



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS III  
CENTRO DE HUMANIDADES  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS INGLÊS**

**ISMERINA ESTEFANNY DE BRITO PRUDÊNCIO**

**OS INQUIETANTES MUNDOS DAS *CORALINES* DE NEIL GAIMAN E HENRY  
SELICK: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA DO GÓTICO INFANTIL DO LIVRO  
À ANIMAÇÃO**

**GUARABIRA  
2019**

ISMERINA ESTEFANNY DE BRITO PRUDÊNCIO

**OS INQUIETANTES MUNDOS DAS *CORALINES* DE NEIL GAIMAN E HENRY SELICK: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA DO GÓTICO INFANTIL DO LIVRO À ANIMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Universidade Estadual da Paraíba – UEPB –, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Inglesa.

**Área de concentração:** Literatura e Cinema

**Orientador:** Prof. Me. Auricélio Soares Fernandes

**GUARABIRA  
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

P971i Prudêncio, Ismerina Estefanny de Brito.  
Os inquietantes mundos das Coralines de Neil Gaiman e Henry Selick [manuscrito] : uma leitura intersemiótica do gótico infantil do livro à animação / Ismerina Estefanny de Brito Prudencio. - 2019.  
57 p. : il. colorido.  
Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2019.  
"Orientação : Prof. Me. Auricélio Soares Fernandes, Departamento de Letras - CH."  
1. Literatura Infantojuvenil. 2. Gótico. 3. Coraline. 4. Adaptação literária. I. Título  
21. ed. CDD 401.41

ISMERINA ESTEFANNY DE BRITO PRUDÊNCIO

**OS INQUIETANTES MUNDOS DAS *CORALINES* DE NEIL GAIMAN E HENRY SELICK: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA DO GÓTICO INFANTIL DO LIVRO À ANIMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Universidade Estadual da Paraíba – UEPB –, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Inglesa.

Área de concentração: Literatura e Cinema.

Aprovada em: 27/11/19.

**BANCA EXAMINADORA**

Auricélio Soares Fernandes  
Prof. Me. Auricélio Soares Fernandes (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Jenison Alisson dos Santos  
Prof. Me. Jenison Alisson dos Santos  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Rosângela Neres da Silva  
Prof.ª Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos injustiçados que de alguma maneira contribuíram para a realização desse estudo, mas por esquecimento não receberam os devidos agradecimentos.

Quero deixar aqui registrado meu muito obrigada aos meus pais, Renê e Elivane, por sempre terem me incentivado a estudar. Agradeço especialmente por nunca duvidarem da minha capacidade. Mama e Coroa, saibam que nunca poderei agradecer suficientemente tudo que fizeram e fazem por mim.

Meu obrigada aos meus irmãos, Lucas e Ítalo, por todo apoio, cuidado, piadas sem noção e por quando tudo parecia um caos me lembrarem que Naruto nunca desistiria (esse é o momento que vocês dois dirão que não podem acreditar que realmente dei um jeito de mencionar Naruto – eu disse que iria encontrar uma forma –). Obrigada por sempre gostarem das mesmas esquisitices que eu. Vocês sempre serão o melhor clube de perdedores do qual eu poderia fazer parte.

Aos meus amigos Lucas, e Ester, por ainda que de longe, sempre encontrarem alguma forma de me apoiar. Meu obrigada a srta. Bel por ser uma amiga tão gentil e amável. Obrigada a panelinha da turma, Adriano, Lilian e Hacmone pela parceria ao longo de toda a graduação. Sem vocês tudo teria sido ainda mais difícil. Não poderia deixar de agradecer também a Valéria, Leandro, e Iohana pela amizade, e pelas horas passadas no busão falando sobre gatos, percalços da vida ou até mesmo sobre a culpa em ter assistido os episódios de série e anime que tínhamos jurado que só iríamos ver nas férias.

Meus agradecimentos aos professores da banca, Jenison e Rosângela pelas significativas contribuições que fizeram a esse estudo. Agradeço também aos professores, Ana Carolina, Isabela, Caroline, Villian e William por serem profissionais que foram de grande inspiração e sem dúvida contribuíram muito para minha formação acadêmica.

E por último, mas não menos importante, gostaria de deixar aqui registrado os meus mais sinceros agradecimentos ao meu orientador, professor Auricélio, obrigada por todo apoio e paciência, e especialmente por ter alimentado o meu amor pela literatura. Obrigada por sempre ter respeitado e valorizado minhas ideias, agradeço principalmente por ter me incentivado a levá-las adiante. Eu espero um dia ser tão competente quanto você é, e que eu possa traçar um caminho pelo menos próximo de toda a sua brilhante trajetória acadêmica. Obrigada, de verdade.

*“Crianças, ficção é a verdade dentro da mentira, e a verdade desta ficção é bastante simples: a magia existe.”*  
*- Stephen King.*

## RESUMO

Adaptações fílmicas tendem a elencar inúmeras discussões que abordam desde aspectos relacionados à fidelidade até a própria pertinência da adaptação fílmica enquanto válida criação artística. É notável, entretanto, que textos literários e fílmicos exercem uma função de importante diálogo entre si, e ainda se relacionam com temas complexos, que poderão, para alguns, parecerem incompatíveis, como é o caso da literatura infantojuvenil e a literatura de tradição gótica. Posto isso, propomos nesse estudo analisarmos o romance *Coraline* (2002) do escritor britânico Neil Gaiman e sua adaptação para o cinema, a animação *Coraline e o Mundo Secreto* (2009), do diretor e roteirista Henry Selick. Observamos como temas relacionados à estética gótica como a atmosfera sombria, aspectos psicológicos relacionados ao íntimo humano, a presença do duplo e seu diálogo com o conceito freudiano do inquietante, foram desenvolvidos no texto literário e em sua adaptação cinematográfica, compreenderemos ainda como as convenções pragmáticas relacionadas ao público para o qual são destinados ambos os textos influenciaram esse processo de transmutação. Por fim, essa pesquisa então utiliza-se de autores como Botting (1996), Hutcheon (2011), Stam (2006), Nordeman (2002), Howarth (2014), e Freud (1919), tendo em vista suas contribuições para as áreas de estudo que aqui abordamos.

**Palavras-Chave:** Adaptação. Literatura Infantojuvenil. Gótico. Coraline.

## ABSTRACT

Film adaptations tend to bring numberless discussions that deal with aspects related to fidelity and still to the proper relevance of film adaptation as a valid artistic creation. It is noteworthy that literary and filmic texts have an important role in dialogue with one another, and they could be related to complex themes that may, for some, seem be incompatible, as an example we can mention the children's literature and Gothic Tradition. In short, we propose in this work to analyze the novel *Coraline* (2002), by the British writer Neil Gaiman and the filmic adaptation by same name directed and written for the screen by Henry Selick, in order to observe as related themes Gothic aesthetics such as: dark atmosphere, psychological aspects related to the human mind and the presence of the double and its dialogue with the Freudian concept of the uncanny, were developed in the novel and in cinematographic adaptation, also understanding how the pragmatic conventions related to the target audience have influenced this transmutation process. Finally, this work is based on critical and theoretical authors as Botting (1996), Hutcheon (2011), Stam (2006), Nordeman (2002), Howarth (2014), and Freud (1919), in view of their contributions to the field of study we approached.

**Keywords:** Adaptation. Children's literature. Gothic. *Coraline*.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem 1</b> – Chegada à nova casa.....	28
<b>Imagem 2</b> – Coraline explorando o jardim.....	30
<b>Imagem 3</b> – Coraline em meio à névoa.....	32
<b>Imagem 4</b> – Sala de visitas do mundo real.....	34
<b>Imagem 5</b> – Chegada de Coraline ao Outro Mundo.....	35
<b>Imagem 6</b> – A cozinha da casa mundo real.....	37
<b>Imagem 7</b> – A cozinha da casa no Outro Mundo.....	38
<b>Imagem 8</b> – O jardim no Outro Mundo.....	38
<b>Imagem 9</b> – Quartinho da punição.....	39
<b>Imagem 10</b> – A mãe.....	47
<b>Imagem 11</b> – A Outra.....	47
<b>Imagem 12</b> – A Outra Mãe - Ilustração.....	49
<b>Imagem 13</b> – Transformação.....	49
<b>Imagem 14</b> – Mudanças na Outra Mãe.....	50
<b>Imagem 15</b> – Transformação - Filme.....	50
<b>Imagem 16</b> – Aranha Gigante.....	51

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	9
2	TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ADAPTAÇÃO.....	11
3	GÓTICO E LITERATURA INFANTOJUVENIL.....	18
4	CONSTRUÇÃO E TRANSPOSIÇÃO DO ESPAÇO FÍSICO: PERCEPÇÃO DA ATMOSFERA EM <i>CORALINE</i> .....	27
5	O DUPLO E O EFEITO INQUIETANTE.....	42
5.1	A Outra Mãe .....	46
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	53
	REFERÊNCIAS .....	55

## 1 INTRODUÇÃO

O diálogo entre literatura e cinema, ao adentrar em um contexto que aborda as chamadas adaptações fílmicas, tende a elencar significativas discussões que questionam desde o valor artístico das adaptações fílmicas até questões como fidelidade, propondo assim uma suposta relação hierárquica entre os textos pertencentes aos distintos sistemas semióticos. É notável, entretanto, que o cinema e literatura poderão dialogar entre si, onde a intertextualidade será um aspecto presente e cada sistema semiótico poderá apresentar-se a sua própria maneira tendo em vista as especificações e percepções técnicas e pragmáticas pertinentes a cada um.

O cinema, assim como a literatura, poderá construir relações distintas e complexas que poderão envolver áreas que anteriormente possam ter sido consideradas incompatíveis, como é o caso do diálogo entre a literatura infantojuvenil e a literatura de Tradição Gótica, onde a segunda, por elencar temas complexos como: atmosfera sombria, o sobrenatural, o medo, terror, e ideais transgressores, poderia ser considerada inadequada e insociável a obras literárias voltadas para um público mais jovem, cuja a literatura comumente tende a seguir uma série de considerações previamente estabelecidas gerando assim significativas discussões sobre as temáticas presentes em gêneros literários que deveriam, para alguns, possuir caráter essencialmente educativo e moralizante.

O romance infantojuvenil, *Coraline* (2002), do escritor britânico Neil Gaiman, dialoga com temáticas provenientes da literatura de Tradição Gótica e tem na sua construção estética e temática aspectos que possibilitam uma aproximação a temas sombrios e complexos que dialogam com as mais profundas questões relacionadas ao íntimo humano.

Tendo em vista que todo conteúdo voltado para o público infantojuvenil poderá vir a contribuir no desenvolvimento pessoal, intelectual e cognitivo do indivíduo, enfatizando a relevância da literatura e obras fílmicas e de sua crescente popularidade, é que devemos analisar como aspectos e recursos tão ricos e complexos da cultura e literatura gótica tem sido disseminado em conteúdo voltado a esse público.

Posto isso, o presente trabalho tem como objetivo analisar e discutir a construção e percepção da atmosfera no romance *Coraline*, e em sua adaptação para o cinema, no filme *Coraline e o Mundo Secreto* do diretor Henry Selick. Sendo a atmosfera um importante elemento dentro de uma construção narrativa, é de significativa relevância que compreendamos de que maneira esse elemento tenha sido utilizado e transportado em textos literários e fílmicos voltados para o público infantojuvenil. Para tanto, realizaremos nosso estudo em uma perspectiva psicanalítica que propõe analisar ainda no objeto dessa discussão a representação

do duplo e a manifestação do inquietante desenvolvida nos estudos de Freud (1919). Abordaremos ainda como se deu o processo de transmutação para o cinema observando de que maneira o texto adaptado se distanciou e se aproximou do texto fonte e em quais circunstâncias ocorreu esse processo.

Essa pesquisa, então, se divide em três sessões, na primeira abordaremos a tradução intersemiótica e suas considerações, mais especificamente sua utilização nas chamadas adaptações fílmicas e as relações práticas e pragmáticas do tradutor enquanto recriador, realizamos nossas considerações com base nos estudos de Jakobson (2010), Plaza (2003), Hutcheon (2011), Stam (2006), e Campos (1992) tendo em vista suas contribuições para a área de estudos que abordamos.

Na sessão seguinte discutiremos aspectos relacionados a literatura gótica e seu diálogo com a literatura infantojuvenil assim como a convergência desses aspectos dentro do romance *Coraline*. Para propor esse diálogo recorreremos a contribuições teóricas de autores como Nordeman (2002), Coats (2008), Howarth (2014). Já na terceira sessão, focaremos na análise da construção da atmosfera presente no romance e em sua transposição para o cinema. No primeiro momento analisaremos a construção do espaço físico e de como esse foi proposto na obra e transposto para o cinema, enfatizando de que forma os recursos fílmicos foram utilizados nesse processo, por fim, analisaremos a construção da figura do outro e seu diálogo com os estudos freudianos relacionados ao tema do inquietante.

## 2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ADAPTAÇÃO

Definida como “transposição ou versão de uma língua para outra; técnica que consiste em traduzir palavra, enunciado, texto, obra etc. falado ou escrito, de uma língua para outra”<sup>1</sup>, o termo tradução costuma trazer consigo a ideia inicial que traduzir consiste no processo de transpor determinado signo verbal de uma língua para outra, e que para tanto utilizaremos essencialmente ideias e palavras que estejam mais próximos linguisticamente entre os dois idiomas e que, portanto, expressem a mensagem do texto fonte da forma mais eficaz possível. Entretanto, ao observarmos mais atentamente percebemos o quão complexo e vasto é o campo de estudos da tradução, devido às diversas abordagens teóricas, convenções técnicas e possibilidades que circundam esse processo.

Roman Jakobson (2010) sugere que a tradução possa ser classificada em três tipos: a tradução intralingual, ou reformulação, que consiste na reinterpretação dos signos em uma mesma língua, a tradução interlingual, sendo a tradução entre línguas distintas, e a tradução intersemiótica que consiste na tradução de signos por meio de sistemas de signos não verbais sendo sobre essa última que realizaremos nossos apontamentos.

A tradução intersemiótica ou transmutação, para Jakobson (2010, p. 64), “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. Esta ainda pode ser compreendida como “um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 2010, p. 72). A tradução intersemiótica funciona como um mecanismo de diálogo entre as diferentes formas de expressão desde a linguagem verbal até a não verbal, como as manifestações de arte plásticas, por exemplo.

