos bloqueando a entrada. Após a decepção dessa primeira descoberta, percebe que o local em que mora agora é, na verdade, uma antiga mansão dividida em quatro casas menores e que, nos outros apartamentos, existem vizinhos “exóticos”. As senhoritas Spink e Forcible moram na locação abaixo de Coraline e são duas atrizes de teatro aposentadas que não superaram os dias de fama, tornando-se acumuladoras de velharias. O senhor Bobo, por sua vez, mora na casa acima e é um homem estrangeiro de meia-idade que se orgulha em possuir um mini circo de ratos que ele mesmo adestrou.

Ademais, como se os vizinhos já não fossem excêntricos o suficiente, eles ainda têm maus presságios sobre o futuro da menina. Ao aceitar participar de um chá da tarde com as senhoritas do primeiro andar, Coraline é surpreendida quando Spink faz uma leitura das folhas de chá presentes em sua xícara e diz: “você está correndo muito

perigo” (Gaiman, 2020, p. 39), mas não sabe dizer qual perigo é esse e apenas entrega à garota uma pedra com furo no meio, que funcionaria como um amuleto de proteção. Do mesmo modo, ao ver a garota voltando para casa, o senhor Bobo diz que os roedores de seu circo mandaram o seguinte recado para ela: “não atravesse a porta” (Gaiman, 2020, p. 35).

Essas premonições só serviram para aumentar a curiosidade da jovem exploradora para resolver o enigma que pairava sobre a velha casa. Assim, após ser deixada sozinha pelos pais, que foram resolver suas “coisas de adultos” na cidade grande, Coraline decide pegar a chave que abria a pequena porta e destrancá-la novamente. Dessa vez, contudo, não existe mais a parede de tijolos bloqueando a entrada, mas um túnel.

Atravessando o túnel, Coraline fica desapontada ao ver que tinha dado a volta na casa e que havia voltado para o mesmo cômodo em que estava antes. Entretanto, logo percebe que, por mais que se parecesse muito, aquela não era sua casa de verdade e duas pessoas, quase idênticas aos seus pais, a aguardavam na cozinha. A única coisa que as diferenciava dos seus pais verdadeiros eram os grandes botões pretos que tinham no lugar dos olhos. Ao ser questionada por Coraline sobre quem era, a mulher diz: “sua Outra Mãe” (Gaiman, 2020, p. 52).

Assim, essencialmente, tudo o que existia nesse outro mundo era uma versão melhorada daquilo que Coraline conhecia: as cores eram mais vivas, a comida era mais saborosa e seus novos pais eram incrivelmente divertidos e atenciosos. Durante o tempo que passa no outro mundo, Coraline constantemente vê e sente a presença de ratos e, com isso, conhece o gato. Ele, além da menina, é o único que não tem olhos de botão e intriga a garota quando começa a falar (não só pelo fato de saber falar, mas por sua fala soar arrogante e misteriosa):

> — Olá — disse Coraline. — Eu vi um gatão preto igual a você no jardim da minha casa. Você deve ser o outro gato.
> O gato balançou a cabeça.
> — Não — falou ele. — Eu não sou o outro. Eu sou eu. — Ele inclinou a cabeça para o lado. Seus olhos verdes brilhavam. — Vocês, pessoas, são muito
> dispersas. Gatos, por outro lado, andam sempre juntos. Se é que me entende.

(Gaiman, 2020, p. 63-64).

Após dizer para a garota que o outro mundo não é bom como aparenta ser, o felino logo desaparece. Entretanto, mesmo que Coraline também tivesse suspeitas de que tudo aquilo era bom demais para ser verdade, a magia daquele outro mundo ainda a deixava encantada. Assim, sua Outra Mãe propõe que fique para sempre ali, com apenas uma pequena condição: ela precisava deixar que botões fossem costurados em seu rosto. Porém, assustada com a ideia de perder os olhos, Coraline não aceita o convite.

> — Se quiser ficar — continuou seu outro pai —, vamos precisar fazer uma coisinha para garantir sua estadia para todo o sempre.
> Eles entraram na cozinha. Sobre a mesa, havia um carretel de algodão em um prato de porcelana, uma agulha comprida de prata e, logo ao lado, dois grandes botões pretos.
> — Acho melhor não — falou Coraline.
> — Ah, mas nós queremos tanto! — disse a Outra Mãe. — Nós queremos muito que fique. É só um detalhezinho.
> — Não vai doer — garantiu o outro pai.
> Coraline sabia que toda vez que os adultos diziam que alguma coisa não ia doer, quase sempre doía. Ela balançou a cabeça (Gaiman, 2020, p. 73).

Felizmente, quando ela pede para voltar para sua verdadeira casa, a Outra Mãe libera a passagem mágica para que a menina passe. Porém, após retornar para o mundo real, com a ajuda do gato preto, a garota descobre que os pais haviam sido sequestrados pela Outra Mãe. Então, mesmo com medo, decide ir para o outro mundo pela segunda vez e salvar seus pais.

Na sua volta, contudo, percebe que algo mudou. Tudo o que antes era colorido e divertido agora parece distorcido e estranho: “por um momento, achou que tinha ficado cega. Mas não era o caso. Ela conseguia se enxergar, assim como conseguiria enxergar o dia. Sob os seus pés não havia chão, só um branco enevoado, leitoso” (Gaiman, 2020, p. 107). A fim de explorar o lugar, a menina vai em direção à floresta com o gato e logo percebe que, quanto mais anda, mais vazio o cenário fica, até tudo estar sem forma e sem textura em uma imensidão branca. Então, após essa breve caminhada em linha reta, eles acabam retornando para a casa, pois o outro mundo era

tão pequeno que haviam dado uma volta completa nele. Coraline questiona o gato sobre isso:

> — Mas como você pode se afastar de uma coisa e logo retornar para ela?
> — É fácil. Pense em alguém caminhando ao redor do mundo. Você começa a tomar distância de algo e termina voltando para o mesmo lugar.
> — Mundo pequeno — apontou Coraline.
> — É grande demais para ela — disse o gato. — As teias de aranha só precisam ser do tamanho ideal para pegar moscas (Gaiman, 2020, p. 109).

Assim, a menina questiona o paradeiro dos seus verdadeiros pais para a Outra Mãe e, com isso, descobre que ela não foi a única a despertar o interesse da criatura, pois, escondidos no outro mundo, estavam fantasmas de outras crianças. Desse modo, a garota faz um acordo com a Outra Mãe: se Coraline encontrasse os pais antes do outro mundo se dissolver por completo, a criatura deveria libertar todos que estavam presos ali; mas, se ela falhasse, a vilã teria permissão para costurar os botões nos seus olhos.

Inicia-se, então, uma corrida contra o tempo no outro mundo, o qual cada vez mais se deteriora, misturando-se com a névoa, ao mesmo tempo em que seus habitantes passam a mostrar suas verdadeiras faces, apresentando-se como horríveis corpos grotescos. Felizmente, tudo acaba bem e Coraline consegue vencer a Outra Mãe, permitindo que todos escapem do outro mundo, apesar de a obra não deixar claro o destino que ele levou ou o que aconteceu com seus habitantes.

Na edição comemorativa do aniversário de 10 anos de *Coraline* pela editora estadunidense HarperCollins, lançada em 2012, Neil Gaiman escreve um prefácio exclusivo, no qual conta as motivações e inspirações por trás da obra. Nela, o autor revela que começou a escrever o livro para presentear sua filha Holly, que amava histórias com bruxas e protagonistas corajosas.

Porém, segundo o relato do autor, após se mudar para os Estados Unidos, ele ficou ocupado com outros projetos e somente voltou a rascunhar o livro após dez anos. Assim, o livro foi escrito ao longo de quase uma década, começado nos anos 90 e finalizado em 2002. Holly, então, já era uma adolescente, mas a segunda filha do

escritor, Maddy, ainda era uma criança. Assim, ele conta que se esforçou para terminar o livro para ela. Ainda no relato que precede o romance, ele também expõe que usou elementos da casa onde passou a própria infância para montar o local onde a jovem Coraline Jones protagoniza suas aventuras.

> Em 1987, nós nos mudamos para Littlemead, na cidadezinha de Nutley, no condado de Sussex, no sul da Inglaterra. [...] Era uma mansão naquela época, mas depois foi transformada em vários apartamentos. O apartamento Quatro, onde morávamos, era ótimo, mas um tanto esquisito. Acima de nós, havia uma família grega. Abaixo, uma velinha meio cega [...].
> [A casa em que cresci] era grande e velha, e tinha sido dividida em duas antes de nos mudarmos para lá. Ficamos com o quartinho de serviços e a sala de estar com painéis de carvalho (“só para ocasiões especiais”), com uma porta que um dia fora a porta de entrada da família anterior e que agora não dava em lugar nenhum. Ela se abria para uma parede de tijolos (Gaiman, 2020, p. 9-10).

Primeiramente, na casa em que morou com a família durante a vida adulta, Gaiman comenta que aquele apartamento para o qual se mudou era, na verdade, apenas uma parte de um casarão antigo que serviu de mansão para o médico oficial do rei da Inglaterra. Nas primeiras páginas do romance, o narrador observador descreve a casa na qual Coraline e seus pais acabaram de se mudar da seguinte forma: “Era uma casa muito velha [...]. A família de Coraline não era dona de tudo. A casa era grande demais para isso. A família era dona de apenas uma parte. Outras pessoas também moravam ali” (Gaiman, 2020, p. 19).

Nota-se, portanto, que o autor usou suas memórias e vivências para criar todo o cenário no qual a narrativa se passa. Ainda, Coraline, assim como Gaiman, possuía vizinhos excêntricos. Além disso, em um dia de chuva que obriga Coraline a ficar dentro de casa, ela é incentivada a explorar o casarão, o que denota mais semelhanças com a infância do autor.

> — Posso ficar na sala de visitas?
> Era na sala de visitas que os pais guardavam a caríssima (e desconfortável) mobília que a vó de Coraline deixara de herança quando morreu. Coraline não podia ir lá. Ninguém ia lá. O cômodo só era usado em ocasiões especiais (Gaiman, 2020, p. 24).

Também é nesse cômodo, usado apenas em ocasiões especiais, que Coraline acha a estranha porta que terá um significativo papel na narrativa:

> — Para onde dá essa porta? — perguntou à mãe.
> — Para lugar nenhum, querida.
> — Mas tem que dar em algum lugar.
> [...] As duas foram para a sala de visitas, e a mãe destrancou a porta com a chave. A porta abriu. Sua mãe estava certa. Não dava para lugar nenhum. Ela abria para uma parede de tijolos (Gaiman, 2020, p. 24-25).

Além de influenciar a narrativa ao ser incorporada na descrição do cenário de *Coraline*, a casa de Giaman em Nutley também foi inspiração para as ilustrações presentes no livro: “Dave McKean, artista e amigo, tirou fotografias de Littlemead, que ele usou para desenhar a casa que aparece na quarta capa da edição norte-americana original de *Coraline*” (Gamian, 2020, p. 12, grifos do autor).

Ademais, Gaiman revelou que usou a si como inspiração de um dos traços mais característicos do pai de Coraline: suas péssimas habilidades na cozinha. Na sessão de perguntas e respostas que foi excluída da edição brasileira, a pergunta “Seus pais insistiam em fazer ‘receitas’ em vez de comida normal?”[1] (Gaiman, 2012, p. 7, tradução nossa) é respondida da seguinte forma:

> Na verdade, era eu quem fazia isso, e roubei esse aspecto de Coraline [de reclamar da comida feita pelo pai] do meu filho, Mike [...]. Se eu me aventurasse em qualquer coisa ele balançaria a cabeça e diria, “pai, você fez uma receita, não fez?” e ele iria direto para o compartimento do freezer para achar um pacote de batata frita de micro-ondas[2] (Gaiman, 2012, p. 7, tradução nossa).

Porém, não só os arredores da história foram inspirados na vida de Gaiman, como a própria história só surgiu porque o escritor queria presentear a filha mais velha com uma narrativa que atendesse seus gostos: “Holly gostava de histórias assustadoras, como bruxas e meninas corajosas. Esse era o tipo de história que ela me contava” (Gaiman, 2020, p. 10). Essa fala se relaciona diretamente com *Coraline* ao

---

[1] “*Did your parents insist on cooking ‘recipes’ rather than regular food*?” (Gaiman, 2012, p. 7).
[2] “*Actually, it was me who did that, and I stole that aspect of Coraline from my son, Mike [...]. If ever I made anything adventurous he’d shake his head and say, ‘Dad, you’ve made a recipe, haven’t you?' and he’d head off to the freezer compartment to find a box of microwavable French fries*” (Gaiman, 2012, p.7)

expor a essência do livro: uma obra sobre uma menina corajosa enfrentando forças sombrias.

Após o lançamento, segundo o site oficial do autor[3], o livro se tornou um fenômeno e foi vencedor na categoria de melhor livro do ano em prestigiadas premiações, como: *American Library Association Award*, *Hugo Award*, *Nebula Award*, *Bram Stoker Award* e o *Vermont Golden Dome Book Award*. A obra é altamente elogiada pela crítica e pelos fãs de Gaiman, principalmente pelo cenário peculiar e personagens memoráveis. Ela, ainda, é vista como uma forma de ensinar sobre coragem e a importância de valorizar a realidade, mesmo que não seja perfeita. Ademais, a escrita de Gaiman é considerada fluida e de fácil entendimento, e as edições do livro, com ilustrações de Chris Riddell e Dave McKean, são reconhecidas por sua qualidade gráfica.

Da mesma forma, o sucesso do romance proporcionou muitas adaptações. A primeira delas foi uma história em quadrinhos, pensada e ilustrada pelo quadrinista americano P. Craig Russell, a qual teve sua estreia no mesmo ano de lançamento do livro — que foi simultaneamente publicado pela editora estadunidense HarperCollins e pela editora inglesa Bloomsbury em 2002. No Brasil, a HQ chegou pela editora Rocco em 8 de novembro de 2010, com tradução em português de Regina de Barros Carvalho. Em 2009, de acordo com o site *GameVicio* (2020), *Coraline* se transformou em um *videogame* desenvolvido por Art Co., Ltd e Papaya Studio *p*ara PlayStation 2, Wii e Nintendo DS.

Apenas algumas semanas depois, o estúdio norte-americano de animação Laika lançou o que seria a mais reconhecida adaptação de *Coraline*. O longa-metragem, lançado em 2009, chamou a atenção por usar a técnica de animação *stop-motion*, também conhecida como animação quadro a quadro. Esse método utiliza modelos reais feitos de plasticina — uma espécie de massa de modelar —, que são movimentados e fotografados quadro a quadro. Posteriormente, os quadros são montados em sequência, criando a impressão de movimento.

---

[3] GAIMAN, Neil. Coraline. **Neil Gaiman**, [s.d.]. Disponível em: https://www.neilgaiman.com/works/Books/Coraline/. Acesso em: 10 abr. 2026.

Segundo matéria da revista Rolling Stone Brasil (2024) acerca de curiosidades sobre a produção, o filme demorou aproximadamente quatro anos para ficar pronto e foram necessários mais de 500 profissionais para que ele fosse realizado com perfeição. A obra foi dirigida e roteirizada pelo cineasta Henry Selick, o mesmo que produziu *The Nightmare Before Christmas* (1993). Ainda de acordo com a revista Rolling Stones (2024), por decisão de Selick, a animação contém alguns personagens originais que não existem no livro, como Wyborne Lovat. Wybie, como é apelidado o garoto misterioso e desengonçado, foi criado pelo diretor para que Coraline tivesse alguém para conversar, já que no romance a personagem exprime suas emoções mediante pensamentos descritos pelo narrador em terceira pessoa.

Além disso, *Coraline e o mundo secreto* (2009), como foi chamado no Brasil, intrigou o público com a trilha sonora composta pelo francês Bruno Coulais, interpretada pela Orquestra Sinfônica Húngara e cantada pelo coral infantil de Nice, pois as vozes cantam em um idioma inventado, o que intensifica o aspecto sombrio e enigmático da obra. Segundo o site Adorocinema, o filme chegou a ser indicado ao Oscar de 2010 na categoria Melhor Filme de Animação.

Ainda em 2009, segundo a resenha de Ben Brantley (2009) para o jornal *The New York Times*, apenas quatro meses após o lançamento do filme, Coraline foi adaptado e lançado como um musical com canções e letras de Stephin Merritt.

Dando um salto temporal para 2017, temos um episódio da série *The Simpsons* todo inspirado em *Coraline*: o 4º episódio “Treehouse of Horror XXVIII” da 29ª temporada, que foi exibido em 22 de outubro. Em uma das três partes do episódio, a personagem Lisa, após se desentender com sua família, descobre um portal para outro mundo com a ajuda de seu gato chamado Bola de Neve (que ganhou, pela primeira vez, voz pelo próprio Neil Gaiman na versão original em inglês). Porém, nessa adaptação, a protagonista permite que os botões sejam costurados em seus olhos, pois a outra família é vegetariana e aprecia jazz — tudo aquilo que a garota ama. No episódio, a animação do mundo paralelo é em 3D, imitando a técnica de *stop-motion* empregada no filme de 2009.

Ademais, em 2021, Neil Gaiman publicou em seu canal no *YouTube* o *audiobook*[4] de *Coraline*, no qual ele mesmo narra o primeiro e o último capítulo. Os demais capítulos são narrados por escritores e artistas famosos como Holly Black, Neal Shusterman e Cassandra Clare.

Com as adaptações, a obra ganhou cada vez mais destaque e se tornou um verdadeiro sucesso. Porém, a fama também deu espaço para que alguns adultos — pais e responsáveis pelas crianças e jovens para os quais a obra foi pensada e escrita — criassem uma controvérsia sobre a classificação etária da história. A primeira edição da obra na língua de partida (inglês), publicada pela editora estadunidense HarperCollins em 2002, indica que o romance é parte da coleção infantil e é recomendado para crianças acima de 8 anos (Gaiman, 2002). Já a edição brasileira mais recente do livro, pela editora Intrínseca em 2020, classifica-o apenas como infantojuvenil (Gaiman, 2020).

Assim, muitos acreditam que, pelos temas tratados e o tom de horror psicológico que a narrativa carrega, ela não seria apropriada para esse público eleito pelo escritor e editoras. Entretanto, a controvérsia dos temas tratados em *Coraline,* junto ao seu tom sombrio, não ficou apenas no livro, mas se estendeu principalmente quando o filme de 2009 teve sua estreia. Segundo artigo de Graham Young (2012), para o site de notícias *Birmingham Live*, relata que muitas crianças tiveram que ser retiradas no meio da sessão e diversas delas choravam, pois a maioria dos pais se guiou apenas pelo fato de o longa-metragem ser uma animação com classificação indicativa que permitia o acesso do público infantil à narrativa e se chocaram quando a história foi se desenrolando para um lado mais sombrio na grande tela.

Assim, como a classificação de produções midiáticas tem uma regulamentação mais rigorosa — no Brasil, por exemplo, ela é prevista pela Constituição Federal de 1988 e regulamentada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente e portarias do Ministério da Justiça —, a denúncia feita pelos adultos ganhou voz e foi bastante discutida.

---

[4] GAIMAN, Neil. **Coraline**. Youtube. 26 de fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLynoeb9lZvjKJyCKY2miahkbkdViRk0d9, Acesso em: 14 de jun. 2026.

Brown e Babington (2015), em pesquisa que buscou analisar a estrutura de filmes considerados “para toda a família”, discutem que já é parte da cultura midiática ter uma preocupação na proteção de crianças para que elas não sejam expostas a coisas perturbadoras, que atua principalmente em função das normas e expectativas sociais vigentes. Acredita-se que algumas produções tidas como problemáticas, perturbadoras ou inadequadas a determinados públicos, por terem apelo e serem acessíveis, têm um impacto direto nas pessoas que as consomem. Essas concepções dialogam diretamente com a ideia de que certas mídias podem influenciar negativamente o comportamento e os pensamentos de uma criança, o que gera um alerta mental para os pais e críticos, que julgam toda arte voltada para crianças e jovens por essa lente.

Porém, segundo Martin Barker e Julian Petley (1997), esse sistema de compreensão das obras de arte é falho, pois usa as expectativas e opiniões de adultos sobre as infâncias e suas experiências. Assim, essa visão apagaria a necessidade de consultar as opiniões das verdadeiras crianças, já que nem toda infância é igual e nem toda criança é igual.

No Reino Unido, segundo Denison (2021), a insatisfação dos pais com a classificação indicativa da adaptação em longa-metragem de *Coraline* foi tão grande que a própria *British Board of Film Classification* (BBFC), organização responsável pela classificação etária de filmes, teve que intervir e defender a escolha feita por eles. Pais discutiam que *Coraline* traumatizaria as crianças a ponto de alguns críticos fazerem matérias dizendo que o filme causaria danos permanentes no psicológico dos mais jovens.

O filme, segundo a BBFC, entra na categoria PG (*Parental Guidance*), que, segundo o site oficial, significa:

> O conteúdo com classificação PG é adequado para todos os públicos. Um PG geralmente não deve perturbar uma criança de cerca de oito anos, embora os pais e responsáveis devam estar cientes de que

> algumas cenas podem ser inadequadas para crianças mais sensíveis[5] (BBFC, 2009, n.p., tradução nossa).

Essa escolha teve como justificativa o filme possuir cenas levemente assustadoras, humor considerado rude e irônico e linguagem inapropriada, mas nada muito grave e contínuo o suficiente para traumatizar alguém. No Brasil, o filme é geralmente encaixado na classificação indicativa de 10 anos, ou seja, não é recomendado para menores de 10 anos pelas cenas de violência e linguajar agressivo. Porém, como essa controvérsia acerca de *Coraline* tomou proporções que não eram esperadas, a equipe de produção do filme, incluindo o diretor e o próprio Gaiman, teve que vir a público para defender a obra daqueles que a julgavam inapropriada.

Um dos principais argumentos usados a favor de *Coraline* foi que produções infantis clássicas também flertam com o gênero horror, principalmente aquelas inspiradas em contos de fadas. Assim, *Coraline* não deveria ser tomada com tanto espanto e surpresa, já que os moldes da narrativa seguem histórias amplamente aceitas e lidas pelo público mais jovem.

Então, de um lado, temos pais preocupados e crianças sensíveis que temem a obra pelo seu tom sombrio e alegam que seu conteúdo é apenas para adultos; do outro lado, profissionais e até mesmo o próprio escritor tentam defender que a história é também para crianças, argumentando que *Coraline* possui o mesmo teor sinistro de qualquer conto de fadas clássico.

Desse modo, faz-se necessário que investiguemos melhor os argumentos dos dois polos, analisando criticamente os aspectos do livro que os reforçam ou enfraquecem. Para isso, iniciaremos apresentando como percebemos a relação do público leitor adulto de *Coraline*, a fim de entendermos por que a obra atrai um público que não era o seu alvo prévio.

2.1 O porquê de *Coraline* encantar adultos[6]

[5] "*General viewing, but some scenes may be unsuitable for young children. PG-rated content is suitable for general viewing. A PG should generally not unsettle a child aged around eight, although parents and caregivers should be aware that some scenes may be unsuitable for more sensitive children"* (BBFC, 2009, n.p.).

[6] Parte das reflexões que constituem essa seção foram publicadas no capítulo de livro de minha autoria e da professora doutora Norma Domingos: BENEDITO, Isabele Guzella; DOMINGOS, Norma. Criança sente como a gente: temas fraturantes na escrita de Neil Gaiman e sua obra *Coraline*. *In*: GALVÃO,

No site de Gaiman, há uma página na qual ele responde a algumas das perguntas mais frequentes que seus leitores fazem e, uma delas, é se *Coraline* é um livro para crianças ou adultos. Para tentar solucionar o caso, o autor comenta:

> Hmm. Boa pergunta. Não tenho certeza do que chamam coisas como a série Harry Potter [...], mas se tiver que ser categorizado, esse é o tipo de coisa que você encontraria na categoria apropriada: livros com protagonistas jovens, com histórias que as crianças gostam e que os adultos também apreciam, ainda que pareçam gostar de coisas diferentes. [...] Como regra geral, as crianças parecem ler como uma aventura. Os adultos têm pesadelos. Isso ajuda? (Gaiman, s.d., n.p., tradução nossa).

Assim, o autor deixa claro que *Coraline*, por mais que seja direcionada para o público mais jovem, não é restrita a uma certa faixa etária e todos podem fazer uma leitura proveitosa da obra — apesar de aparentar que adultos e crianças têm leituras divergentes do que seria a essência da história, alternando entre a aventura e o horror.

Segundo a pesquisadora e escritora Rachel Falconer (2007), esse tipo de literatura que ultrapassa barreiras de idade pode ser definido como literatura *crossover*, pois "*crossover*, nesse contexto, refere-se à literatura escrita para crianças que transpassa para substancial número de leitores adultos"[7] (Falconer, 2007, p. 36, tradução nosso grifo nosso). Assim, como Gaiman, a autora também compreende Harry Potter, de J.K. Rowling, como o grande início da popularização dessa espécie de literatura, por mais que ela não se prenda a histórias de fantasia ou a qualquer outro gênero literário específico.

Em suas palavras: *"*simplesmente não existe um conjunto estável de traços, temas ou motivos, modos de abordagem ou dinâmicas narrativas que sejam comuns a todos [...] da ficção 'supostamente escrita para crianças' que recentemente tem sido lida por adultos*"*[8] (Falconer, 2007, p. 27, tradução nossa). Assim, como o fenômeno do

---

Eliane; MAGRI, Guilherme; VALENTE, Thiago. **Tecido de Letras**: histórias, infâncias e feminismos. 1ª ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.

[7] "*Crossover in this context refers to literature written for children which crosses over to substantial numbers of adults readers*" (Gaiman, s.d., n.p.).

[8] "*There simply are no stable set of traits, no themes or motifs or modes of address or narrative dynamics, which are common to all—or even, most of—the fiction 'ostensibly written for children' which has recently been taken up by adult readers" (Falconer, 2007, p. 27).*

crossover não apresenta um padrão estável, uma obra só pode entrar nessa categoria após publicada, quando é possível a constatação de como ela foi recebida pelo público. Torna-se, então, impossível certificar-se antecipadamente de que uma história quebrará as barreiras de idade.

Porém, apesar de a literatura *crossover* não seguir necessariamente um modelo fixo, percebeu-se sua inclinação para tratar de assuntos considerados “problemáticos”. Isso, então, seria um dos motivos pelos quais a literatura infantil vem se tornando de grande interesse por parte dos demais leitores.

> Vendo a expansão da literatura infantil de forma positiva, autores e editoras de livros infantis, críticos e educadores têm argumentado que os adultos começaram a prestar atenção na ficção infantil contemporânea quando descobriram que esses romances estavam abordando algumas das questões mais importantes de nosso tempo: a guerra das religiões, a relatividade do bem e do mal, a fragilidade do mundo natural, e assim por diante[9] (Falconer, 2007, p. 4-5, tradução nossa).

Os chamados “temas fraturantes” (Ramos, 2017) tornam-se, então, presentes na maioria dos *crossovers* e tratam de tópicos como doenças, vícios, violência, morte, etc. Além disso, seguem uma abordagem mais psicológica ao questionar e representar os sentimentos dos personagens diante de situações como depressão, amor, ansiedade, luto e outras questões intrinsecamente ligadas à condição humana.

Essas representações da vida chamam a atenção de todas as idades pela sua verossimilhança e por não tratarem nenhum conflito como inferior. Segundo Hutcheon (1991), a literatura desempenha um papel crucial em nossas vidas, pois representa toda a complexidade do mundo e do ser, tendo "o poder de afirmar e também criticar princípios como valor, ordem, sentido, controle e também identidade" (Hutcheon, 1991, p. 31). Nunca se falou tanto da importância da representatividade nos meios de expressão artística, já que o sujeito contemporâneo precisa ver outra pessoa lidando

---

[9] “*Viewing the expansion of children’s literature in a positive light, children’s authors and publishers, critics and educationalists have all argued that adults began paying attention to contemporary children’s fiction when they discovered that these novels were addressing some of the major issues of our time: the war of religions, the relativity of good and evil, the fragility of the natural world, and so on”* (Falconer, 2007, p. 4-5).

com experiências semelhantes às suas para que seus sentimentos e anseios possam "ganhar nome" e serem resolvidos dentro de si. Para Cândido (2011), a própria estruturação poética que a literatura confere à experiência consegue desempenhar bem esse papel, que afirma a dimensão humanizadora das obras literárias, pois: "o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos" (Cândido, 2011, p. 179).