Por sua vez, Júlio Plaza (2003), estudioso que discutiu amplamente sobre a tradução intersemiótica, coloca a tradução de cunho intersemiótico “como forma de arte e como prática artística” (p.xi). Plaza aponta que o século XX foi exemplo da aproximação entre as artes, sendo então um período rico nas diversas manifestações que procuram executar uma maior interação entre a linguagem e manifestações de arte desde “os poemas em forma de leque (já existentes na tradição oriental) e os poemas-síntese dos efeitos Visual e verbal (“Un coup de dés...”) incluindo Lewis Carroll Alice - 1895 e sua *tail*) e as experiências caligráficas de um Apollinaire (“Il Pleut”) [...]” (PLAZA, 2003, p. 11).

Tomando *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll como exemplo podemos apontar as ilustrações de John Tenniel presentes no romance, que atuam como

---

<sup>1</sup> Definição da palavra Tradução no dicionário Michaelis.

tradução do texto verbal para o não verbal, já em um processo de tradução inverso podemos mencionar o poema *Musée des Beaux Arts*, de W. H. Auden, escrito em dezembro de 1938, enquanto tradução da pintura *Landscape with the Fall of Icarus*<sup>2</sup> de autoria de Pieter Bruegel. No romance de Neil Gaiman, *Coraline* (2002), também podemos identificar o processo de tradução intersemiótica nas ilustrações de Dave McKean, que estão presentes no início de cada capítulo da obra.

Tendo em vista os apontamentos de Haroldo de Campos (1992) sobre tradução enquanto “processo de leitura crítica” (p. 46) e recriação, o qual veio a chamar de transcrição, termo cunhado por Campos para descrever o processo de leitura crítica e tradução de textos criativos considerados por ele enquanto sendo “intraduzíveis”, podemos considerar a tradução intersemiótica enquanto um processo que dá ao tradutor o papel e necessidade de atuar como recriador. Onde considera que a

tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma[...]. (CAMPOS, 1992, p. 35).

Nos exemplos de Carroll e as ilustrações de Tenniel, assim como no poema de W.H. Auden e a pintura de Bruegel, e ainda nas ilustrações de McKean na romance de Gaiman, a tradução intersemiótica foi executada por pessoas que não os autores do texto fonte, ou seja, a tradução foi realizada a partir da visão do tradutor, este tendo atuado inicialmente enquanto o leitor crítico apontado por Campos, e posteriormente como recriador. A transcrição, aqui é colocada enquanto presente no processo de tradução intersemiótica, onde, portanto, o tradutor deverá tomar o texto a ser adaptado como um todo, analisando-o enquanto leitor crítico de modo a encontrar a melhor forma de expressá-lo em um sistema semiótico distinto sem necessariamente focar nos aspectos técnicos ou estéticos presentes no texto fonte, mas sim valorizando sua essência.

O processo de tradução como um todo está ligado à diversas convenções e especificações técnicas que atuam de modo a propor que a tradução seja executada de maneira que busca fazer com que o texto fonte seja recebido com propriedade. Essas convenções não estão isoladas à tradução interlingual, estando presentes também em outros tipos de tradução, como a intersemiótica. Plaza (2003) aponta que:

---

<sup>2</sup> Paisagem com a Queda de Ícaro

o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo de tradução como um todo sofrerá e deverá estar atento as diversas convenções técnicas, culturais e sociais, e esse intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que nele estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (p. 10).

Observando os apontamentos feitos por Plaza podemos então compreender que o processo de tradução sempre estará além da ideia de transferência direta de um idioma para outro, ou de um sistema semiótico para outro, e que ainda aspectos sociais, culturais e convenções técnicas, respectivas a cada forma de expressão, sempre terão direta influência e importância na forma com que o tradutor realiza a tradução.

No tocante às diversas linguagens semióticas podemos mencionar o teatro, literatura, pintura, escultura, dança, cinema, televisão e mídias interativas, como os vídeos games, cada um com sua linguagem específica. Um bom exemplo de tradução intersemiótica são as chamadas adaptações fílmicas, que são produto da tradução intersemiótica, e da transposição de textos literários desde quadrinhos, mangás e de roteiros, no caso dos filmes com roteiros originais.

Com relação ao cinema, o filme é considerado como uma expressão audiovisual que compila sons e imagem e fornece diversas informações para o espectador em uma única cena. Os diversos elementos presentes nos chamados *frames* ou fotogramas<sup>3</sup> são construídos com objetivos específicos e bem planejados desde um roteiro original, até dos traduzidos de uma obra literária, como uma adaptação fílmica.

Ainda, Plaza (2003, p. 2), coloca a tradução como “forma mais atenta de ler” e podemos associar essa definição a todo o processo de tradução, desde a tradução interlingual, até a intersemiótica, pois é cabível que percebamos o tradutor enquanto inicialmente um leitor que deverá encontrar uma forma eficaz e coerente de transpor a mensagem do texto fonte de uma língua para outra e de um sistema de signo para o outro, como é o caso das adaptações fílmicas nas quais o roteirista/diretor é a ponte entre a obra original, ou seja, o texto fonte, e o texto derivado, nesse caso o filme.

Robert Stam (2006) aponta que usualmente a relação entre literatura e adaptações cinematográficas elenca discussões que tendem a ignorar os aspectos positivos da adaptação, apontando que a “retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda,

---

<sup>3</sup>Imagem unitária de um filme. (AUMONT e MARIE, 2003, p. 136).

lamentando o que foi perdido na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ganhado (p.20). Esse discurso, segundo o autor, vem com frequência reforçando “a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema.” (p.20).

Linda Hutcheon (2011, p. 22) aponta que as adaptações populares contemporâneas são vistas frequentemente pela crítica acadêmica e jornalística enquanto secundárias e derivativas sendo ainda consideradas “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores” (NAREMORE, 2000, p. 6). Por sua vez, Robert Stam (2006) ao abordar o tema discutindo entre as relações entre cinema e literatura onde para o autor “a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma fez um desserviço à literatura” (p. 19).

Conforme o que foi apontado por Hutcheon, Naremore e Stam é perceptível que as críticas realizadas pela crítica acadêmica são especialmente ligadas a aspectos que propõem uma relação hierárquica entre literatura e cinema, onde para muitos essa segunda tenderá a ser considerada inferior a primeira, em especial quando esse diálogo ocorre entre os textos literários e as adaptações fílmicas.

Por outro lado, para o grupo de expectadores e consumidores, as adaptações de textos literários tendem a sofrer críticas relacionadas à cobrança de fidelidade, e ao não reconhecimento das possibilidades intertextuais presentes nas obras. As discussões acerca de aspectos como fidelidade partem da crença de grande parte do público de que as adaptações fílmicas deverão ser colocadas enquanto transposição direta do texto literário para o visual, onde a adaptação é recebida como uma traição marcada pela negligência e perda imperdoável da essência do texto fonte. No entanto a ideia de

desprezar um filme pelo simples fato de esse não ser fiel à obra adaptada é negar a relevância do cinema como arte. [...] Eis a responsabilidade do roteirista que precisa concentrar, impactar e afunilar a carga de atrativos de um livro. Para o adaptador, cada segundo é relevante, uma vez que, ele precisa apresentar, em poucas horas, o romance que seria “digerido” em semanas. Se o livro é mais interessante por sua profundidade, o filme o é por seu movimento (FREIRE, ZANIELLI, 2008, p. 185).

As pessoas usualmente costumam acreditar que um filme quanto mais fiel e similar ao texto adaptado, melhor será a tradução. No entanto, na prática essa não é bem a realidade. É notável que, ao traduzir, devemos ter em mente as significativas convenções entre a tradução do texto fonte e as ideias de fidelidade. Desde aspectos linguísticos, socioculturais, estéticos e artísticos até as considerações sobre o texto fonte e o adaptado, tendo em mente que cada um influencia o outro a partir do momento em que a tradução passa a acontecer, pois a “ tradução,



ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (PLAZA, 2003, p. 6). Ademais, é importante salientar ainda que o tradutor terá papel essencial enquanto, primeiramente um leitor e posteriormente recriador, e que na transposição da obra literária para o cinema teremos a interpretação do diretor enquanto recriador. Dessa forma:

A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme. (STAM, 2006, p. 50).

Na tradução intersemiótica de um texto literário ao texto fílmico, nem sempre será possível que o texto adaptado seja uma completa transposição do conteúdo do texto fonte. Alguns recursos literários não terão o mesmo efeito se colocados no texto fílmico, pois, ambos têm intenções e abordagens distintas e são dependentes de determinados recursos que funcionam apenas em seus respectivos sistemas semióticos. Sendo então o “texto original uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p. 50). Desse modo, a adaptação funciona como um diálogo entre o texto literário e a expressão na tela acerca das impressões daquele que a adaptou, e, portanto, dependerá de significativas convenções técnicas e culturais para que funcione da maneira pretendida.

De acordo com Hutcheon (2011, p. 28), a adaptação pode ser vista como repetição sem replicação e existem diversos motivos por trás dela desde o de homenagear até o de questionar o texto adaptado. Portanto, a adaptação vai além da simples transposição do texto literário para o cinema, sendo “um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quando uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2011, p.29).

Dessa forma, é importante ressaltar que a tradução intersemiótica não é puramente uma transferência, mas sim o resultado de uma releitura realizada por aquele que a executa. Dessa forma percebemos a grande participação do tradutor enquanto recriador por trás desse processo; nesse caso enquanto roteirista e diretor, que realizam uma releitura consistente com o texto fonte, agregam também suas próprias considerações e subjetividades, realizando alterações necessárias para uma semiótica distinta da literária, nesse caso, a do cinema, pois:

numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 2003, p. 30).

Logo, o adaptador fará uso e diversos recursos a fim de ilustrar o texto fonte a sua própria maneira. Ele também poderá recriar o texto de modo a moldá-lo conforme suas próprias preferências e necessidades, guiando o espectador a novas perspectivas que, por vezes, sequer foram imaginadas quando este teve contato com o texto ainda em sua forma primária, ou seja, como texto literário.

As adaptações seguem em crescente popularidade e trazem consigo uma infinidade de possibilidades de releitura e recriação, usualmente sofre muita pressão em especial pelo público do texto adaptado que tende a fazer diversas cobranças sobre o que será adaptado, de que forma será adaptado tendo sempre a preocupação de a obra em questão seja de alguma forma lesada. Ao adentrarmos as considerações sobre populares obras literárias que foram adaptadas ao cinema podemos mencionar o romance infantojuvenil *Coraline*, escrito pelo britânico Neil Gaiman e publicado pela primeira vez em 2002; foi também adaptado para o cinema em *stop motion*<sup>4</sup>, com direção de Henry Selick.

A adaptação de *Coraline* dirigida por Henry Selick chegou aos cinemas no ano de 2009 e foi indicado ao Oscar e Globo de Ouro na categoria de melhor filme de animação. O filme é similar ao texto adaptado, porém possui significativas diferenças na ilustração, sentido narrativo, e ainda, na construção dos personagens de O Outro Mundo.

Em matéria jornalística publicada no site *Syfy Wire* (2012) que cita a entrevista coletiva de Gaiman em New York, onde o autor fala sobre *Coraline* e a adaptação de Selick. Gaiman afirma considerar a adaptação fiel ao texto escrito por ele, e aponta que as mudanças feitas por Selick foram necessárias, reforçando que o tom do filme soa muito similar com o texto fonte. Grande parte das diferenças está diretamente ligada ao incentivo de Neil Gaiman a Henry Selick, que deveria recontar a história de Coraline a sua própria maneira, especialmente tendo em vista a necessidade de adequar o texto a um sistema semiótico diferente, nesse caso o do cinema.

Selick (2012<sup>5</sup>)<sup>6</sup> também deu seu ponto de vista acerca do processo de adaptação onde afirma que a primeiro momento o resultado do primeiro rascunho era muito fiel, como se “tivesse enfiado o livro em uma máquina e o resultado fosse um roteiro.” O resultado do roteiro

<sup>4</sup> Técnica de animação que consiste na manipulação e registro sequencial de objetos inanimados para simular o seu movimento.

<sup>5</sup> Todas as traduções de textos em língua estrangeira ao longo desse trabalho serão de nossa autoria.

<sup>6</sup> [...] and my first draft was like I'd stuck the book into a machine and had it turn out a screenplay.

inicial não foi satisfatório para Gaiman, nem para Selick assim como de todos aqueles envolvidos na produção do filme. Tal constatação reflete a questão de que a ideia de fidelidade e proximidade com o texto fonte não é garantia de qualidade no texto adaptado.

Ao analisarmos e discutirmos acerca de adaptações e seus respectivos textos fonte deveremos, portanto, estarmos atentos às diversas convenções técnicas e artísticas que se configuram dentro desse processo de modo a evitarmos suposições superficiais sem levar em conta as diversas e desconhecidas razões que tenham influenciado e contribuído no processo de tradução.

### 3 GÓTICO E LITERATURA INFANTOJUVENIL

A literatura infantojuvenil é um ramo da literatura voltado para crianças e adolescentes que se encontra enquanto a porta de entrada na formação de novos leitores, pois é a partir dela que o indivíduo poderá ter acesso a leitura e as mais diversas informações que poderão ser fornecidas através de livros e sagas literárias.

Definida enquanto a “literatura publicada especificamente para o público infantil, e, portanto, produzida nas ideias que os adultos têm sobre crianças. É um distinto e definível gênero da literatura com características que emergem das ideias dos adultos sobre infância” (NORDEMAN, 2002, p. 242)<sup>7</sup>. Por sua vez, a literatura infantojuvenil enquanto destinada a crianças e adolescentes depende de uma série de regras pré-estabelecidas que buscam apontar como o conteúdo direcionado a esse público deve ser e quais convenções deve seguir.

Em um primeiro momento temos em mente que a literatura infantojuvenil e o gótico não possam andar juntos. Essa premissa parte da ideia que as obras voltadas ao público infantojuvenil têm, para muitos, o intuito didático e moralizante. No entanto, é importante ressaltar que a literatura está para além desses critérios, não tendo a obrigação de atuar unicamente enquanto instrumento educativo. Nordeman (2002), aponta que a maior parte das pessoas tem um entendimento geral, de forma consciente ou inconsciente, sobre o que venha a ser e quais as características estão presentes nesse tipo de literatura.

A literatura de Tradição Gótica sendo comumente associada a elementos considerados negativos, como o medo, o horror, elementos sombrios, transgressão de valores éticos e morais, torna-se, portanto, um ramo da literatura complexo que dificulta a sua junção com literatura destinada a um público que costuma possuir caráter significativamente educativo e moralizante. A comum dissociação e ideia de que a literatura gótica, ou ainda elementos provenientes dessa, seriam inadequados para um público mais jovem, vem da ideia que a criança e adolescente estariam ambos expostos a um material que aborda temas com os quais estes poderiam ser considerados incapazes de lidar, tendo em vista a sua ainda vigente imaturidade. É importante ressaltar que esse posicionamento é equivocado, e perde as significativas mudanças que o conteúdo voltado a esse público tem sofrido e subestima ainda a capacidade do jovem leitor. Dentro dessa perspectiva autores como Coats (2008) e Howarth (2014) defendem a presença desses elementos enquanto fortes aliados no desenvolvimento psicológico da criança. Para eles,

---

<sup>7</sup> the literature published specifically for audiences of children and therefore produced in terms of adult ideas about children, is a distinct and definable genre of literature, with characteristics that emerge from enduring adult ideas about childhood.

a aproximação com esses elementos negativos, quando apresentados de maneira adequada e equilibrada, podem vir a ser um excelente método de aproximar o indivíduo da realidade que o cerca de modo a promover um processo de autoconhecimento e desenvolvimento psicológico.

A presença do gótico na literatura e no cinema voltado ao público infantojuvenil é mais comum do que tendemos a pensar. Na cultura de massa o gótico tem sido considerado atrativo em especial a níveis comerciais, o que explicariam o crescente sucesso de obras de teor gótico na literatura e no cinema. Esse crescente sucesso tornou possível que migrasse para outras plataformas e produtos como é o caso da linha de bonecas *Monster High*, com modelos inspirados em personagens e elementos da literatura gótica, como lobisomens, vampiros, bruxas e fantasmas. No cinema com animações como *O estranho mundo de Jack* (1993), *A noiva cadáver* (2005), e na literatura textos como *Desventuras em série* (1999-2006), *O Orfanado da Srta. Peregrine para crianças peculiares* (2011), *Harry Potter* (1998-2007) e *Coraline* (2002), obras que em vista de sua grande popularidade ganharam adaptações para o cinema.

Todo conteúdo voltado para o público infantojuvenil é de substancial importância no desenvolvimento pessoal, intelectual e cognitivo do indivíduo. E ao contrário do que se pode pensar a utilização de tantos elementos presentes na literatura Gótica e sua crescente popularidade pode ser a chave para a porta de entrada na formação de novos leitores, e é daí que parte a necessidade de compreender como o gótico em toda a sua riqueza e complexidade tem sido disseminado em um gênero voltado ao público em questão.

A literatura gótica abrange de forma extensa os mais diversos aspectos sociais, culturais e psicológicos da humanidade. O gótico se associa diretamente a elementos complexos do íntimo humano, a presença do sobrenatural, e o medo do desconhecido, sendo apontado por Botting (1996), enquanto a escrita do excesso e da oposição ao comum. Para Punter e Byron (2004), o gótico representa o antiquado em oposição ao moderno, o bárbaro em oposição ao civilizado, e a oposição a toda cultura e valores que tendem a ser impostos. A literatura de tradição gótica surgiu como um resultado direto de mudanças culturais que representavam o excesso e o exagero, um produto daquilo que pudera ser considerado incivilizado, um mundo que constantemente tendia a transbordar fronteiras culturais. Onde o gótico advém, portanto, de uma complexa junção de oposição a pensamentos e ideias acerca da realidade, valores morais, culturais e sociais, condessando:

[a]s muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, excessos imaginativos e delírios, mal religioso e humano, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. Se não for um termo puramente negativo, a escrita gótica permanece fascinada por objetos e práticas que

são construídas como negativos, irracionais, imorais e fantásticas. (BOTTING, 1996, p. 1)<sup>8</sup>.

A ficção gótica é caracterizada por elementos advindos do sobrenatural, e a própria convergência de ideias que não condizem com a realidade. O espaço, a atmosfera sombria e a presença do medo também estão presentes de forma frequente. Para Botting (1996) o “gótico conjurou mundos mágicos e contos de cavaleiros, monstros, fantasmas e aventuras e terrores extravagantes. Associado à selvageria, o Gótico significou uma abundância de excessivo frenesi imaginativo [...]” (p.2)<sup>9</sup>. Alguns desses elementos, pelo grande leque de opções criativas que fornecem, tendem a estar presentes na literatura e no cinema destinado ao público infantojuvenil. Ainda sobre as percepções do sobrenatural presente na literatura gótica Stevens (2000) afirma que:

Alguns elementos do sobrenatural podem parecer quase um componente obrigatório do gótico. Em toda a linguagem, o mundo "sobrenatural" geralmente sugere algo fantasmagórico, inexplicável - e há uma abundância de exemplos para escolher no repertório gótico. Em um exame mais detalhado, a própria palavra sugere também um nível mais profundo de significado: além ou acima do mundo natural racionalmente explicável. (p.49 - tradução)<sup>10</sup>.

A Tradição Gótica rompeu parâmetros sociais e literários ao inserir-se enquanto tendência que quebra convenções estéticas e define a literatura também como expressão de liberdade criativa ao abarcar temas como o sobrenatural, seus fenômenos inexplicáveis e os sentimentos inerentes ao íntimo humano até então considerados irrelevantes para a literatura. Ao refletirmos sobre os diversos elementos presentes na literatura infantojuvenil é perceptível a influência e presença de muitos elementos que estão intrinsecamente presentes na construção do imaginário gótico, e é partindo dessa perspectiva que podemos perceber que a associação entre o gótico e a literatura infanto juvenil se dá muitas vezes de forma mais frequente do que tendemos a imaginar. Coats (2008), por exemplo, pontua que:

---

<sup>8</sup> the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic.

<sup>9</sup> Gothic conjured up magical worlds and tales of knights, monsters, ghosts and extravagant adventures and terrors. Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy[...].

<sup>10</sup> Some element of the supernatural may seem to be almost an obligatory component of the gothic. In every parlance the world 'supernatural' generally suggest something ghostly, unexplained - and there are plenty of such examples to choose from in the gothic repertoire. On a closer examination, the words itself suggest also a rather deeper level of meaning: beyond or above the natural, rationally explainable world.

O Gótico adulto tradicional tendeu a dar uma inflexão sinistra a tropos<sup>11</sup> de contos de fadas e suas ideias centrais, combinando elementos de horror e do sobrenatural para produzir situações em que o sujeito humilde pode tornar-se um herói ou uma heroína, cercada por todos os lados, mas no final (geralmente) triunfante. Esta afinidade com contos de fadas nos dá um ponto de partida para considerar porque o gótico se tornou uma forma predominante na literatura infantil nos últimos anos. (p.78)<sup>12</sup>.

As versões contemporâneas dos contos de fadas frequentemente seguem uma fórmula que a primeiro momento coloca o protagonista enquanto figura que possui limitações, mas que tende a superá-las em busca de um objetivo maior que resulta no protagonista triunfante ao final da narrativa. Na literatura infantojuvenil esse tipo de construção de enredo costuma aparecer de forma frequente e permite o diálogo com a ideia do caráter comumente educativo que tende estar presente na literatura destinada a crianças e adolescentes. Entretanto, dessa vez essa incidência se daria por meio de aspectos emocionais.

Esse ponto de vista é amplamente discutido por Howarth (2014) em uma perspectiva psicanalítica que coloca a Literatura de Tradição Gótica como uma possível ferramenta de ensino dentro da literatura infantojuvenil. O autor destaca que o “gótico atua como uma ferramenta de aprendizado ao desencadear uma resposta emocional que levará a superar a crise necessária e produzir autorreflexões que moldam a identidade de uma criança. (HOWARTH, 2014, p.16)<sup>13</sup>. Para o autor a utilização de elementos góticos em uma dosagem apropriada poderiam atuar como um facilitador no processo de desenvolvimento cognitivo e psicológico do indivíduo. Tendo em vista que:

[a] escuridão é necessária e catártica, mas, como todo medicamento, deve ser administrado em pequenas doses. Os pais devem ser responsáveis por conhecer o estágio atual de desenvolvimento de seus filhos. Eles devem conversar com o filho e estar preparados para guiá-lo quando ele tropeçar ou se perder. Os pais precisam reconhecer o estágio em que o filho está passando e fornecer-lhe o apoio e a liberdade necessários para resolver crises individuais nos seus próprios termos e também no seu próprio ritmo. Muitas vezes, os pais prestam assistência a seus filhos na forma de literatura. Eles compram livros e compartilham histórias; eles deixam o filho experimentar as alegrias e arrependimentos de outros personagens, dores e tristezas. Ao mergulhar nas páginas de um livro, as crianças podem passear sem parar por paisagens reais e fantásticas, tornando-se os viajantes de olhos arregalados que retornam para casa com um maior senso de iniciativa e autoconfiança. (HOWARTH, 2014, p. 163 -164)<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> figura de linguagem ou da retórica onde ocorre uma mudança de significado.

<sup>12</sup> Traditional adult Gothic has tended to give a sinister inflection to fairy tale tropes and motifs, combining elements of horror and the supernatural to produce situations in which the humble subject can become a hero or a heroine, beset on all sides but ultimately (usually) triumphant. This affinity with fairy tales gives us a starting place to consider why the Gothic has become a prevalent form in children's literature in recent years.

<sup>13</sup> Gothicism acts as a learning tool by triggering an emotional response, escalating the necessary crisis, and producing self-reflections that shape a child's identity.

<sup>14</sup> Darkness is necessary and cathartic, but like all medicine it must be administered in small doses. Parents must be responsible for knowing their child's current stage of development. They must talk to their child and be prepared to guide the child when he stumbles or loses his way. Parents need 163 to acknowledge whatever stage their child

Partindo desse panorama os elementos sombrios e os conflitos experienciados através da leitura teriam um efeito catártico sobre o leitor que tem diante de si situações adversas das quais tem pouco ou nenhum controle, mas que ainda atuariam como um expurgador que expõe as necessidades do indivíduo que, ao identifica-las, poderá partir para um cenário em que busque solucioná-las, desse modo, resultando em um crescimento e desenvolvimento de questões emocionais e psicológicas, pois para as crianças “o gótico pode proporcionar experiências que mudam a vida; que são parte integrante de seu crescimento e desenvolvimento precisamente porque os aterroriza e os excita. Alimenta o desejo de mudança e autonomia” (HOWARTH, 2014, p. 163)<sup>15</sup>.

No romance de Gaiman, *Coraline*, podemos perceber uma construção narrativa que se inicia com a personagem Coraline passando por conflitos de identidade, personalidade e especialmente com seus relacionamentos interpessoais com sua família e no espaço social no qual está inserida.

*Coraline* conta a história de Coraline Jones, uma garotinha que se muda com seus pais para uma antiga mansão que foi dividida em apartamentos. A criança é nova na cidade, filha única e suas férias escolares ainda não acabaram; os adultos ao seu redor nunca a chamam pelo nome correto, ela já não vê mais graça em seus brinquedos e livros, e na perspectiva dela, seus pais não lhe dão atenção. Os pais de Coraline trabalham em casa, e passam a maior parte do tempo dedicando-se às suas atividades profissionais o que resulta na garota passar a maior parte de seu tempo sozinha a procura de brincadeiras e jogos que possam distraí-la. Em sua busca por diversão Coraline encontra uma porta na sala de estar, que anteriormente parecia bloqueada por tijolos, mas que posteriormente vem a descobrir que a porta a leva a um outro mundo, um mundo secreto com uma outra casa que parece reflexo da sua própria, seus “Outros” pais, que são muito parecidos fisicamente com seus pais de verdade, com exceção dos botões pretos que ambos tem no lugar de seus olhos, e seus “outros” vizinhos.

Em um primeiro momento tudo neste novo mundo parece melhor do que no lugar de onde Coraline vem, os Outros pais são muito atenciosos e propõem fornecer tudo que ela desejar, Coraline, a priori, fica curiosa e interessada, afinal, naquele outro mundo ela tem tudo

---

is going through and supply him with the necessary support and freedom to resolve individual crises on his own terms, and also at his own pace. Often, parents give their child this assistance in the form of literature. They buy books and share stories; they let their child experience other characters' joys and regrets, pains and sorrows. By diving into the pages of a book, children can wander endlessly through real and fantastic landscapes, becoming those wide-eyed travelers who return home with a greater sense of initiative and self-confidence.

<sup>15</sup>Gothicism can provide these life-changing experiences; it is integral to their growth and development precisely because it terrifies and excites them. It nurtures their desire for change and autonomy.



que sempre desejou. Os outros pais propõem a ela que fique naquele lugar para sempre e estabelecem uma única condição: a garota deveria ter seus olhos substituídos por botões. Coraline a partir desse momento passa a observar o lugar e aquelas pessoas com mais desconfiança, e ao voltar para sua casa no mundo real descobre que seus pais estão desaparecidos e suspeita que seu desaparecimento esteja ligado com o Outro Mundo.

A perspicácia de Coraline faz com que ela não confie naquelas pessoas e posteriormente a menina passa a perceber que sua Outra Mãe tem objetivos sombrios e é quem criou e controla aquele outro mundo, ela é a responsável por roubar a alma de outras crianças que assim como ela foram tentadas a permanecer naquele lugar em vista da promessa de felicidade e diversão. Coraline, contando então unicamente com o auxílio do sarcástico e falante gato preto, e da pedra com um buraco no meio, terá como objetivo derrotar a Outra Mãe, libertar seus pais e escapar daquele lugar.

A narrativa de Gaiman, apesar de fluída, consistente e de fácil acompanhamento, carrega a complexidade dos elementos advindos da ficção gótica e composições léxicas que reforçam a construção estética escolhida pelo autor. *Coraline* desde o primeiro contato fornece ao leitor uma imagem que reforça o caráter sombrio presente na obra, tal aspecto é perceptível até nas ilustrações Daven Mckean que possuem traços peculiares e contribuem na criação imaginária do leitor

Para Rudd (2008), “*Coraline* está principalmente preocupado com a forma como negociamos o lugar de alguém no mundo; como alguém é reconhecido por si próprio, em vez de ser ignorado por um lado, ou sufocado por outro (p. 2)<sup>16</sup>. Partindo dessa perspectiva o texto de Gaiman teria sido construído nas ideias de liberdade e amadurecimento pessoal, onde o indivíduo poderia após superar as adversidades compreender-se enquanto ser capaz e independente que possui seu espaço no mundo. Em consideração ao gótico na literatura infantojuvenil, Jackson, Coats e McGillis (2008) reforçam que:

Parte da razão da persistência do gótico através dos séculos da literatura infantil deve-se à facilidade com que o cronotopo gótico típico pode ser alegorizado como a mente. [...] O cronotopo gótico é frequentemente um lugar, muitas vezes uma casa, assombrado por um passado que permanece presente. À medida que a criança cresce, mais e mais experiências, boas e ruins, são substituídas pela memória, formando intrincadas passagens onde se perdem partes de seu passado, apenas para ressurgir em momentos inesperados. A mente da criança se torna um lugar lotado, às vezes frustrantemente inacessível, ao mesmo tempo em que seu corpo se transforma de maneira desconfortável. [...] O estranho surge nos romances adolescentes que eles

---

<sup>16</sup>Coraline is centrally concerned with how one negotiates one’s place in the world; how one is recognized in one’s own right rather than being either ignored on the one hand, or stifled on the other.

exploram para destacar a mudança e desencadear a mudança. Torna-se uma metáfora complexa para a transição dos personagens (p. 4-5)<sup>17</sup>.