Talvez a capacidade de criar experiências em que todos possam reconhecer a si e ao outro seja um dos motivos pelos quais a literatura infantil e juvenil vem se tornando de grande interesse por parte dos leitores adultos também. Vendo a expansão da literatura infantil de forma positiva, autores e editoras de livros infantis, críticos e educadores têm argumentado que os adultos começaram a prestar atenção na ficção infantil contemporânea quando descobriram que esses romances estavam abordando algumas das questões mais importantes de nosso tempo: concepções de família, a relatividade do bem e do mal, a fragilidade do mundo natural, e assim por diante. Além disso, a classificação etária pelas editoras não é a palavra final:

> No mercado editorial brasileiro, a indicação etária é utilizada especificamente para livros voltados ao público infantil e infantojuvenil. A orientação de idade nessas obras visa auxiliar pais, educadores e bibliotecários na escolha de conteúdos apropriados para o desenvolvimento de cada faixa etária. Porém, mesmo nesses casos, a indicação é apenas orientativa, não restritiva, pois especialistas acreditam que cada leitor tem um ritmo e uma capacidade únicos para interpretar temas com a orientação de professores e familiares (7segundos, 2019, n.p.).

Pensando nesse tipo de literatura, Shavit (1986) irá refletir sobre quais os ganhos de se produzir um texto ambivalente. Primeiramente, os principais benefícios para um escritor em ter sua obra considerada difusa em questão de faixa etária são que o público alcançado é maior do que se esperava no início e o reconhecimento de seu texto, pois esse fenômeno demonstra que ele consegue agradar desde o gosto dos pequenos até o hipotético gosto mais refinado dos adultos para literatura. Assim, “o

escritor pode, assim, consolidar sua posição no sistema literário e garantir um lugar de destaque para seu texto no sistema infantil”[10] (Shavit, 1986, p. 68, tradução nossa).

Uma das escolhas literárias (por vezes, inconsciente) por parte do autor, segundo Shavit (1986), que pode aumentar a chance de um livro ser crossover é “[...] o fato de que o texto é composto por pelo menos dois modelos coexistentes diferentes — um mais estabelecido e o outro menos estabelecido”[11] (Shavit, 1986, p. 68, tradução nossa). No caso de *Coraline*, podemos pensar que o modelo mais comum em uma estrutura de literatura infantil é a presença do fantástico, e o menos comum é a aparição do grotesco e a referência a mitos/motivos da Antiguidade Clássica. Aqui, é interessante notar que o modelo menos comum não precisa ser inédito — na verdade, a obra ganha ainda mais relevância se usar modelos já existentes e significativos, modificando-os de diversas maneiras possíveis, sendo as mais comuns: “[...] parodiando alguns elementos; introduzindo novos elementos no modelo (às vezes de outro modelo estabelecido); mudando a motivação dos elementos existentes; mudando as funções e a hierarquia dos elementos; [...]”[12] (Shavit, 1986, p. 68, tradução nossa).

Assim, essa coexistência de moldes diferentes pressupõe que o autor tem um leque maior de opções de como trabalhar seu texto, pois não se limita ao que é cânone na literatura infantil e, por isso, ele tem mais chances de alcançar públicos diversos. Porém, ainda segundo Shavit (1986), o elemento menos comum não é (ou, pelo menos, não deveria ser) notado pelos mais jovens: “o leitor infantil deve, de fato, ignorar o modelo menos convencional, enquanto a interação entre os dois modelos, o mais e o menos estabelecido, só pode ser realizada por adultos"[13] (Shavit, 1986, p. 69, tradução nossa). Desse modo, como já dito anteriormente, cada grupo etário vai perceber o texto e suas nuances de forma diferente, pois a leitura é uma interação entre o texto e a bagagem de vida do leitor, e a interpretação é moldada pelo desenvolvimento cognitivo, experiências pessoais, emoções e interesses de cada etapa.

---

[10] “*the writer can therefore reinforce his status in the literary system and ensure a high status for his text in the children's system*” (Shavit, 1986, p. 68).

[11] “ [...] *the fact that the text is composed of at least two different coexisting models — one more established and the other less so*” (Shavit, 1986, p. 68).

[12] “ [...] *by parodying some elements; by introducing new elements into the model (sometimes from another established model); by changing the motivation for existing elements; by changing the functions and hierarchy of elements* [...]” (Shavit, 1986, p. 68).

[13] “*the child reader is indeed supposed to ignore the less conventional model, while the interplay of the two models, the more and the less established, can be realized by adults only*” (Shavit, 1986, p. 69).

Em *Coraline*, podemos perceber a presença de diversos temas complexos que integram a aventura da menina, e um dos exemplos mais explícitos deles é a solidão que ela enfrenta. Muitas são as causas da solidão, assim como muitos são seus resultados, mas uma grande fonte de solidão para Coraline parece ser a negligência que sofria dos pais, que trabalhavam o dia todo e não tinham tempo para ela.

Quando as criaturas do outro mundo sequestram seus pais verdadeiros, a Outra Mãe cria uma ilusão, mostrando que os pais reais da garota, na verdade, teriam a abandonado. Então, mesmo sabendo que a Outra Mãe é ardilosa e que aquela era só mais um de seus truques, Coraline fica insegura, pois ser rejeitada pelos pais não parecia algo tão difícil de acontecer.

> — Como é bom não ter mais a Coraline conosco — afirmou a mãe, com um sorriso alegre. — Agora podemos fazer todas as coisas que sempre quisemos fazer mas nunca conseguimos, porque tínhamos uma filha pequena. Por exemplo, viajar [...]
> — Viu só? — perguntou a Outra Mãe.
> — Não — respondeu Coraline — Não vi nada. Eu não acredito nisso. Ela esperava que o que havia acabado de ver não fosse real, mas não tinha tanta certeza (Gaiman, 2020, p. 93-94).

Esse assunto é tão sério que Bauman (2008), filósofo e sociólogo polonês, trata a exclusão como uma morte metafórica. Segundo o autor, o medo dessa repulsão tem esse aspecto tão terrível, pois “a vida líquida-moderna é uma vida de suspeita permanente e vigilância incessante. Não há como saber de que lado do vínculo virá o golpe” (Bauman, 2008, p. 66). Desse modo, nunca sabemos quando seremos excluídos ou por quem, e assim o medo e a ansiedade podem nos consumir.

Usando as figuras parentais de Coraline para introduzir essa temática, então, a obra apresenta uma análise profunda sobre os complexos relacionamentos familiares — e principalmente a imagem materna —, desconstruindo a idealização da "boa mãe" por meio de suas duas representações contrastantes: a mãe verdadeira e a Outra Mãe. A mãe de Coraline, embora distante e sobrecarregada, reflete as pressões e as dificuldades da mulher moderna, destacando as tensões sociais e culturais em torno da maternidade. Já a Outra Mãe, embora pareça ser a personificação do amor materno

idealizado, revela-se uma figura predatória e simboliza as manipulações que podem ocorrer sob a fachada de cuidado.

Por meio dessa dualidade, Gaiman não apenas desafia as concepções tradicionais de maternidade, mas também propõe uma reflexão sobre os ideais sociais que moldam as expectativas em torno das mães e dos papéis familiares.

Segundo Badinter (1985), filósofa que analisa a construção do mito do amor materno, na visão da sociedade em que vivemos, em que ainda avulta o cerceamento da liberdade da mulher, uma boa mãe não deve possuir um emprego para dedicar todo o seu tempo a serviço dos filhos. Se formos seguir essa perspectiva, a genitora de Coraline definitivamente não é boa. No decorrer da narrativa, Coraline nos revela que “[seu] pai e sua mãe trabalhavam fazendo coisas no computador, ou seja, ficavam em casa o tempo todo” (Gaiman, 2012, p. 23). Porém, mesmo com a mãe permanecendo o dia inteiro dentro de casa, Coraline se sente excluída, pois a mãe não tem tempo e nem paciência para se dedicar a ela: “Não me importa o que você vai fazer — respondeu a mãe de Coraline —, desde que não faça bagunça.” (Gaiman, 2012, p. 22). Ela não se interessava pelas atividades que seriam desenvolvidas pela filha, também não se preocupava com o fato de que haviam mudado de casa recentemente e Caroline não conhecia o local e nem tinha amigos para brincar. Sua única preocupação era que a casa permanecesse organizada e que não houvesse barulho.

Assim, uma das coisas que mais incomoda a garota é o desinteresse da mãe por sua forma de ver o mundo. A criança é extrovertida e animada, gosta de explorar os arredores e ir em busca de aventuras, mas sua personalidade e ideias são muitas vezes vistas como incômodas por atrapalharem a concentração da adulta, que trabalha no escritório da casa.

Conforme Badinter (1985), a essa figura materna serão reservados os mais terríveis adjetivos, como negligente e egoísta — ou pior, desnaturada. O último termo é o que mais chama a atenção da autora, pois a crítica envolve uma visão moralista e rígida sobre o que é "natural" ou "adequado" em determinados comportamentos. Com efeito, o estigma de anormalidade que pesa sobre a mãe trabalhadora foi sendo construído ao longo do tempo e convergiu na naturalização da ideia de que a

responsabilidade da vida doméstica e da criação dos filhos seja intrínseca à condição feminina.

A autora observa que muitos trabalhadores compartilham a percepção de que, para que o trabalho seja minimamente lucrativo, não há espaço para atrasos constantes motivados pelos cuidados com os filhos. Como consequência, as crianças desses trabalhadores acabam sendo, inevitavelmente, afastadas da dinâmica familiar. Historicamente, tomavam-se medidas drásticas para lidar com essa “incompatibilidade”, como o envio das crianças a orfanatos, casas de amas, internatos ou, em casos extremos, o infanticídio.

Embora atualmente muitas dessas práticas sejam reconhecidas como inaceitáveis, quando não cruéis e desumanas, a lógica da exclusão persiste sob outras formas. Como ressalta Bauman (2008), excluir alguém da convivência e da proteção social pode, simbolicamente, equivaler a um tipo de assassinato — mais sutil, porém igualmente violento em suas consequências. Essa perspectiva nos permite refletir sobre como a exclusão também se manifesta nas relações familiares contemporâneas, ainda que de maneira menos explícita.

A distância emocional entre Coraline e seus pais, por exemplo, é reiterada ao longo da narrativa; no entanto, não podemos esquecer do distanciamento físico que pode facilmente passar despercebido: “[cada] um tinha seu próprio escritório” (Gaiman, 2012, p. 23). Mesmo sem uma separação geográfica significativa — já que os pais da protagonista trabalham remotamente —, a trama estabelece uma forma concreta de afastamento como forma de reforçar a sensação de negligência e solidão vivenciada pela personagem.

Não há menção disso no livro, mas espera-se que um escritório tenha portas que o possibilitem ser fechado e até mesmo trancado. Assim, esse cômodo separa fisicamente Coraline de sua mãe. Porém, ainda há esperança, pois temos pistas de que a família se reúne à mesa para as refeições, ou de que, pelo menos, a matriarca se importa com esse breve contato: “[o] pai de Coraline fez uma pausa no trabalho e preparou o jantar” (Gaiman, 2012, p. 25) e “[sua] mãe a chamava para jantar e para almoçar” (Gaiman, 2012, p. 22). Isso pode ser visto como uma tentativa de aproximação ou um desejo de união dentro da família.

Dados divulgados em 2023 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontam que, apesar do gradual desaparecimento do estigma de que apenas a mulher deve ser responsável pelos cuidados com as pessoas e a casa, a desigualdade na divisão das tarefas domésticas ainda é grande: “em média, as mulheres ocupadas dedicaram 6,8 horas a mais do que os homens ocupados aos afazeres domésticos e/ou cuidado de pessoas em 2022” (IBGE, 2023).

Embora *Caroline* se refira a um contexto cultural diferente do brasileiro, sabe-se que a desigualdade no desempenho de funções entre gêneros não é algo comum em diferentes culturas, por isso, chama a atenção que na obra haja uma dinâmica na qual pai e mãe parecem dividir igualmente as funções parentais e domésticas, já que é o homem adulto que fica responsável por cozinhar, sugerindo uma autoridade compartilhada e, ao mesmo tempo, desafiando certos modelos tradicionais de organização familiar.

Essa configuração ressoa, ainda que de forma literária e simbólica, com as transformações históricas nas concepções de gênero e papéis conjugais. Badinter (1985, p. 173) expõe que “o século XVIII aproximou consideravelmente a esposa do marido”, a partir do momento em que o Iluminismo passa a valorizar a busca pela felicidade familiar e o amor, mesmo que, na prática, a igualdade jurídica entre homem e mulher ainda estivesse longe de ser alcançada.

Dessa forma, torna-se evidente que a mãe de Coraline — bem como a dinâmica familiar representada na obra — seria dificilmente considerada adequada sob a ótica dos defensores do ideal conservador de “boa mãe”. No entanto, apesar desse aparente “distanciamento” entre mãe e filha — já que ela não tem a maternidade como função exclusiva, necessitando conciliar com o trabalho e o serviço doméstico junto do marido —, a figura materna de Coraline não é desprovida de afeto ou cuidado.

Ela demonstra amor pela filha e uma preocupação constante com seu bem-estar: não permite que Coraline saia na chuva, temendo que seja perigoso; se preocupa em comprar um uniforme novo para a filha, que cresceu desde o último ano; e pede para a menina se agasalhar bem, pois, apesar de ser verão, há uma brisa gelada e ela não quer que a jovem pegue um resfriado.

Podemos observar bem essa dinâmica no trecho: “— Vou dar uma volta — avisou Coraline. — Não se afaste muito de casa — pediu a mãe. — E se agasalhe bem” (Gaiman, 2012, p. 33). Diante disso, faz-se necessário que imaginemos um modelo de mãe que, em vez de ser subordinada a expectativas irreais e impossíveis, possa existir como um ser complexo, com falhas, forças e contradições.

Como bem colocado por Han Byung-Chul em *A Sociedade do Cansaço* (2009), com toda a dedicação à produtividade e busca incessante por sucesso, as pessoas se sentem esgotadas e sobrecarregadas na maior parte do tempo. A pressão de estar sempre performando e dando seu melhor é constante e adoece. E essa imposição torna-se ainda mais alarmante quando fazemos um recorte de gênero. Segundo uma pesquisa realizada com 2 mil mães brasileiras, em 2019, publicada pela Associação CineMaterna e em conjunto com a Noz Pesquisa e Inteligência, “os maiores desafios não estão ligados aos cuidados com o bebê. O mais difícil é conciliar a maternidade com a vida pessoal e profissional” (CineMaterna, 2019, n.p.).

Assim, com o trabalho incessante e todas as outras expectativas depositadas na mulher casada e com filhos — ser boa mãe, boa esposa, boa dona de casa, etc. — , percebemos que a mãe de Coraline é menos uma péssima mãe e mais um retrato do sujeito contemporâneo. Tal discussão se torna ainda mais pertinente quando observamos o apagamento da identidade dessa personagem: ela não recebe um nome próprio, não possui uma descrição física e sequer temos informações sobre qual é sua ocupação profissional. Assim, nossa percepção sobre ela é mediada unicamente pela visão da menina, apresentada por um narrador observador, o que pode alertar para um aparente desaparecimento da individualidade da mulher ao se tornar mãe.

Agora, se a mãe de Coraline era tão ocupada com o trabalho remoto que dava a impressão de não gostar da própria filha, também precisamos falar da Outra Mãe e de quando a possessividade é tanta que confundimos com amor (principalmente ao tratarmos do amor maternal idealizado).

Começando por um quase empecilho: a Outra Mãe não é mãe de fato, tanto por não gerar quanto por não ter parte na criação da menina. A criatura aparece para Coraline como uma versão perfeita de sua mãe, copiando seus traços físicos enquanto performa — como atriz experiente — a figura materna ideal.

No outro mundo, lugar idealizado e fantasioso, a Outra Mãe não trabalha. Em nenhum momento da narrativa é descrita a Outra Mãe usando o computador ou dentro do escritório. Além disso, ela cozinha pratos deliciosos de um jeito que a mãe verdadeira nunca faria. Porém, o outro pai permanece em seu escritório trabalhando.

> — Diga ao seu outro pai que o almoço está pronto. — Ela abriu o forno, e Coraline se deu conta de quanto estava faminta. O cheiro era maravilhoso. — Vá chamá-lo.
> Coraline foi até o escritório do pai. Lá dentro, havia um homem sentado ao computador, de costas para ela. [...] Era o melhor frango que Coraline já tinha comido. Às vezes sua mãe assava um frango, mas sempre era industrializado ou congelado, e ficava muito seco, não tinha gosto de nada. (Gaiman, 2012, p. 52).

Esse é o primeiro exemplo da imagem da boa mãe sendo construída. Sem um emprego assalariado, ela tem todo o tempo e disposição para estar com a menina, além de conseguir se dedicar ao lar. Como uma boa dona de casa, ela prepara maravilhosas refeições e sabe tudo o que acontece ao seu redor, como se fosse onisciente.

Ao outro pai, então, caberia não mais o papel de companheiro, pois a mulher dá conta de tudo e nunca reclama das responsabilidades. Assim, ele apenas é encarregado de trabalhar e aparecer periodicamente na frente da filha. Sobre isso, Badinter (1985, p. 282) argumenta que a dinâmica é compreensível, pois “o aumento considerável das responsabilidades maternas, desde o fim do século XVIII, eclipsou progressivamente a imagem do pai” na vida doméstica.

Ademais, essa inversão de papéis leva a uma consequência: “graças à responsabilidade crescente da mãe, a esposa pode impor-se mais ao marido e ter muitas vezes, enquanto mãe, a última palavra” (Badinter, 1985, p. 223). Em *Coraline,* isso é bem acentuado pelo fato de que o outro pai é literalmente controlado pela Outra Mãe.

Ele é extremamente passivo na narrativa e as únicas interações que a menina tem com ele causam bastante estranhamento, pois revelam que a Outra Mãe não permite que eles fiquem a sós: “— Sério, eu não devo conversar com você quando ela não está presente — disse ele. [...] O outro pai apontou para os lábios. Silêncio” (Gaiman, 2020, p. 105).

Badinter (1985), em suas pesquisas em relação ao dever do pai, revela que alguns pensadores consideravam ser dever da mãe proporcionar, permitir e até fiscalizar o relacionamento entre o marido e os filhos. Então, da mesma forma que a mãe ideal, a Outra Mãe é responsável direta pelas interações do outro pai e Coraline.

Porém, quando a Outra Mãe e o outro pai estão juntos, ela faz o seu melhor para interpretar não só a boa mãe e boa dona de casa, como também a boa esposa. Enquanto os pais verdadeiros de Coraline não demonstraram nenhum ato carinhoso entre si durante a narrativa e estão fisicamente separados ao estarem cada um no seu próprio escritório; os outros pais sempre estão tendo contato físico, seja com mãos nos ombros um do outro ou de mãos dadas: “A Outra Mãe e o outro pai estavam indo em sua direção, de mãos dadas” (Gaiman, 2020, p. 74).

Assim, a Outra Mãe se torna a perfeita execução da boa mãe. Mas essa interpretação encontra seu clímax apenas para logo encontrar seu declínio. Ela, apesar de dar tudo de si na representação de uma boa mãe, não possui verdadeiramente nenhum aspecto interior que se assemelhe ao amor materno idealizado.

Fica evidente no decorrer da história que a criatura se alimenta das crianças que aprisiona no outro mundo. Então, como poderíamos relacionar isso com as características comumente atribuídas às mães, como companheirismo, bondade e proteção?

> — Isso é para você, Coraline. Para o seu próprio bem. Porque amo você. [...] — Você só vai poder sair quando aprender boas maneiras — disse a Outra Mãe. — E quando estiver pronta para ser uma filha amável.
> Ela segurou Coraline e a empurrou para dentro da escuridão. Um pedaço de besouro estava grudado em seu lábio inferior, e seus olhos negros não transmitiam emoção alguma (Gaiman, 2020, p. 114).

Em *Coraline*, a Outra Mãe afirma que ama a protagonista, mas sua declaração é carregada de ameaça e manipulação. Ela mantém uma postura autoritária durante toda a história, evidenciando seu total controle sobre o outro mundo: “— Então foi ela que criou este lugar? — perguntou Coraline. — [...] ela é a proprietária” (Gaiman, 2020, p. 110).

Como a governante desse universo paralelo, a Outra Mãe usa seu poder para subjugar Coraline, mascarando suas intenções controladoras sob a fachada de afeto. A relação entre elas é, portanto, marcada pela manipulação e pela tentativa de manter a protagonista sob sua autoridade. Ademais, o relacionamento das duas personagens é marcado pela relação presa-predador.

O gato, que representa na narrativa um ser sábio e enigmático, é quem revela a Coraline que a Outra Mãe a vê, acima de tudo, como uma presa. Assim, ele se vale de uma alegoria para definir a Outra Mãe, utilizando um animal conhecido por ser um perigoso predador: a aranha. Segundo o verbete presente no Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, a palavra "aranha" se refere à "denominação comum aos diversos tipos de artrópodes araneídeos, de grande abdome [...] e provido de fiandeiras, que segregam seda para a construção de teias" (Aranha, [*s.d*.]). Por sua vez, o termo "aracnídeo" nomeia uma classe de animais que, dentre outras características, "têm o corpo dividido em duas regiões: *cefalotórax* (a anterior) e *abdome* (a posterior)" (Aracnídeo, [s.d.]).

Essa definição pode, de certa forma, apontar para a dualidade presente no interior da Outra Mãe, que, com sua aparência inicialmente atraente e seu comportamento afetuoso, exemplifica como o bem e o mal se entrelaçam, além de também aludir para o duplo exterior — ou seja, físico — da criatura, que cria a ilusão de um simulacro da mãe verdadeira de Coraline e esconde sua verdadeira forma.

Ademais, se nos aprofundarmos na simbologia da aranha, perceberemos ainda mais similaridades do animal com a Outra Mãe. De acordo com Burns (2024), esse animal se encontra em um lugar bastante significativo na história, espiritualidade e folclore de diversos povos indígenas, especialmente dentre os povos originários da América, que reverenciam a mulher-aranha (ou avó-aranha) como uma deidade poderosa: "Para o povo Hopi, a Avó Aranha é uma deusa da Terra chamada Kokyangwuti"[14] (Burns, 2024, n.p., tradução nossa).

Ainda segundo Burns (2024), na crença dos Hopi, a avó aranha seria uma deusa que reside no subterrâneo e ajudou o deus sol a criar todas as formas de vida presentes na Terra. Assim, enquanto vive em um local de difícil acesso para os

[14] "*To the Hopi people, Spider Grandmother is an Earth Goddess named Kokyangwuti*" (Burns, 2024, n.p.).

humanos, sua existência é marcada pela capacidade de criar, que fala diretamente com o poder criador das aranhas, que tiram do seu próprio corpo a matéria-prima de suas teias. O povo Zuni, do Novo México, ainda adiciona que a mulher-aranha é uma "[...] guia transdimensional para viagens entre mundos"[15] (Burns, 2024, n.p., tradução nossa).

Por sua vez, ao observarmos o continente europeu na Antiguidade, é possível perceber que algumas de suas culturas também apresentam mitos e histórias nos quais as aranhas têm profunda ligação ao feminino criador e à tecelagem. Tecer, de acordo com o Dicionário Digital Caldas Aulete, é "1. Fabricar (tecido, teia etc.) entrelaçando fios, linhas, palha, vime etc. [...] 2. Fabricar (algo) enredando ou entrelaçando partes, fios, talos etc. utilizando agulha ou tear" (Tecer, [*s.d*].). Ou seja, a arte da tecelagem pressupõe a criação do tecido, que é matéria-prima para outras artes, como a costura, por exemplo. Por isso, para alguns estudiosos, o tecer é intrinsecamente feminino, pois alude ao parto, que é a criação dos seres humanos.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003), "o trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de benção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido" (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 872). Na mitologia grega e romana, temos algumas figuras e deidades femininas que estão envolvidas com tecelagem, como é o caso das Moiras (ou Parcas) e de Aracne.

Os mitos que representam as Moiras (para os gregos) ou as Parcas (para os romanos) contêm detalhes que podem variar muito de acordo com as regiões e épocas em que surgem; porém, algo que parece se manter imutável é o fato de essas três tecelãs serem as responsáveis por "fiar, medir e cortar o fio da existência humana" (Andrade, [*s.d.*]). Elas, então, estão ligadas ao destino das pessoas ao exercerem cada uma a função de determinar quando alguém vai nascer, por quanto tempo viverá e quando morrerá.

Entretanto, a vilã do nosso objeto de estudo não parece se relacionar tanto com o destino, ainda mais se pensarmos nele como algo imutável sobre o qual nem os deuses têm o controle, pois Coraline consegue, com esperteza, reverter o plano da

[15] "[...] *a trans-dimensional guide for travel between worlds*" (Burns, 20204, n.p.).

Outra Mãe. Assim, ela estaria mais relacionada à criação pela tecelagem (criar a ilusão da vida perfeita de Coraline do zero) e à costura, por marcar suas vítimas com botões costurados nos olhos. Como os mitos associam Moiras e Parcas ao elemento ctônico, as dimensões do mistério, do noturno e do subterrâneo também estão ligadas a elas. Essa relação com o oculto também está presente na vilã de *Coraline.*

Dessa forma, a aptidão de figuras femininas e deusas aracnídeas em moldar e controlar um outro mundo e/ou todas as criaturas presentes nele — o que se assemelharia ao parto e, ao mesmo tempo, ao ato de tecer — seria uma característica compartilhada entre essas mulheres divinas e a Outra Mãe, a proprietária do outro mundo e seus habitantes.

Porém, conforme Burns (2024), aparições de aranhas como deidades masculinas no imaginário de povos originários também podem ser percebidas entre culturas do oeste do continente africano e do norte dos Estados Unidos. Apesar de essas outras figuras serem homens, também trazem características em comum com a Outra Mãe, como, por exemplo, o deus Anansi, que, ainda que seja comumente representado como um aracnídeo, é um "metamorfo que pode se apresentar como uma variedade de animais e até mesmo tomar forma humana"[16] (Burns, 2024, *n.p*.), conhecido também por sua astúcia e capacidade de trapacear e enganar pessoas e outros deuses para seu benefício. Esses traços de sua personalidade podem ser observados na Outra Mãe, principalmente quando, após Coraline fazer um trato com a vilã — de que, se conseguisse achar seus pais antes do outro mundo colapsar, a criatura deveria libertar a todos —, o gato informa que Coraline não deveria confiar que a mulher manteria sua promessa ou que "jogasse limpo".

> Tudo que precisava fazer era encontrar seus pais. Percebeu que essa era a parte mais fácil. Sabia exatamente onde eles estavam. Se tivesse parado para pensar, saberia desde o começo. [...] Mas, sabendo disso, Coraline descobriu algo mais.
> — A Outra Mãe não vai cumprir a promessa. Ela não vai nos libertar — disse Coraline.
> — É a cara dela fazer isso — admitiu o gato. — Como eu disse, não há garantias de que ela jogue limpo (Gaiman, 2020, p. 174).

[16] "[...] *a shapeshifter who can appear as a variety of different animals, and can even take human form*" (Burns, 2024, n.p.).

Assim, cumprindo as desconfianças da menina, a Outra Mãe exerce opressão sobre as demais criaturas do outro mundo para que elas atrapalhem Coraline, perseguindo-a e até mesmo atacando-a depois de revelarem suas verdadeiras formas sinistras.

Ademais, o deus Anansi já é um antigo conhecido de Gaiman, que possui um livro intitulado *Anansi Boys*, lançado pela editora *William Morrow & Company* em 2005 e, em 2006, ganhou edição brasileira sob o nome *Os filhos de Anansi* pela editora Conrad. A obra conta a história de como os filhos do deus — que não sabiam da existência um do outro — têm suas vidas transformadas após a notícia da morte do pai. O personagem Anansi também aparece no famoso livro *Deuses Americanos* (2016), de Gaiman, no qual é tido como alguém esperto e manipulador.

Assim, *Coraline* aborda temas, símbolos e uma estética que conferem à história um tom que transmite a impressão de ela ser muito mais próxima do universo de sentimentos e sensações, como solidão, hesitação e medo, que dominam a atmosfera da obra. Talvez por isso o romance atraia também a atenção de leitores maduros, apreciadores do gênero de horror, e não apenas de crianças. Certamente, os leitores adultos captam a complexidade simbólica das imagens perturbadoras mobilizadas pela obra. Além disso, certas escolhas literárias podem contribuir para essa impressão de uma obra carregada por estranhamento e mal-estar, como é o caso do trabalho de Gaiman com o grotesco.