Partindo dessa perspectiva a presença do gótico e seus elementos atuam como um facilitador no processo de construção de alegorias que venham a atuar especialmente de forma inconsciente de modo a contribuir no desenvolvimento psicológico do indivíduo que enxergaria no texto conexões consigo próprio e seu interior. Pois, para Howarth (2014), quando interagimos com elementos góticos aprendemos o que consideramos assustador e fascinante, aprendemos que não estamos no controle de nossa imaginação e que espaços domésticos podem ser tão assustadores quanto um cemitério ou uma casa em ruínas.

Autores como Coats, Rudd, e Howarth reconhecem o gótico enquanto catalizador dessas ideias, pois fornece os elementos que tendem a despertar os sentimentos e sensações dentro de parâmetros que tendem a influenciar nas relações de desenvolvimento psicológico do amadurecimento e crescimento do indivíduo, desde que

As histórias que as crianças leem, especialmente aquelas com elementos góticos, ajudam-nas a aprender a gerenciar suas próprias emoções angustiantes, bem como a sobreviver a relacionamentos interpessoais e intrapessoais. Onde essas constantes tentativas de garantir a estabilidade e garantir a sobrevivência parecem refletir a necessidade primordial de autopreservação da criança. (HOWARTH, 2014, p.8)<sup>18</sup>.

Gooding (2008) parte da mesma abordagem psicanalítica que Coats e Howarth, contudo, questiona o efeito da narrativa sobre os leitores mais jovens, mas ainda sem chegar a um único consenso sobre de que forma esse texto é percebido. Gooding aponta que a construção narrativa de Gaiman narra a transição de Coraline em seu tempo de autoconhecimento e superação de seus medos onde coloca que “a história pode fornecer o tipo de preparação para a vida adulta” (GOODING, 2008, p. 405). E cita a epígrafe mencionada por Gaiman “Os contos de fadas são mais do que verdadeiros: não porque nos dizem que os dragões existem, mas porque nos dizem

---

<sup>17</sup> Part of the reason for the persistence of the Gothic across centuries of children’s literature must be due to the ease with which the typical Gothic chronotope can be allegorized as the mind. [...] The Gothic chronotope is oft en a place, very oft en a house, haunted by a past that remains present. As a child grows, more and more experiences, good and bad, displace into memory, forming the intricate passages where bits of his or her past get lost, only to re-emerge at unexpected times. The child’s mind becomes a crowded, sometimes frustratingly inaccessible place at the same time as his or her body morphs in uncomfortable ways. [...]Gothic motifs of the uncanny are particularly apt for the metaphorical exploration of the vicissitudes of adolescent identity. The uncanny emerges in the adolescent novels they explore to both highlight change and trigger it. It becomes a complex metaphor for the transition the characters

<sup>18</sup> The stories children read, especially the ones with gothic elements, help them learn how to manage their own distressing emotions, as well as how to survive interpersonal and intrapersonal relationships. These constant attempts at securing stability and ensuring survival thus seem to reflect a child’s primal need for self- preservation.

que os dragões podem ser derrotados” (G. K. Chesterton)” como um exemplo do propósito da narrativa criada pelo autor.

Para Rudd (2008) o retorno de Coraline ao mundo real resulta em uma Coraline que se percebe enquanto “mais independente, mais consciente de seus próprios sentimentos, mais emocional e fisicamente demonstrativa e mais envolvida com o mundo (p. 400)<sup>19</sup>. Partindo dessa perspectiva é que compreendemos que o desenvolvimento da narrativa poderá exercer um efeito similar no leitor que compreender-se enquanto também corajoso e capaz de superar seus medos e desafios. Como podemos compreender no trecho citado por Gooding (2008, p, 403) “Na noite anterior ao primeiro dia de aula, Coraline estava apreensiva e nervosa. Mas, ela percebeu que não havia mais nada na escola que pudesse assustá-la.” (GAIMAN, 2002, p. 180)<sup>20</sup>. Onde apontam a autopercepção de Coraline por não sentir mais medo do primeiro dia de aula tendo em vistas todos os desafios pelos quais passou anteriormente, então a perda do medo de voltar a escola é colocado aqui enquanto um reflexo direto do crescimento emocional e psicológico da personagem.

Em uma análise sobre as frequentes perspectivas tomadas pelos críticos e estudiosos em suas abordagens de estudos do gótico na literatura infantojuvenil, Buckley (2015, p. 75) aponta que os críticos têm valorizado *Coraline* a partir de uma perspectiva psicológica que dá ênfase ao “eu”, ou seja, ao desenvolvimento da figura de Coraline enquanto indivíduo. Para a autora partir dessa perspectiva de abordagem tem dado ao texto “um discurso estritamente pedagógico” que coloca o gótico enquanto um elemento que “é bom porque ajuda a criança a crescer” e adiciona:

O livro gótico não é visto apenas como terapia para uma infância constitutivamente disfuncional, mas também como um espaço no qual os significados permanecem abertos e móveis, lúdicos ao invés de abjetos e sagazes ao invés de estranhos. Quando Pullman chama *Coraline* de "coisa real", ele invoca um discurso no qual existe um bom livro para a criança "real" e talvez sugere que agora que temos *Coraline*, não precisamos procurar mais. . Creio que esse discurso é contestado nas páginas do livro. *Coraline* aponta para fora de si, mantendo as opções do leitor em aberto e deixando-nos, nas palavras de Barthes, "em uma ponta solta" (BUCKLEY, 2015, p. 76).

A autora reforça a importância de não sermos redundantes para que possamos partir de outras perspectivas analíticas que reconheçam a “própria brincadeira e indeterminação” (p.76) da presença do gótico na literatura infantojuvenil na qual os críticos possam continuar a

---

<sup>19</sup> Coraline’s return finds her more independent, more aware of her feelings, more emotionally and physically demonstrative, and more engaged with the world (p. 400)

<sup>20</sup> on the night before the first day of term, Coraline was apprehensive and nervous. But, she realized, there was nothing left about school that could scare her anymore.

“explorar essa forma variada e rica da literatura contemporânea, dando a outros textos e leituras espaço para falar.”

Gooding (2008), afirma que, apesar de analisar o discurso proposto por Gaiman em uma perspectiva psicanalítica que enfatiza “a interação de estilo, forma narrativa e inquietante no tratamento do desenvolvimento psíquico de Coraline” (2008, p 404)<sup>21</sup> o autor ressalta que Gaiman é “inteligente demais para ser pego na rede de uma única interpretação” (PULLMAN, 2002, apud GOODING, 2008, p.404, – tradução)<sup>22</sup>. Essa colocação reforça a importância de estar atentos e procurarmos valorizar os estudos literários nas mais diversas perspectivas.

Nosso objetivo aqui, entretanto, não é apresentar uma definição ou proposta que aponte sobre quais perspectivas devemos abordar os estudos do gótico na literatura infantojuvenil e tampouco qual seria a função dessa literatura. No entanto, é inegável que o romance escrito por Gaiman tenha passeado e dialogado com diversos aspectos que se compreendem dentro dos estudos da psicanálise. Aqui propusemos, não obstante, expor e discutir acerca de qual forma o gótico tem estado presente e como tem sido percebido e disseminado na literatura infantojuvenil através da análise de *Coraline*. Para tanto deixamos aqui em aberto as considerações sobre qual o real propósito da literatura infantojuvenil e ainda os efeitos da literatura gótica ao ser inserida em uma literatura destinada a um público cuja a sociedade tende a julgar o que seria apropriado. De todo modo, gostaríamos de enfatizar conforme tudo que aqui abordamos, que não devemos nos ater a uma única perspectiva, ao analisarmos os textos destinadas a crianças e adolescentes e enfatizamos ainda a importância de estarmos abertos ao infinito universos de discussões que a literatura tende a trazer.

---

<sup>21</sup> emphasized the interplay of style, narrative form, and uncanniness in the treatment of Coraline’s psychic development.

<sup>22</sup> much too clever to be caught in the net of a single interpretation

#### 4 CONSTRUÇÃO E TRANSPOSIÇÃO DO ESPAÇO FÍSICO: PERCEPÇÃO DA ATMOSFERA EM *CORALINE*

O espaço literário é um importante elemento na construção de um texto e refere-se à construção do espaço físico, social ou geográfico em que se desenvolve uma narrativa. Em alguns textos contribuirá diretamente para o desenvolvimento da história e poderá influenciar a forma que a narrativa será compreendida pelo leitor.

Na semiótica do cinema, o espaço físico, ou como é chamado, cenário (*setting*), também representa um recurso primordial na construção da *mise-en-scène*<sup>23</sup>, e assim como na literatura, poderá contribuir na construção da atmosfera fílmica, principalmente nos filmes de terror. É na linguagem fílmica que o cenário tem mais importância.

[...] que no teatro. Uma peça pode ser representada perfeitamente num cenário muito esquemático, mesmo diante de uma simples cortina, enquanto não se concebe uma ação cinematográfica fora de um ambiente real e autêntico: o realismo que se prende à coisa filmada parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca. [...] Os cenários, quer sejam de interiores ou de exteriores, podem ser reais (isto é, terem existência independente da filmagem), ou construídos no estúdio (no interior de um estúdio ou em pleno ar livre, nas suas instalações) (MARTIN, 2005, p. 78).

O espaço físico literário sendo um significativo elemento na construção da narrativa, atuará ainda enquanto uma importante ferramenta na construção da atmosfera, pois é a partir das informações fornecidas pelo autor, e da maneira com que este caracteriza o espaço físico, que o leitor poderá criar uma imagem em sua mente. Nas narrativas góticas a ambientação será um importante elemento para que o narrador construa seu discurso de modo que torne possível o leitor perceber em que tipo de atmosfera se desenrola a história.

Ao pensarmos em que tipo de espaço físico se passam os romances góticos, a imagem de antigos castelos localizados em lugares remotos, catedrais em ruínas, cavernas em lugares desconhecidos, entre outros, normalmente acompanhados de climas chuvosos e repletos de névoas e neblina, é a atmosfera desses lugares que primeiro nos vem à mente. Segundo Botting (1995, p.2)<sup>24</sup>, essa ambientação teria progredido gradativamente para outros espaços onde “o castelo gradualmente cedeu para a antiga casa: com construção e linhagem familiar, tornou-se o local onde os medos e ansiedades retornaram no presente”. As narrativas góticas são caracterizadas pela presença de suspense, elementos sombrios e misteriosos que tendem a

<sup>23</sup> Expressão francesa que significa “colocar no palco” e refere-se aos diversos elementos que compõem um frame, como figurino, cenário, atores que compõem os quadros do filme.

<sup>24</sup> [...] the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present.

provocar no leitor sentimentos que evocam a atmosfera sombria constantemente presente nesse tipo de narrativa.

No romance de Gaiman, *Coraline* (2002), o espaço começa a ser descrito e caracterizado pelo narrador já no início da obra de modo a ser construído no imaginário do leitor gradualmente. O lugar para o qual Coraline acaba de se mudar é descrito como “uma casa muito antiga — com um sótão sob o telhado, um porão sob o chão e um jardim coberto de vegetação e de árvores grandes e velhas” (GAIMAN, 2002, p.11). O espaço onde se passa a história de Gaiman é caracterizado como uma antiga mansão que foi dividida em vários apartamentos devido a seu grande espaço e que possui uma extensa vegetação nos arredores da propriedade.

**Imagem 1**



Chegada à nova casa

Na adaptação de Selick, *Coraline e o Mundo secreto*, lançada no ano de 2008, na cena inicial do filme, aqui apresentada acima na **imagem 1**, o espectador é apresentado ao ambiente em plano geral<sup>25</sup>, através da utilização do ângulo de câmera tilt<sup>26</sup>, à grande casa cor de rosa, nomeada como *Pink Palace apartments*, que está localizada no topo de uma pequena colina. A cena ainda nos mostra grande parte do espaço externo da propriedade, os arredores do local nesse primeiro momento mostram que a casa não é próxima a nenhuma outra residência, mas sim localizada em uma área rodeada por montanhas e uma floresta que, ao longe, parece coberta por neblina. Os tons frios da imagem e a vegetação de tonalidade escura que refletem tons opacos de verde, marrom e cinza também contribuem na construção do cenário.

<sup>25</sup> Plano Geral (PG) – Com um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano para exteriores ou interiores de grandes proporções. (GERBASE, 2012).

<sup>26</sup> Movimento de Câmera que “Efetua-se com a câmera verticalmente, em velocidade lenta e de cima para baixo (ou vice-versa), revelando algo para cima ou para baixo do ponto de vista do espectador”. (ZOOM MAGAZINE, 2019).

A narrativa no romance é desenvolvida em terceira pessoa e o espaço é apresentado em sentenças curtas que vão estrategicamente situando o leitor na ambientação no qual está se desenvolvendo a história, como podemos perceber no trecho a seguir:

Era um grande jardim: bem nos fundos ficava uma velha quadra de tênis; mas ninguém na casa jogava tênis, a cerca em volta da quadra tinha furos e a rede já estava quase toda apodrecida. Havia um velho canteiro de rosas, repleto de roseiras atrofiadas e com as folhas roídas por insetos [...]. (GAIMAN, 2003, p.11).

O texto de Gaiman, ainda que na maior parte de sua construção, não foque em descrever o espaço físico detalhadamente, quando o faz procura reforçar aspectos específicos que contribuíram diretamente na percepção do texto. A utilização de palavras como “velha”, “apodrecida”, “atrofiada”, que adjetivam o espaço e que trazem consigo significado e percepção negativos tendem a ser um recurso que insere o leitor na atmosfera sombria na qual está sendo desenvolvida a narrativa.

No texto literário, o leitor tem contato de maneira progressiva com os elementos dispostos no espaço, já no texto fílmico o espaço externo da propriedade começa a ser caracterizado já nos primeiros minutos em sequências de cenas que mostram grande parte do cenário. No filme dirigido por Selick esse contato acontece de maneira direta, em especial nos planos de enquadramento de cinema mais amplos, como o plano geral e o plano conjunto<sup>27</sup> que permitem que o espectador tenha contato com diversos elementos dispostos em cena e seja capaz de visualizá-los em uma perspectiva geral.

---

<sup>27</sup> Plano conjunto é um plano “com um ângulo visual aberto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. É possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera”. (GERBASE, 2012).