3 Entre o carnavalesco e o assombroso, duas visões sobre o grotesco[17]

O grotesco, apesar de ser uma palavra antiga e um elemento marcante nas produções fantásticas, maravilhosas e de horror, ainda é um desafio para todos os que tentam lhe atribuir um significado definitivo. Ademais, pouco se sabe sobre a origem da ocorrência do grotesco no mundo e, justamente por isso, Kayser (1986) acata a ideia de que esse conceito é mais antigo que o seu nome e, por isso, se recusa a escrever para ele uma história, o que o autor revela ser “tão impossível quanto uma história do cômico

[17] Parte das reflexões que constituem essa seção foram publicadas no artigo de minha autoria e de minha orientadora da graduação: BENEDITO, Isabele Guzella; BRITO, Luciana. **DO ASSOMBROSO AO CARNAVALESCO**: ANÁLISE DA PRESENÇA DO GROTESCO EM CORALINE (2003). Abusões, Rio de Janeiro, v. 23, n. 23, 2024. DOI: 10.12957/abusoes.2024.78143. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/78143. Acesso em: 13 out. 2025.

ou do trágico, pois tais fenômenos extrapolam a literatura e as artes plásticas" (Borges, 2004, p. 173).

Entretanto, apesar de a definição e procedência desse fenômeno serem alvos de discussão, sabemos bem quando, onde e como o termo "grotesco" se originou. Como Kayser (1986) comenta:

> 'La grottesca' e 'grottesco' como derivações de grotta (gruta) foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação encontrada em fins do século XV no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga (Kayser, 1986, p. 18).

Nessas grutas escavadas foram encontrados ornamentos que representavam pessoas e animais tão disformes que se juntavam em um só corpo. Com isso, podemos entender que a palavra "grotesco" faz referência ao local onde essas curiosas formas de arte foram encontradas e que, por consequência, serviu para categorizar esse tipo de expressão artística. Todavia, a ideia de grotesco, que fazia alusão exclusivamente às artes similares àquelas presentes nas grutas, não se perpetuou, mas transformou-se com o passar dos tempos.

No século XVI, os componentes fantasiosos, imaginários e devaneadores do grotesco já eram reconhecidos e exemplificados com a frase "sonhos de pintores", pois era entendido que o visual horrendo do grotesco só poderia ser proveniente da mente dos artistas, mediante sonhos desconexos e imaginação fértil. Sobre essa origem, Borges (2004) comenta que:

> Embora à época tal fonte de criação não era considerada como nobre, pois 'imaginar algo sem a observação de um motivo suficiente, significa na realidade sonhar ou fantasiar… todavia pintores inexperientes, poetas e compositores utilizavam-se muitas vezes dessa forma e dão à luz verdadeiros monstros que se poderiam chamar de sonhos despertos' (Borges, 2004, p. 174).

Dessa maneira, é também no século XVI que o termo "grotesco" passa de substantivo para adjetivo, a fim de ser usado como sinônimo para algo "desproporcional, monstruoso" (Viana, 2016, p. 110). No século seguinte — século XVII —, porém, "os dicionários franceses [...] já fornecem um sentido figurado da palavra

grotesco que poderia significar ridículo, [...], extravagante, bufão" (Lima, 2016, p. 7), adicionando, assim, uma significação mais humorística ao termo. Além disso, como a estética não deu conta desses novos sentidos atribuídos ao grotesco; ele "[...] ficou arrastando [...] como subclasse do cômico ou, mais precisamente, do cru, baixo, burlesco ou então do cômico do mau gosto" (Kayser, 1986, p. 14).

Em seguida, com o surgimento do Romantismo no fim do século XVIII, o grotesco passa a ter outras funções e significados, assim como comenta Nascimento (2004):

> O grotesco romântico foi um grande acontecimento na literatura mundial e se expressava contra o racionalismo, o autoritarismo do Estado, aspiração ao perfeito, etc. que são características dos cânones da época clássica e do século XVIII (Nascimento, 2004, p. 159).

Logo, o grotesco romântico surge como um contraste ao grotesco popular (ligado ao burlesco, festa e riso), pois coloca destaque em sua capacidade de expressar o horror e o terrível, pensando principalmente nos males que acometem os sujeitos modernos — solidão, exclusão, isolamento, vida pior que a morte, etc.

Especialmente no começo do século XIX, o grotesco expandiu-se como categoria estética, que, segundo Sodré e Paiva (2002), significa tratá-lo como:

> [...] um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. A categoria responde tanto pela produção e estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos (Sodré; Paiva, p. 34, 2002).

Portanto, chamar o grotesco de categoria estética é reconhecer que ele possui um valor artístico próprio e uma maneira legítima de representar a experiência humana com critérios próprios de valor e efeito. Desse modo, podemos compreender que o grotesco passou por várias transformações ao longo dos séculos, adequando-se e moldando-se às manifestações presentes em cada época. Neste trabalho, para discutir a presença do grotesco em *Coraline* e suas implicações, vamos dividi-lo em duas vertentes: a postulada por Mikhail Bakhtin (2010), que defende o grotesco como

sinônimo de burlesco, e a que iguala o termo ao horrível, explorada por Wolfgang Kayser (1986).

Para início de conversa, Mikhail Bakhtin caracteriza o termo por sua habilidade em trazer o riso leve e alegre por meio da dessacralização, “isto é, a transferência ao plano material e corporal [...] de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 2010, p. 17). Assim, em outras palavras, o processo de dessacralização significa que tudo aquilo que uma vez foi considerado sagrado ou místico perde essa qualidade e se torna algo totalmente palpável a ponto de ser facilmente desmistificado, degradado ou profanado.

Com isso, Bakhtin (2010) propõe o carnaval como o maior exemplo de manifestação do grotesco que havia na Idade Média. O que faz essa festividade ser tão popular, na concepção do autor, é o fato de as pessoas usarem sua comemoração e os divertimentos que ela proporciona “como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)” (Bakhtin, 2010, p. 6).

Durante esse período de festas, seria acionada no ser humano uma sensação de liberdade, a qual ele não poderia experimentar em dias ordinários e que permitia às pessoas comuns a possibilidade de se livrar dos dogmas religiosos e regras que incessantemente controlavam cada passo dos cidadãos, assim como cita Costa Filho (2020): “na Idade Média, o riso se mostra como uma necessidade perante a seriedade dos dogmas, ritos, cerimônias oficiais da Igreja Católica” (Costa Filho, 2020, p. 537).

Carnaval, então, significava a liberdade de ser, liberdade de criar e também a liberdade “das normas correntes da etiqueta e da decência” (Bakhtin, 2010, p. 9). Geralmente, as comemorações do carnaval — ou qualquer outra festividade que apresentasse o objetivo de fazer o outro rir — envolviam corpos nus, excrementos, nascimento (parto) e até mesmo a morte. Ou seja, o carnaval é uma manifestação regada de elementos do grotesco por ser nada mais do que uma dessacralização em massa. Não existem regras no carnaval e, reafirmando sua posição no grotesco, cumpre um papel muito importante em aceitar aquilo que é considerado “feio”. A festividade abraça todos os tipos de formas e deformidades sem julgamento.

Ao pensarmos em como *Coraline* se relaciona com esses postulados de Bakhtin, conseguimos perceber que qualquer criança — ou até mesmo um adulto —

consideraria aquele outro mundo um lugar perfeito devido à quebra dos padrões, à fuga da vida pacata e sem graça, ou seja, à fuga provisória dos moldes da vida oficial, como propõe Bakhtin. Ainda, no outro mundo, diferentemente do mundo real, os pais falsos de Coraline nunca diziam “não” e sempre tinham tempo para brincar com a menina, as comidas eram sempre deliciosas, os brinquedos sempre chamativos e haveria liberdade, o que quebraria os moldes da vida oficial da menina. Se ela não fosse tão observadora e esperta, facilmente teria se deixado levar por esses detalhes; afinal, aquela outra realidade realmente aparentava ser o refúgio do qual sonhava.

Ainda, o momento em que Coraline retorna para o outro mundo para resgatar seus verdadeiros pais e os habitantes daquele lugar se transformam em criaturas completamente deformadas, é quando a Outra Mãe adquire sua liberdade de ser: a garota já tinha certeza da perversidade do outro mundo e de seus moradores, então nenhum deles precisaria mais se esforçar para manter a farsa (o que incluía não só mentir para Coraline sobre suas identidades e aparência física, mas também sobre suas reais intenções e pensamentos).

Ademais, também temos exemplos de dessacralização na obra. Em nossa sociedade contemporânea, na qual se veiculam muitas concepções morais que têm raízes no cristianismo, não é raro se escutar falar do lugar de destaque que a família ocupa, sendo percebida como um “projeto de Deus” e uma instituição sagrada. As duas famílias de Coraline, porém, não parecem preocupadas em seguir esse padrão.

Os pais verdadeiros da garota são distantes e sobrecarregados com o trabalho, refletindo as pressões e as dificuldades do sujeito contemporâneo, que muitas vezes sente dificuldade em conciliar vida familiar com vida pessoal e profissional, destacando as tensões sociais e culturais em torno da criação de filhos. Já os outros pais, embora pareçam ser a personificação do amor idealizado, revelam-se figuras predatórias e simbolizam as manipulações que podem ocorrer sob a fachada de cuidado. Ao rebaixar, então, esses papéis considerados intocáveis, a dessacralização ocorre e podemos refletir sobre os ideais sociais que moldam as expectativas em torno dos pais e dos papéis familiares.

Ainda sobre o carnaval, Bakhtin (2010) aponta o uso das máscaras como um elemento carregado de significado e fonte do sentimento de grotesco, pois

> A máscara é expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos [...] O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices”, são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (Bakhtin, 2010, p. 35)

Na narrativa, como vimos anteriormente, os seres do outro mundo usavam “máscaras” para se manifestarem à menina, imitando a aparência de sua família e seus vizinhos, aparentando ser pessoas bondosas que apenas querem o bem dela. Por isso, segundo Bakhtin, “a máscara dissimula, encobre, engana, etc.” (Bakhtin, 2010, p. 35). No final das contas, aquele universo comandado pela Outra Mãe era uma grande caricatura da vida, pois a intenção daquela paródia do mundo real não era fazer com que Coraline se sentisse confortável ou aflorar na menina bons sentimentos de familiaridade, mas expor para ela, por meio da comparação, o quão horrível era sua realidade e o quão melhor ela poderia estar se permanecesse no outro mundo.

Porém, mais do que manipulação e medo, Coraline percebe o fato de o outro mundo e seus habitantes serem só infelizes cópias da sua realidade, o que serve como uma fonte de combustível para ter coragem de enfrentá-los.

> *Não estou assustada*, disse a si mesma e, assim que esse pensamento se formou em sua cabeça, ela soube que era verdade. Não havia nada que a assustasse. Essas coisas, mesmo a coisa no alçapão, eram ilusões criadas pela Outra Mãe numa reprodução medonha das pessoas e coisas reais que ficavam do outro lado do corredor. De fato, ela não podia criar nada, concluiu Coraline. Só distorcer e copiar o que já existia (Gaiman, 2020, p. 168-169, grifos do autor).

Bakhtin propõe em seu estudo, então, que o grotesco faz parte de nossas vidas e se manifesta principalmente nos ritos, nos exageros, nas pessoas e no insólito, com o riso e a ridicularização tomando lugar de destaque na percepção desse conceito estético. Em contraponto às definições burlescas e festivas do grotesco bakhtiniano, Wolfgang Kayser, em seu livro *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1986), percebe-o como “algo hostil, estranho e desumano” (Kayser, 1986, p. 81). Assim, ele adquire o significado de tudo o que é essencialmente assustador —

principalmente pelo lugar (gruta) que deu origem ao seu nome, que remete a um espaço escuro, sombrio, misterioso, inexplorado e imprevisível.

Outro autor que reforça essa visão do grotesco é Victor Hugo, quando afirma que a deformidade é essencial para o grotesco e que sua estética pode ser resumida, em certa medida, como a estética do disforme. Sobre isso, Kayser irá além e defenderá que a expressão do disforme no corpo grotesco representa — ou, pelo menos, deveria representar — o horror mais íntimo, psíquico e existencial, como sofrimentos, conflitos e inquietações interiores que podem ser tanto pessoais quanto apontarem para uma dor coletiva.

Por conseguinte, voltamos à questão proposta por Kayser sobre o grotesco expressar os males enfrentados pelo sujeito contemporâneo e podemos, da mesma forma, observar em *Coraline* um exemplo dessa concepção. A criação do outro mundo pela figura da Outra Mãe, que reproduz de maneira distorcida o lar, os pais e os vizinhos de Coraline, tem como propósito central seduzir a protagonista, pois ela é percebida pela vilã como um alvo vulnerável à tentação de substituir sua realidade por um mundo idealizado.

Em seu “mundo real” dentro da narrativa, como já vimos anteriormente, a menina vive à margem do convívio familiar devido à rotina exaustiva de trabalho dos pais. Mesmo em casa, ambos se mantêm ocupados e voltados às exigências profissionais, o que limita o tempo de interação com a filha. Essa ausência de atenção resulta em um sentimento de solidão e tédio profundo, pois, além de, por vezes, conversar com as senhoritas Spink e Forcible, Coraline não mantém outros laços sociais.

Desse modo, o ambiente que tanto gera estranhamento e o caráter grotesco presentes no outro mundo simbolizam a luta interna da protagonista: a necessidade de aceitar sua realidade concreta, ainda que imperfeita, em oposição ao fascínio por um universo idealizado, mas artificial. Além disso, Coraline ainda precisa enfrentar o conflito paradoxal de compreender que o amor de seus pais verdadeiros é genuíno, mesmo diante da distância afetiva causada pelas demandas do trabalho, o qual, em última instância, visa proporcionar uma vida melhor à família.

Não só a deformidade, como vários outros elementos também fariam parte da natureza do grotesco. Friedrich Schlegel (2016), poeta e crítico literário alemão, em seu

livro *Conversa sobre poesia*, analisa o grotesco e o compreende como a destruição da ordem habitual e do rotineiro. Ou seja, não é apenas uma fuga temporária dos moldes da vida oficial, mas a total quebra e subversão deles, o que causa espanto e estranhamento. Assim, segundo Sodré e Paiva (2002), “o grotesco funciona por catástrofe” (Sodré; Paiva, p. 25, 2002), atuando por meio de rupturas, quebras, desequilíbrios e exageros, em vez de manter a ordem, a harmonia e a coerência típicas do sublime ou do clássico.

Dessa maneira, notamos que a sensação de estranhamento está muito presente nas experiências com o grotesco. Sobre isso, Kayser declara que “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)” (Kayser, 1986, p. 159). Ou seja, da mesma forma que o estranhamento, o grotesco, pode ser compreendido como uma “[...] experiência da perda da familiaridade e passagem para o campo do insólito, do bizarro, do desvio, do sinistro, do exílio, do inquietante, da marginalidade” (Passos; Riaudel; Rosenbaum, p. 81, 2015). Nessa transformação, o conhecido se torna desconhecido e revela o horror escondido, seja ele presente em um nível mais geral — como um terror encoberto generalizado, um assunto que ninguém toca, o “elefante na sala” — seja ele o horrível oculto em nossas próprias mentes, nossos desejos obscuros, a verdade que temos medo de encarar.

Dessa maneira, com a manifestação do grotesco, “O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (Kayser, 1986, p. 161). Sobre isso, Cançado e Nogueira (2019) explicam que: “através da representação simbólica, o grotesco busca aquilo que habita abaixo da superfície da psique humana, aquela dimensão de emoções e formas intensas e exageradas, como é o caso dos pesadelos, os complexos, os temores e a angústia” (Cançado; Nogueira, 2019, p. 121).

Por conseguinte, para alguns autores, o grotesco deveria ser entendido não pela sua configuração, ou seja, seu significado, mas pelo efeito de estranhamento que é capaz de despertar. Em seu famoso escrito, intitulado *O estranho* (2006), originalmente publicado em 1919, o psicanalista Sigmund Freud discorre sobre a formação do termo “estranho” (*das Unheimliche*, em alemão), suas implicações na psique humana, aparições na literatura e suas principais fontes. Assim, já no início, o autor aponta para a dificuldade de se trabalhar com esse assunto, pois seu significado nem sempre é

claramente definido e não raro se perde e se mistura nas definições do medo. Ainda, segundo Freud, a estética — área que deveria ser responsável por estudar essa temática —, até a data de publicação de seu texto, não havia apresentado nenhuma contribuição importante:

> Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime — isto é, com sentimentos de natureza positiva — e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição (Freud, 2006, p. 138).

Freud, então, discute o significado da palavra "*Unheimliche*", a qual podemos encontrar traduzida para o português como "estranho", "infamiliar", "alheio" e "inquietante". Seguindo esses significados, somos tentados a concluir que aquilo que é estranho é assustador porque representa algo desconhecido. Naturalmente, nem tudo o que é novo nos causa medo: apenas podemos concluir que aquilo que é incógnito pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas são. Para Freud, algum elemento precisa ser acrescentado ao que é alheio, para torná-lo realmente estranho.

Enfim, o autor propõe que a sensação de estranhamento seja assombrosa, pois está intrinsecamente ligada ao recalque, o qual entendemos como mecanismo de defesa inconsciente que impede conteúdos incômodos (como desejos, impulsos ou memórias traumáticas) de acessar a consciência, empurrando-os para o inconsciente (Freud, 1996). Assim, o estranho não é algo desconhecido, mas o retorno, em forma assustadora, de conteúdos, outrora familiares, que passaram por um processo de repressão.

Analisando a obra de Gaiman, notamos que, apesar de Coraline nunca falar abertamente sobre seus sentimentos, o livro sempre deixou claro que, por mais que ela amasse seus pais, a menina não era completamente feliz com a vida que levava. Ela sentia que seus responsáveis não lhe davam atenção, não tinha amigos, todos achavam suas explorações bobas, seus vizinhos não pronunciavam seu nome corretamente e comida feita pelos pais não era de seu agrado — além de consumir muitas coisas enlatadas e congeladas pela rapidez e praticidade no preparo, seu pai

gostava de reproduzir receitas requintadas com ingredientes nada atrativos para o paladar de uma criança. Podemos inferir, então, que Coraline desejava que essa realidade mudasse, mas mantinha essa verdade oculta, sendo que apenas a Outra Mãe foi capaz de trazer esse desejo à luz.

Um forte argumento para provar isso, como revela o trecho abaixo, é observar como os moradores do outro mundo tentaram convencer Coraline a permanecer lá, mostrando-lhe tudo o que odiava na sua realidade:

> Nada vai mudar. Você vai voltar pra casa. Vai ficar entediada. Será ignorada. Ninguém vai prestar atenção em você, ninguém vai ouvir você. [...] Fique conosco — falou a voz que emanava do espectro na outra extremidade do quarto. — Aqui você será ouvida e terá companhia para brincar. Nós vamos nos divertir juntos. Sua Outra Mãe vai criar mundos inteiros para você desbravar, depois vai desfazê-los quando se cansar. Cada dia será melhor e mais luminoso do que o anterior. Lembra-se da caixa de brinquedos? Não seria muito melhor um mundo daquele jeito, todinho para você? (Gaiman, 2020, p. 169-170).

Dessa maneira, o outro mundo, que a princípio pensamos ser uma espécie de universo alternativo, é nada mais do que o mundo alheado de Coraline, assim como propôs Kayser (1986): o conhecido se revelou, de repente, desconhecido e o comum se transformou em algo estranho. Ao se deparar com uma versão perfeita de sua vida, a protagonista sente logo o estranhamento essencial do grotesco, pois tudo no outro mundo era assustadoramente parecido com sua realidade, mas foi se distanciando dela cada vez mais, até que se transformou em algo completamente diferente para a menina.

Entre os exemplos dados por Freud de elementos que retornam de modo assombroso, estão: complexos infantis (como os relacionados à castração e ao desejo de retorno ao útero materno), bem como crenças superadas (como a de que os mortos poderiam retornar ao mundo dos vivos — elemento do qual derivam as fantasias com fantasmas e com o duplo).

Ao buscar a proximidade de *Coraline* com as reflexões de Freud, encontra-se na narrativa uma quantidade rica de amostras que exemplificam bem esses conceitos. A começar pelo mais ostensivo, o medo da castração é descrito por Freud como um terror primitivo, na psique adulta, de perder os órgãos genitais, mas que, principalmente para

as crianças, relaciona-se com fantasias que envolvem o temor de perder os olhos. Nessa conceitualização, o psicanalista usa Natanael, personagem principal da obra de E.T.A Hoffmann, *O Homem da Areia* (2023), que ilustra essa possível experiência infantil, pois, em sua infância, o protagonista é introduzido pela babá à lenda do homem da areia, uma criatura que jogava areia nos olhos das crianças que não vão dormir quando são mandadas, o que faz com que seus olhos sangrem e saltem para fora de suas cabeças. Essa narrativa, que parecia apenas uma história criada para fazer as crianças obedecerem por meio do medo, atormentou o inconsciente de Natanael por toda a sua vida. Assim,

> [...] a experiência psicanalítica nos lembra que uma angústia assustadora das crianças é o medo de machucar ou perder os olhos. Em muitos adultos, essa angústia permanece, e eles não temem tanto ferir outro órgão quanto os olhos. [...] O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que a angústia relativa aos olhos, o medo de ficar cego é, com frequência, um substituto do medo da castração (Freud, 2021, p. 61).

Em *Coraline*, as criaturas que habitam o outro mundo, como dito, possuem botões no lugar dos olhos. Quando a menina visitou o submundo pela primeira vez, a Outra Mãe propôs a ela que permanecesse ali para sempre. Para tanto, ela só precisava deixar que os botões fossem costurados em seus olhos.

Ter os olhos substituídos por botões parece se relacionar explicitamente com o horror primordial à mutilação. Apenas o fato de imaginar que perderia os olhos fez com que Coraline quisesse correr de volta para o mundo real, não se importando mais com as maravilhas do outro mundo. Além disso, a substituição dos olhos por botões, objetos sem vida, significaria perder sua alma e, consequentemente, sua humanidade, assim como os fantasmas das crianças a alertam: “ela vai roubar sua vida e tudo de que é feita. Vai roubar tudo o que é importante para você, para que só reste névoa e vapor” (Gaiman, 2020, p. 125). Dessa maneira, o outro mundo de *Coraline* parece encarnar essa dimensão do estranho discutida por Freud — é uma figuração da vida doméstica comum, do lar e da família, que se revela um universo de sombras em que duplos

artificiais encenam a vida comum, a mutilação assume foros de rito iniciático, fantasmas se manifestam.

Nesses trechos também conseguimos perceber outra implicação que o psicanalista faz: vários medos que existem nos adultos são originários de medos da primitiva infância, como medo do escuro, e muitas das coisas que nos causam estranheza têm sua origem em crenças e desejos infantis. No centro do outro mundo, tecendo a trama que o compõe, há uma fantasmagoria monstruosa da mãe, que oferece a fantasia de um retorno ao espaço idealizado do acolhimento, prometendo uma vida perfeita que fala fundo aos anseios infantis de Coraline por cuidado, divertimento e satisfação familiar — como o útero a que não se pode voltar —, que, em seu fundo, guarda a armadilha de precipitação no inferno do desconhecido.

O fenômeno do duplo, a seguir, é um conceito um pouco mais complexo do que os anteriores. Freud retrata esse fenômeno como um espelho, em que a figura do outro passa a dizer quem somos. O duplo também implica na recorrência de “mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes” (Freud, 2006, p. 148). Outra definição que o autor faz é quando duas pessoas apresentam tantas similaridades que são confundidas: “assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais [...].” (Freud, 2006, p. 148).

A figura do duplo pode ser percebida em tudo o que constitui o outro mundo e está nele. Absolutamente todos os seres vivos e não vivos do outro mundo eram cópias, imitações semelhantes à realidade, já que a Outra Mãe podia apenas transformar, alterar e modificar coisas que já existiam. Os outros pais, os outros vizinhos e até mesmo a outra casa apresentam tantas similaridades com as coisas reais que até Coraline se confunde no princípio.

> Ela seguiu em frente, aflita. Havia algo familiar ali. O carpete sob seus pés era o mesmo que tinha em seu apartamento. O papel de parede também. O quadro na parede do corredor era idêntico ao que estava pendurado no corredor de sua casa. Ela sabia onde estava: e sua própria casa. Não tinha saído de lá. Confusa, Coraline balançou a cabeça. Depois, fitou o quadro na parede. Não, não era igual (Gaiman, 2020, p. 50-51).

A duplicação de si também é comumente associada ao medo da morte, pois, por vezes, desenvolvemos outra personalidade, associando-nos a outra pessoa ou coisa, como forma de sobreviver com mais facilidade às aflições da nossa vida.

De certa forma, se analisarmos o ponto de vista da Outra Mãe, podemos compreender o medo da morte como uma justificativa para a sua duplicação e associação com outra pessoa: a criatura precisaria se alimentar, senão morreria, mas isso só seria possível se ela alcançasse sucesso em seu plano de atrair Coraline (e outras crianças). Suas ilusões, então, viriam de uma necessidade muito mais fisiológica do que puramente um desejo maligno de matar crianças.

Ao decorrer da narrativa — principalmente durante a segunda descida ao mundo oculto —, o outro mundo deixa aos poucos de ser uma imitação perfeita do mundo real, distanciando-se dele cada vez mais, até que se transforme em algo completamente alheio:

> O mundo havia se transformado em névoa, e a névoa remoinhava sem formas nem sombras, enquanto a casa parecia ter sido torcida e esticada. Coraline teve a impressão de que o lugar tinha se agachado para olhá-la de baixo, como se não fosse propriamente uma casa, mas apenas a *ideia de uma casa*. E concluiu que quem tivera essa ideia não era boa pessoa (Gaiman, 2020, p. 153, grifos do autor).

Curiosamente, Freud, ao expor sua teoria do estranhamento, e Kayser, ao discutir o grotesco, recorrem a alguns exemplos semelhantes, o que revela proximidades entre o grotesco e o estranho. Entre esses exemplos estão as marionetes e autômatos, considerados por ambos os autores fontes de estranheza. Para uma compreensão dos elementos deflagradores do mal-estar que se sente diante de representações artificiais de seres humanos, pode-se recorrer à teoria do *Uncanny Valley* (2012), proposta por Masahiro Mori no artigo *The uncanny valley [from the field]* (2012). Nela, o roboticista japonês propõe a ideia de que nosso cérebro não sabe reagir a coisas — robôs, bonecas, animatrônicos, fantoches, marionetes, etc. — que se assemelham quase perfeitamente aos humanos, mas que ainda apresentam características de objetos inanimados (expressões e movimentos fixos ou rígidos, voz não fluida, entre outros). Essas figuras, para Mori, são percebidas como desconfortantes, perturbadoras e até repulsivas.

Podemos perceber, então, ainda mais semelhanças entre a narrativa de *Coraline* e o conceito de grotesco. As criaturas que habitam no outro mundo apresentam uma aparência quase idêntica à das pessoas do convívio da menina; no entanto, os olhos de botões pretos provocam um profundo desconforto, funcionando como um lembrete constante de que aquelas figuras não são realmente humanas. Além disso, alguns gestos e atitudes da Outra Mãe evidenciam de maneira explícita que a vilã não é uma pessoa de fato.

> Uma mulher estava em pé, de costas para Coraline. Era parecida com sua mãe.
> Mas...
> Mas sua pele era branca como papel.
> Mas ela era mais alta e mais magra.
> Mas seus dedos eram compridos, irrequietos, e suas unhas, cor de carmim, eram curvadas (Gaiman, 2020, p. 51).

Além disso, tirando a criadora daquele universo, todos os habitantes do outro mundo compartilham uma característica em comum com as marionetes: são completamente controlados por ela. Todos os habitantes do outro mundo e o próprio outro mundo, estavam à mercê das vontades da vilã, apresentando-se como fantoches ou servos dela, unidos de forma intrínseca em seu exterior (por revelarem suas formas grotescas juntas) e interior (unificados pelo mesmo propósito e desejo).

Esse domínio se evidencia especialmente na figura do outro pai, o único que aparenta possuir certa individualidade e um vestígio de consciência própria. Ele demonstra não querer machucar crianças, mas, ao final, o poder e o controle da Outra Mãe se revelam absolutos e inescapáveis: “Fuja, menina. Vá embora. Ela quer que eu machuque você, para que fique presa aqui e nunca consiga terminar o jogo. Ela está me forçando a machucar você. Eu não consigo lutar contra ela” (Gaiman, 2020, p. 159).

Desse modo, a impressão que temos é de que todos os seres e o universo eram meros coadjuvantes no plano maligno da Outra Mãe e não tinham (ou não poderiam ter) vontade particular e, por causa disso, faziam parte de um corpo coletivo que estava em constante mudança, dependente das vontades da Bela Dama. É por isso que, de acordo com Gonçalves (2002, p. 119), “no universo grotesco tudo e todos estão em perpétuo movimento longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição” (Gonçalves,

2002, p. 119). Quando a Outra Mãe quis, as passagens para o mundo real foram fechadas, o outro mundo começou a se desfazer e o outro pai e os outros vizinhos tiveram seus verdadeiros corpos disformes expostos e usados para causar medo e manipular a menina.

Por fim, além da presença de elementos inanimados dotados de características humanas, outro aspecto recorrente na construção do grotesco é o momento em que uma pessoa deixa de ser um ser vivente. Esse fenômeno se manifesta nas figuras fantasmagóricas das crianças aprisionadas no outro mundo. Por sermos seres empáticos, tendemos a nos comover mais com a morte precoce de crianças do que com a de idosos, já que associamos a infância à vitalidade e à possibilidade de futuro. Assim, a presença dos fantasmas infantis não apenas suscita tristeza, mas também causa um desconforto profundo, por aproximar a ideia de morte de um estágio da vida que deveria representar o oposto.

Porém, acima de todas essas definições, em seus trabalhos, Kayser, em relação ao grotesco, e Freud, em relação ao estranho, associam seus conceitos a algo assustador e, por isso, tal qual o não podemos dispensar absolutamente o papel da recepção pessoal para definir o que causa estranhamento ou não, mesmo se determinarmos sua configuração e listarmos suas fontes, pois se trata, acima de tudo, de um sentimento subjetivo. Desse modo, Freud conclui que “as pessoas variam muito na sua sensibilidade a essa categoria de sentimento” (Freud, 2006, p. 139), ou seja, o estranho não é um sentimento universal: o que causa essa sensação pode variar entre culturas, locais, tempo histórico e pessoas.

Ainda assim, é possível perceber que o grotesco se manifesta de diversas maneiras, especialmente no que se refere à materialidade e ao corpo. Consideradas as fontes do estranhamento, podemos então avançar para a exposição das formas que o grotesco — tido como o horrível — assume em *Coraline* e de que modo ele é empregado na narrativa.

Muitos autores usam o conceito como artifício para gerar certos efeitos em suas histórias. Conforme o escritor Stephen King (2007), há dois resultados principais no uso do horror em narrativas escritas: o “monstro está atrás da porta”, no qual somos afligidos pela inquietação de não entender aquilo que nos espreita, e, ao mesmo tempo,

pela incerteza de sua existência; e o “monstro abriu a porta”, no qual o excesso da presença do inimaginável nos enche de temor.

Ao pensar nas experiências de Coraline no início da obra, a menina se sente ansiosa com os avisos constantes de seus vizinhos para tomar cuidado. Eles possuem maus presságios para seu futuro, a sensação de que algo grande espreita e quer destruir Coraline. Porém, nenhum deles sabe dizer a que se devem esses pressentimentos, nem qual perigo a menina está correndo.

> — Eu posso ler as folhas, se você quiser — falou a srta. Spink.
> — O quê? — indagou Coraline.
> — As folhas do chá, querida. Posso ler seu futuro no chá.
> Coraline entregou sua xícara para a srta. Spink. Ela examinou bem de perto as folhas enegrecidas no fundo da louça. E então cerrou os lábios.
> — Olha, Caroline — disse ela —, você está correndo muito perigo.
> [...] — Estou correndo perigo de quê? — perguntou Coraline, intrigada.
> A srta. Spink e a srta. Forcible fizeram cara de paisagem.
> — Não sabemos — respondeu a srta. Spink. — As folhas do chá não são confiáveis para esse tipo de coisa. São boas para coisas mais gerais, não para as específicas (Gaiman, 2020, p. 38-39).

Ademais, como se não bastassem os avisos descontextualizados de um perigo inominável vindo de pessoas a quem ela não conhecia bem, a garota ainda tinha a constante impressão de que estava sendo observada e era atormentada por alucinações visuais e sonoras, além de pesadelos vívidos com ratos.

> O cômodo estava um breu. A única luz vinha do corredor. Parada à porta, Coraline lançava uma sombra enorme e distorcida no chão — ela parecia uma gigante esbelta. Quando viu a forma preta sair lentamente de debaixo do sofá, Coraline se perguntou se deveria ou não acender a luz. Ela parou por um instante, e então correu na ponta dos pés até o canto oposto da sala. Não havia móveis naquela parte.
> Coraline acendeu a luz.
> Não havia nada ali. Nada além da velha porta que se abria para a parede de tijolos.
> Ela tinha certeza de que a mãe havia fechado a porta, mas agora ela estava ligeiramente aberta. Só uma fenda. Coraline chegou mais perto. Atrás da velha porta de madeira, só uma parede de tijolos vermelhos.
> Coraline a fechou, apagou a luz e foi para a cama.
> Ela sonhou com formas pretas que deslizavam de um lugar para outro, evitando a luz, até que todas se encontraram sob a lua. Pequenas formas pretas com olhinhos vermelhos e dentes amarelos afiados (Gaiman, 2020, p. 26-27).

Esses acontecimentos, então, encaixar-se-iam no primeiro efeito resultante da junção entre o horrível e a ficção. Da mesma forma, o segundo efeito proposto se faz presente desde o momento em que Coraline chegou no outro mundo até o final da obra, porém, tem seu apogeu quando a menina retorna para o mundo real e percebe que seus pais estão desaparecidos, implicando que ela deveria voltar para o outro mundo e arriscar sua vida para os resgatar.

Assim, antes de abrir a porta para o outro mundo novamente, ela conta para o gato a história de quando seu pai perdeu os óculos ao ser atacado por vespas e voltou depois para buscá-los, mesmo sabendo que as vespas ainda estariam lá, para fazer uma analogia com sua situação atual. Logo após a cena mencionada acima, é a primeira vez que a menina demonstra medo genuíno perante a Bela Dama e o outro mundo, pois, antes do sequestro de seus pais, tudo era desconfiança, mau pressentimento, mas depois todas as suas preocupações ficaram reais demais: “vocês não me assustam — desafiou Coraline, embora eles a assustassem muito. — Quero os meus pais de volta” (Gaiman, 2020, p. 92).

Com isso, chegamos a outras peculiaridades nas representações e resultados do grotesco expostas por Möser (apud Kayser, 1986, p. 42), em *Arlequim ou a defesa do grotesco cômico* (1761), que o qualifica como "quimérico" por sua disposição natural em reunir o heterogêneo, ou seja, a mistura de partes contrastantes na estética do grotesco — que gera estranheza e desarmonia — seria algo tão corriqueiro que pode ser reconhecido como algo inevitável dentro de suas configurações.

No romance de Gaiman, a junção de objetos, seres e até pensamentos distintos é um conceito muito explorado pelo autor. Por exemplo, quando percebe que precisa retornar para o outro mundo para salvar seus pais, Coraline diz para si mesma uma das frases mais icônicas do livro: “porque coragem é quando você sente medo de fazer algo, mas faz mesmo assim, é quando você enfrenta o medo” (Gaiman, 2020, p. 90). Essa fala liga dois termos que diferem entre si — medo e coragem — em uma só ideia, o que à primeira vista parece gerar uma discrepância. Porém, coragem não é a ausência de medo, mas sim a capacidade de agir apesar dele e, por definição, as duas palavras , apesar de opostas, têm uma relação de dependência, pois a coragem é uma resposta ao medo. A menina estava apavorada, como a narrativa mostra, porém, seu

objetivo de resgatar os pais — e, posteriormente, de resgatar as crianças — era maior do que qualquer outra coisa. Dessa forma, aquilo que parecia criar uma incompatibilidade se mistura na ficção e na vida.

Ainda, quando a garota realizou sua segunda visita, a Outra Mãe já estava impaciente, mas ainda insistia na ideia de amar Coraline, apesar de claramente querer devorá-la. Essa cena retoma a análise de que a Outra Mãe, apesar de se esforçar para ser uma versão melhorada da mãe de Coraline, não consegue naturalmente performar as qualidades socialmente atribuídas às mães, como bondade, carinho e cuidado.

> — Não quero brincar com você. Quero ir para casa e ficar com os meus verdadeiros pais. Eu quero que os liberte. Quero que nos liberte.
> A Outra Mãe balançou a cabeça, bem lentamente.
> — Mais afiada do que presa de cobra é a ingratidão de uma filha. Mas até o espírito mais orgulhoso pode ser desarmado com amor (Gaiman, 2020, p. 111-112).

O gato, em uma de suas conversas com Coraline, dá a entender que a Outra Mãe realmente tem essa fluidez de sentimentos, tanto que ele não sabe dizer qual predomina ou qual é o verdadeiro. Assim, por mais que sejam características aparentemente contrastantes, tanto na realidade quanto na ficção, temos exemplos de mulheres que são mães, mas não agem de acordo com esse ideal materno, como em casos em que as mães matam os filhos, nos quais os opostos ligam-se e causam profundo estranhamento.

> — Por que ela me quer aqui? — quis saber Coraline. — Por que ela me quer presa aqui com ela?
> — Acho que ela quer algo para amar — opinou o gato. — Algo que não seja ela mesma. Talvez também queira algo para comer. Com uma criatura daquelas nunca dá pra saber ao certo (Gaiman, 2020, p. 96).

Por isso devemos nos atentar para não cometermos o erro de pensar que, por serem opostos, dois termos estão distantes um do outro, porque, pelo contrário, no grotesco, eles geralmente se misturam e andam lado a lado. Como resultado, já que o grotesco possui essa característica ambivalente, chegamos à conclusão de que “no universo grotesco tudo e todos estão em perpétuo movimento, longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição” (Gonçalves, 2002, p. 119). Assim, esse corpo está sempre à mercê da metamorfose incompleta e das conexões imperfeitas e irreais.

Ademais, ele é de grande importância, pois, no grotesco, o corpo é um rico canal pelo qual ele pode se expressar.

O resultado disso é que a materialidade no grotesco se torna monstruosa, na qual “os órgãos corporais transformam-se monstruosamente, suspendendo a ordem costumeira do mundo” (Sodré; Paiva, p. 75, 2002). Um claro exemplo da mutação em monstro acontece quando, ao ir para o outro mundo pela segunda vez, Coraline se depara com os seres, que outrora imitavam sua família e vizinhos, transformados em corpos distorcidos e repugnantes. Ao se encontrar com uma existência em um casulo pulsante, a menina demora para entender que aquilo se tratava das verdadeiras formas das outras senhoritas Spink e Forcible.

> Quando se aproximou da coisa grudada na parede, percebeu que era um tipo de casulo, como um saco de ovos de aranha. Ele se contorceu sob a luz da lanterna. Dentro do casulo havia algo parecido com uma pessoa, mas uma com duas cabeças, com o dobro de braços e pernas de uma pessoa normal. A criatura era horrenda, terrivelmente deformada e incompleta, como se duas pessoas feitas de massa de modelar tivessem sido moldadas juntas no forno e virado uma coisa só. [...] Ela não conseguia pensar em nada mais assustador do que ser observada por aquela criatura. Seu coração estava a mil. Ela deu mais um passo à frente. Nunca tinha ficado tão apavorada (Gaiman, 2020, p. 144-145).

Da mesma forma, quando entrou no sinistro apartamento inabitado do complexo, que aparentava estar esquecido e abandonado no tempo, com cheiro de mofo e poeira, ela encontra, em um porão sem luz, a face monstruosa do outro pai.

> Sob a luz fraca, demorou muitos segundos para reconhecer a coisa: pálida e inchada como uma larva, os braços e pés finos como uma vara. Seu rosto não tinha feição, e se inflou como massa fermentada de pão. A coisa tinha dois grandes botões negros no lugar dos olhos. Coraline fez um barulho, um ruído de repugnância e horror. Como se tivesse acordado ao ouvi-la, a coisa se sentou. [...] A coisa era branca, enorme e inchada. *Monstruosa*, pensou Coraline, *mas também miserável* (Gaiman, 2020, p. 157-158, grifos do autor).

Percebemos então que a deformidade e a transformação do outro pai e das vizinhas são tamanhas que Coraline não consegue percebê-los mais como seres, mas sim como coisas, gerando repulsa e horror na menina.

Outra maneira de o grotesco usar o corpo para dar o efeito desejado é por meio da animalidade. Fenômeno muito frequente no universo do grotesco, a animalidade estava presente desde quando os arabescos que deram origem ao termo foram encontrados nas grutas, os quais continham figuras humanas mescladas com traços de plantas, vegetais e animais. Corretamente, conforme Sodré e Paiva (2002), a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal (Sodré; Paiva, p. 21, 2002) remonta a tempos longínquos.

Em muitas religiões ancestrais, os animais eram vistos como manifestações de pessoas e deuses. No Egito Antigo, por exemplo, os gatos eram vistos como criaturas sagradas e associados à deusa Bastet, e no totemismo, animais são tidos como ancestrais de um clã, família ou grupo. Além disso, animais são usados até hoje para descrever características físicas e comportamentais de pessoas: alguém teimoso é popularmente chamado de mula, uma pessoa que fala muito recebe o apelido de papagaio e quem tem os dentes da frente proeminentes é logo designado por coelho.

Assim, o conceito nos causa um efeito de estranhamento, justamente por aproximar dois contrastes: o humano e o animal, o civilizado e o selvagem, o pensamento crítico e o instinto, etc. De acordo com Kayser (1986), o grotesco tem preferência em alguns animais, como os de hábitos noturnos, rastejantes e vermes/parasitas no geral. Porém, o autor irá declarar que o único animal puro e simplesmente grotesco é o morcego (Kayser, 1986, p. 158).

Momentos antes de Coraline se deparar com a verdadeira forma assombrosa das outras senhoritas Spink e Forcible, ela adentra no apartamento de suas vizinhas idosas que, no outro mundo, tomou a forma de um grande teatro e percebe que até os cachorros das mulheres se transformaram em criaturas aterrorizantes.

> O teatro estava degradado e abandonado. Cadeiras quebradas e antigas pelo chão, teias de aranha empoeiradas drapeando as paredes e se pendurando na madeira podre e nas cortinas de veludo puídas. Algo farfalhou novamente. Coraline direcionou o feixe de luz para cima, na direção do teto. Havia coisas gelatinosas e sem cabelo lá em cima. Ela pensou que um dia, talvez, essas criaturas deviam ter tido um rosto, ou sido cachorros. Mas cachorros não tinham asas de morcego nem conseguiam se pendurar de ponta-cabeça como as aranhas e os morcegos (Gaiman, 2020, p. 142-143).

Da mesma forma que os cães se mesclam com características de morcegos e aranhas, o casulo no qual as idosas se encontravam também é descrito como um saco de ovos de aranha, revelando o sinistro que a mistura de espécies diferentes — especialmente a humana e a animal — causa. Em corpos combinados, não conseguimos mais perceber onde o humano acaba e onde o animal começa e assim nosso cérebro se torna incapaz de decidir como vai se portar perante a criatura. O animalesco, ainda, pode ser bem observado na descrição do senhor Bobo, que teve seu corpo humano desfeito e metamorfoseado em vários ratos.

> — Venha aqui, menininha, eu sei o que você quer. Era uma voz sussurrada, arranhada e seca. [...] Coraline deu um passo na direção do homem, que então se desfez. Ratos pretos saltaram de dentro das mangas do casaco e de dentro do chapéu, uns vinte ou mais, olhos vermelhos brilhando no escuro. Grunhiram e sumiram. O casaco flutuou e caiu pesado no chão. O chapéu rolou para outro canto do quarto. Coraline abriu e inspecionou o casaco do homem. Vazio, embora estivesse meio gorduroso (Gaiman, 2020, p. 169-171).

Nos parques, nas ruas, nos esgotos e até mesmo dentro das casas. Os ratos são animais antigos e estão presentes na maioria dos lugares, porém sua convivência com os humanos nunca foi simples. Birgitta Edelman, em '*Rats are people, too!' Rat-human relations re-rated* (2002)*,* diz que a imagem do rato é muito utilizada como maneira de intensificar o sentimento de nojo e também aparece como um símbolo para o perverso, a morte e o mau presságio.

Em *Coraline*, caminhando junto a essa maré de estereótipos negativos, os ratos do outro mundo são descritos como cruéis e violentos. Assim como o gato revela, eles são os ajudantes da Outra Mãe: "neste lugar os ratos são espiões dela. Ela confia a eles a tarefa de serem seus olhos e suas mãos…" (Gaiman, 2020, p. 110). Então, esses pequenos roedores tornam-se cúmplices de todas as maldades que aconteciam no outro mundo.

Os ratos são os responsáveis por vigiar cada passo da menina e atrapalhá-la enquanto tenta salvar as pessoas aprisionadas no outro mundo e, desse modo, eles afirmam todo o preconceito existente contra sua espécie, sendo vistos como pragas que não merecem nenhuma consideração.

Ao longo do tempo, os ratos foram associados a doenças, ambientes insalubres e ao caos. Assim, características como sociabilidade e grande capacidade de aprendizado são apagadas, forçando esses seres a permanecerem oprimidos nas sombras. Com isso, Alves (2019, p. 91) comenta que “os domínios dos ratos são os esgotos, a exclusão e o esquecimento”.

Durante a narrativa de Coraline, algumas das aparições dos ratos acontecem de forma muito particular: por meio de músicas. As letras de música revelam o desejo oculto dos ratos do outro mundo. Quase como um hino de guerra, eles proclamam que as criaturas que antes eram oprimidas agora se tornarão as opressoras.

Assim, as músicas não são elementos passivos adicionados por acaso no romance. Em nossa vida social, proporcionam uma forma poderosa de expressão emocional, permitindo que indivíduos compartilhem e vivenciem sentimentos de maneira profunda e universal. Sobre isso, Jourdain (1998, p. 405) comenta que “[...] a música confere dignidade a experiências que, com frequência, estão longe de serem dignas. E, conferindo prazer até mesmo a emoções negativas, a música serve para justificar sofrimentos [...]”.

Porém, como um livro de papel não é capaz de reproduzir sons, os escritores usam apenas as letras das músicas para representá-las. Essas letras podem, ou não, existir fora da narrativa. Entretanto, em histórias de horror, elas geralmente não são retiradas de músicas existentes e simplesmente nascem e sobrevivem como palavras impressas, sem uma melodia correspondente.

Não resta alternativa para o escritor senão tentar passar a impressão do som por meio de descrições. Por esse motivo, segundo Barthes (1990, p. 237), as letras de música em livros sempre aparecem contextualizadas por diversos adjetivos, já que “[o] adjetivo é inevitável: esta música é isto, esta execução é aquilo”. Porém, ele ainda aponta que adjetivos, ou qualquer palavra humana usada para descrever um som, serão insuficientes para expressar a exata sensação de escutar a mesma música que o personagem.

Assim, para Czekster (2020), negar o som ao leitor é permitir que sua imaginação entre em ação, moldando a música conforme o que cada um considera

mais aterrorizante. Dessa forma, o leitor acaba preso a uma melodia que não ouve, transformando-a no som mais assustador que pode existir.

O contexto da primeira letra de música em *Coraline* é logo após a aparição do rato que leva a protagonista até a porta do túnel e segue da seguinte maneira:

> Ela sonhou com formas pretas que deslizavam de um lugar para outro, evitando a luz, até que todas se encontraram sob a lua. Pequenas formas pretas com olhinhos vermelhos e dentes amarelos afiados. E começaram a cantar:
> *Somos muitos para contar, difíceis de ver*
> *Somos difíceis de ver, muitos para contar*
> *Estávamos aqui antes de você nascer*
> *E estaremos aqui quando você findar*
> As vozes eram estridentes, sussurradas e meio irritadiças. Coraline ficou incomodada. (Gaiman, 2020, p. 27, grifo do autor)

As canções dos ratos fazem referência à ode heroica, texto que pertence ao gênero lírico e funciona como uma poesia cantada. A letra apresenta uma estrutura de rimas ABAB que contribui para uma musicalidade envolvente e destaca a repetição e o contraste entre os versos. Nos dois primeiros versos, a repetição da palavra "somos" enfatiza a coletividade e a presença contínua do grupo descrito, sugerindo que ele é vasto e difícil de quantificar.

A diferença entre “muitos para contar” e “difíceis de ver” acentua o paradoxo entre a abundância e a dificuldade de percepção, criando uma sensação de invisibilidade apesar da enorme presença. Isso dialoga com a afirmação de Alves (2019), que diz que os ratos historicamente ocupam uma posição ambígua, pois estão confinados às sombras, mas estão em todo lugar.

Outro elemento interessante é o contraste entre o passado e o futuro na letra, com a afirmação de que essas criaturas estavam presentes “antes de você nascer” e continuarão a existir “quando você findar”. Essa forma de expressão destaca a impressão de que os ratos passam de não serem apenas animais terrestres, mas seres semelhantes a uma entidade onipresente que transcende as barreiras do tempo; portanto, imortais e indecifráveis.

Além disso, “nascer” e “findar” são uma antítese que reforça a ideia de um ciclo interminável, contrastando o início e o fim da vida humana e destacando a imutabilidade do grupo.

Nos dois últimos versos, a mensagem é direcionada diretamente ao "você", o que passa um tom pessoal e ameaçador à letra. Quando os ratos afirmam que seu grupo estava presente antes da existência de Coraline e continuará a existir após seu desaparecimento, a música sugere uma superioridade e inevitabilidade que colocam os ratos como uma força constante da qual não se pode escapar.

A segunda letra de música é uma mistura da primeira e da terceira, e é cantada pelos ratos do outro Sr. Bobo logo que a menina chega no outro mundo:

> Os ratos começaram a cantar, em um tom agudo e sussurrado:
> *Temos muitos dentes, temos nossas caudas*
> *Temos pequenos olhos para enxergar*
> *Estávamos aqui antes de você nascer*
> *E estaremos aqui quando você findar*
> Não era uma canção bonita. Coraline tinha certeza de já tê-la escutado antes, ou alguma canção parecida com essa, mas não conseguia lembrar exatamente onde. (Gaiman, 2020, p. 54-55, grifo do autor)

Em uma análise rápida, os dois últimos versos são referência direta à música que Coraline ouviu em seu sonho; apenas as duas primeiras linhas são diferentes. Nelas, além de intensificar a sensação de que o universo da história está habitado por forças que são eternas e implacáveis, nota-se que a imagem formada pela canção é de ratos numerosos como um exército, que, ao mesmo tempo, parecem ser um só.

A terceira letra de música, que fala diretamente com a segunda, aparece após Coraline resgatar duas almas que estavam aprisionadas no outro mundo e descobrir o local onde a terceira alma está escondida. Assim, ela teve que explorar o lugar que mais temia: o apartamento do outro Sr. Bobo. O homem no mundo real já amedrontava a menina, mas pensar na sua outra versão causava ainda mais arrepios.

> Ela bateu na porta pintada de verde, que se abriu. Dezenas de vozes ou mais sussurravam na escuridão do apartamento:
> *Temos olhos e temos nervos*
> *Temos dentes e temos rabos*
> *Todos serão meros servos*

> *Quando sairmos dos ralos*
> O teto era tão baixo e tão inclinado que só de esticar o braço Coraline conseguia tocá-lo.
> Olhos vermelhos a encaravam (Gaiman, 2020, p. 168, grifo do autor).

A última letra de música utiliza uma rima AAAA, criando uma estrutura coesa e enfatizando a repetição dos sons finais. Esse tipo de rima intensifica a ideia de uniformidade e foca na mensagem que a letra pretende transmitir.

Os versos “Temos olhos e temos nervos” e “Temos dentes [...]” revelam uma série de características físicas que são comuns tanto a humanos quanto a roedores, o que ajuda a criar uma imagem grotesca ao aproximar essas duas espécies tão distintas. Apesar de sua origem nojenta e seu ambiente inferior, esses atributos humanos sugerem que eles possuem um nível de inteligência e presença que os torna particularmente ameaçadores.

Porém, essa não é a primeira vez que ratos e humanos são comparados. Em 1937, o escritor estadunidense John Steinbeck publica *Of Mice and Men*, uma história sobre dois trabalhadores rurais que migram para conseguir emprego e tentar sobreviver à Grande Depressão — um severo período de recessão econômica nos Estados Unidos. O livro tem seu título inspirado no poema *To a Mouse* (1785) de Robert Burns, no qual o eu-lírico pede desculpas ao animal após destruir seu ninho com um arado. Assim, os dois textos abordam a vida de indivíduos marginalizados, que são afligidos pela fragilidade dos sonhos e da existência frente a um mundo cruel e imprevisível. Em concordância com a analogia de Steinbeck, Hans Zinsser (1935, p. 208), em *Rats, Lice, and History,* já dizia na década de 30 que “gradualmente, esses dois se espalharam por toda a Terra, em compasso mútuo, e incapazes de destruir um ao outro, embora continuamente hostis”.

Com outra perspectiva sobre essa relação entre duas espécies, Carvalho (2016, p. 166) comenta que o fato de usarem ratos para experimentos em laboratórios mostra que foram escolhidos por serem semelhantes o suficiente a nós, para que os experimentos realizados com eles tenham relevância para aplicações em humanos, mas suficientemente diferentes para que seu uso em procedimentos, muitas vezes invasivos e até fatais, fosse moralmente aceitável.

Nos dois últimos versos, o contraste entre “todos serão meros servos” e “ralos” ressalta uma dinâmica de poder e origem. Os “ralos” simbolizam um lugar rebaixado e nojento, de onde essas criaturas saem, enquanto “servos” sugere que, apesar da origem não nobre, eles têm a capacidade de transformar a situação e dominar aqueles ao seu redor.

Essa dicotomia reforça a ideia de uma ascensão ou transformação de um estado inferior para uma posição de dominação. Além disso, voltando para a repetição do som “S” em “temos”, “olhos”, “nervos”, “dentes” e “rabos”, destaca-se a quantidade opressora desse grupo e seu senso de comunidade enquanto mente coletiva, retomando a ideia de Gonçalves (2002) de que “no universo grotesco os protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos” (Gonçalves, 2002, p. 119)

Assim, a rima AAAA com terminações em “os” cria um jogo sonoro que conecta os conceitos de rebaixamento e servidão. Ademais, as palavras “ralos” e “rabos” estão a apenas uma letra de distância de “ratos”, o que parece uma forma sutil de aludir aos ratos sem os nomear diretamente. Portanto, essa escolha estilística reforça a ideia de que os ratos são a força dominante.

Porém, apesar de todos os exemplos negativos associados aos ratos do outro mundo na obra, os ratos do mundo real desempenham um papel positivo. Criados pelo Sr. Bobo, eles avisam Coraline sobre os perigos do outro mundo, alertando-a para não entrar no portal. Além disso, quando ela consegue escapar das garras da Outra Mãe, os ratos comemoram sua vitória:

> — Os ratos me disseram que está tudo bem, que você é a nossa salvadora, Caroline. [...] Os ratos pediram para contar que, assim que se sentirem prontos, vão fazer uma apresentação pública. Você será nossa convidada de honra e vai assistir ao espetáculo em primeira mão. Eles vão tocar o *tchubirubiru* e o *uumpapá uumpapá* , e vão dançar e fazer vários truques de mágica. Isso é o que eles *dizem*.
> [...]
> Desejou ouvir uma música agradável na atmosfera noturna, o tipo de música que só poderia ser tocada nos menores trombones, trompetes e fagotes de prata, em flautins e tubas tão delicados e pequenos que as notas teriam que ser tocadas apenas pelos dedinhos rosados dos ratos brancos. [...] Quando as primeiras estrelas surgiram no céu, Coraline finalmente se permitiu cair no sono, enquanto a música suave do circo de ratos do andar de cima preenchia a noite quente, dizendo ao mundo

> que o verão já estava quase no fim (Gaiman, 2020, p. 221-223, grifo do autor).

Em oposição a quem considera que ratos são nojentos e propagadores de doenças, existem diversas pessoas, como o senhor Bobo, que veem o pequeno roedor como animal de estimação, o que também aponta para um contraste causador de perturbação para alguns que podem achar muito estranha a ideia de dar amor para um animal socialmente colocado como inferior.

E, para além do animalesco, do contraste, das misturas e da deformidade, outro conceito que encarna a representação do grotesco é a presença de excessos, que ganham forma principalmente em banquetes, espetáculos e festas. Onde há muitas pessoas, muita comida e muita bebida, não se tem controle absoluto sobre nenhum evento, pois todos estão presos naquele frenesi e, consequentemente, esquecem do mundo lá fora e suas regras, permitindo, então, que ajam da maneira grotesca que Bakhtin (1968) postula — assim, Neil Gaiman consegue mesclar, em seu livro, descrições que contêm tanto o grotesco defendido por Bakhtin quanto o defendido por Kayser, apesar de serem consideradas ideias opostas.

Da mesma forma, o exagero ocupa seu espaço na narrativa dentro do outro mundo, a fim de causar o efeito almejado por Gaiman. Coraline estava muito acostumada à vida pacata que levava e, de repente, se depara com banquetes deliciosos da Outra Mãe e recebe demasiada atenção dos outros pais a ponto de se sentir sobrecarregada: “Eu *não quero* ter tudo. Ninguém quer. Não necessariamente. Que graça existiria em ter tudo que eu sempre quis? Assim, do nada, não teria o menor *sentido*. E depois?” (Gaiman, 2020, p. 170-171).