Imagem 2



Coraline explorando o jardim

A **imagem 2**, ilustra uma cena em plano geral, na qual podemos visualizar a parte externa da residência, onde está localizado o jardim que possui vegetação escassa, o que denota um ambiente estéril; os troncos de árvores sem folhas, os canteiros sem flores e a predominância de tons frios e de nuances acinzentadas reforçam essa imagem. Para Heller (2013) a cor cinza é atribuída a sentimentos sombrios que tem relação com a ideia de solidão ou vazio. Essa perspectiva contribuirá para que associemos esse significado à própria construção da narrativa que vai trazendo à tona uma atmosfera sombria e misteriosa. É importante ressaltar ainda, que a percepção das cores, como afirma Antonioni (1947, apud MARTIN, 2005, p. 87), “é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente”, ou seja, a relação de significação das cores dependerá do estado psicológico, e também das percepções pessoais daqueles que observam o elemento em cena, para tanto, a relação de construção de significação poderá divergir de indivíduo para indivíduo.

Ao analisarmos as cores e os elementos presentes no frame representando na imagem 2, é notável que a personagem de Coraline, tendo em vista a sua caracterização e figurino, como a capa amarela e cabelos azuis, denotam o não pertencimento da menina aquela ambiente, aquela realidade, onde Coraline não se identifica, visto que ela apresenta-se enquanto o único elemento em cena que representa vida destoando do restante do cenário.

Ainda sobre a caracterização do espaço físico no romance, o clima no lugar é descrito enquanto frio e chuvoso nos qual em diversos momentos “Coraline tinha que se agasalhar bem antes de sair, pois o verão daquele ano estava muito frio; mas ela saía, explorando todo dia, até o dia em que choveu, e Coraline teve que ficar dentro de casa” (GAIMAN, 2003, p.14).



Menções ao clima frio e nebuloso surgem com frequência ao longo do desenvolvimento da narrativa e o leitor terá a sensação que o espaço físico em que a história se passa é frequentemente acometido por chuva, essa construção é perceptível nos momentos em que Coraline sai para brincar no jardim e tem que se guiar em meio a neblina.

No trecho: “A névoa envolvia a casa como uma cegueira. Coraline caminhou lentamente até os degraus que levavam ao apartamento de sua família, então parou e olhou ao seu redor. Em meio à névoa, o mundo era fantasmagórico” (GAIMAN, 2003, p. 27), percebemos que a névoa passa a ser utilizada diretamente como um elemento que confere ao espaço um caráter “fantasmagórico” e, portanto, vai além do significado climático real e adentra a aspectos que tenderão a atuar na percepção psicológica do indivíduo que poderá perceber o espaço enquanto sombrio, irreal, ilusório e assustador. O clima chuvoso e nebuloso tende a despertar no indivíduo sentimentos diversos, especialmente relacionados à melancolia, tristeza, e medo do desconhecido<sup>28</sup>.

No filme o espaço externo é caracterizado, assim como no romance, pela frequente chuva e neblina que parecem ser um evento climático que acontece com frequência naquela localidade. As cores utilizadas na caracterização e construção do cenário no mundo real são sumariamente tons frios e opacos, o que faz especificamente que o personagem que mais se destaque seja Coraline com seu cabelo azul e vestes amarelas. A **imagem 3** mostra Coraline saindo do porão onde fica localizado o apartamento das srtas. Spink e Forcible, vizinhas de Coraline. Como podemos observar ainda na imagem 3 Coraline está no exterior da casa em meio à neblina que cobre grande parte do terreno. Na cena podemos perceber as grandes árvores cujos os galhos não possuem folhas, podemos observar também a casa com mais propriedade, sendo capazes então de notar a tinta desgastada dos corrimões das escadas e grades da varanda que reforçam que aquela residência é um espaço antigo que não se encontra em um bom estado de conservação.

---

<sup>28</sup> “Medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 01), termo utilizado por Lovecraft ao discutir acerca do medo inerente a natureza humana. O termo então relaciona-se a ideia de “um medo daquilo que não é necessariamente inexplicável do ponto de vista científico. Seria o medo provocado pela conscientização do quão pouco o ser humano sabe sobre a realidade”. (DUTRA, 2015, p. 180).

### Imagem 3



Coraline em meio à névoa

A construção do espaço interno da casa segue os mesmos passos das descrições do exterior e foca nos elementos que reforçam a atmosfera de mistério e obscuridade. Por sua vez, Gaiman no texto literário não enfatiza a descrição de todo espaço físico e menciona estrategicamente apenas os elementos que contribuem na construção da atmosfera pretendida fazendo uso de vocábulos que remetam a essa temática. No trecho: “A sala estava escura. A única luz vinha do corredor e Coraline, que estava em pé no vão da porta, projetava uma sombra enorme e distorcida sobre o tapete da sala — parecia uma mulher magra e gigantesca” (GAIMAN, 2003, p.18), a utilização de termos que remetem à escuridão e a presença de pouca ou nenhuma luz, assim com a associação das sombras a forma humana, tendem a fortalecer a construção da atmosfera de medo do desconhecido<sup>29</sup>, pois é nesse momento do romance que temos a primeira aproximação de Coraline com o perigo iminente que assola aquele lugar.

A sala de visitas é onde fica localizada a antiga porta de madeira que leva ao Outro Mundo. O cômodo é um ambiente, que apesar de possuir a antiga mobília que pertencia à avó de Coraline, não contribui na construção de uma atmosfera mais acolhedora, atuando ainda enquanto um ambiente que reforça a impessoalidade daquele espaço. Observemos o seguinte trecho:

A família não usava a sala de visitas. Haviam herdado a mobília da avó de Coraline, juntamente com uma mesa de centro de madeira, uma mesinha lateral, um cinzeiro de vidro pesado e uma pintura a óleo de uma bandeja de frutas. Coraline jamais conseguira entender por que alguém quisera pintar uma bandeja de frutas. Fora isso, a sala estava vazia: não havia bugigangas sobre o console da lareira, nem estátuas, nem relógios; nada que tornasse a sala aconchegante ou habitada (GAIMAN, 2003, p. 31-32).

<sup>29</sup> LOVECRAFT, 1987, p. 01

Gaiman ao longo da maior parte da narrativa não tende a descrever ambientes internos em muitos detalhes. No entanto, a sala de visitas foi descrita de maneira detalhada, e novamente, só o faz dada a necessidade de enfatizar a importância de elementos e aspectos específicos. Compreendemos então a sala de visitas enquanto um espaço de transição entre os dois mundos, pois é nele que Coraline tem seu primeiro contato com o Outro Mundo ao enxergar a sombra com forma feminina e posteriormente ao cruzar a porta que levar a essa outra dimensão.

No filme, Coraline não sente receio ao atravessar o túnel que liga os dois mundos, e trata toda a situação com curiosidade e empolgação. No romance, a garota é mais cautelosa e, através do narrador conseguimos perceber que ela tem sentimentos mistos de inquietação e curiosidade causadas pela semelhança daquele espaço com o mundo real:

O tapete sob seus pés era o mesmo tapete que tinham em seu apartamento. O papel de parede era o mesmo. O quadro pendurado no corredor era o mesmo que havia pendurado no corredor em sua casa.  
Sabia onde estava: estava em casa. Não tinha saído de lá.  
Balançou a cabeça, sentindo-se confusa.  
Olhou atentamente para o quadro pendurado na parede: não, não era exatamente o mesmo. O quadro que tinham no corredor era de um menino em roupas antigas, observando algumas bolhas. Mas agora, a expressão no rosto do menino era diferente — olhava as bolhas como se planejasse fazer alguma maldade com elas. E havia algo peculiar em seus olhos (GAIMAN, 2003, p.32-33).

Essa relação de estranheza pela similaridade dos dois espaços é apontada por Gooding (2008, p. 394), que observa a relação de estranhamento de Coraline com a semelhança entre os dois mundos seria uma “uma manifestação quase literal do *Unheimlich*, um lugar que é familiar, mas desconhecido, um exemplo do que, segundo Sigmund Freud, “deveria ter permanecido escondido e secreto, mas que ainda assim vem à luz” (FREUD, apud GOODING, 2008, p. 394)<sup>30</sup>. Abordaremos melhor essa perspectiva na próxima sessão, ao discutirmos a perspectiva do duplo presente no texto fílmico e literário.

Na adaptação fílmica de Henry Selick, a sala de visitas também é o ambiente de transição entre os dois mundos; é através dela que Coraline terá acesso às portas secretas que ligam o mundo real ao Outro Mundo. No filme, a sala de visitas é o único cômodo similar à sala correspondente no mundo real. Podemos observar nas **imagens 4 e 5** a semelhança entre os cômodos nas cenas consecutivas que retratam os dois mundos. Os móveis estão dispostos da

---

<sup>30</sup> a near-literal manifestation of the unheimlich: a home that is familiar but unknown, an instance of what “ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light.

mesma maneira, os cômodos são tão similares que Coraline por um momento pensou nunca ter deixado a sua casa.

**Imagem 4**



Sala de visitas no mundo real.

O ambiente da sala de visitas do Outro Mundo é um dos poucos que ao ser transposto para o cinema manteve mais relações de similaridade com o espaço descrito no texto literário. É a partir do momento que Coraline começa a interagir com o mundo criado pela Outra Mãe que seremos capazes de perceber as significativas mudanças realizadas na transposição do espaço físico do Outro Mundo para o cinema.

Imagem 5



Chegada de Coraline ao Outro Mundo.

A construção e transposição do Outro Mundo para o texto fílmico estão entre as mais notáveis diferenças no processo de adaptação da narrativa em *Coraline*. Tendo em mente que uma adaptação fílmica poderá acontecer conforme especificações definidas para o próprio sistema semiótico do cinema, e preferências daquele que a adapta, percebemos que essas mudanças ocorreram em virtude do próprio propósito textual da construção de uma disparidade entre os dois locais.

No texto de Gaiman o espaço físico entre os dois mundos é muito similar, o autor não utilizou da construção da ambientação enquanto o principal elemento narrativo para reforçar o paralelo entre eles. A demarcação estética entre os dois mundos, que resulta na construção da atmosfera sombria e de medo, foi realizada no romance a partir de uma perspectiva que destaca os aspectos negativos e de caráter sombrios presentes no Outro Mundo, fazendo uso de elementos advindos ou provenientes da estética da literatura gótica.

Na adaptação *Coraline e o Mundo Secreto*, podemos perceber a predominante utilização dos cenários enquanto elemento que está diretamente associado ao desenvolvimento da narrativa. Para Martin (2005, p. 78), os cenários podem ser construídos com propósitos simbólicos, que tenham como foco a preocupação de estilização e significação. Dessa forma podemos compreender que o cenário terá um papel de grande significação na construção da narrativa, não sendo apenas um espaço onde a história se passa, mas estando diretamente associado ao desenvolvimento narrativo do texto fílmico.

Na construção do Mundo real e do Outro Mundo associamos a relação da narrativa com o cenário enquanto uma construção que tem como objetivo evocar sentimentos opostos; da

visível frustração e tédio à considerável alegria e empolgação. A perspectiva relacionada à esses sentimentos pode ser associada ao estado psicológico e emocional de Coraline no mundo real, onde a garota encontra-se entediada e chateada devido à pouca atenção que recebe de seus pais, pela mudança recente para um novo lugar onde não tem amigos, e pelos sentimentos de constante frustração.

Já quanto ao processo de transmutação do Outro Mundo para o cinema, esse ocorre de forma mais explícita, onde elementos narrativos e cinematográficos são utilizados com o propósito de tornar o paralelo entre os dois mundos mais claro. A perspectiva relacionada aos sentimentos de empolgação entrará exatamente na percepção de que os cenários do Outro Mundo estão diretamente ligados à realização dos desejos de Coraline e a criação de um Mundo ideal que desperta e dialoga com os sentimentos de euforia despertados na garota. Ainda, na animação, a utilização das cores enquanto recurso cinematográfico na construção de um cenário refletem a exteriorização e realização dos desejos internos de Coraline, resultando assim na exteriorização de um mundo ideal.

No romance a menção a cores ocorre apenas em momentos de significativa necessidade para ressaltar as distinções e o paralelo entre os dois mundos. Entre os trechos que podemos citar está o momento em que Coraline conhece seu quarto no Outro Mundo, que

Era diferente do seu quarto era casa. Para começar, estava pintado em um tom de verde-cheguei e em um tom extravagante de rosa. Coraline concluiu que não gostaria de ter de dormir lá, mas que a combinação de cores era incrivelmente mais atraente do que a de seu quarto” (GAIMAN, 2003, p. 35).

Gaiman utiliza dessa construção estética na intenção de reforçar as aparentes diferenças entre as duas dimensões, onde no Outro Mundo é oferecido a Coraline tudo aquilo que ela pudesse desejar. Em contrapartida, no filme, as cores estão entre os principais elementos utilizados na construção desse paralelo. Tendo em vista que seu uso na animação é apresentado na maioria das vezes de maneiras previamente pensadas com intenções pré-estabelecidas, no intuito de transmitir e propagar a atmosfera pretendida pela direção e criação de um filme. Sousa (2016) aponta que:

É a partir da junção dos elementos apresentados em um filme que temos a construção e compreensão da história. São as interações entre os personagens, os figurinos, os cenários, as trilhas sonoras e ainda outros diversos elementos que compõem uma cena que fazem surgir o sentido proposto pelo roteirista e/ou diretor. Dentro desta construção de significados também estão as cores. Todos os elementos são escolhidos cuidadosamente para uma maior expressividade do que está sendo exibido (p.26).

Na adaptação fílmica é notável a utilização das cores no intuito de reforçar as significativas diferenças entre os dois mundos, o mundo real do qual Coraline realmente pertence, onde para ela a vida é chata e tediosa, e o Outro Mundo, onde a criança descobriu que a realização de todos os seus desejos era possível. Metz (2012, apud. Sousa, 2016) propõe o uso da cor no cinema sobre a ótica de três vertentes: cor imagem, cor descritiva e cor narrativa, sendo a cor imagem como aquela representada por si mesmo, sem relação com outros elementos. Sousa (2016) dá como exemplo cenas em que há ausência de luz e a tela torna-se completamente preta. Enquanto a cor descritiva é um elemento presente na cena, porém não está ligado a nenhum contexto específico. Seria, portanto, a cor em seu estado natural, definida como realmente é, apenas uma cor. Já sobre a cor narrativa é aquela que entra como elemento construtivo da narrativa fílmica, ou seja, é usada para dar ênfase em aspectos determinantes da história, como é o caso do texto fílmico aqui discutido.

Na **imagem 6** podemos perceber as cores utilizadas na criação do cenário da cozinha da casa do mundo real, são tons neutros e impessoais. O cenário reflete os aspectos psicológicos e estado mental da personagem que podemos associar a sentimento de frustração, infelicidade relacionadas a distância emocional entre Coraline e seus pais.

**Imagem 6**



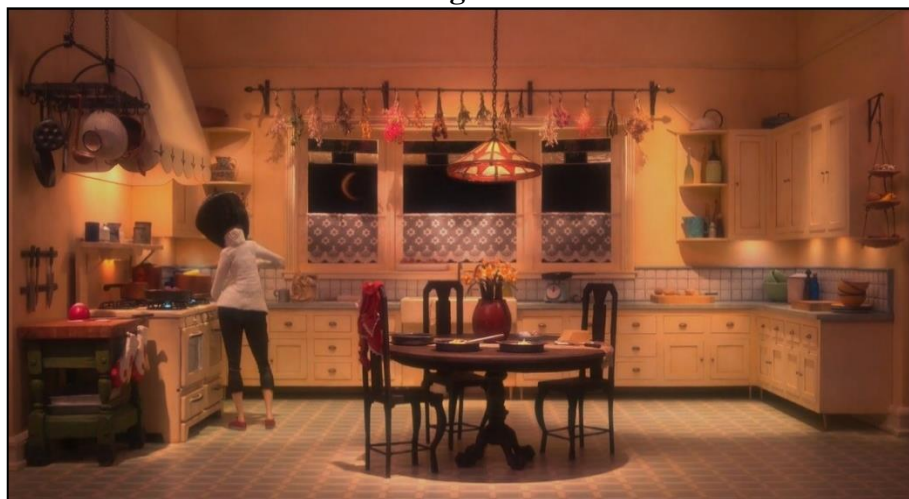
A cozinha no mundo real

Ao observarmos agora na **imagem 7**, percebemos o mesmo cômodo que o da imagem anterior, mas dessa vez localizado no Outro Mundo, onde Coraline e o espectador são surpreendidos por diversas nuances e cores fortes e vibrantes de tons quentes que trazem um significativo contraste entre os Dois Mundos. Enquanto na **imagem 6** os tons frios trazem consigo sentimentos de impessoalidade e tristeza, no segundo, as cores quentes e vivas retratam sentimentos de satisfação relacionada à ideia de felicidade e realização de seus desejos que compreendemos enquanto presentes na concepção de um cenário eufórico. A cena é



apresentada em plano conjunto já no primeiro momento em que Coraline cruza a soleira da porta que leva a cozinha, o que reforça a intenção do diretor de fazer com que o espectador perceba o paralelo entre os dois mundos e seja impactado por essa percepção.

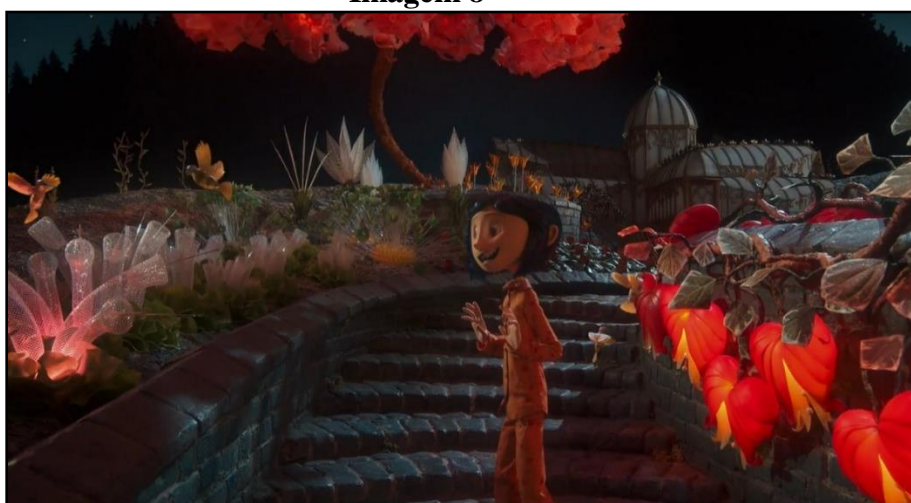
**Imagem 7**



A cozinha da casa no Outro Mundo

Observemos agora a caracterização de um ambiente externo presente no texto fílmico, a **imagem 8**, disposta abaixo, retrata a cena no Jardim Mágico, localizado no Outro Mundo. Essa cena em especial, não está associada a nenhum trecho da narrativa literária, tendo sido criada especialmente para a produção do filme. É importante ressaltarmos a importância da adição dessa cena ao texto fílmico, pois ela destaca o caráter da adaptação enquanto um texto que, ainda que derivado de outro, possui aspectos que indicam sua independência e liberdade de criação.

**Imagem 8**



O jardim no Outro Mundo

Brito (2006) aponta que “[...] a adição tem papel decisivo no processo adaptativo, contribuindo para dar ao filme a sua essência de obra específica. Assim é que, em muitos casos,



um elemento inexistente no livro é adicionado ao filme para compensar feitos verbais perdidos em outras instâncias[...]” (p.7-8). Aqui não tomamos essa adição enquanto um resultado de compensação por algo perdido, mas sim como um reaproveitamento de outra informação que foi fornecida pelo texto adaptado pois, segundo Selick (2009), a cena foi criada com o propósito de retratar “algo que Coraline quisesse fazer com seus pais - algo que ela nunca conseguia no mundo real, mas que estaria ao seu alcance no mundo dos Outros”. No livro, existe um momento em que Coraline reflete sobre o fato de seus pais trabalharem com catálogos de jardinagem, mas sequer terem algum interesse pela própria prática. Na cena, aqui representada na imagem 8, podemos perceber Coraline exteriorizando sentimentos relacionados à alegria, diversão e empolgação com o jardim que possui flores peculiares de cores diversas e vibrantes que, portanto, enquadram-se na concepção de Martin (2005, p. 79) sobre o cenário impressionista que afeta e é afetado pelo personagem, ou seja, um “cenário paisagem-estado de alma”.

A construção do cenário do Outro Mundo tem outro momento de significativa independência do texto fonte e se reaproxima da atmosfera gótica novamente quando Coraline passa a enfrentar a Outra Mãe e como punição é trancada em um cômodo separado do resto da casa, localizado atrás de um espelho. O cenário, como podemos observar na **imagem 9**, é uma espécie de prisão que possui unicamente uma cama em um recanto do ambiente. A cena é uma das que mais se aproxima do horror na construção do cenário e atmosfera gótica no filme.

**Imagem 9**



Quartinho da punição

Ainda na **imagem 9**, sobre a cama podemos observar um lençol branco que emite luz. Sob este estão os fantasmas de três crianças que foram anteriormente aprisionadas e tiveram suas vidas consumidas pela Outra Mãe. Assim, observamos a tonalidade das paredes, manchadas de preto

e com a presença do que podem ser velhos pedaços de tecido pelo chão, cobertos em alguma substância espessa e viscosa que podem ser percebidas também sobre a cama. O contexto da cena nos leva a compreender que aquele espaço era onde as crianças pereciam e chegavam ao fim de suas vidas. O tom de azul utilizado para iluminar o ambiente de forma estrategicamente precária, assim como a trilha sonora na cena que evoca o suspense, reforça a atmosfera lúgubre do local.

No romance, Coraline se encontra trancada em um cubículo atrás do espelho que “Era do tamanho de um armário de vassouras: alto o bastante para ficar em pé ou se sentar, mas não suficientemente largo ou profundo para se deitar. Uma das paredes era de vidro e era fria ao toque” (GAIMAN, 2003, p. 81). O ambiente é descrito como um “quartinho negro como azeviche” (p, 81). A construção da atmosfera sombria e lúgubre se dá através da junção do diálogo entre Coraline e os fantasmas com frases como: “- Ela roubou nossos corações, roubou nossas almas e levou embora nossas vidas. Deixou-nos aqui e esqueceu-se de nós na escuridão” (p, 83), e “- Ela nos prendeu e se alimentou de nós, até que nada sobrou de nós agora, somente peles de cobra e casulos de aranha” (p.84). A escolha lexical e estética nos trechos, juntamente com a descrição do ambiente contribuem para reforçar a atmosfera sombria presente no texto.

A abordagem distinta utilizada por Selick para retratar esse momento no filme provavelmente se deu em virtude do próprio contexto da cena. Os diálogos, se adaptados da mesma maneira para o filme, tenderiam a ser considerados inadequados para um público infantil, enquanto a construção visual do ambiente poderia não causar o mesmo desconforto ao compreender que é necessária uma observação mais atenta do cenário para que se perceba o contexto da cena em questão. É importante ressaltar que o tipo de público, que é o foco comercial da obra, é o infantil, e que, portanto, modificações na forma que o texto foi adaptado poderão ter ocorrido em função desse aspecto.

A questão das cores foi enfatizada por Selick na adaptação de modo a contribuir para que o espectador possa compreender e sentir o impacto do contraste causado pela realidade dos dois mundos e da relação paradoxal entre os pais e os “outros pais” de Coraline. É também por meio das cores que a quebra da realização do mundo ideal acontece, pois através da utilização de tons escuros, comumente associado a sentimentos sombrios, a narrativa fílmica se reaproxima da perspectiva sombria atribuída ao texto fonte.

A aproximação e reaproximação do filme com o romance, assim como as mudanças e escolhas realizadas na construção e caracterização dos cenários no texto fílmico, reforçam a liberdade do processo de tradução intersemiótica que aqui ocorre através de uma adaptação. Ao refletirmos sobre a construção do espaço na narrativa de Gaiman e sua transposição para a

animação digerida por Selick somos capazes de compreender que através da construção do espaço, ambos os criadores têm objetivos distintos na construção do espaço narrativo, seja ele literário ou fílmico. As mudanças do espaço físico do mundo real para o Outro Mundo foram utilizadas por Gaiman com o propósito de reforçar a figura do herói<sup>31</sup> que enfrenta seus medos e ao longo da narrativa passa por um processo que resulta em sua construção enquanto herói que supera suas limitações. Para tanto, é a atmosfera sombria e de medo do desconhecido<sup>32</sup> que prevalecem na obra, pois, o Outro Mundo é ainda mais assustador que o mundo real. Logo, se Coraline foi capaz de enfrentar todos esses perigos no Outro Mundo, o que no mundo real poderá ser capaz de assustá-la e reprimi-la?

No texto fílmico a abordagem desenvolvida por Selick tem como foco reforçar a ideia da ilusão com o mundo ideal. Aqui, o Outro Mundo é construído utilizando-se de recursos extremamente visuais que tendem a chamar a atenção do espectador, que nesse caso é o público infantojuvenil. A disparidade entre os dois mundos é ressaltada com o uso de recursos cenográficos. O texto de Selick destaca a perspectiva para reforçar essa diferença, tendo como objetivo final transmitir uma mensagem que remetesse a o que podemos chamar de “moral da história”, ao alertar sobre cuidado com tudo o que deseja e que nem sempre tudo que parece perfeito aos nossos olhos é realmente bom.

No texto fonte, a presença dos elementos góticos no que diz respeito ao cenário se materializa através do uso do léxico que tende a remeter o leitor a ideias sombrias, e contribuem para a construção estética proposta pelo autor. No texto fílmico, a própria construção e a necessidade de algo mais visual, que é requisitado pelo cinema, se dá pelo forte uso das cores, enquanto elementos mais sombrios estão presentes, mas são minimizados, provavelmente tendo em vista o público alvo do filme. É importante reconhecermos e compreendermos que a relação entre um texto literário e sua adaptação não será de apenas uma transposição, mas sim, de todo um processo de recriação que tenderá a respeitar a própria construção de um discurso voltado para o cinema com todas as suas próprias convenções e necessidades comerciais, sociais e estéticas e pessoais daqueles que o produzem.

---

<sup>31</sup> No *Dicionário de termos literários*, Moisés (2004, p.219-220) conceitua herói/heroína: do “grego *hêros*, semideus, filho ou descendente de deuses, pelo latim *heros*. designa, genericamente, o protagonista, ou personagem principal (masculina ou feminina) da epopeia, prosa de ficção (conto, romance, romance) e teatro”.

<sup>32</sup> LOVECRAFT, 1987, p. 01

## 5 O DUPLO E O EFEITO INQUIETANTE

O tema do duplo é um importante elemento na literatura. Também conhecido como *Doppelgänger*, palavra de origem germânica que se refere a existência de um duplo que é a cópia física de um indivíduo, mas que poderá divergir largamente da personalidade, caráter e comportamento de uma pessoa/personagem. Punter (1996) cita *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Stevenson e *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890) como importantes obras que abordam a presença do tema do duplo nos textos góticos. Tal temática é frequente nas narrativas relacionadas ao gótico, especialmente na perspectiva que aborda a dualidade do indivíduo, e o paralelo entre o bem e o mal presente em cada pessoa.

Por sua frequente associação à teoria psicanalítica, a figura do Duplo tende a ser associada com a ideia do *unheimlich*, teoria abordada por Freud em seu ensaio “*Das Unheimlich*” (1919), a fim de discutir a percepção do indivíduo a cerca daquilo que lhe é familiar, mas em uma mesma perspectiva lhe parece estranho, despertando assim o sentimento inquietante.

O conceito de *unheimlich* foi apresentado pela primeira vez por Ernst Jentsch no ensaio *On the Psychology of the Uncanny* (1906). Entretanto, são as discussões de Freud nas quais apoiaremos nosso estudo. O *unheimlich* é definido por Freud enquanto sendo “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” (FREUD, 1919, p. 249). No Brasil o termo tem sido apresentado em distintas traduções como *uncanny*, o inquietante, e o estranho, e em uma edição mais recente, o infamiliar. Nessa pesquisa, faremos uso do termo “inquietante” ao nos referirmos ao conceito em nossa discussão.

Em seu ensaio, Freud discute como o familiar, aquilo que é conhecido, poderá torna-se inquietante e sobre quais circunstâncias esse processo ocorre. Propomos observar em *Coraline* como se deu esse processo de transição do que anteriormente parecia algo familiar, bem conhecido, mas que posteriormente tomou caráter de desconhecido evocando sentimentos diversos especialmente relacionados a sensação de temor e angustia que caracterizam o inquietante.

No que concerne às relações da manifestação do inquietante, Freud dialoga em duas perspectivas, a primeira ligada a um âmbito relacionado as impressões reais, ou seja, aquelas ligadas a vivências reais do indivíduo, onde o “inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas” (FREUD, 1919, p. 276). E a segunda ligada a manifestação do inquietante em um contexto ligado à ficção e fantasia.

Para o autor as considerações sobre o inquietante em um âmbito ligado à ficção e fantasia são muito abrangentes, pois englobam a própria condição do inquietante das vivências reais e vai ainda além, portanto, deverá ser abordado em uma perspectiva distinta, nas quais “entre as muitas liberdades do criador literário está a de escolher a seu bel-prazer o mundo que apresenta, de modo que este coincida com a realidade que nos é familiar ou dela se distancie de alguma forma” (FREUD, 1919, p. 277).