A partir dessa análise, compreendemos por que muitos consideram *Coraline* uma obra destinada apenas ao público adulto. A narrativa trabalha de forma complexa com o grotesco e com o estranhamento, revelando camadas mais psíquicas e profundas da história, especialmente ligadas aos sentimentos da protagonista, como a solidão e o medo de enfrentar seus desejos reprimidos e distorcidos pela Outra Mãe. Diante disso, podemos nos perguntar: teria realmente um equívoco na classificação etária do livro e de suas adaptações? Agora, nos voltaremos para os argumentos que demonstram que

Coraline, apesar de seu tom sombrio, é capaz de atrair tanto adultos quanto, principalmente, crianças e jovens.

4 O horror sempre foi coisa de criança

Embora possa ter sido algo comum em nossa infância e estar bastante presente nas escolas, grades curriculares do ensino superior e em várias casas, a literatura infantil e juvenil ainda é vista como uma modalidade literária de difícil definição. Assim, mesmo que o propósito deste trabalho não seja discutir as diferentes visões que se tem desse tipo de literatura, ainda é preciso delimitar o que pensamos sobre ela para seguir com as discussões.

Na segunda edição brasileira de *Coraline*, pela editora Intrínseca, uma das palavras-chave na ficha catalográfica do livro indica que ele entra na categoria “infantojuvenil”. De modo semelhante, na edição americana da editora HarperCollins, há na 4ª capa da obra a informação de que ela se encontra na seção infantil e é recomendada para crianças acima de 8 anos (Gaiman, 2020).

Faz-se necessário, portanto, refletir, inicialmente, sobre a questão da classificação etária do livro. Segundo Coelho (2000),

> A inclusão do leitor em determinada "categoria" depende não apenas de sua faixa etária, mas principalmente da inter-relação entre sua idade cronológica, nível de amadurecimento biopsíquico-afetivo-intelectual e grau ou nível de conhecimento/domínio do mecanismo da leitura. Daí que as indicações de livros para determinadas "faixas etárias" sejam sempre *aproximativas* (Coelho, 2000, p. 32, grifo do autor).

Assim, ainda que não sejam exatas, as faixas etárias servem como principal pré-requisito para a indicação de leitura e distribuição de livros pelas editoras. Ademais, Falconer expõe que é impossível, por parte das editoras, forçar em um livro definições como “infantojuvenil”, “infantil” e “adulto”. Isso acontece, pois “[a] publicidade pode chamar a atenção de um potencial leitor para um livro e pode induzir o leitor a comprar o livro, mas nenhuma quantidade de publicidade pode fazer um livro falar aos corações

e mentes individuais”[18] (Falconer, 2009, p. 1, tradução nossa). Então, podemos entender que muitas vezes essa classificação é necessária para os livros circularem no mercado, mas que, na realidade, ela é muito mais subjetiva do que uma verdade que possa ser imposta.

Assim, por mais que a classificação por idade na literatura — principalmente a infantil e juvenil — se apoie em pressupostos pedagógicos sobre o desenvolvimento do leitor, ela também pode ser compreendida como uma estratégia de organização do mercado editorial.

Essa dupla função acontece justamente pela dualidade do livro, que é, ao mesmo tempo, objeto material e objeto simbólico. Como objeto e coisa concreta, um livro possui sua materialidade muito explícita: capa, folhas, orelha, quarta capa, assim como “processos técnicos, industriais e editoriais da sua produção e publicação” (Hansen, J., 2019, p. 8).

Com isso, é possível compreender que um livro não se constitui apenas pelo texto escrito por seu autor, mas também por um conjunto de mecanismos, processos e profissionais que o cercam, responsáveis por lhe conferir materialidade e viabilizar sua circulação no mercado. Por outro lado, segundo João Adolfo Hansen (2019), o livro pode ser entendido como um objeto simbólico, capaz de representar conceitos abstratos, como valores, ensinamentos e emoções, relacionando-se à subjetividade do texto e às experiências que ele desperta no leitor.

Entretanto, para que esse plano abstrato alcance o público, é indispensável a materialidade do livro, bem como sua divulgação. Isso ajuda a explicar por que, embora existam obras produzidas com finalidade predominantemente comercial, até os livros que não tenham o retorno financeiro como objetivo principal não estão desvinculados do mercado.

À luz dessas questões etárias, compreendemos *Coraline* como uma obra de literatura infantil. Nesse sentido, entendemos que sua classificação como infantojuvenil decorre da percepção, por parte das editoras, de seu caráter *crossover*, isto é, de sua capacidade de alcançar leitores de diferentes faixas etárias. Porém, como essa categoria apresenta certa fluidez (pois depende exclusivamente da recepção) e nem

[18] “*[p]ublicity can bring a book to a potential reader's attention and it can induce the reader to buy the book, but no amount of publicity can make a book speak to individual hearts and minds*” (Falconer, 2009, p. 1).

sempre é comercialmente viável. Ao classificar a narrativa como infantojuvenil, as editoras criam uma abertura maior do público-alvo para transmitir a ideia de que a obra pode ser lida por qualquer pessoa.

Dessa forma, neste trabalho, trataremos o objeto de pesquisa como uma obra de literatura infantil *crossover*, exceto nos momentos em que o termo “infantojuvenil” for empregado por outros autores, especialmente em textos teóricos menos recentes.

4.1 Concepções sobre as infâncias e suas literaturas

A literatura infantil, para Ceccantini (2004), pode ser considerada como algo: “resistente ao enquadramento em definições precisas e à clara delimitação e definição, situando-se numa espécie de limbo acadêmico, que o transforma, por vezes, em propriedade de todos e, ao mesmo tempo, de ninguém” (Ceccantini, 2004, p. 20). Assim, ela é estudada pela educação, pela literatura, pela psicologia, pela sociologia e demais áreas, mas essa multiplicidade de olhares também pode dificultar a construção de um campo sólido e reconhecido de estudos.

Porém, apesar de haver dificuldades em engendrar um significado definitivo para o termo “literatura infantil”, podemos recorrer às tentativas de conceituação que, até o momento da pesquisa, parecem as mais pertinentes. Uma delas, expressa por Coelho (2000), ainda que possa não dar conta de explicar a literatura infantil em sua totalidade, trata de uma parte essencial desse fenômeno literário, ao tomar a literatura infantil como um espaço de interlocução de “‘mensagens’ (comunicação) entre um autor adulto (o que possui a experiência do real) e um leitor criança (o que deve adquirir tal experiência). [...] Ela pode não querer ensinar, mas se dirige, apesar de tudo, há uma idade que é a da aprendizagem [...].” (Coelho, 2000, p. 31).

Essa explicação se deve ao fato de que, ao contrário de outras literaturas — como a literatura de escrita feminina, por exemplo, que abrange todas as obras escritas por mulheres especialmente direcionadas para outras mulheres e que versam sobre experiências e questões relacionadas ao fato de ser mulher —, a literatura infantil é composta por adultos que tentam escrever para crianças sobre assuntos que podem interessar a essas faixas etárias e depositam em seus textos as expectativas e visões do mundo adulto sobre o infantil. Assim, “o escritor conceitua a infância, talvez busque

reviver a infância ou a criança que há nele, ou queira definir como a infância deveria ser”[19] (Zipes, 2001, p. 51, tradução nossa).

Ademais, há na literatura infantil o fenômeno do duplo público: na maioria, são os adultos os responsáveis por comprar livros para as crianças e também são os encarregados de ler para elas. Desse modo, o livro destinado ao público infantil também deve agradar, de certa forma, ao adulto mediador do contato da criança com a obra. Sobre essas questões, Zipes (2001) refletirá que esse sistema tira a possibilidade do infante ser dono de sua literatura, pois “[...] a maioria dos leitores, escritores, agentes, editores, críticos e editoras de literatura infantil são adultos, assim como os distribuidores e proprietários de livrarias”[20] (Zipes, 2001, p. 51, tradução nossa).

A explicação de Coelho (2000) ainda inicia a discussão sobre o caráter pedagógico da literatura infantil, o qual muitas vezes intervém nesse tipo de escritos, criando narrativas cuja moralização é mais importante do que o aspecto artístico e estético do livro. Antes da conceitualização da infância, segundo a autora, “a criança é vista como um adulto em miniatura cujo período de maturidade (a infância) deve ser encurtado o mais rapidamente possível” (Coelho, 2000, p. 23). Dessa forma, a educação era rigorosa e punitiva, o que deu base para criar e perpetuar uma literatura infantil manipulada por uma intenção pedagogizante que era considerada “[...] exemplar que procurava levar o pequeno leitor a assumir, precocemente, atitudes consideradas adultas” (Coelho, 2000, p. 23).

Na Europa do século XVIII, de acordo com Perrotti, esses ensinamentos morais que eram passados para as crianças por meio da literatura eram basicamente “[...] veículo de propaganda das ideias das classes burguesas” (1986, p. 28). Esse fato pôde ser observado em outros locais, assim como no Brasil, onde

> A instabilidade gerada pelas mudanças políticas, econômicas e sociais associadas ao fim do Império, da escravidão e do domínio da classe senhorial favoreceu o questionamento de todo um sistema de valores e normas de conduta que organizava a vida pública e privada na extinta ordem, e estimulou a promoção de novos hábitos, atitudes, sentimentos

[19] “*the writer conceptualizes childhood, perhaps seeks to recapture childhood or the child in herself, or wants to define what childhood should be*” (Zipes, 2001, p. 56).
[20] “[...] *most of the readers, writers, agents, editors, critics, and publishers of children's literature are adults, as are the distributors and owners of bookstores*” (Zipes, 2001, p. 51).

> e virtudes apresentados como “bons”, em oposição aos anteriores que passavam a ser vistos como “atrasados” ou “maus” (Hansen, 2007, p. 11).

Um dos grandes nomes responsáveis pela produção desses livros foi Olavo Bilac, pois sua produção esteve alinhada ao projeto republicano de educação, com o objetivo de instruir e formar o caráter das crianças brasileiras, sendo muito utilizada no ambiente escolar da época.

Porém, para Coelho (2000), o aspecto pedagógico não mais permeia muitas obras infantis com essa face moralizante, mas pressupõe um escritor adulto que tem mais experiência de vida do que um infante e, por isso, tem ensinamentos valiosos sobre a condição humana.

Dessa forma, mesmo que o livro não tenha o principal objetivo de ensinar algo, isso seria inevitável — e não é algo restrito à literatura infantil, apenas é percebido nela como um fenômeno mais frequente, pois a criança é vista como um ser que sabe menos e, consequentemente, teria mais coisas para aprender. Entretanto, qualquer bom livro direcionado para qualquer faixa etária é capaz de nos ensinar algo, pois, além de entreter, a literatura também educa, forma valores, estimula o desenvolvimento cognitivo e emocional e promove o letramento.

Outra maneira de classificar a literatura infantil foi proposta por Myles Mcdowell, que elencou algumas características que podemos considerar como específicas (ou, pelo menos, muito recorrentes) desse tipo de literatura, das quais podemos destacar:

> [...] geralmente [os textos] são mais curtos; tendem a privilegiar um tratamento mais ativo que passivo, com diálogos e incidentes em lugar de descrição e introspecção; protagonistas crianças são a regra; as convenções são muito utilizadas; a história se desenvolve dentro de um nítido esquema moral que grande parte da ficção adulta ignora; os livros para criança tendem a ser mais otimistas que depressivos; a linguagem é voltada para a criança; os enredos são de uma classe distinta, a probabilidade geralmente é descartada; e pode-se ficar falando sem parar em magia, fantasia, simplicidade e aventura (Mcdowell Apud Hunt, 2010, p. 98–100).

O termo-chave dessa visão é “geralmente”. A literatura infantil não pode simplesmente ser reduzida a esses dizeres, mas eles claramente servem como um ponto de partida para começarmos a entender esse fenômeno literário.

Além dessas considerações, precisamos também delimitar o que consideramos como infância, pois a literatura infantil só pôde existir depois da compreensão da criança como um ser carregado de peculiaridades e que necessita de um olhar diferenciado do adulto. Antigamente, via-se a criança como um mini-adulto e, por isso, assim que deixavam de ser totalmente dependentes, eram inseridas no mundo adulto: trabalhavam, vestiam-se como adultos e participavam das atividades sociais. Assim, a infância não era vista como um tempo para aprendizado ou cuidado especial.

Outro fator curioso que contribuía para essa visão — que hoje consideramos como “fria” — da criança, era a alta taxa de mortalidade infantil, principalmente na Idade Média e Idade Moderna (até aproximadamente o século XVII). Quando uma criança nascia, nada garantia que ela sobreviveria, então, como uma maneira de se protegerem do sofrimento, muitas famílias desenvolviam um certo distanciamento emocional das crianças pequenas. Em algumas épocas, bebês até mesmo eram vistos como "não totalmente humanos" até sobreviverem aos primeiros anos de vida — mas isso não quer dizer que fossem tratados como um objeto ou um animal, apenas que só seriam vistos como uma pessoa plena após sobreviverem por um certo tempo.

Ademais, depois de passados os primeiros anos de vida, tinha-se o entendimento de que a educação infantil precisava ser voltada para a obediência, religião e moral. Essa visão era sustentada, em tempos diferentes, por pensadores como Santo Agostinho e Descartes, que entendiam essa fase como “um momento a ser superado, seja pela criança estar imersa no pecado (e, portanto, ser fonte de todo o mal), seja por ser desprovida da razão” (Hillsheim; Guareschi, 2006, p. 113). Com isso, em alguns contextos, a criança era considerada naturalmente pecadora (sob perspectiva religiosa, como a de Santo Agostinho), ou racionalmente pouco desenvolvida (sob perspectiva laica, como a de Descartes); em todo caso, a disciplina era percebida como forma de "corrigir" seu comportamento.

No cenário global, foi justamente esse raciocínio que fez com que a literatura infantil fosse percebida como inferior ou secundária e permitiu que sua desvalorização afastasse os estudos sérios na área. Segundo Coelho (2000), a literatura era vista “[...] como algo pueril (nivelada ao brinquedo) ou útil (nivelada à aprendizagem ou meio para manter a criança entretida e quieta)” (Coelho, 2000, p. 30). As principais características

dessas obras de outrora, eram, de acordo com Coelho (1995), sua “[...] natureza realista e exemplar” (Coelho, 1995, p. 764) — assim, o fantasioso não tinha espaço nessa literatura que tinha como objetivo prático transmitir certos valores morais.

Entretanto, devido a diversos fatores sociais, econômicos e históricos, a partir do século XVIII, a imagem da criança e a compreensão sobre ela passaram a mudar consideravelmente. Durante a Revolução Francesa de 1789, a ascensão da burguesia e o lugar de relevância que o conceito de família conquistou, a criança não é mais vista como um pequeno adulto, e a sociedade passa a pensar em sua “experiência como um ser em desenvolvimento, que tem necessidades e expectativas próprias, e que, para isso, precisa de experiências adequadas à sua idade” (Valenzuela, 2024, p. 128). Sobre isso, a autora também comenta:

> Dentro dessa nova perspectiva arquitetada pela sincronicidade entre Iluminismo, sociedade industrial, ascensão da burguesia e as teorias defendidas por Rousseau em *Emílio* ou *Da educação* (1762), que se espalha inicialmente pela Europa, é que desponta uma literatura destinada à infância (Valenzuela, 2024, p. 128, grifo nosso).

Em seus escritos, Rousseau entendia que a infância era o estado de maior pureza e inocência que o ser humano experimentaria. Dessa forma, elas eram quase como seres intocáveis, incapazes de mentir e sem nenhuma maldade; essenciais para servirem como régua moral dos adultos. Junto a isso, iniciou-se uma preocupação com a educação desses infantes, que resultou “em ações voltadas na tentativa de ‘resguardar’ a inocência infantil” (Silva; Andrade, 2014, p. 94), e é assim que a literatura infantil surge. Segundo Peres (1999, p. 34-35), é “para essa criança que é inventada a literatura infantil: uma criança considerada inocente, pura, ingênua, frágil, ignorante e dependente”.

Após esse período, é apenas no século XX que a sociedade passa a considerar as diversas formas de infâncias, abraçando esse pluralismo de representações e passa a ver a infância, segundo Shavit (1986, p. 3), como “o período mais importante da vida”, capaz de moldar comportamentos que nos seguirão até depois da vida adulta. Além disso, a criança é entendida como “[...] ser em formação, cujo potencial deve se desenvolver em liberdade, mas orientado no sentido de alcançar total plenitude”

(Coelho, 2000, p. 27). Com isso, a concepção de infância que compreendemos como condizente com nossa perspectiva de estudo é a de Cecília Meireles, que vê essa fase na qual o sujeito (criança) “constrói seu mundo muito mais com os recursos da imaginação do que com os recursos manuais” (Meireles, 1984 *apud* Alós; Cargnelutti, 2021, p. 13).

Da mesma forma, a visão que se tinha sobre a literatura infantil se modifica e passa a ser percebida, finalmente, como literatura — arte. Sobre isso, Coelho (2000) expõe que “literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana, e dificilmente poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo” (Coelho, 2000, p. 27). Assim, podemos notar que a complexidade de entender com precisão o que é literatura infantil vem do próprio desafio de compreender, primeiro, o que é literatura.

Para que a discussão não se estenda para além dos propósitos deste trabalho, nos valeremos da definição de literatura, comumente aceita, proposta por Antonio Candido:

> Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações [escritas] de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Candido, 2011, p. 174).

Dessa maneira, enquanto arte escrita, a literatura infantil possui as expectativas de uma obra literária. Para Bonotto (2018), essas obras têm (ou pelo menos deveriam ter):

> Em primeiro lugar, um propósito estético ao lado do de entretenimento. E deve corresponder, de alguma forma, aos anseios por emoção do leitor [...]. É preciso que seja sobre algo que lhe interesse e desencadeie sua curiosidade. É preciso que a ação dos personagens e a sua personalidade sejam capazes de motivar alguma identificação. E que as soluções encontradas pelo autor sejam capazes de lhes causar gostosas surpresas. Enfim, é desejável que seja uma motriz de uma ação conjunta do imaginário e da fantasia (Bonotto, 2018, p. 30).

Então, ao contrário do que o senso comum pode pensar, mesmo um livro para crianças deve ter uma preocupação grande com o trabalho estético, pois é isso que vai firmar o livro primeiro como literatura para depois ser classificado como infantil. Ademais, faz-se necessário haver uma certa conexão entre leitor e texto, pois é na literatura que “os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar ou enriquecer sua própria experiência de vida, em um grau de intensidade não igualada por nenhuma outra atividade” (Coelho, 2000, p. 29).

As obras literárias ajudam as pessoas a lidarem com conflitos internos e angústias inconscientes, pois elas falam em linguagem simbólica com o inconsciente por meio da leitura. Isso possibilita retirar as significações principais do texto e relacioná-las com sua vida, nomeando os conflitos, conhecendo-os e colocando-os em ordem, assim como argumenta Bettelheim em *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (2002). No fim, é a literatura que, assim como outras artes, mas de uma maneira especial, “[...] confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (Candido, 2011, p. 175) por meio de sua linguagem.

Talvez, por buscarem construir universos imaginários que reflitam a experiência da infância, muitas obras literárias voltadas para as crianças dialoguem com os contos de fadas. Narrativas de origem popular que muito frequentemente contam com protagonistas jovens imersos em um mundo mágico repleto de provações. Segundo Coelho (2000), é da natureza desse tipo de literatura encontrar sua totalidade no “[...] maravilhoso, da fábula, dos mitos ou das lendas, cuja linguagem metafórica se comunica facilmente com o pensamento [...]” (Coelho, 2000, p. 44). Da mesma forma:

> O mistério e o enigma são presenças constantes nas tramas narrativas, mostrando a perplexidade do homem diante das causas desconhecidas que regem a vida humana. Também são onipresentes, os objetos mágicos que auxiliam as personagens a vencerem. Ou então, a violência ou ameaça de antagonistas que provocam o heroísmo ou incentivam as virtudes dos heróis ou das heroínas (Coelho, 2000, p. 104).

Os contos de fadas surgem junto à tradição oral popular e foram transmitidos por gerações, até serem coletados, adaptados, organizados em textos escritos e combinados em livros físicos por diferentes escritores. Na atualidade, após a

consolidação dessas histórias, muitos autores voltam-se para seus temas e moldes, seja para problematizá-los ou segui-los. Assim, dessa atitude de redescoberta do passado, surge a intertextualidade como um "[...] processo criador e a rede descoberta de formas literárias do passado, que são recriadas pelo novo espírito dos tempos" (Coelho, 2000, p. 26).

De acordo com Coelho (2000), fazer um texto que contenha alguma intertextualidade com os contos de fadas é uma tarefa relativamente simples e até corriqueira, pois "significados simbólicos nos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional" (Coelho, 2000, p. 54). Além disso, a forma como essas narrativas fazem isso também ajuda nesse processo, pois

> A narrativa se faz pelo processo da representação simbólica ou metafórica (utilização de imagens, metáforas, símbolos, alegorias que representam o real e assim comunicam com maior plenitude o que o narrador pretende). A representação simbólica é um recurso estilístico mais rico do que a representação realística (mimética), porque esta última limita-se a fixar o específico do Real a ser transfigurado; e aquela transfigura a essência daquele real (Coelho, 2000, p. 106).

Entretanto, apesar da abundante quantidade de contos de fadas com os quais temos acesso hoje, é uma tarefa difícil saber com precisão onde, quando ou por que essas histórias foram criadas. Para Coelho (2000), apenas podemos ter certeza de que elas "surgiram no estágio em que o pensamento mágico dominava a humanidade" (Coelho, 2000, p. 174). Assim, muito do trabalho com esse tema gira em torno de dedução e do que podemos observar desses contos hoje, sem levar em conta o passado do termo.

Nesses contos, geralmente temos uma estrutura narrativa que não difere muito de um a outro — pelo menos no que trata dos contos de fadas clássicos. Segundo Gonçalves (2017), essas características marcantes podem ser resumidas do seguinte modo:

> Os protagonistas reúnem em si características excepcionais que os tornam capazes de superar qualquer infortúnio e sempre têm que enfrentar diversos obstáculos, antes de chegarem ao "e foram felizes

> para sempre". Nos contos, o protagonista é representado pela figura do herói que passa por um ritual de iniciação a fim de se encontrar com seu verdadeiro eu (Gonçalves, 2017, p. 2).

Assim, a jornada que o protagonista enfrenta sempre termina bem e acompanha uma lição de moral. Além disso, uma das características mais perceptíveis é a presença do maravilhoso e do sobrenatural como elementos indispensáveis. Todorov (2012) define o maravilhoso como um gênero literário no qual o sobrenatural é aceito de forma imediata pelos personagens e pelos leitores, sem causar espanto, dúvida ou descrença, como se fosse algo do cotidiano, pois a história é conduzida de modo a nos fazer acreditar nisso.

Segundo Volobuef (1993), o sobrenatural pode envolver seres diferentes entre si, como fadas, vampiros e homens invisíveis. Apesar de não sabermos exatamente o que levou esses seres a serem criados pelo imaginário humano, podemos entender que, "limitado pela materialidade e o seu corpo e do mundo em que vive, é natural que o homem tenha desejado sempre uma ajuda mágica" (Coelho, 2000, p. 173) e também tenha sido assombrado pelas formas do desconhecido que excedem as limitações humanas.

Em *Coraline*, temos a presença de figuras como uma bruxa e, apesar de poucos saberem, uma fada. Na seção de perguntas e respostas exclusiva da edição comemorativa de 10 anos de lançamento pela editora estadunidense HarperCollins, há a seguinte questão: "Coraline é tida como um conto de fadas. Você realmente acredita em fadas?"[21] (Gaiman, 2012, p. 6, tradução nossa), para o qual o autor argumenta: "a única fada em Coraline está morta há centenas de anos, e algumas pessoas leem o livro e nem sequer a notam"[22] (Gaiman, 2012, p. 6, tradução nossa). Isso levou muitos fãs a questionarem qual das personagens da trama seria uma fada. A maioria especulava que a Outra Mãe seria essa tal criatura mágica, já que as barreiras entre uma bruxa e uma fada má não são tão evidentes.

Porém, em 2022, dez anos após a entrevista e vinte anos após o lançamento do livro, Gaiman responde a uma leitora no *Tumblr* — rede social na qual o autor

---

[21] "*Coraline is called a fairy tale Do you really believe in fairies?*" (Gaiman, 2012, p. 6).
[22] "*The only fairy in Coraline has been dead for a hundreds of years, and some people read the book and never notices her at all*" (Gaiman, 2012, p. 6).

costumava conversar diretamente com seu público — que o questiona sobre a existência dessa fada na narrativa. Ele, então, diz: “você vai achar o que está procurando no capítulo 12”[23] (Gaiman, 2022, n.p., tradução nossa). O referido capítulo 12 do romance é a parte na qual Coraline, após escapar definitivamente do outro mundo e libertar as almas das crianças, se despede delas em sonho.

> Era muito pálida, com um vestido que parecia ter sido feito com teias de aranha e uma tiara circular de prata nos cabelos loiros. Coraline poderia jurar que a menina tinha duas asas — feito asas prateadas e empoeiradas de borboleta — saindo das costas. O prato da menina estava lotado até em cima com flores lindas (Gaiman, 2020, p. 200).

Além desse trecho da narrativa, ainda temos a ilustração da segunda edição em português pela editora Intrínseca, que mostra a garota com asas e flutuando sobre os amigos. Essas características, então, — comer flores, saber voar e ter um vestido que não era feito de tecido — evidenciam que uma das crianças que a Outra Mãe capturou era, na verdade, uma fada.

Contudo, sabemos que nem todos os contos de fadas possuem fadas. Sobre isso, Novaes Coelho (1997, p. 31) aponta que “a palavra fada vem do latim *fatum* (destino, fatalidade, oráculo...) [...]”. Desse modo, esse tipo de história não receberia essa nomenclatura exclusivamente por conter esses seres mágicos, mas por serem narrativas que contam sobre o destino de personagens que enfrentaram fatalidades e viveram felizes para sempre depois.

Ainda, para Volobuef (1983), o sobrenatural pode ser representado por meio de “[...] objetos (varinhas mágicas, poções do diabo, máquinas que permitem viajar no tempo) e acontecimentos (transformação de príncipe em sapos, aparições de fantasmas, viagem ao centro da Terra)” (Volobuef, 1983, p. 99). Temos, na narrativa de Gaiman, exemplos de acontecimentos e objetos que remetem ao sobrenatural em diversos momentos.

Um deles é quando a senhorita Spink faz leitura das folhas de chá presentes na xícara de Coraline e prevê que ela passará por um grande perigo. Ali, ela emprega uma técnica antiga de previsão do futuro chamada de tasseomancia (ou teimancia) que se

---

[23] “*You'll find what you're looking for in Chapter 12*” (Gaiman, 2022, n.p.).

resume em fazer um chá sem coar as folhas e, após ter bebido todo o líquido, identificar figuras formadas pelas folhas que sobraram nas paredes internas da xícara. Segundo o site *El club del té*, essa técnica teria começado há 2.000 anos na China e se popularizado na Europa com a chegada da bebida no continente durante o século XVIII.

Então, após a leitura da borra do chá, as idosas presenteiam Coraline com uma estranha pedra com um furo no meio. Conforme o site *Rock Identifier*, uma Pedra da Bruxa, é uma pedra natural com um buraco no centro, encontrada em áreas costeiras e leitos de rios em todo o mundo. Acredita-se, no folclore, que essas pedras afastam o mal e protegem seus portadores.

> Ela entregou a Coraline a pedra com um buraco no meio.
> — Para que serve isso? — Perguntou Coraline. A menina a segurou contra a luz da janela e olhou pelo buraco, que de fato ficava bem no meio da pedra.
> — Pode ajudar você — Disse a srta. Spink. — Às vezes serve de proteção contra coisas ruins (Gaiman, 2020, p. 40).

Há também uma lenda que diz que olhar através do buraco dessa pedra concede ao utilizador a capacidade de ver a verdade por trás de falsas ilusões — tática que Coraline utiliza para procurar as almas das crianças perdidas, pois, ao olhar pelo buraco, tudo era cinza, apenas as almas brilhavam.

> Ela já estava de saída. Então se lembrou da voz na escuridão, a gentil e sussurrante voz, e do que ela tinha lhe dito. Ela levantou a pedra com um buraco no meio e a segurou bem em frente ao olho direito. Fechou o olho esquerdo e examinou o quarto através do buraco da pedra. Através da pedra o mundo era cinza e sem cor, como um desenho feito a lápis. Tudo nele era cinza. Não, não tudo. Alguma coisa cintilava no chão, algo da cor de uma brasa na lareira, da cor de uma tulipa vermelho-alaranjada balançando sobre o sol de maio. Coraline esticou a mão esquerda, com medo de que, ao afastar os olhos da pedra, a coisa sumisse, e tentou pegar a brasa acesa (Gaiman, 2020, p. 140).

Assim, essas narrativas dão vida a essas figuras e eventos simbólicos que são capazes de retratar diversos acontecimentos e significados psicológicos, como “[...] as tensões relativas à união entre homens e mulheres, os conflitos entre pais e filhos, o medo do abandono, a necessidade da solidariedade entre pares” (Gonçalves, 2017, p. 3). Essa mediação que os contos de fadas oferecem entre o humano e aquilo que

atormenta seu psicológico é considerada de grande ajuda tanto para crianças e jovens quanto para adultos.

Entretanto, sabemos bem que, por mais que sejam vistos hoje como literatura direcionada aos mais novos, os contos de fadas foram inicialmente direcionados aos adultos. Antes do século XVII, que culminou na criação da infância, essas histórias eram narradas oralmente para qualquer pessoa e eram transmitidas principalmente, segundo Tatar (2004) e Barbosa (1991), pelas mulheres camponesas que parodiavam histórias do folclore. Depois, por diferentes motivos, diversos autores começaram a compilar de forma escrita esses contos populares e orais.

Charles Perrault, escritor e poeta francês, foi um dos primeiros a realizar tal feito, dando um toque mais literário às fabulações maravilhosas. Quando começou a traduzir os contos para o papel, segundo Coelho (1987), ele não estava tão preocupado em fazer algo direcionado às crianças e jovens, mas tinha o objetivo de, com uma literatura francesa moderna e autêntica, "provar a identidade de valores entre a criação dos novos povos e a produção dos antigos (gregos e romanos), tidos como modelos superiores pela cultura oficial" (Coelho, 1987, p. 66).

Apenas anos mais tarde, após a publicação de *Pele de Asno*, em 1679, Perrault explicita que seu trabalho será voltado para os mais jovens, como forma de entretenimento e formação de valores e princípios morais. Assim, os contos — além do exercício de torná-los mais literários — passaram a exigir uma “limpeza” em seus temas e acontecimentos que eram considerados vulgares ou inapropriados para a natureza considerada pura e inocente do infante, como cenas de assassinato ou sexo.

Além dele, outros escritores famosos surgiram, especialmente no século XIX, como os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que realizaram o esforço de compilar histórias do folclore e lendas populares da Alemanha. Com isso, os estudiosos visavam “à construção de uma unidade cultural do povo alemão por meio das tradições e da língua comum” (Valenzuela, 2024, p. 129), justificada pelo receio de perder a cultura pela urbanização e industrialização. Dentre os contos mais conhecidos compilados pelos Irmãos Grimm estão “Branca de Neve”, “Cinderela”, “Rapunzel”, “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida” e “João e Maria”. Essas narrativas, inspiradas não apenas pelas fontes populares, mas também por Charles Perrault e outros escritores,

também passaram por sucessivas adaptações ao longo do tempo, especialmente com a concretização da concepção moderna de infância. Ainda assim, mesmo após esses processos de "adequação à idade", elementos imagéticos profundamente perturbadores no imaginário infantil persistem.

Figuras como madrastas movidas pela inveja, que ordenam o assassinato de suas enteadas ou as submetem a tarefas domésticas exaustivas acompanhadas de humilhações diárias, continuam presentes nas versões contemporâneas desses contos. Da mesma forma, personagens como bruxas que devoram crianças abandonadas na floresta evidenciam a permanência do elemento sinistro nessas histórias.

Com esses elementos, entende-se que, desde suas origens orais, esses contos não apenas entretêm, mas são muitas vezes utilizados para ensinar lições (mesmo sem uma lição de moral explícita no final) e alertar os mais novos sobre situações e pessoas potencialmente perigosas.

Ainda com a ideia de Rousseau, de que a criança é um ser frágil e inocente, seria preciso que os adultos responsáveis detivessem muita proteção e cuidado para com ela, por exemplo, vigiando-a 24 horas por dia. Porém, sabemos que muito dificilmente algum adulto terá todo esse tempo para se dedicar à preservação desse ser (tanto na preservação da vida quanto da “inocência”). Então, faz-se necessário um mecanismo de controle que aja no inconsciente da pessoa, para que, mesmo sem supervisão, ela não faça nada que possa colocá-la em risco. Esse mecanismo é o medo.

Segundo Tuan (2005), o medo se caracteriza da seguinte forma:

> É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação. Comumente acontece quando um animal está em um ambiente estranho e desorientador, longe de seu território, dos objetos e figuras conhecidas que lhe dão apoio. A ansiedade é um pressentimento de perigo quando nada existe nas proximidades que justifique o medo. A necessidade de agir é refreada pela ausência de qualquer ameaça (Tuan, 2005, p. 10).

Com isso, por mais que o medo seja considerado uma emoção ruim, que muitas vezes nos impede de fazer o que temos vontade, ele tem uma função adaptativa primordial, que é criar sentimento de autopreservação, que faz com que nos preocupemos com nossa integridade. Se o medo não existisse, a humanidade e os outros animais não sobreviveriam por muito tempo na história.

Assim, contos de fadas para crianças podem inculcar o medo nas crianças de diversas formas, inclusive pela presença de figuras vingativas, como bruxas, espíritos malignos, bicho-papão e homens do saco, para impedir que elas sejam destrutivas, malvadas ou desobedientes. O horror e o medo, portanto, jamais estiveram ausentes do universo infantil. Eles se fazem presentes por meio do imaginário coletivo, manifestação simbólica dos medos, angústias e complexos típicos da infância. Dessa forma, as madrastas, bruxas, lobos, ogros e devoradores de crianças se juntam com o medo de estranhos, do abandono, do escuro, de morrer, entre outros.

Porém, as crianças são ensinadas, por meio desses contos, a não temer apenas os estranhos, mas os adultos em geral, por mais próximos que sejam. Para Tuan (2005), motivos para ter medo dos mais velhos não faltam, pois “ao longo da história e nas mais diferentes partes do mundo, as crianças têm sido frequentemente tratadas com pouca consideração e com extraordinária crueldade” (Tuan, 2005, p. 41). Como exemplo dessa hostilidade, é posto que em muitas sociedades era comum a prática do infanticídio motivado pelas mais diversas razões, como: falta de recursos financeiros, preferência por gênero, crianças com deficiência, bebês doentes, práticas religiosas, etc.

Assim, podemos pensar que o medo do abandono seja mais profundo nas crianças por ser um temor herdado de tempos antigos e não superados. Consoante o pensamento de Bauman (2008), todos estamos suscetíveis a sermos abandonados a qualquer momento, por qualquer pessoa, principalmente em uma sociedade na qual as relações já nascem rasas e altamente mutáveis.

Para as crianças — sobretudo as pequeninas — esse medo é vivenciado constantemente: quando os pais a colocam no berço, quando os adultos saem do seu campo de visão, quando ela acorda e não vê ninguém, quando é deixada na creche ou na casa de parentes, quando outras pessoas a pegam no colo e demais circunstâncias

semelhantes. Todas essas experiências soam como abandono definitivo para elas, mesmo que, para nós, sejam situações comuns e claramente temporárias.

Outro medo bem popular e, poderíamos dizer, universal, é o medo do escuro. Isso se dá porque “a escuridão produz uma sensação de isolamento e de desorientação” (Tuan, 2005, p. 25). Assim, dialoga também com o medo do abandono. Além disso, podemos perceber que uma das grandes fontes de temor é o desconhecido.

O escritor Howard Phillips Lovecraft inicia *o horror sobrenatural na literatura* com os seguintes dizeres: “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (Lovecraft, 2007, p. 13). Para o autor, o medo que experimentamos hoje e que nos iguala como seres humanos é herança do homem primitivo, cujos sentimentos e emoções moldaram a sua resposta ao meio em que ele se viu envolvido. Naquele ambiente do homem selvagem, poucas coisas eram conhecidas e compreendidas, dando espaço para tentativas de explicações que se baseavam no sobrenatural, no oculto, na magia e nas demais personificações e sensações de assombro que atingiam essa “[...] raça com poucas e simples idéias, e limitada experiência” (Lovecraft, 2007, p. 14).

Para Tuan (2005), é por esse motivo que toda criança sadia é curiosa. Se o desconhecido é uma ameaça em potencial, então é natural que ela queira conhecer tudo, pois conhecimento é poder. Porém, a curiosidade também porta uma dose de ansiedade: aquilo que a criança descobrir pode destruí-la. Assim, são impostos limites para a exploração, que podem ou não ser explicados para os menores, gerando mais desconforto.

Coraline define a si mesma como uma exploradora e sua maior fonte de entretenimento após a mudança, já que não tinha pessoas da sua idade com as quais pudesse brincar. Ela passa as duas primeiras semanas investigando os arredores, mas também recebe alerta dos adultos em uma tentativa de manter a menina afastada do perigo, como um velho poço no qual ela poderia cair.

> No dia seguinte à mudança, Coraline saiu para explorar. E explorou o jardim. Era um jardim bem grande: nos fundos havia uma quadra de tênis velha, embora ninguém na casa jogasse tênis. [...] Havia um poço

> também. No dia em que a família de Coraline se mudou, a srta. Spink e a srta. Forcible fizeram questão de ressaltar quão perigoso aquele poço era, e alertaram que Coraline passasse bem longe dele. [...] Coraline também explorava em busca de animais. Encontrou um ouriço e uma pele de cobra (sem a cobra) e uma pedra que parecia um sapo e um sapo que parecia uma pedra (Gaiman, 2020, p. 20-21).

Dessa maneira, os contos de fadas enxergam e dão voz ao medo e à ameaça do desconhecido. Como comentado anteriormente, esses medos são representados por meio de manifestação simbólica, dentre os quais deteremos, nesse momento, nossa atenção a três: os monstros, as bruxas e as madrastas.

Conforme Cohen (2000), em seu estudo sobre essas figuras, diz que o monstro se caracteriza pela recusa em fazer parte da ordem classificatória das coisas. Em outras palavras, seu corpo é tão grotesco e perturbador que não se encaixa em nenhuma categoria: não é animal, nem planta, nem humano. Com isso, são tidos pelo pesquisador como “híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática”, o que explicaria o medo que sentimos dessas criaturas, pois, já que não conseguimos encaixá-las em uma categoria, não conseguimos entendê-las perfeitamente e isso impossibilita prever seus movimentos ou seu perigo em potencial.

Em *Coraline*, os seres do outro mundo, que se transformam em criaturas grotescas, são nada menos do que monstros, descritos não só com aparência assustadora, mas também com um impulso para a violência. Quando as outras senhoritas Spink e Forcible se metamorfoseiam, fundindo uma à outra, podemos observar um bom exemplo disso:

> Quando se aproximou da coisa grudada na parede, percebeu que era um tipo de casulo, como um saco de ovos de aranha. [...] Dentro do casulo havia algo parecido com uma pessoa, mas uma com duas cabeças, com o dobro de braços e pernas de uma pessoa normal. A criatura era horrenda, terrivelmente deformada e incompleta, como se duas pessoas feitas de massa de modelar tivessem sido moldadas juntas no forno e virado uma coisa só. [...] De repente, uma das mãos da criatura segura o braço de Coraline. As unhas arranharam sua pele, mas era escorregadia demais para conseguir se fixar (Gaiman, 2020, p. 144-145).

Outra categoria de ser sobrenatural frequente nos contos de fadas é a bruxa. Segundo Bronzatto e Camargo (2012), a bruxa trazia, originalmente, a marca da vida na floresta, longe da civilização e das leis que regem a sociedade estruturada e hierárquica dos humanos. Naquele local afastado, ela tinha a liberdade de cometer seus crimes sem ser penalizada e, com isso, crescer em poder de maneiras que os homens não poderiam nem imaginar ou antecipar — e isso os assustava. Com isso, ela passou a ser perseguida e precisou se disfarçar de mulher para conseguir sobreviver na cidade, conforme postula Radino (2007).

Em narrativas mais clássicas, ainda encontramos a bruxa no lugar mais profundo da floresta, mas nas histórias mais recentes elas possuem outra roupagem. Conhecida por assumir diversas formas, ela foi até perdendo algumas de suas características, mas ainda é muito temida, pois agora pode ser qualquer pessoa: a vizinha, a dona da padaria ou uma gentil senhora. Ainda, Radino (2007) comenta que, apesar de ela ter-se tornado mais humana ao longo do tempo, a bruxa não desempenha bem esse papel imposto e, assim, torna-se grotesca. Da mesma forma, a Outra Mãe se esforça muito para manter seus trejeitos humanos, mesmo após Coraline já ter descoberto que tudo no outro mundo não passava de uma ilusão.

> Coraline olhou para o saco, esperando que fosse um caramelo ou um bombom. Mas ele estava lotado de enormes besouros reluzentes que subiam uns em cima dos outros tentando sair do saco. [...] Com cuidado, ela pescou um besouro particularmente grande, arrancou suas patas (jogadas, habilmente, em um cinzeiro de vidro sobre a mesinha de canto), e colocou o inseto na boca, mastigando-o com prazer. [...] Ela segurou Coraline e a empurrou para dentro da escuridão. Um pedaço de besouro estava grudado em seu lábio inferior, e seus olhos negros não transmitiam emoção alguma (Gaiman, 2020, p. 112-114).

Além de conseguir ser qualquer um, elas também não têm critérios para escolher vítimas, por mais que nos contos a preferência por crianças seja quase um padrão. Para Tuan (2005), a bruxa é caracterizada como um ser que “lança injúria por meio de poderes excepcionais” e que sua figura é essencial no sistema de algumas culturas, pois sua existência é capaz de “explicar melhor os infortúnios individuais do que os coletivos” (Tuan, 2005, p. 168).

Ademais, uma personagem feminina que pode facilmente ser associada às bruxas é a madrasta. Essa mulher é vista como “carregada de negatividade, revelando o caráter de uma mulher perversa, cruel e capaz de qualquer coisa por sua ambição” (Calheiros, 2019, p. 32), até mesmo arquitetar para a morte de seus enteados. Em alguns momentos, ela pode demonstrar amor e cuidado pelos filhos do marido, mas, assim como a bruxa, ela não consegue manter essa fachada. Assim, perseguindo os protagonistas — objetos da sua inveja, ciúmes, raiva, etc. — “[...] a madrasta é desenhada como determinada, chegando a ser insistente, não desistindo até que seu intento seja realizado” (Gonçalves, 2017, p. 4).

A Outra Mãe de Coraline, no começo da narrativa, mostra-se muito bondosa e disposta a dar à menina a vida dos sonhos: comidas deliciosas sempre, brinquedos dos mais variados, diversão sem pausas e atenção dos adultos. Porém, mesmo quando ela percebe que essa ilusão de uma vida sem sofrimentos não é suficiente para seduzir Coraline, ela não desiste e arquiteta planos para prender a menina do outro mundo, como sequestrar seus pais verdadeiros e ordenar às criaturas que tem sob seu controle que ataquem Coraline.

Ainda segundo Gonçalves (2017), “a relação da protagonista com a madrasta é sempre uma relação de poder” (Gonçalves, 2017, p. 7). Desse modo, a convivência entre a protagonista e a madrasta nunca é neutra ou equilibrada; sempre há alguma forma de dominação, conflito ou tentativa de impor a própria vontade, pois ambas possuem poder decisório na narrativa — “entretanto, o bem, por mais que enfrente percalços, ao final vencerá” (Gonçalves, 2017, p. 7).

Assim, por mais que o papel da madrasta seja o de representar o mal, é ela quem cria a situação de conflito na história que obriga as protagonistas (que representam o bem) a buscarem uma solução. Então, “a madrasta, por certo, é uma das responsáveis pelo final feliz das protagonistas, porque ela desafia e leva a protagonista a construir sua própria fortuna” (Gonçalves, 2017, p. 12).

A mãe, com isso, fica encarregada de todos os traços positivos: beleza, bondade, paciência, graça e delicadeza, dentre outros. Podemos perceber que a madrasta e a mãe são figuras opostas — de acordo com Massai e Silva (2011), nas narrativas, a fada remete à progenitora, enquanto a madrasta se iguala à bruxa. Em *Coraline*, essas

representações ganham complexidade quando a Outra Mãe, sozinha, assume as duas figuras: mãe e madrasta. A diferença é que, como já foi apresentado, essa face de mãe protetora e zelosa é apenas um disfarce que a criatura assume para atrair crianças.

A Outra Mãe, então, assume o papel de Grande Mãe, arquétipo muito presente nos contos de fadas e que também dialoga com lendas populares. Para Jung (2000), um arquétipo "indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as 'motivos' ou 'temas'" (Jung, 2000, p. 53).

Isso, então, explicaria por que existem tantas narrativas parecidas, criadas nos mais diferentes contextos e indo além de um z*eitgeist* — expressão alemã que afirma que cada geração possui valores, modas, crenças e comportamentos dominantes que são próprios de seu período histórico —, ao perpassar toda a humanidade, independentemente de período, cultura ou local, por ser algo inato do ser humano e estar intrinsecamente relacionado ao que Jung (2000) chama de inconsciente coletivo, definido pelo autor como

> [...] uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditaríedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos (Jung, 2000, p. 53).

Por estar no inconsciente e não ser acessado pelo consciente, então, segundo Moir-Bussy (2025), não conseguimos interagir diretamente com um arquétipo, apenas com suas representações em histórias, sonhos e imagens. Dessa forma, esse conceito parece se relacionar com esse trabalho no sentido em que Coraline investe em temas, imagens e motivos já muito "repetidos" na história da literatura — especialmente nos contos de fadas —, ou seja, é uma obra repleta de arquétipos/motivos, o que explica sua intertextualidade.

Sobre a Grande Mãe, Neumann (2006) propõe que há intrinsecamente nela uma dualidade e ambiguidade, em que esse único arquétipo se divide em dois: a mãe bondosa (aquela que domina os símbolos com sentido positivo) e a mãe terrível (aquela que domina os símbolos com sentido negativo). Para o autor, então, a Grande Mãe seria a figura que une essas duas mães.

Delumeau (2009) já destacava essas representações entre energias opostas em imagens femininas, como a da mãe natureza: “terra mãe é o ventre que nutre, mas também o reino dos mortos sob o solo ou água profunda. É o cálice de vida e de morte”. Assim, é interessante perceber que, apesar de não ser explícito que tipo de criatura a Outra Mãe de Coraline é, sua origem está em uma trama de intertextos e imaginário bastante difundida.

5 A Outra Mãe e o desejo antigo de devorar crianças

Segundo Fonseca (2022), o imaginário sobre a mulher que associa a Grande Mãe ao oculto e discerne no feminino a convivência de forças opostas, como geração de vida e o mistério da morte, favorece o surgimento do arquétipo da anciã. Chamada em inglês de *the crone*, a personagem da anciã foi, durante muito tempo, adorada como uma deusa em forma de idosa, portadora de toda a sabedoria do viver e constantemente representada como a etapa final do feminino. No neopaganismo, particularmente na Wicca, esse arquétipo se manifesta na deusa Hécate, que possui três faces, simbolizando seus três aspectos.

A primeira delas é a donzela, que se relaciona com a jovialidade, o florescimento/começo, o bom ânimo e a expectativa do “vir a ser” (Faur, 2001a, p. 351); a segunda é a mãe, que representa a maturidade, o cuidado, a fertilidade e a “[...] mulher em toda sua plenitude, ao potencial pleno da força vital.” (Faur, 2001a, p. 352). Por sua vez, a última delas é a anciã, conhecida por sua vasta experiência, que se reverte em conhecimentos dos mais variados, e o fim da vida.

Porém, de acordo com Cabral (2024), com o início, na Antiguidade Clássica, da rejeição e vilanização do saber feminino, houve a transformação da anciã em bruxa. Para Masland (1994), esse acontecimento se perpetua principalmente em culturas patriarcais até os dias de hoje, nas quais ela é percebida como o declínio da mulher e a

perda da graciosidade, assumindo a forma de megera e "[...] monstro hediondo, a velha bruxa feia, a velhaca, uma força demoníaca, aquela que esgota a energia ou não consegue energizar os homens, improdutiva, estéril [...]"[24] (Masland, 1994, p. 32, tradução nossa).

A própria Hécate, assim, segundo Varela (2015), passa de uma imagem que dialoga com o sagrado feminino para uma figura que representa a bruxaria. Esse novo aspecto da antiga deusa é popularmente reforçado em dois momentos: no primeiro, como consta nas *Argonáuticas* (2021) de Apolônio de Rodes, Hécate aparece já fortemente relacionada com o submundo (também conhecido como mundo dos mortos ou infernos). No segundo, ela nos é apresentada como uma das bruxas que Shakespeare descreve em sua peça *Macbeth* (2025).

Assim, sua representação no imaginário popular parece dialogar com a própria Outra Mãe por diversos motivos. Do mesmo modo que a vilã de *Coraline* consegue circular pelo mundo dos vivos e o outro mundo, Hécate, como reforça Carnevale (2012), é a única entidade, com exceção de Hermes — o qual também tem seu correspondente no romance, como veremos adiante —, que possui a habilidade de transpassar os três reinos (dos humanos, dos deuses e dos mortos). Além disso, as duas são constantemente ligadas ao símbolo das chaves.

> Fortemente cultuada em Lagina, Hécate estava ligada à "procissão da chave" que se realizava anualmente nesta cidade.
> [...] A posse da chave era algo visto como símbolo de algum poder, sendo comumente associado à senhora da casa. Pode também significar a chave para outros domínios [...] Na vertente de Hécate, esta deusa teria as chaves que abriam as portas do Hades, para onde guiaria as almas. [...] Hécate podia permitir a passagem das almas ou podia "fechar-lhes as portas" e obrigá-las a ficar com ela no limbo, às suas ordens (Varela, 2015, p. 49-51).

Assim, a relação da Outra Mãe com a chave, em *Coraline*, reforça sua posição de controle sobre os espaços e os limites entre os mundos: por meio da pequena e estranha chave se abre a porta para o outro mundo. Tal como Hécate, que detém as chaves dos domínios e regula a passagem das almas, a Outra Mãe, após tomar posse

[24] "[...] *hideous monster, the ugly old witch, the hag, a demonic force, one who depletes energy or fails to energize males; barren, sterile* [...]" (Masland, 1994, p. 32).

da chave que estava com Coraline, estabelece quem pode entrar, permanecer ou sair de seu universo, transformando a chave em um símbolo de poder e dominação.

Ao fazer de Hades sua casa, junto a Perséfone, outra característica atribuída a Hécate é ser quem “[...] comanda as manifestações fantasmagóricas” (Santos, 2022, p. 116). Como já mencionado no decorrer do trabalho, é a Outra Mãe que controla os fantasmas das crianças consumidas por ela e os prende no outro mundo, impedindo que elas descansem.

> — Ela roubou a alma de vocês? — quis saber Coraline.
> — Sim. Roubou e escondeu.
> — É por isso que não conseguimos sair daqui, mesmo depois de termos morrido. Ela nos prendeu e sugou de nós tudo que podia, até que não sobrou nada, só peles de cobra e cascas de aranha (Gaiman, 2020, p. 124-125).

Quando Coraline tem seu primeiro contato com os fantasmas das crianças que foram vítimas da Outra Mãe, além de revelarem de vez a armadilha por trás dos aparentes atos de bondade daqueles seres, eles informam Coraline como se referem à criatura. No texto em inglês, ela é chamada de “*beldam*” (p. 79); na primeira tradução para o português — pela editora Rocco em 2003 —, o termo virou “bela dama” (p. 79); porém, na edição de 2020 pela editora Intrínseca, ela é apenas designada por “velhaca” (p. 122).

Com essas variações, utilizaremos o termo usado no romance em inglês para entender melhor a personagem, pois nos parece que a tradução de “bela dama” levou em conta a origem da palavra *beldam*, que vem do francês *belle dame* (bela dama/mulher), enquanto a segunda tradução utilizou-se da língua inglesa arcaica, na qual *beldam* significa “mulher velha”.

Figura presente em lendas europeias do século XVII, principalmente na Europa Oriental, em países como a Romênia, a *beldam* é vista como uma bruxa de aparência tenebrosa e completamente maligna. Conforme o site *Novus Bestiary*, sua história começa muito tempo atrás, quando os deuses deram a ela domínio sobre as florestas com a missão de protegê-las. Ela confundia o caminho daqueles que ousavam entrar na mata para voltarem para a civilização e os observava sem muito interesse.

Entretanto, conforme a população ia crescendo com as cidades, ela começou a ter um comportamento mais violento e exterminava aqueles que invadiam seu território.

Alguns séculos depois, o progresso da sociedade era notório e o número de humanos aumentava cada vez mais. Assim, a *beldam* foi obrigada a se modificar também: sua fome cresceu e, não mais satisfeita com apenas carne, ela passou a consumir almas. Ademais, se antes ela atacava apenas quem cruzasse seu caminho, agora a bruxa se especializou em criar ilusões e transmutações para atrair as vítimas — especialmente crianças.

Com isso, percebemos que a lenda da *beldam*, a bruxa má da floresta, mesmo que casualmente citada no texto de *Coraline*, é uma peça-chave para adicionar contexto à narrativa e entender que a figura representada pela Outra Mãe já faz parte do imaginário infantil desde muito tempo. Afinal, Coraline não é a primeira protagonista que foi alvo da criatura.

Hänsel und Gretel é um conto de fadas de tradição oral coletado pelos irmãos Grimm e publicado em 1812. No Brasil, o título recebeu adaptação para os nomes brasileiros *João e Maria*. Popularmente, acredita-se que o conto teve origem no período chamado de Grande Fome, que ocorreu na Europa em meados de 1315 e obrigou muitas pessoas a recorrerem ao canibalismo e abandono de crianças e idosos.

Na narrativa, os irmãos João e Maria são abandonados na floresta pelos pais devido à crise de recursos que assolava a população. Lá, eles são guiados pelo cheiro de açúcar e encontram uma casa toda feita de doces, na qual morava uma senhora de simpática aparência, mas com problemas de visão. As crianças são tentadas a comer tudo o que veem pela frente e, após adormecerem de barriga cheia, a real face da gentil idosa é revelada: ela é, na verdade, uma bruxa que prende João em uma gaiola na intenção de engordá-lo para se alimentar do menino, enquanto obriga Maria a realizar trabalhos domésticos.

Da mesma forma que Coraline, os protagonistas do clássico conto de fadas precisaram ser espertos para enganar aquela presença ameaçadora. Toda vez que a bruxa ia conferir se o garoto estava engordando, pedia para que ele estendesse um dos dedos para ser apalpado; porém, em vez de seu dedo verdadeiro, ele estendia um ossinho que encontrou na gaiola para enganá-la e adiar sua morte. Entretanto, quando

a bruxa perdeu a paciência e pediu para Maria acender o forno, ela abaixou para conferir a temperatura do fogo, e a menina aproveitou para jogá-la dentro da fornalha.

Nota-se, também, as semelhanças entre a criatura dessa história e a Beldam: as duas são bruxas que moram nas profundezas, criam ilusões e armadilhas para atrair e devorar crianças que cruzam seu caminho e possuem peculiaridades nos olhos — a bruxa dos irmãos Grimm tem problemas de visão, enquanto a de Gaiman nem possui olhos; apenas botões costurados no rosto. Ademais, outra figura que apresenta essa última característica é a já referida Grande Mãe.

Segundo Masland (1994), em esculturas e imagens, era comum que o rosto das antigas deusas que a representavam fosse coberto, pois acreditava-se que os humanos apenas poderiam contemplar sua beleza nos momentos finais da vida e que olhar para ela antes do tempo resultaria em morte instantânea. Consequentemente, as pessoas passaram a temer, em especial, olhar nos olhos dessa deusa, pois acreditavam que eles traziam a morte. Essa percepção contribuiu para que sua visão mudasse de deusa para bruxa, por ser associada à desgraça e ao infortúnio.

Porém, não só de bruxas se mantém esse imaginário de criaturas que têm preferência em ter crianças como vítimas: o tema do sequestro infantil também é associado aos elfos e outros seres da floresta. O poema *Der Erlkönig*, escrito em 1782 pelo autor alemão Johann Wolfgang von Goethe, conta a triste história de um garoto que, em uma cavalgada a caminho de casa com seu pai, é atacado pelo Rei dos Elfos, que o seduz com promessas de brincadeiras ilimitadas, flores e a presença de suas filhas:

> “Bom menino, vem comigo!
> Lindos jogos farei contigo;
> Flores e cores nas praias
> E minha mãe com douradas saias”
>
> “Meu pai, meu pai, não escutas promessas
> que o Rei dos Elfos a mim sussurra?”
> “Te acalma, meu filho, te aquieta,
> Em secas folhas o vento murmura”
>
> “Bom rapaz, comigo queres vir?
> Minhas filhas irão te velar,
> À noite, o Reno fazem seguir,

> A te embalar, vão cantar e dançar” (Goethe, 2012, p. 137-138).