Freud considera que a relação de fantasia dentro de contos de fadas, por exemplo, se distancia daquilo que tenderá a ser considerado inquietante, pois dentro do universo em que se está inserido os elementos do maravilhoso, esses são compreendidos enquanto normais e não causariam o sentimento de estranhamento com uma projeção de algo estranho e não familiar, “pois para que surja o sentimento inquietante é necessário, como sabemos, um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real”. (FREUD, 1919, p. 277).

O efeito inquietante, portanto, ocorre no âmbito literário quando o autor de ficção modela o texto de maneira que torne o sentimento inquietante possível. Para isso o leitor encontrará um universo comum, cotidiano, no texto literário, um universo que se assimile ao mundo real onde serão inseridos elementos e situações que tenderão a despertar esse sentimento, pois o autor “nos engana ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la.” (FREUD, 1919, p.278). Esse efeito é ainda mais efetivo quando o escritor “não nos deixar perceber, durante muito tempo, que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim, com astúcia e engenho, tal esclarecimento decisivo” (p.278).

Gaiman traz *Coraline* enquanto uma narrativa que se desenvolve no plano comum, em uma realidade que duplica a vida real e o cotidiano, para tanto esse efeito causado pelo inquietante aqui se aplica, pois o escritor:

também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. Mas nesse caso o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais — ou muito raramente — encontramos na realidade. (FREUD, 1919, p.277-278).

Aqui compreendemos a própria representação da figura do duplo no romance de Gaiman, onde o autor insere a construção do inquietante dentro de um universo que a princípio nos parece real, pois na narrativa é apontado que Coraline vive no mundo real, (essa percepção foi possível, pois, a cidade de Londres foi mencionada na narrativa), e posteriormente os

elementos que dialogam com o maravilhoso são apresentados na obra. O segundo momento de ocultar o propósito e a própria construção do inquietante está na manifestação do duplo. Em *Coraline* a presença do outro não está ligada a figura da própria Coraline, o leitor não é apresentado a um duplo da própria criança, mas sim, a réplicas das pessoas de seu convívio fugindo assim da abordagem mais comum na utilização da temática do duplo que é a manifestação de um próprio Eu.

Freud (1919, p. 264) dialoga com a concepção do duplo enquanto estando ligada a “todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas, que suscitaram a ilusão do livre-arbítrio”, ou seja, uma manifestação das múltiplas projeções que foram reprimidas, e que posteriormente de alguma forma retornam gerando o sentimento inquietante. Dessa forma compreendemos o inquietante enquanto o que “não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela”. (FREUD, 1919, p. 269). Para tanto aquilo que foi reprimido anteriormente passaria a manifestar-se externamente,

O autor destaca ainda a complexidade em compreender o que exatamente na manifestação do duplo o torna tão inquietante. Onde “O caráter do inquietante pode proceder apenas do fato de o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigável. O duplo tornou-se algo terrível, tal como os deuses tornam-se demônios após o declínio de sua religião” (FREUD, 1919, p.264). É possível notarmos essa relação ao refletirmos sobre o caráter comumente negativo associado a figura do duplo. Seja no cinema ou na literatura a imagem do duplo tende a estar ligada ao que seria a parte negativa, má ou ruim que é rejeitada pelo indivíduo, mas que de alguma forma vem à tona.

Para Freud a própria presença do duplo poderá não ser considerada por algumas pessoas enquanto potencial causador do sentimento de efeito inquietante, e portanto, partindo dessa afirmação é importante ressaltar que o sentimento inquietante ocorre de maneira individual para cada pessoa, onde determinados elementos, objetos ou circunstâncias que poderão ser considerados inquietantes para algumas pessoas, poderão não ser para outras. Esse aspecto se dá exatamente por esse processo ocorrer em um âmbito psicológico e mental, o que, portanto, lhe dá caráter individual, pois ocorre no íntimo de cada pessoa tendo em vista que tipo de realidade está inserida e como sua psique funciona.

Partindo da ideia apontada por Freud que afirma que o sentimento inquietante despertado pela manifestação do duplo, que como mencionamos anteriormente, tenderá a estar ligado a algo que foi reprimido e em dado momento vem à tona, podemos compreender que tal perspectiva dialoga diretamente com a narrativa desenvolvida por Gaiman, pois, Coraline

encontra-se frustrada com o fato de seus pais trabalharem em casa e ainda assim não terem tempo para brincar com ela, escreverem sobre jardinagem e ainda assim não gostarem desse tipo de atividade, Coraline tem queixas sobre a comida preparada pela família e pela falta de diversão daquele lugar, a menina ainda acaba de se mudar para essa nova cidade, encontra-se em férias escolares o que, portanto, nos leva a conjecturar que não possui amigos e possivelmente se sente solitária.

Nessa outra dimensão, seus outros pais lhe dão toda a atenção que a garota poderia desejar, cozinham comidas saborosas para ela e a põe na cama na hora de dormir. A presença dos “outros” pais, é retratada a princípio, enquanto algo positivo. Eles seriam, dentro da perspectiva de Coraline, uma versão melhorada de sua família, pois seus pais no mundo real são ocupados demais com o trabalho e não tendem a dispensar a atenção que a garota gostaria de receber. Essa manifestação do duplo teria ocorrido, portanto, dado a necessidade e desejos de Coraline relacionados a seu relacionamento com sua família, que vinham há muito reprimidos e posteriormente vieram à tona enquanto a realização de seus desejos.

A primeira representação do duplo com a qual Coraline tem contato, é a própria casa, mais especificamente a sala de visitas. Na sessão anterior discutimos sobre a construção do espaço físico e as similaridades e diferenças na ambientação entre os dois mundos. As primeiras impressões de Coraline com a ideia do duplo são um misto de inquietação e curiosidade, onde ao cruzar a porta que leva a sala de estar Coraline descobre estar em um espaço muito semelhante aquele de onde ela vem.

Coraline se mostra curiosa sobre aquele lugar e aquelas pessoas, tratando tudo com desconfiança, interage com os outros pais, conhece os novos vizinhos, mas quando os outros pais oferecem a Coraline a oportunidade de ficar ali para sempre, desfrutando de uma vida feliz em troca de substituir os olhos da garota por botões, Coraline enxerga que aquele lugar não é tão bom quanto imaginou, e que na verdade, é uma ameaça.

A concepção do inquietante pode ser largamente percebida dentro do texto de Gaiman, onde a ideia de que aquilo que lhe é familiar, que está próximo, e até mesmo dentro de sua própria casa reforça e amplifica o sentimento de temor. A ideia agora, portanto, não é o medo pelo desconhecido, e sim o temor por aquilo que parecia conhecer, o que parecia familiar, mas que agora destoa dessa compreensão e representa perigo.

## 5.1 A Outra Mãe

Entre as mais significativas representações do sobrenatural em *Coraline* está a existência da personagem da Outra Mãe, ou Beldam, palavra que refere-se a uma velha especialmente feia ou maliciosa, bruxa<sup>33</sup>, como é nomeada pelos fantasmas das três crianças que foram suas vítimas anteriormente. A Outra Mãe é a principal vilã da narrativa, pois é responsável por criar o outro mundo e tem como o objetivo atrair crianças ao prometer a realização de todos os seus desejos. Apontada como um ser de origem desconhecida, a Outra Mãe tem como objetivo aprisionar as crianças e alimentar-se de sua energia vital, e por fim, aprisionar as suas almas. É na construção e desenvolvimento do personagem que o efeito do inquietante é mais nitidamente percebido. E a partir da figura da Outra Mãe, suas falas e atitudes se destaca o processo de transição de algo familiar para algo desconhecido.

No romance, o primeiro contato de Coraline com a Outra Mãe acontece na primeira visita da criança ao outro mundo, na cozinha da outra casa; Coraline depara-se com uma mulher que:

Lembrava um pouco a mãe de Coraline. Apenas...  
Apenas sua pele era branca como papel. Apenas ela era mais alta e mais magra.  
Apenas seus dedos eram demasiado longos e não paravam nunca de mexer, e suas unhas vermelho-escuras eram curvadas e afiadas.  
Seus olhos eram grandes botões negros (GAIMAN, 2003, p. 33).

Em um primeiro momento, a aparência da Outra Mãe causa uma impressão de surpresa em Coraline e o efeito do inquietante ocorre pela semelhança física que lembra a Sra. Jones, mas que possui elementos que fazem com que a figura destoe, os detalhes notados por Coraline, como as unhas curvas, afiadas e vermelhas, a própria estatura, e além de tudo, um aspecto comportamental. No primeiro contato de Coraline com a Outra Mãe esta se encontra cozinhando, atividade que a mãe de Coraline raramente desempenha.

Coraline não demonstra nenhum indício de surpresa, ou receio, e interage com o Outro Pai e Outra Mãe, come de sua comida e só posteriormente afirma não saber que tem uma Outra Mãe. E logo volta a ser distraída pela Outra Mãe com existência de todos os elementos peculiares que tenderão a exercer fascínio sobre a criança como o circo de ratos do Outro Sr. Bobo, o teatro cuja plateia é formada por cães falantes das Outras Srtas. Spink e Forcible e um quarto repleto de brinquedos fascinantes e de decoração peculiar.

---

<sup>33</sup> Collins English Dictionary: 1. Archaic an old woman, esp an ugly or malicious one; hag 2. an obsolete word for grandmother.



A primeira reação de Coraline dá-se quando a Outra Mãe aproxima-se fisicamente da menina, fazendo carinho em seu cabelo, e logo, Coraline rejeita o contato. Os outros pais questionam se a menina tem gostado do lugar, e afirmam que ela poderá ficar lá para sempre, mas isso só poderá acontecer se a menina deixar-lhes substituir seus olhos por botões. A partir desse momento Coraline passa a agir com mais cautela e a rejeitar qualquer aproximação.

**Imagem 10**



A mãe de Coraline

**Imagem 11**



A Outra

Nas **imagens 10 e 11**, temos a sra. Jones, mãe de Coraline, e a Outra Mãe, respectivamente. No filme, no primeiro contato de Coraline com a personagem Outra Mãe, percebemos que essa possui caracterização e figurino muito similares aos da verdadeira mãe, com exceção das unhas pintadas de vermelho, o batom e os olhos de botão. As semelhanças físicas entre essas duas personagens são muito próximas; em contrapartida, a personalidade e a maneira de agir de cada uma delas é o que as tornam distintas. Em ambos romance e filme, a mãe de Coraline é representada sempre irritada e com indícios de cansaço e exaustão; no filme, ela sofre ainda um acidente recentemente, o que reforça o seu humor negativo. Coraline cobra atenção da mãe, que sempre a despreza a ou lhe envia para os vizinhos, pois, devido ao seu trabalho como redatora, está muito ocupada para brincar, ou passar tempo com Coraline que claramente fica irritada e insatisfeita com essa realidade.

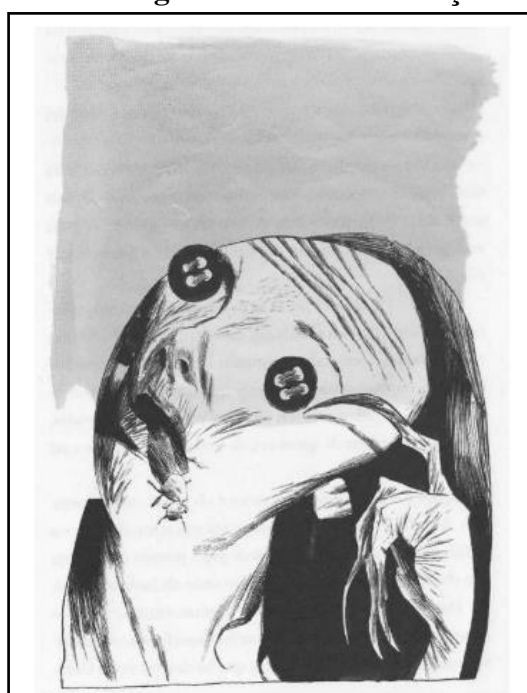
A construção da Outra Mãe enquanto o duplo da mãe verdadeira de Coraline se dá com o propósito de despertar na menina o sentimento de conflito pessoal, pois no outro mundo, o comportamento e maneira de agir da Outra Mãe propõem suprir as necessidades da menina. No filme, a Outra Mãe utiliza-se de uma boneca para observar a vida de Coraline de modo que pudesse replicá-la suprimindo suas necessidades com o objetivo de atraí-la para o mundo secreto e tomar sua vida.

Aqui Gaiman novamente nos fornece a perspectiva do duplo de uma maneira distinta, que foge as temáticas comumente estabelecidas a esse elemento. O duplo tende a se manifestar como uma outra parte do indivíduo, geralmente a parte má e cruel do outro, que como mencionamos anteriormente, reforça a dualidade. Entretanto, no texto de Gaiman, a construção do outro se dá em uma perspectiva de dualidade, mas não a de um próprio Eu. A figura de os “Outros” no romance surge como uma manifestação dos desejos de Coraline. Eles são o que a criança tende a associar a algo mais divertido, melhor, que fornece tudo aquilo que ela desejou. Sendo, portanto, a própria representação daquilo que foi reprimido, nesse caso, o sentimento de frustração e um desejo por mudança.

O livro possui também algumas ilustrações dispostas em partes específicas da história. Na **imagem 12**, temos a ilustração que representa a Outra Mãe. Criada por Daven McKean, a imagem já se constitui enquanto um exemplo de tradução intersemiótica, no qual o texto literário foi transposto. A ilustração dialoga com a caracterização da personagem do texto literário e contribuirá na imagem mental que o leitor tem da personagem. O livro, a princípio, não apresenta nenhuma ilustração da mãe de Coraline, e Gaiman também não descreve a personagem, assim o leitor terá a ideia de semelhança entre os personagens criada mentalmente e quase de maneira independente, tendo por fim a descrição da Outra Mãe no texto literário e na ilustração enquanto referenciais. Ao comparamos com a imagem criada no texto fílmico, podemos perceber a disparidade entre a criação dos personagens, reforçando a adaptação fílmica enquanto uma criação a parte, que poderá aproximar-se e distanciar-se do texto fonte do qual é adaptado.