O pai tenta convencer o filho de que aquilo que está vendo é apenas uma ilusão criada pelo nevoeiro ou pelos salgueiros, mas a criança continua a sentir a presença do Rei dos Elfos, que a agarra e tenta tirá-la dos braços do pai. No trágico fim, o menino acaba falecendo antes que o pai sequer consiga entender o que está acontecendo.

Dessa maneira, percebe-se que o Rei dos Elfos usa a mesma tática da Outra Mãe para atrair crianças para o outro mundo (que representa a morte), apelando para os desejos infantis e seus sentimentos, como podemos observar no seguinte trecho:

> Fique conosco — falou a voz que emanava do espectro na outra extremidade do quarto. — Aqui você será ouvida e terá companhia para brincar. Nós vamos nos divertir juntos. Sua Outra Mãe vai criar mundos inteiros para você desbravar, depois vai desfazê-los quando se cansar. Cada dia será melhor e mais luminoso do que o anterior. Lembra-se da caixa de brinquedos? Não seria muito melhor um mundo daquele jeito, todinho para você? (Gaiman, 2020, p. 169-170).

Porém, quando a sedução não funciona, as criaturas não hesitam em revelar um poder destrutivo e vingativo tão grande a ponto de forçar suas vítimas usando violência, assim como a Outra Mãe sequestra os pais de Coraline e obriga as demais criaturas a machucá-la:

> “Amo tua graça e me excitam tuas formas;
> mas se por bem não quer, então é pela força!”
> “Meu pai, meu pai, ele agora me pegou,
> O Rei dos Elfos me machucou!” (Goethe, 2012, p. 138).

Alguns anos depois do lançamento do poema, surgiu uma história para nos mostrar que a Outra Mãe de Coraline não foi a primeira Outra Mãe criada. Narrativa da era vitoriana, escrita por Lucy Clifford, *A nova mãe* (2023) é um conto originalmente de 1882 que foi publicado em diversas coletâneas da autora e conta a história de duas irmãs que vivem em uma aconchegante cabana em uma vila junto de sua mãe e irmão mais novo.

A pedido da mãe, elas vão todos os dias até o correio da cidade, esperando por uma carta do pai, que está no mar servindo à Marinha. Em um desses dias, enquanto

voltam para casa tristes pela falta de contato do progenitor, encontram uma moça misteriosa carregando um instrumento de cordas e uma caixinha. Ela diz que dentro da caixa vivem dois pequenos dançarinos, que só aparecem para crianças desobedientes. As meninas, curiosas, pedem para ver, mas a moça se recusa — elas são muito comportadas para merecerem o espetáculo.

Determinadas a ver os tais dançarinos, as meninas começam a aprontar travessuras, desobedecendo à mãe repetidamente. Exausta, a adulta as repreende e ameaça ir embora para sempre com o bebê, deixando o lugar para a Outra Mãe, uma criatura assustadora com rabo de madeira e olhos de vidro.

Certa noite, a mãe realmente some. A moça do instrumento reaparece diante da cabana e avisa que a verdadeira mãe partiu e que a outra está a caminho. Aterrorizadas com a visão do monstro com cauda de madeira, elas fogem de casa e passam a viver escondidas na floresta.

Com isso, por mais que à primeira vista *Coraline* não faça referência direta a esse conto, ele contém a primeira aparição do conceito de Outra Mãe que não fosse relativo a uma madrasta, do mesmo modo que, como a Outra Mãe e a bruxa má de João e Maria, também uma peculiaridade nos olhos. Ademais, as meninas da história, assim como as crianças fantasmas de *Coraline*, foram ingênuas e deixaram seus desejos falarem mais alto, ignorando as consequências a longo prazo que suas escolhas trariam.

5.1 O outro mundo e o desejo antigo de viajar ao reino dos mortos[25]

Além do motivo da bruxa má que devora criancinhas, são perceptíveis na narrativa semelhanças com contos maravilhosos e motivos presentes em mitos da tradição, os quais reverberam na trama dos eventos de *Coraline*. Entre esses motivos está a catábase, mais conhecida como a descida ao mundo inferior.

[25] Parte das reflexões que constituem essa seção foram publicadas no artigo de minha autoria e de meu orientador: BENEDITO, Isabele Guzella; SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Uma catábase doméstica**: manifestações do motivo da descida ao submundo em Coraline, de Neil Gaiman. FronteiraZ, São Paulo, (35), 178–198. 2025. Disponível em: https://doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p178-198. Acesso em 20 dez. 2025.

Como lembra Pereira (2009) em verbete para o *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, a palavra catábase tem origem do grego *katábasis* (descida, declínio), sendo um termo empregado quando uma personagem desce ao inferno/mundo dos mortos/submundo/inframundo. Na literatura antiga, eram comuns histórias de pessoas notáveis que desciam, ainda em vida, aos infernos, sendo um feito de heróis de mitos e poemas gregos e romanos.

As *Geórgicas* (2019), obra do poeta Virgílio, registra a descida de Orfeu ao submundo para tentar reviver sua esposa Eurídice; mito também contado por Ovídio no Livro X de suas *Metamorfoses* (2017). Virgílio narrou ainda uma das mais célebres e influentes catábases da história da poesia: no Livro VI da *Eneida* (2014), no qual Eneias desce ao mundo dos mortos para consultar o espírito de seu pai, Anquises, visando compreender melhor seu destino de fundar uma nova pátria (Roma).

Essas são algumas das histórias clássicas que forneceram o material imaginário para o delineamento do motivo da descida aos infernos, o qual tem presença constante no imaginário ocidental — obras temporalmente distantes entre si e de feitio tão diverso, como, por exemplo, a *Comédia*, de Dante (1265-1321), e *Uma temporada no inferno* (1873), de Rimbaud (1854-1891), partilham do motivo da descida ao submundo, atestando a persistência desse tema na tradição literária.

Poder-se-ia dizer que a catábase não surge na literatura apenas em evocações poéticas diretamente inspiradas nas visões do mundo dos mortos da Antiguidade. Obras de ficção que narram jornadas reveladoras por mundos subterrâneos, sejam esses habitados por fantasmas dos mortos, monstros ou seres estranhos, parecem guardar algo desse motivo.

Nesse sentido, poderiam ser herdeiros, mesmo que indiretos, das figurações do submundo, assim como os subterrâneos habitados pelos Morlocks do romance *A Máquina do Tempo* (2017) de H.G. Wells, ou mesmo o mundo não necessariamente sombrio, mas exuberantemente estranho, que a protagonista de *Alice no País das Maravilhas* (2009), de Carroll, descobre ao descer pela toca de um coelho.

Dessa forma, o local que oferece à voz poética de Rimbaud os contornos inefáveis de uma nova poesia que desafia “os ares do inferno” que “não toleram hinos” (Rimbaud, 1981, p. 55), o país dos Morlocks de Wells que revela uma sociedade brutal

e inumana, divisada no futuro, e o mundo disparatado da Alice de Carroll — se admitidos como destinos válidos para a jornada da catábase —, parecem revelar que, na Modernidade, os caminhos da viagem ao submundo se ramificam e levam não apenas ao reino dos mortos, mas também às margens do inconsciente: Rimbaud encontrou a promessa da renovação poética; Wells, o medo recôndito de a civilização retroceder à barbárie; e Carroll, o espaço para expressão das livres associações da fantasia.

Com efeito, o universo criado pelo próprio Neil Gaiman para uma de suas obras-primas, a *graphic novel* seriada *Sandman* (2010) — publicada originalmente entre 1988 e 1993 —, nutre-se de rica tapeçaria de mitos, à qual não poderiam faltar viagens ao submundo. Sandman, a entidade que personifica o Sonho e protagoniza a obra, realiza duas importantes descidas ao inframundo. A primeira delas, em busca de um elmo mágico que concentra parte de seu poder; a segunda, para tentar resgatar Nada, uma amada antiga, condenada ao inferno.

As jornadas de Sonho ao submundo guardam um conteúdo melancólico: elas parecem projeções do anseio por reaver coisas cujas ausências implicam o sentimento de perda de si — uma ferramenta que concentra parte de sua própria essência e um antigo amor irremediavelmente perdido.

Assim, pode-se dizer que a catábase em *Sandman*, entre outras implicações, oferece sua carga simbólica para a representação de temas de ordem afetiva, tais como perda, melancolia, remorso. Em *Coraline*, como será abordado, a descida ao submundo também parece refletir questões íntimas, em particular, uma dimensão subjetiva que envolve as relações familiares, o amadurecimento e a autodescoberta de uma menina.

Tendo raízes míticas, a catábase adentra o universo da literatura como uma situação típica identificada em obras de épocas distintas; característica essa que permite seu tratamento como um motivo literário — categoria definida por Wolfgang Kayser como relativa a “uma situação típica, que se repete [na literatura]”, carregando consigo profundo “significado humano.” (Kayser, 1963, p. 83).

Ainda segundo Kayser (1963), o motivo assume contornos de unidade estrutural, que se repete em obras diferentes, transcendendo o assunto específico da obra em que se manifesta. *Coraline*, por exemplo, tem como assunto o rito de passagem de uma

menina entre a infância e a maturidade, na qual ela precisa enfrentar seu inconsciente e seus medos infantis para afirmar sua identidade.

O modo pelo qual esse assunto é desenvolvido, por seu turno, se dá pela adoção de uma estrutura que o transcende, visto estar presente em tantas outras obras, muitas delas geradas em outras épocas — essa estrutura é relativa à representação da descida de um herói a um submundo povoado por seres ctônicos e signos de morte; ou seja, corresponde ao motivo da catábase.

Para este trabalho, serão utilizadas duas definições de catábase que se complementam e parecem se relacionar mais proximamente com *Coraline*. A primeira delas afirma que o fenômeno da descida é “uma narrativa de viagem ao mundo subterrâneo dos mortos, liderada por uma personagem extraordinária e viva que tem um propósito determinado e deseja retornar” (Bernabé, 2021, p. 14).

A segunda, trata a catábase como uma história na qual “o herói desce, com assistência divina, ao Mundo dos Mortos, onde ele executa uma tarefa importante, tem encontros significativos com fantasmas e regressa vivo para continuar, de forma bem-sucedida, o resto de seus dias” (Dova, 2012, p. 1).

Com esses dois dizeres, já são perceptíveis alguns elementos que seriam essenciais: existência de um mundo dos mortos, protagonista viva e excepcional, assistência superior na jornada, descida com propósito, encontros sobrenaturais e regresso intencional sem maiores danos.

O primeiro recurso usado para criar a “boa” catábase deixa bem claro que “[a] *katábasis* pressupõe a existência de um lugar habitado por mortos ou pelo que resta deles” (Albinus, 2000 apud Bernabé, 2021, p. 15, grifos do autor). Os estudiosos também reconhecem a relação de simulacro que o mundo dos mortos estabelece com o mundo dos vivos.

Em *Coraline*, o outro mundo é uma verdadeira imitação distorcida de sua realidade. Na primeira vez que a garota se depara com ele, ao atravessar o portal presente na sala de sua casa, frustra-se ao pensar que tinha dado a volta e retornado para o mesmo cômodo em que estava antes.

Entretanto, logo percebe que duas pessoas, uma mulher e um homem, quase idênticas aos seus pais, a aguardavam na cozinha. Uma das poucas coisas que

diferenciavam esses seres dos seus pais eram os botões que eles tinham no lugar dos olhos. Ao ser questionada por Coraline sobre sua identidade, a mulher responde que é “sua Outra Mãe” (Gaiman, 2020, p. 52).

Aparentemente, tudo nesse outro mundo era uma versão perfeita daquilo que Coraline experienciava no seu cotidiano. Assim, percebe-se que o outro mundo, em *Coraline*, é uma versão paralela e distorcida da realidade, criada pela Outra Mãe. Esse ser misterioso, duplo da mãe de Coraline, moldou o outro mundo para ele parecer acolhedor.

Mais adiante, ao continuar sua exploração, a menina descobre que ela não foi a única a despertar o interesse da Outra Mãe, pois, escondidos no outro mundo, havia fantasmas de outras três crianças que haviam sido atraídas e assassinadas pela vilã, e isso cristalizaria a posição do outro mundo como mundo dos mortos, pois abriga a alma de crianças que já partiram do mundo material.

Outro ponto de convergência entre a obra de Gaiman e o mito clássico que merece destaque são as imagens de obstáculos aparentemente intransponíveis, barreiras sólidas que separam o mundo dos vivos e os horrores frequentes nas representações do inframundo. Segundo Barnabé:

> Já que o reino dos mortos é caracterizado por sua separação e alienação do reino dos vivos, o acesso destes àquele espaço é algo sempre excepcional. Ele não pode ser absolutamente inacessível, pois, por definição, se fosse o caso, as katabáses não poderiam existir. No entanto, esse espaço costuma ser protegido por grandes obstáculos. Entre eles, muitas vezes encontramos uma porta, [...]. Nas narrativas mesopotâmicas da “Great Door”, uma grande porta para o Inferno é mencionada [...] (Bernabé, 2021, p. 16).

O mundo explorado por Coraline, de fato, também conta com passagens ocultas, chamando a atenção a presença de uma misteriosa porta. É ela a grande responsável por atrair a menina para o outro mundo, pois aparece pela primeira vez na sala de sua casa como apenas uma porta que não leva a lugar nenhum, o que gera um profundo estranhamento, já que vai contra a própria natureza do objeto.

> — Para onde dá essa porta? — perguntou à mãe.
> — Para lugar nenhum, querida.

> — Mas tem que dar em algum lugar.
> [...] As duas foram para a sala de visitas, e a mãe destrancou a porta com a chave. A porta abriu. Sua mãe estava certa. Não dava para lugar nenhum. Ela abria para uma parede de tijolos (Gaiman, 2020, p. 24-25).

Porém, como mágica, durante a madrugada a parede de tijolos dá lugar a um túnel que a conduz até o outro mundo. Dessa forma, parece ser possível relacionar a passagem de *Coraline* que leva ao mundo oculto a esses caminhos subterrâneos que, nos mitos antigos, levavam ao Hades, ao mundo dos mortos.

A aventura da menina, ainda, se relaciona com um terceiro elemento que caracterizaria a catábase: a existência de um protagonista vivo e extraordinário (assumindo sua posição de herói com características sobre-humanas). Coraline está incontestavelmente viva, porém, o que a tornaria digna do título de uma pessoa fora do comum e heroica?

Dentro da narrativa, ela é a única criança da qual há registro que tenha escapado das garras da Outra Mãe. Isso, por si só, já é algo especial. Porém, Coraline não conseguiu essa proeza por sorte ou acaso. A garota percebe muito rapidamente que há algo de errado com a perfeição aparente do outro mundo, e esse raciocínio veloz foi essencial para que ela voltasse viva para casa (outro elemento característico da catábase).

Mas, além de perceber o perigo a tempo, Coraline não foge simplesmente: ela arquiteta planos racionais para se livrar da Outra Mãe. Na sua segunda viagem para o outro mundo, a menina teme não ser capaz de voltar para o mundo real tão facilmente como da primeira vez, pois sabe que agora está em desvantagem. A Outra Mãe é poderosa, controla aquele mundo e a quer manter ali para sempre. Então, Coraline propõe um jogo como uma forma de criar regras em um ambiente onde não havia nenhuma.

> — Você gosta de jogos — disse. — Foi o que eu ouvi dizer. [...] — Se eu perder, eu fico aqui para sempre e deixo você me amar. Serei uma filha zelosa. Vou comer sua comida e jogar baralho. E vou deixar você colocar botões nos meus olhos. A Outra Mãe a olhava atenta.
> — Parece uma proposta interessante. E se eu perder?
> — Aí você me deixa ir embora. Você deixa todo mundo ir embora (Gaiman, 2020, p. 134-135).

Coraline sabe que não pode vencer a Outra Mãe pela força, mas que pode vencê-la com astúcia. Assim, o jogo lhe dá uma oportunidade de usar sua observação, criatividade e coragem para explorar aquele mundo e achar pistas de como vencê-lo.

A segunda armadilha é feita após Coraline conseguir voltar ao mundo real, pois ela sente que continua sendo observada por uma presença sobrenatural. Essa presença se revela mais tarde como a mão da Outra Mãe (mutilada ao tentar impedir Coraline de fugir), que ganha vida própria e busca roubar a chave para o túnel do outro mundo da menina. Assim, mesmo quase no final do livro, após escapar vitoriosa do outro mundo e trancar a porta com a chave, Coraline percebe que ainda não está completamente a salvo.

Para atrair e enganar a criatura, a garota vai até um poço antigo e profundo em seu quintal, cobre sua abertura com uma toalha de piquenique e finge estar brincando com suas bonecas, usando a chave como parte da encenação. A ideia é parecer desatenta, chamando a atenção da mão da Outra Mãe. Quando o monstro finalmente ataca, pulando sobre a toalha esticada para pegar a chave, Coraline reage rapidamente, escapando no último instante.

A mão da Outra Mãe, ao se lançar sobre a toalha, cai com ela diretamente no buraco do poço. Coraline então empurra uma tampa improvisada, selando de vez o perigo. Por fim, a menina se torna uma heroína ao libertar todos que estavam presos no outro mundo. Ela não tem obrigação de ajudá-los, mas escolhe fazê-lo. Essa decisão a torna ainda mais grandiosa, pois ela enfrenta perigos não apenas por si, mas pelos outros.

Assim, Coraline é extraordinária porque ela é uma mistura rara de coragem, inteligência e compaixão. Ela enfrenta seus medos, faz escolhas difíceis e cresce como pessoa. Realiza todos esses feitos, sendo “apenas” uma criança. É por isso que ela se destaca — não por ter poderes ou força física, mas por sua força interior.

O quarto elemento, visto como constante nas catábases — a assistência dada ao herói por um ser superior — impele à consideração da personagem que serve de guia a Coraline em sua aventura: o gato. Para Bernabé (2021, p. 16), “quando a ajuda divina, que pode legitimar a transgressão, não é fornecida, é muito difícil atingir um dos elementos determinantes da katábasis: o retorno do mundo dos mortos”. Assim, a

presença de um condutor está diretamente ligada às chances que o protagonista tem de retornar vitorioso de sua descida ao inferno.

Remanescente do gato de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, esse animal que surge em *Coraline* é envolto em uma aura misteriosa e se expressa com sarcasmo e ironia, o que condiz com o imaginário popular que se tem dos felinos. Segundo Chevalier (2003), o gato "[...] é um símbolo de sagacidade, de reflexão, de engenhosidade; ele é observador, malicioso e ponderado [...]" (Chevalier, 2003).

> O gato tinha um egocentrismo irritante, concluiu Coraline. Como se ele fosse, de acordo com a própria opinião, a única coisa no mundo que pudesse ter alguma importância. [...]
> — Por favor, que lugar é esse?
> O gato olhou de relance.
> — É aqui — respondeu o gato.
> — Isso eu sei. Mas como você chegou aqui?
> — Da mesma forma que você. Andando (Gaiman, 2020, p. 65).

Com efeito, um gato que fala e possui mente sagaz é inegavelmente extraordinário, um ser da ordem do maravilhoso e, ao se refletir sobre a simbologia dos gatos (principalmente a dos gatos pretos), sua conexão com o mundo espiritual ecoa uma tradição. Na mitologia egípcia, os felinos eram adorados como encarnações vivas da deusa Bastet, conhecida como a divindade egípcia associada à proteção, segundo Brás (2017), por ser uma das principais protetoras de deus Rá (seu pai) em suas batalhas contra Apófis, que deseja impedir o nascer do sol e instaurar o caos. Assim, nesse cenário, "o gato simboliza a força e a agilidade do felino, postas a serviço do homem por uma deusa tutelar a fim de ajudá-lo a triunfar sobre seus inimigos ocultos" (Chevalier, 2003).

No hinduísmo, conforme Brás (2017), a deusa protetora recebe o nome de Shashthi-Devi e é comumente representada ao redor de seu gato. Ela, assim como Bastet, é vista como símbolo da fertilidade e do feminino, mas tem como característica especial não apenas proteger todas as pessoas, mas concentrar seus cuidados com as crianças, pois "acredita-se que ela está sempre detrás das crianças, tomando conta delas e ajudando-as a crescerem saudáveis e a terem longevidade" (Brás, 2017, n.p.).

Além disso, nas culturas birmanesa, celta, persa e nórdica, gatos são reverenciados e sempre associados ao místico, ao espiritual e, muitas vezes, ao divino. Contudo, o gato de *Coraline* não é considerado um deus protetor e nem é explicitamente mágico no sentido clássico.

A ele, então, podem ser atribuídas as características marcantes de um psicopompo. Assim, “psicopompo é a figura que guia a alma em ocasiões de iniciação e transição [...] capaz de transitar entre as polaridades” (Samuels; Shorter; Plaut, 1988, p. 112), ou seja, é o ser que possui a função de guiar as almas dos mortos para o além ou ajudar alguém a transitar entre mundos espirituais. Como a própria etimologia da palavra revela: psicopompo vem do grego *psykhē* (alma) + *pompos* (guia).

Popularmente, segundo Becket (2020), lendas da antiga Irlanda contavam que os gatos operavam em algum lugar entre os reinos mortal e espiritual. Assim, “eles os viam como guardiões das portas do Outro Mundo; um elo entre os humanos e o Outro Mundo” (Becket, 2020, n.p.). Na narrativa, é o gato que confirma as suspeitas de Coraline sobre a verdadeira face sombria do outro mundo e é quem revela à menina algumas das regras que regem aquele misterioso lugar: “— Então foi ela que criou esse lugar? — perguntou Coraline. — Criou... achou... Que diferença faz? — rebateu o gato. — De todo modo, ela é a proprietária” (Gaiman, 2020, p. 109-110).

Outra característica marcante do condutor espiritual é a sua neutralidade: ele não salva e nem condena, apenas mostra o caminho. As ações e falas do gato são ambíguas, e ele diz as coisas de uma maneira nada objetiva, além de claramente saber mais do que revela. Entretanto, ele sempre está ao lado de Coraline quando ela precisa fazer uma grande escolha.

Quando a menina percebe que precisa voltar para o outro mundo, ela sente medo. Porém, como mágica, o gato aparece ao seu lado e, mesmo permanecendo parado em silêncio, sua presença provoca em Coraline a reflexão sobre o porquê de ela desejar/precisar retornar. Assim, a menina se enche de coragem e cruza a porta do mundo dos mortos pela segunda vez.

> — Estou voltando por eles, porque eles são meus pais. Se eu sumisse, tenho certeza de que fariam o mesmo por mim. [...]

> — Eu sou muito sortudo de ter uma companheira de aventuras tão sábia e inteligente.
> O tom continuava sarcástico [...] (Gaiman, 2020, p. 90).

Por isso, as discussões que muitos leitores da obra criam para decidir se o gato é um personagem bom ou mau são fracassadas — ele está acima dessa dualidade. Ademais, pode-se comparar sua figura a um personagem clássico; Hermes cumpre bem esse papel. Seu nome vem de “herma”, que eram pedras usadas para marcar encruzilhadas — lugares de decisão.

Além disso, com a leitura do fragmento citado, consegue-se iniciar a discussão de outra condição para a dita efetivação da descida ao submundo: um grande propósito que justifica a jornada. Há de se considerar o motivo que levou a garota a voltar para o outro mundo, mesmo tendo escapado com sucesso dele da primeira vez.

Dado que as ilusões da Outra Mãe não foram suficientes para manter a menina lá, a vilã precisa de algo mais poderoso que realmente obrigue Coraline a se submeter a seu domínio. Assim, quando a criança volta para o mundo comum após seu primeiro contato com o outro mundo, percebe que seus pais estão desaparecidos.

Com isso, Coraline chega à conclusão de que eles foram sequestrados pela Outra Mãe e agora possui uma missão: salvar os pais verdadeiros das garras do outro mundo. Assim como ocorre com Orfeu, que, no mito, desce aos infernos para resgatar sua amada Eurídice, é a esperança de restituir seus entes queridos que impele Coraline à segunda travessia.

Ademais, na história de *Coraline*, há uma diferença clara entre a primeira e a segunda visita que a menina faz ao outro mundo. Na primeira vez, tudo parece mágico e perfeito. Porém, como a farsa não convence a menina a permanecer lá, na segunda vez nenhuma das criaturas se esforça para manter a fachada de mundo dos sonhos. Aos poucos, o lugar começa a se tornar mais estranho, sombrio e distorcido.

> Então surgiu a névoa. Não era úmida como a neblina comum ou um nevoeiro. Não era fria nem quente. Coraline sentia como se caminhasse rumo ao nada. [...] O mundo por onde se aventurava era um nada sem cor, como uma folha de papel em branco ou um enorme cômodo vazio. Não tinha temperatura, nem cheiro, nem textura, nem gosto (Gaiman, 2020, p. 107).

Assim, a Outra Mãe, que antes colocava empenho em performar uma boa figura materna, começa a mostrar um lado monstruoso e ameaçador. E, além dela, as cópias das demais pessoas passam a agir de modo a demonstrar sua artificialidade:

> Hoje ele estava menos parecido com seu pai verdadeiro. Havia algo ligeiramente indefinido em seu rosto, como massa de pão que começa a crescer e aos poucos nivela os calombos, buracos e rachaduras.
> — Sério, eu não devo conversar com você quando ela não está presente — disse ele. — Mas não se preocupe. Ela não costuma sair [...]
> — O que devo fazer agora, então? — Perguntou Coraline.
> O outro pai apontou para os lábios. Silêncio (Gaiman, 2020, p. 105).

Esse fato, adicionado à descoberta dos fantasmas das crianças vítimas da Outra Mãe, representa justamente os encontros sobrenaturais que os protagonistas enfrentam no submundo ao passar pela catábase.

O motivo clássico também pressupõe o retorno do herói, sendo esse também um elemento inerente ao tema que se observa em *Coraline*, cuja história de aventura pelo outro mundo conta com a volta desejada e sem maiores danos. Desde o momento em que desceu pela segunda vez para o outro mundo, a garota tinha em si o desejo de sair de lá quanto antes — e não apenas sair de lá, mas também levar consigo os seus pais e as crianças fantasmas.

Resguardadas as proporções, Coraline, a pequena heroína do romance, como os heróis das viagens ao submundo da antiguidade, também conquista preciosos saberes ao enfrentar as sombras do outro mundo — esse confronto permitiu a ela amadurecer.

Nas considerações apresentadas, buscou-se identificar a segunda ida de Coraline ao outro mundo com a catábase dos clássicos antigos. Embora conclame a tradição das narrativas de descida aos infernos, a história criada por Neil Gaiman particulariza esse tema. Dessa particularização, espécie de atualização do mito, participam elementos do maravilhoso, do grotesco e do insólito, que caracterizam a descida de Coraline Jones.

Antes de apontar as diferenças, deve-se reconhecer que a catábase de *Coraline* e a do mito antigo partem do mesmo fator: a possibilidade de uma jornada física pelo mundo oculto — possibilidade essa prevista pela lógica interna das narrativas. No caso

dos mitos, a descida ao submundo é uma possibilidade prevista pela própria concepção maravilhosa que envolve o mito.

A ordem cósmica do mito admite a magia, a geografia de um mundo ocupado por diferentes reinos — alguns habitados por deuses, outros pelas sombras dos mortos — que eventualmente se cruzam. Os mortais comuns podem cruzar as fronteiras de tais reinos sem isso ferir as regras de organização do universo que habitam.

Assim, a aceitação da magia como algo inerente à ordem do mundo relaciona-se ao maravilhoso, que em algumas obras literárias manifesta-se como orientador de uma ordem interna, que, nas palavras de Todorov (2012), torna o impossível (do nosso mundo) em algo que é plausível (no mundo literário).

A partir desse ponto, faz-se interessante apontar a primeira diferença entre as narrativas clássicas que envolvem a catábase e *Coraline*: por mais que a presença do mundo dos mortos não possa ser contestada, os protagonistas ficam a par da sua existência de maneiras opostas.

Na catábase clássica, o conhecimento da existência de um submundo, embora represente algo impressionante, é um dado comum à ordem daquele mundo, habitado por deuses, augúrios, monstros e heróis. Os heróis que cruzam as barreiras que separam o mundo dos vivos do mundo dos mortos conhecem os perigos do inferno e as recompensas que terão caso consigam retornar com vida. Assim, o destino deles é claro.

Coraline, por seu turno, quando se depara com o outro mundo pela primeira vez, nunca poderia imaginar que algo assim existisse. Apesar de nunca duvidar de que aquele mundo fosse uma realidade, a garota não tem a noção completa do que é de fato aquele lugar. O destino dela é, então, incerto.

Além disso, o mito clássico e o romance de Gaiman diferem em como o mundo oculto se apresenta. No primeiro, o submundo é sombrio por ser distante, uma realidade alternativa que apresenta um forte contraste com o mundo dos vivos. Porém, em *Coraline*, o assombroso do outro mundo é justamente o fato de ele se propor a ser uma cópia da realidade: “tudo era familiar e, por isso, muito estranho também” (Gaiman, 2020, p. 106).

O sentimento que os leitores e a protagonista têm em relação ao outro mundo é, então, de estranhamento, pois o mundo comum se tornou cada vez mais irreconhecível. Essa percepção está intrinsecamente ligada ao grotesco, pelo menos em sua acepção moderna e nos termos considerados por Kayser (1986).

Aqui é possível perceber outra diferença entre a trajetória de heróis do mito clássico da catábase e a apropriação dessa feita pelo romance de Neil Gaiman. Ao invés de grandes batalhas físicas e heroicas, a menina enfrenta uma luta muito mais psíquica: ela precisa reconhecer e superar seus desejos infantis reprimidos para afirmar sua identidade e crescer em maturidade, pois o outro mundo funciona como um espelho distorcido de seu inconsciente.

Outro ponto interessante de se notar é o modo como as personagens femininas são representadas nas narrativas clássicas e em *Coraline*, bem como o lugar que ocupam nessas histórias. Nos diversos relatos que expressam o mito da catábase na tradição antiga, a figura feminina aparece geralmente como vítima ou autoridade.

Na posição de vítima — frequentemente marcada por uma morte trágica ou injusta —, a mulher torna-se a motivação para que o herói realize sua descida. Um exemplo clássico é o de Orfeu, que desce ao mundo dos mortos na tentativa de resgatar sua esposa, Eurídice, que foi morta pela picada de uma cobra venenosa.

Quando assumem a forma de autoridade, as figuras femininas aparecem como soberanas ou entidades poderosas do submundo. Nesse sentido, pode-se pensar em Perséfone na narrativa de Teseu e Pirítoo, os quais falham ao tentar raptá-la. O fracasso dos aventureiros consagra o triunfo de Perséfone como deusa do Hades, superior aos heróis.

Apesar de sua importância como motivadoras da jornada — para serem salvas em um grande ato de amor ou conquistadas como um bem valioso —, essas mulheres acabam reduzidas ao papel de catalisadoras da ação masculina. Sobre Perséfone, Escrivá observa: “O feminino, caracterizado aqui pela obscuridade e por um intenso potencial criativo e destrutivo, é, portanto, um componente essencial do submundo [...]”[1] (Escrivá, 2014, p. 89, tradução nossa).

Ao pensar em *Coraline*, é possível associar essa dualidade à figura da Outra Mãe. Assim como Perséfone (deusa do inferno, mas também da agricultura), ela

representa tanto o poder destrutivo quanto o criador: atrai crianças para matá-las, porém, dá vida a ilusões e às criaturas que controla, engendrando um mundo alternativo sedutor. Essa complexidade torna a Outra Mãe uma presença avassaladora e central na narrativa, destacando-a como agente ativa e poderosa dentro da trama.

Além disso, na grande maioria das narrativas clássicas da catábase, o personagem principal é um herói homem, adulto e consagrado. Assim, o fato de Coraline ser uma menina em tenra idade transforma completamente o tom da jornada, trazendo maravilhamento e um ponto de vista diferente do adotado pelas histórias de descida aos infernos da tradição.

Pode-se considerar ainda as particularidades dos propósitos da heroína de *Coraline* em empreender sua jornada para outro mundo. Enquanto as catábases clássicas visam objetivos nobres e/ou de valores coletivos (buscar conhecimento para guiar o povo ou cumprir um destino), Coraline é guiada por motivações pessoais, afetivas e da ordem da vida comum. Seu objetivo não é salvar um povo ou realizar uma missão divina, mas resgatar os próprios pais — por amor — e libertar as almas das crianças aprisionadas no outro mundo — por compaixão. Trata-se de uma missão íntima e subjetiva que não busca glória universal, mas atende a desígnios emotivos e resulta no amadurecimento da menina.

6 CONCLUSÃO

Publicada pela primeira vez em 2002, simultaneamente nos Estados Unidos, pela editora HarperCollins, e no Reino Unido, pela editora Bloomsbury, *Coraline* representa um marco na carreira de seu autor, Neil Gaiman, e na cultura *pop*. O romance ganhou tradução para o português brasileiro em 2003 com a editora Rocco e uma retradução em 2020 pela Intrínseca. A narrativa, repleta de drama e terror, conta a história de uma esperta garota chamada Coraline Jones que, ao se mudar para um casarão antigo com seus pais, descobre uma porta secreta que a leva a uma versão alternativa de sua própria realidade.

O sucesso da obra é atestado por suas adaptações às formas artísticas mais variadas: quadrinhos, filme, jogos, musical, peças teatrais, etc. Porém, com a fama, especulações e polêmicas acerca da classificação indicativa do livro começaram a

surgir, preocupando pais, críticos e profissionais que trabalham com o público jovem. A narrativa recebe a *tag* de infantil e infantojuvenil pelas editoras, mas muitos contestaram se a história seria realmente indicada para essas faixas etárias, pelo tom sombrio da obra e pelas imagens monstruosas que ela cria.

Assim, esse trabalho buscou responder à seguinte pergunta: se *Coraline* ultrapassa as barreiras de público-alvo, instigando adultos ao apresentar forte gama de horror, é certo a obra continuar sendo considerada infantil e juvenil? Para isso, foi preciso nos aprofundar na narrativa e analisar quais características dela reforçariam essa ideia de que *Coraline* possuiria um “erro de classificação” e quais podem servir de argumento contra, provando que a história ainda pode ser considerada para crianças.

Ao examinar o que daria a impressão de que a obra só deveria ser apreciada por adultos, chegamos a dois conceitos: o grotesco e o estranhamento.

As representações do estranho e do grotesco, especialmente do corpo grotesco, seriam, segundo Kayser (1986), manifestações de horrores internos. Então, podemos dizer que o uso do grotesco em Coraline se dá pelos verdadeiros males expressos no decorrer da obra, como a solidão e a negligência que a menina sofre. Desse modo, esses temas encaixar-se-iam no conceito de “temas fraturantes”, cunhado por Ramos, Mourão e Cortez (2017), o qual explica que alguns temas são tidos como tabus na literatura, mas que, ao serem bem retratados, são capazes de atrair os mais diversos públicos e faixas etárias, pois falam diretamente sobre as experiências humanas.

Assim, ao observar o trabalho de Gaiman com as imagens grotescas criadas e o estranhamento em *Coraline*, podemos identificar que diversos desses temas fraturantes no decorrer da história geram um tom sombrio que explicaria, enfim, a razão pela qual diversos responsáveis, críticos e até mesmo algumas crianças questionam a classificação indicativa da obra, alegando que seu conteúdo seria muito pesado para os mais jovens.

Após explorar esses argumentos que reforçam a ideia de *Coraline* ser apenas para adultos, há então de se pensar em como defender a obra dessas acusações. Para iniciar esse novo tópico, firmamos nosso ponto de vista sobre as concepções que giram em torno da infância e da literatura infantil, pois não podemos falar em literatura infantil antes de entender as peculiaridades por trás de sua produção e seu público-alvo.

Após a criação do conceito de infância como uma fase que requereria cuidados especiais, criou-se a necessidade de histórias para esse novo grupo consumidor. Assim, os contos populares da oralidade passaram por uma limpeza de seus temas e algumas descrições consideradas impróprias para a “pureza infantil” e se tornaram os clássicos contos de fadas compilados e reescritos tantas vezes.

Entretanto, mesmo nesses contos que foram selecionados e reformulados, ganhando um trabalho mais estético, literário e polido, o tom sombrio não desapareceu. Personagens e elementos como bruxas, fadas, madrastas cruéis e lugares ameaçadores são recorrentes nos contos e mitos e, tradicionalmente, não são vistos como problemáticos: nas versões clássicas, o Barba Azul assassina suas esposas e guarda seus corpos em uma câmara secreta; João e Maria acabam matando a bruxa que pretendia canibalizá-los e Cinderela é humilhada, explorada e obrigada a realizar trabalhos exaustivos, perdendo qualquer dignidade ou direito à herança de seu pai.

A Outra Mãe e a viagem de Coraline para o outro mundo parecem cumprir, nesse contexto, um papel essencial em tornar a obra de Gaiman um conto de fadas/mito contemporâneo. A figura da Outra Mãe reverbera o conceito de bruxa dos clássicos, ao atribuir a ela o título de *beldam* — uma criatura que remonta ao folclore europeu, que conta sobre uma bruxa boa da floresta que, corrompida pela maldade humana contra o meio ambiente, começa a criar ilusões para atrair e devorar pessoas. Além disso, ela interpreta o papel de madrasta ao ser literalmente uma mulher que se coloca num lugar maternal, mas que não possui nenhum atributo positivo delegado às mães, como bondade e carinho, o que a torna cruel e vingativa com os enteados.

Por seu turno, a descida ao outro mundo retoma o motivo clássico da antiguidade denominado por catábase, ou descida ao mundo dos mortos. Em *Coraline*, as principais características do mito estão presentes: existência de um mundo dos mortos; a presença de protagonista viva e excepcional, a assistência superior, a descida realizada com propósito; encontros sobrenaturais e o regresso intencional e sem maiores danos. A história envolve a existência de um “mundo dos mortos” simbólico, um universo paralelo e perigoso, criado pela Outra Mãe, onde almas de crianças presas vagam como fantasmas.

Coraline, a protagonista, é uma menina que desce ao outro mundo em vida e possui características excepcionais, destacando-se por sua coragem, curiosidade e inteligência. Em sua aventura, ela recebe assistência de poderes que podem ser considerados superiores, representados por um gato falante que atua como psicopompo; apesar do próprio caráter misterioso e ambíguo do felino, ele servirá de guia e conselheiro para a menina.

Ademais, a descida de Coraline ao outro mundo tem um propósito claro: resgatar seus pais e libertar as almas das crianças aprisionadas. Durante essa jornada, Coraline encontra entidades sobrenaturais, como a própria Outra Mãe, os espectros infantis e outras criaturas maléficas. Ao final, ela retorna intencionalmente ao mundo real, vencendo os perigos sem sofrer danos físicos ou psicológicos permanentes, consolidando sua transformação e maturidade após a travessia.

Pode-se dizer que a presença de elementos da catábase em *Coraline* resulta numa espécie de atualização do mito clássico das descidas aos infernos, pois, naquele lugar, a protagonista enfrenta não batalhas épicas, mas uma luta psíquica ao precisar resistir à tentação de um mundo idealizado, reconhecendo que ele é apenas uma ilusão criada pela Outra Mãe usando seus desejos reprimidos e, por fim, amadurecer.

Com isso, a transformação do protagonista também marca uma mudança de paradigma. Coraline é uma menina, não um herói ou semideus consagrado, e sua motivação é afetiva, não grandiosa: salvar os pais e afirmar sua identidade. Dessa forma, o romance de Gaiman atualiza a estrutura mítica da catábase para refletir temas contemporâneos como subjetividade, amadurecimento e o protagonismo infantil e feminino.

Assim, o mesmo pode ser dito sobre *Coraline*; afinal, se todos esses contos narram os males mais inimagináveis para suas personagens e nem por isso eles foram considerados impróprios para jovens, por que *Coraline* seria?

De forma natural ou com a intenção de transmitir uma moral às crianças, o medo sempre fez parte da infância. Permitir que as crianças vivenciem essas emoções por meio das histórias — com seus perigos, dilemas e resoluções — é fundamental. Esses relatos, por serem distantes (seja por sua antiguidade, seja por seu caráter ficcional),

oferecem um espaço seguro para que os pequenos desenvolvam empatia, reconheçam sentimentos e aprendam a nomear e compreender situações difíceis.

Tudo isso evidencia, portanto, que *Coraline* não está fora de lugar ao ser classificada como literatura infantil e juvenil. Assim como os contos clássicos, a obra utiliza elementos de suspense e fantasia para explorar amadurecimento, coragem e autoconhecimento, sem subestimar a capacidade das crianças de lidar com emoções complexas, da mesma forma que, ao tratar desses temas, também atrai jovens e adultos para seu encontro, tornando-se um livro para todos.

REFERÊNCIAS

7Segundos. Especialistas explicam por que livros não têm classificação indicativa. 7Segundos – Maceió, 19 nov. 2024. Disponível em: https://www.7segundos.com.br/maceio/entretenimento/2024/11/19/7430-especialistas-explicam-por-que-livros-nao-tem-classificacao-indicativa. Acesso em: 21 nov. 2025.

ADDER STONE. *In*: **Rock identifier**. Next Vision Limited, 2025. Disponível em: https://rockidentifier.com/pt/wiki/Adder_Stone.html. Acesso em: 18 out. 2025.

ALÓS, Anselmo Peres; CARGNELUTTI, Camila Marchesan. **Literatura infantojuvenil** [recurso eletrônico]. Rio Granude do Sul: Universidade Federal de Santa Maria, 2021.

ALVES, Michael Carreri. Uma análise antropológica da relação entre homens e ratos e seus desdobramentos éticos. **Florestan** - UFSCar, São Carlos, n. 7, p. 90-107, mar. 2019. Disponível em: https://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/199. Acesso em: 20 jun. 2025.

ARACNÍDEO. *In*: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/aracn%C3%ADdeo/. Acesso em: 12 de fev. 2026.

ARANHA. *In*: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/aranha/. Acesso em: 12 de fev. 2026.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, Maria T. A. Por uma mitologia poética dos contos de fadas no Brasil. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 26, n.3, p. 1-167, set. 1991. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/16104. Acesso em: 10 out. 2025.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
BBFC. Coraline [*s.l.*]: British Board of Film Classification, 2009. Disponível em: https://www.bbfc.co.uk/release/coraline-q29sbgvjdglvbjpwwc0xmdezndi0. Acesso em: 12 out. 2025.

BECKET, Rochelle. Irish Lore “Fairy Cat”. **Pawsitive Purfection**, 2020. Disponível em: https://www.pawsitivepurfection.com/irish-lore-fairy-cat/#:~:text=People%20of%20ancient%20Ireland%20believed,to%20help%20straighten%20himself%20again. Acesso em 20 fev. 2026.

BERNABÉ, Alberto. O que é uma catábase? A descida ao mundo inferior na Grécia e no antigo oriente próximo. **Revista de Estudos de Cultura**, São Cristóvão, vol. 7, n. 18, p. 11-22, jul. 2021. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/revec/article/view/15979. Acesso em: 20 mai. 2025.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BISOGNO, Victória. Tasseomancia: o que é e seus significados. **El club del te**, [*s.d*]. Disponível em: https://elclubdelte.com/pt/tasseomancia-o-que-e-e-seus-significados/?srsltid=AfmBOoreTBZlc_LqmGLZKf9BIhdH4QcrE4RYJTodtVy9mMSlV417F4s. Acesso em 20 de out. 2025.

BONOTTO, Martha Eddy Krummenauer Kling. **Literatura e leitura infantil e juvenil**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

BORGES, Bento Itamar. O (mau) gosto e o grotesco. **Veritas**, Porto Alegre, v. 50, n. 2, p. 166-194, jun. 2004. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/34562. Acesso em: 15 jun. 2025.

BRANTLEY, Ben. Better the mother you know than the other one. **The New York Times**, 2009. Disponível em: https://www.nytimes.com/2009/06/02/theater/reviews/02cora.html. Acesso em: 15 de out. 2025.

BRÁS, Santos Isabel. O gato na cultura indiana. **O velho gato sábio**, 2017. Disponível em: https://velhogatosabio.blogs.sapo.pt/o-gato-na-cultura-indiana-40186. Acesso em 17 fev. 2026.

BRONZATTO, Maurício; CAMARGO, Ricardo Leite. Considerações sobre as transformações da Bruxa na literatura infantil contemporânea e as implicações para o psiquismo infantil: uma abordagem psicanalítica baseada no trabalho de Glória Radino. **Revista Eletrônica Saberes da Educação,** v. 3, n. 1, p. 1-24, 2012. Disponível em: https://docs.uninove.br/arte/fac/publicacoes/pdf/v3-n1-2012/Mauricio.pdf. Acesso em: 12 de out. 2025

BROWN, Noel; BABINGTON, Bruce. **Family film in global cinema**: the world beyond Disney. Londres: I.B. Tauris, 2015.

BURNS, Ruth H. Web of Lives: Lessons From Spiders in Indigenous Cosmology. **Atmos**, 2024. Disponível em: https://atmos.earth/political-landscapes/web-of-lives-lessons-from-spiders-in-indigenous-cosmology/. Acesso em: 10 fev. 2026.

CALHEIROS, Gabriela Eduarda. **Branca de Neve, sua mãe e madrasta: reflexões do feminino no conto de fadas**. Orientadores: Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo; Caroline Gonçalves Souza. 2019. 46 f. TCC (Graduação) — Curso de pedagogia, Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Rio Claro, 2019.

CANÇADO, Raquel Tomás; NOGUEIRA, Letícia de Sá. Grotesco como opção estética: um olhar semiótico sobre South Park. **Triades**, Juiz de Fora, v. 1, p. 117-134, jul. 2019. Disponível em: https://triades.emnuvens.com.br/triades/ article/view/203. Acesso em: 15 jun. 2025.

CANDIDO, Antônio. O Direito à Literatura. In: CANDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CARNEVALE, Tricia Magalhães. **Hekate, de deusa ctônica dos atenienses do período clássico à deusa da feitiçaria no imaginário social do Ocidente**. 2012. 182 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CARVALHO, Marcos Castro. Producing quimeras: lineages of rodents, laboratory scientists and the vicissitudes of animal experimentation. **Vibrant**, Brasília, v. 3, n. 1, jun. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/vb/a/QZG8Fh4z8mwpqgZBnZcsSSK/?lang=en. Acesso em: 15 ago. 2025.

CATÁBASE. *In*: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/catabase. Acesso em: 02 mai. 2025.

CECCANTINI, João Luis Cardoso Tápias. **Leitura e literatura infanto-juvenil**: memórias de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CLIFFORD, Lucy. **A Nova Mãe**. Tradução de Carol Chiovatto. São Caetano do Sul: editora Wish *E-book*. (45 p.). ISBN 978-8567566559. 2023.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise e didática. São Paulo: Modera, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CZEKSTER, Gustavo Melo. A importância da música na construção da atmosfera e do efeito em uma narrativa de terror. **Scriptorium**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 1-12, jul. 2020. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/scriptorium/article/view/35930/26091. Acesso em: 25 jun. 2025.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DESINSON, Rayna. Darkness and delight: The reception of Coraline in the United States and the UK. *In*: MIHAILOVA, Mihaela. **Coraline**: A Closer Look at Studio LAIKA's Stop-Motion Witchcraft. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2021.

DOVA, Stamatia. **Greek Heroes in and out of Hades**. Lanham: Lexington Books, 2012.

EDELMAN, Birgitta. Rats are people, too. Rat-human relations re-rated. **Anthropology Today**, Londres, v. 18, n. 3, p. 3-8, dez., 2002. Disponível em: https://rai.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8322.00118. Acesso em 10 out. 2025.

EM 2022, mulheres dedicaram 9,6 horas por semana a mais do que os homens aos afazeres domésticos ou ao cuidado de pessoas. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)**, 2023. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37621-em-2022-mulheres-dedicaram-9-6-horas-por-semana-a-mais-do-que-os-homens-aos-afazeres-domesticos-ou-ao-cuidado-de-pessoas. Acesso em: 3 ago. 2025.

FAUR, Mirella. **O anuário da grande mãe**: guia prático de rituais para celebrar a deusa. 2. ed. São Paulo: Gaia, 2001.

FALCONER, Rachel. Crossover Literature and Abjection: Geraldine McCaughrean's The White Darkness. **Children's Literature in Education**, v. 38, p. 35-44, set./mar. 2007. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.1007/s10583-006-9026-0, Acesso em: 18 abr. 2026.

FERREIRA, Rute. As 3 Moiras – os fios invisíveis do destino na Mitologia Grega. **Citaliarestauro**, [s.d.]. Disponível em: https://citaliarestauro.com/as-3-moiras-na-mitologia-grega/. Acesso em: 26 fev. 2026.

COSTA FILHO, Francisco Carlos. O grotesco como categoria estética: discussões conceituais. **O Mosaico**, Curitiba, n. 19, p. 531-546, jul./dez. 2020. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/ view/3189. Acesso em: 15 jun. 2025.

FILHO, José Nicolau Gregorin. **Literatura Juvenil Adolescência, cultura e formação de leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos VOLUME XVII (1917-1919)**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.

FONSECA, Sthéfany Lara Costa. **A queima dos corpos**: um paralelo entre a percepção da mulher no passado e presente sob o viés da bruxaria. 2022. 26 f. TCC (Graduação em Psicologia) – Universidade de Uberaba, Uberaba, 2022.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos; seguido de o homem da areia, E.T.A Hoffmann**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; tradução de Romero Freitas]. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. Recalque. *In*: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAIMAN, Neil. **Coraline**. Nova Iorque: HarperCollins, 2012.

GAIMAN, Neil. **Coraline**. Tradução de Bruna Beber. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

GAIMAN, Neil. **Coraline**. Tradução de Regina de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

GAIMAN, Neil. **Coraline**. Youtube. 26 de fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLynoeb9lZvjKJyCKY2miahkbkdViRk0d9. Acesso em: 14 de jun. 2026.

GAIMAN, Neil. **No, you'll find what you're looking for in Chapter 12**. [*s.l*], 30 ago. 2022. 21:46. Tumblr: @neil-gaiman. Disponível em: https://www.tumblr.com/neil-gaiman/694059545756041216/mr-gaiman-hi-when-i-found-out-you-had-a-tumblr.

GAMEVICIO. **Coraline**. [*s.l.*], c2020 Disponível em: https://www.gamevicio.com/games/282236/coraline/. Acesso em: 11 fev. 2026.

GOETHE, Wolfgang Von. O rei dos elfos. Tradução de Nelson da Silva Junior. **Transformações em psicologia**, São Paulo, v. 4. n. 1, 137-138, 2012. Disponível em:

https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-106X201200010000 8. Acesso em: 15 out. 2025.

GONÇALVES, Albertino. O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco. **Comunicação e sociedade**, Braga, vol. 4, p. 117-130, 2002. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8694. Acesso em: 15 jun. 2025.

GONÇALVES, Luciana Sacramento Moreno. Entre desafiadora e má: uma análise das representações simbólicas das madrastas em contos de fadas. **EDIPUCRS**, v. 2. Porto Alegre, set. 2017. Disponível em: https://editora.pucrs.br/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S4/lucianagoncalves.pdf. Acesso em 10 nov. 2025.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho *In*: TATAR, Maria. **Contos de fadas — edição comentada e ilustrada**. Tradução de Maria Luiza Xavier de Almeida Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 33 - 43.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2 ed. ampliada. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

HILLESHEIM, Betina; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. Contos de fadas e infância(s). **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 31, n. 01, p. 107-126, jun. 2006. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-31432006000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 out. 2025.

HOFFMANN, E. T. A..**O homem da areia**. Tradução de José Feres Sabino; Marcella Marino S. Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: Tradução do “prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JACOBS, Joshep. Os Três Porquinhos. In: ANDERSEN, Hans Christian *et al*. **Contos de fadas: edição bolso de luxo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2010.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**: como a música captura nossa imaginação. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KING, Stephen. **Dança macabra**. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Suma, 2007.

LIMA, Fernanda. Do Grotesco: Etimologia e Conceituação Estética. **InterteXto**, Uberaba, v. 9, n. 1, dez. 2016. Disponível em: https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539. Acesso em: 15 set. 2025.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MASSAI, Fábio Adriano; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. O comparativismo entre semióticas: A personagem madrasta na literatura e no cinema. **Fronteira Digital**, vol. 1, n. 3, p. 41-50. jan./ago. 2011. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/fronteiradigital/issue/view/643.

MOIR-BUSSY, Ann. Archetypes of Elder Women and of Hags and Crones By Ann Moir-Bussy. **Holistic Bliss**, [*s.l.*], 19 fev. 2025. Disponível em: https://holisticblissmagazine.com/archetypes-of-elder-women-and-of-hags-and-crones-by-ann-moir-bussy/. Acesso em: 18 fev. 2026.

MORI, Mashahiro; MCDORMAN, Karl. F.; KAGEKI, Norri. The Uncanny Valley [From the Field]. **IEEE Robotics & Automation Magazine**, vol. 19, n. 2, p. 98-100, jun. 2012. Disponível em: https://ieeexplore.ieee.org/document/6213238. Acesso em: 12 out. 2025.

NASCIMENTO, Amanda. O grotesco: uma análise do vídeo “O Banquete” de Anna Natale. **DAPesquisa**. Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 156-161, nov. 2007. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/ view/16536. Acesso em: 15 jun. 2023. Acesso em: 25 set. 2025.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos; Maria Silvia Mourão Netto. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PASSOS, Cleusa Rios; RIAUDEL, Michel; ROSENBAUM, Yudith. Dossiê Figuras do estranhamento. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 81–84, jun. 2015. Disponível em: https://revistas.usp.br/ls/article/view/107382. Acesso em: 21 nov. 2025.

PERES, Ana Maria Clark. **O infantil na literatura**: uma questão de estilo. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PESQUISA retrata a relação de mães com o bebê, o trabalho e a sociedade. **CineMaterna**, 2019. Disponível em: https://cinematerna.org.br/noticias/219/pesquisa-retrata-a-relacao-de-maes-com-o-bebe-o-trabalho-e-a-sociedade. Acesso em: 3 ago. 2025.

PETLEY, Martin Barker and Julian. **Ill Effects**: The Media violence debate. Londres: Routledge, 1997.

RADINO, Glória. **As transformações da bruxa na literatura infantil contemporânea**: uma abordagem psicanalítica. Tese (Doutorado em Educação Escolar) – Unesp – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Araraquara, 2007.

RAMOS, Ana Margarida; MOURÃO, Sandie; CORTEZ, Maria Teresa. **Fractures and disruptions in Children's Literature**. Reino Unido: Cambrige Scholar Publishing, 2017

RAVENSONG, Giles. **Beldam**. Novus Bestiary, [s.d]. Disponível em: https://novusbestiary.com/beldam. Acesso em: 20 set. 2025.

SANTOS, Elder Carlos dos. **A FACE TRÍPLICE DA DEUSA E SEUS HIERÔNIMOS A PARTIR DE *O ANUÁRIO DA GRANDE MÃE* (FAUR, 2001)**. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2022.

SCHLEGEL, Friedrich. **Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) - Conversa sobre poesia**. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: editora UNESP, 2016.

SILVA, Carla Damas; ANDRADE, Paulo Fonseca. **Pela criança que ainda existe na gente**: a literatura infantil e juvenil segundo Bartolomeu Campos de Queirós. *Revista Literatura em Debate*, v. 8, n. 14, p. 86-109, ago. 2014.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TATAR, Maria. **Contos de fadas – edição comentada & ilustrada**. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2004.

TECER. *In*: Aulete Digital. Disponível em: https://aulete.com.br/tecer. Acesso em: 13 fev. 2026.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. Conto de fadas: origens, conceitos e reflexões sobre o gênero. **Revista USP**, São Paulo, n. 140, p. 119–134, fev. 2024. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/223195. Acesso em: 24 nov. 2025.

VARELA, Joana Vieira. **Hécate**: um estudo inicial. Lisboa, 2015. 26 f. Trabalho acadêmico (Disciplina de História da Grécia Antiga e História das Religiões Grega e Romana – Mestrado em História, Universidade de Lisboa), 2015. Não publicado.

VIANA, Maria. Figurações do grotesco na obra O Coruja, de Aluísio Azevedo. **Estrema**, Lisboa, v. 9, n. 9, p. 107-135, nov. 2016. Disponível em: http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/ estrema/article/view/49. Acesso em: 15 jun. 2025.

VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. **Revista de Letras**, Araraquara, vol. 33, p. 99-114. 1993. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40542110?seq=1. Acesso em 16 out. 2025.

YOUNG, Graham. Animation May be the First X-Certifi cate. **Birmingham live**, Birmingham, 13 out. 2012. Disponível em: https://www.birminghammail.co.uk/whats-on/films/coraline-pg-92724. Acesso em: 14 set. 2025.

ZINSSER, Hans. **Rats, Lice, and History**. Londres: George Routledge and Sons, 1935.

ZIPES, Jack David. *Sticks and stones*: the troublesome success of children's literature from Slovenly Peter to Harry Potter. Londres: Routledge, 2001.