**Imagem 12 - A Outra Mãe**

Fonte: McKean, 2003, p. 28

**Imagem 13 – Transformação**

Fonte: McKean, 2003, p. 86

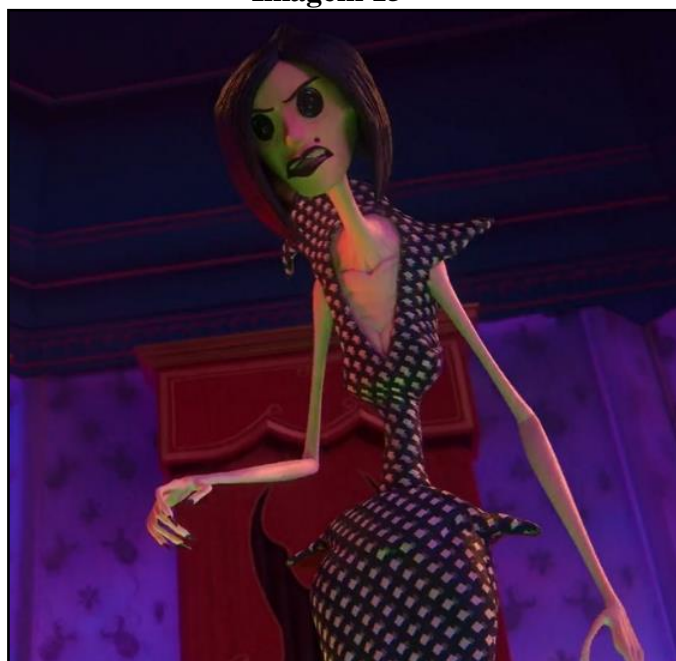
Conforme a narrativa avança e Coraline se rebela enfaticamente contra a Outra Mãe, reforçando seu desejo de ir embora e propondo desafios em troca de sua liberdade, a de seus pais e dos fantasmas das três crianças que lá estão aprisionados, a figura da Outra Mãe vai sofrendo modificações, em vista de não possuir mais a necessidade de tomar a figura do duplo da mãe de Coraline e, portanto, vai assumindo gradualmente sua verdadeira forma. A **imagem 13** acima disposta, podemos observar mais uma ilustração de McKean, que representa a Outra Mãe ao começar a ter sua aparência modificada, na imagem, suas feições já estão diferentes, os olhos de botão estão mais aparentes, a expressão em seu rosto transforma-se enquanto ela ingere um besouro; as unhas agora, mais se assemelham a garras.

Em *Coraline e o Mundo Secreto*, a Outra Mãe gradualmente também vai sofrendo modificações, e aos poucos as semelhanças com a mãe real de Coraline vão diminuindo. Na **imagem 14**, ela já traça vestes diferentes daquelas vestia em seu primeiro contato com Coraline. A expressão em seu rosto também é diferente, mais maléfica, e é partir desse momento durante o filme que ela vai reforçando suas verdadeiras intenções, iniciando o processo que reforçará o efeito do inquietante, onde uma figura que outrora parecia familiar, passa a ser encarada como algo distinto, que parecia conhecido e seguro, mas que na verdade é perigoso.

**Imagem 14**

Mudanças na Outra Mãe

A **imagem 15** ilustra o momento em que a personagem sofre uma nova modificação, e passa a aproximar-se mais, daquilo que supomos ser a sua verdadeira forma. Na imagem podemos observar a Outra Mãe tomar uma forma distinta, mais esguia e mais alta, um corpo desproporcional que vai perdendo a semelhança com um ser humano.

**Imagem 15**

Transformação - Filme

Conforme Coraline vai recuperando as bolinhas de gude, que representam os olhos das crianças fantasmas, e caminha para seu triunfo sobre a Outra Mãe, e narrativa avança para o desfecho, a figura da Outra Mãe, por fim, toma sua verdadeira forma. Essa diferença é mais perceptível no filme, que por tratar-se de uma produção audiovisual, configura o processo de transição da Outra Mãe ao longo da sequência narrativa nas cenas, e os estágios em que essa representava o duplo da mãe de Coraline, até por fim, tomar a sua verdadeira forma. No romance, já nos estágios finais de transformações a Outra Mãe é descrita como “[...] imensa — sua cabeça quase roçava o teto — e muito pálida, da cor da barriga de uma aranha. Seus cabelos enrolavam-se e ondulavam-se pela cabeça, e seus dentes eram afiados como facas” (GAIMAN, 2003, p.124).

**Imagem 16**



Aranha gigante<sup>34</sup>

Observemos **imagem 16** que ilustra a Outra Mãe, que no texto fílmico, ao revelar sua verdadeira forma passa a ter traços similares ao de uma grande aranha com partes metálicas que lembram grandes agulhas, forma consideravelmente diferente naquela apresentada no livro. No romance, a aranha é mencionada por Coraline como um animal que lhe causava desconforto indicando que a associação ao medo de Coraline foi utilizada de forma indireta na adaptação. Podemos compreender que a construção da Outra Mãe, enquanto similar a uma aranha, foi realizada no intuito de torná-la mais visual, e ainda reforçar o diálogo entre o texto fonte. Esse procedimento é compreendido enquanto um processo de transformação com ampliação, termos apontados por Brito (2006, p.10) que denominou de processo de transformação, quando “elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm

<sup>34</sup> Imagem modificada para fins de melhor observação.

configurações diferentes”, onde a ampliação é “uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance” (BRITO, 2006, p.10). Na narrativa de Gaiman, o temor de Coraline por aranhas é apenas mencionado, e ao longo da história a menção a aranhas e teias de aranhas ocorre diversas vezes, no entanto, o temor de Coraline não volta a ser enfatizado. Desse modo, a partir do momento em que Selick atribui a forma original da Outra Mãe a uma representação aracnídea, compreendemos então enquanto um processo de transformação do texto verbal para o não verbal.

Compreendemos a manifestação do inquietante no romance de Gaiman, e especificamente na construção do personagem Outra Mãe em três fases: a primeira, que está diretamente ligada à manifestação do inquietante advém daquilo que tende a estar reprimido pelo indivíduo, mas que em dada perspectiva vem à tona, nesse caso, a frustração de Coraline com seus pais e de certa maneira, seu relacionamento com eles. Essa frustração, portanto, foi o que possibilitou a manifestação do duplo, ou seja, de todo aquilo que foi apresentado no outro mundo.

A segunda fase viria da própria construção do duplo na narrativa que está ligada aquilo que Coraline tenderia a considerar enquanto uma versão familiar e melhorada, a ideia do familiar gera o sentimento inquietante relacionado as semelhanças físicas e o distanciamento na personalidade entre as figuras reais e seus duplos, nesse caso, a Outra Mãe. E por fim, o inquietante se daria diante do processo de transformação da figura da Outra Mãe, que a princípio é muito similar fisicamente à sra. Jones, e progressivamente dado a um processo de distanciamento, primeiro ao ter suas verdadeiras intenções reveladas, mas ainda mantendo semelhança física, gerando o medo daquilo que lhe era bem conhecido, mas que agora destoa da ideia de familiaridade. Por isso sua figura materializa o sentimento do inquietante, pois, de certa forma, a Outra Mãe é familiar, mas diferente de uma forma assustadora.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o texto literário de Gaiman, *Coraline*, e adaptação *Coraline e o Mundo Secreto*, do diretor Henry Selick pudemos perceber que a construção e presença do imaginário gótico e o desenvolvimento das temáticas centrais dos textos, ocorrem de maneiras distintas de modo a respeitar as próprias convenções técnicas pertinentes a cada sistema semiótico nos quais se apresentam. Ambos os textos dialogam e apresentam interações com temáticas advindas da psicanálise, cada um abordando aspectos específicos que tem como foco enfatizar a proposta idealizada por seus criadores.

Gaiman ao dialogar com a construção e independência do indivíduo e as temáticas inerentes ao íntimo humano teve seu foco no processo de crescimento e amadurecimento pessoal, em uma perspectiva que prega a superação de seus medos e a própria evolução e construção da independência. Já Selick, ainda que também abordando temas relacionados ao íntimo humano, teve como foco, no entanto, reforçar uma ideia que dialoga com a construção moral de “cuidado com aquilo que deseja”, reforçando assim a valorização de aspectos que dialogam com valorização daquilo que possui assim como o da aproximação e evolução de relacionamentos pessoais, nesse caso, a relação de Coraline com seus pais.

É notável destacar ainda as modificações presentes nos aspectos estéticos dos textos, em nossa discussão abordamos questões relacionadas ao espaço físico presentes nas narrativas. O texto literário ao exemplificar e abordar o diálogo entre os dois mundos, teve como foco destacar a presença do duplo presente até mesmo na construção do espaço físico enquanto principal exemplo do paralelo entre essas duas dimensões, onde, o espaço físico foi sumariamente descrito de maneira que traz à tona uma atmosfera sombria e de mistério tanto no mundo real, quanto no outro mundo. Já o texto fílmico ao abordar esses aspectos fez grande uso das cores enquanto recurso cinematográfico que tem como foco ressaltar a discrepância entre esses dois espaços físicos e seu significado na narrativa. Ambas as construções do espaço físico dialogam e enfatizam o objetivo de cada criador.

Outro aspecto de importância que propomos aqui discutir foi a forma com que o gótico é abordado e percebido na literatura infantojuvenil e de que maneira essa transposição ocorre para o cinema. Em nosso estudo fomos capazes então de compreender que o gótico é um tema presente, em especial os aspectos temáticos e estéticos que tendem a estar presente no imaginário voltado para crianças e adolescentes e que poderá atuar enquanto um forte aliado ao elencarmos e trazermos à tona temas complexos como a superação e desenvolvimento pessoal,

é importante ressaltar ainda que a própria literatura, assim como cinema poderá sim atuar de maneira que traga consigo propósitos educativos e moralizantes, no entanto, não devemos tratar a presença desses aspectos enquanto elementos obrigatórios e indispensáveis, e tampouco deveremos descartar livros ou filmes que não tragam consigo tais aspectos, mas sim, compreendendo que a literatura, assim como a arte em geral, poderão sim possuir propósito voltado para fins de entretenimento e diversão.

No que diz respeito ao próprio diálogo que adaptação propõe pudemos confirmar que o filme em diversos momentos aproximou-se e distanciou-se do texto fonte e sofreu alterações que apenas reforçam o caráter e valor de uma adaptação cinematográfica enquanto manifestação artística que, ainda que baseada ou inspirada em outro texto, possui em sua construção elementos que a tornam única. As próprias modificações presentes no filme apenas reforçam seu caráter de independência, em especial a independência e autonomia do tradutor, nesse caso, o diretor e roteirista. Gaiman e Selick dialogaram com temáticas advindas do gótico e da psicanálise, entretanto, ambos teceram essa relação de maneira distinta, com propósitos distintos até na própria construção da temática presente no texto.



## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papirus, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor**. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008.
- BELDAM. In: **Collins English Dictionary**, 2019. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/beldam>> Acesso em: 25 Set. 2019.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London and New York: Routledge, 1996.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Marco, 2006. *E-book*.
- BUCKLEY, Chloé Germaine. **The Canonization of Coraline**. In: *Children's Literature Association Quarterly*, v. 40, n. 1, p. 58–79, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COATS, Karen. **Between Horror, Humour, and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic**. In: *Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*. New York: Routledge, 2008.
- CORALINE E O MUNDO SECRETO**. Direção de Henry Selick. Produção de Henry Selick. Estados Unidos, 2009.
- DUTRA, Daniel Iturvides. **O o horror sobrenatural de H.P. Lovecraft: teoria e praxe estética do horror cósmico**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In: FREUD, S. **Obras Completas volume 14. História de uma neurose infantil: (o homem dos lobos)**: Além do princípio do prazer e outros textos. (1917- 1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAIMAN, Neil. **Coraline**. Illus. Dave McKean. New York: HarperCollins Publishers, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Coraline**. Illus. Dave McKean. New York: HarperCollins Publishers. 2003.
- \_\_\_\_\_. **Coraline**. Ilus. Dave McKean. tradução de Regina de Barros Carvalho – Rio de Janeiro: Rocco, 2003
- \_\_\_\_\_. **Coraline**. Ilus. Dave McKean. tradução de Regina de Barros Carvalho – Rio de Janeiro: Rocco, 2003. *E-book*.
- GERBASE, Carlos. **Cinema: primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012. *E-book*.

- GOODING, Richard. **Something Very Old and Very Slow**: Coraline, Uncanniness, and Narrative Form.” *In: Children’s Literature Association Quarterly*. v. 33.4, 390–407, 2008.
- HELLER, Eva. **A Psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili. 2013. *E-book*.
- HOWARTH, Michael Robert. **Under the Bed Creeping**: A Psychoanalytic Approach to Gothicism in Children’s Literature. Diss. University of Louisiana at Lafayette, 2007. *E-book*.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.
- JACKSON, COATS, MCGILLIS. **The Gothic in Children’s Literature**: Haunting the Borders. New York: Routledge, 2008. *E-book*.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- KING, Stephen **It: a coisa** / Stephen King; tradução Regiane Winarski. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- LOVECRAFT, H.P. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. Tradução de João Guilherme Linke.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. *E-book*
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. *Ebook*.
- NODELMAN, Perry. **The Hidden Adult**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008. *Ebook*.
- PALMER, Marcos Ubaldó. **Cor e significação no cinema: produção de sentido no filme A invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese**. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PUNTER, David e BYRON, Glennis. **The Gothic**. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2004.
- PUNTER, David. **The Literature of Terror**. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Vol. 2. The Modern Gothic. Harlow: Pearson Education Limited, 1996.
- RUDD, David. **An Eye for an I**: Neil Gaiman’s Coraline and Questions of Identity.” *Children’s Literature in Education*. V. 39.3, 159–68, 2008.
- SELICK, Henry. **Omelete Entrevista**: Henry Selick, o diretor de Coraline e o Mundo Secreto. **Omelete**: 08 out. 2009. Entrevista concedida a Érico Borgo. Disponível em:

<<https://www.omelete.com.br/filmes/omelete-entrevista-henry-selick-o-diretor-de-coraline-e-o-mundo-secreto>> Acesso em: 20 de ago. 2019.

\_\_\_\_\_. **SyFy Wire**: Coraline director Henry Selick on how not to mess up Neil Gaiman.

Syfy Wire: 14 dez. 2012. Disponível em:

<[https://www.syfy.com/syfywire/coraline\\_director\\_henry\\_selick\\_on\\_how\\_not\\_to\\_mess\\_up\\_neil\\_gaiman](https://www.syfy.com/syfywire/coraline_director_henry_selick_on_how_not_to_mess_up_neil_gaiman)> Acesso em: 20.ago. 2019.

SOUSA, Taciana Ematné de. **A cor como elemento narrativo** - uma análise do filme “Um dia, um gato” 2016. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Jornalismo) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº51, p. 019-053, jul./dez. 2006

STEVENS, David. **The Gothic Tradition**. 2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2010

TRADUÇÃO. In: **Michaelis Dicionário**, Editora Melhoramentos Ltda., 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/busca/portuguesbrasileiro/tradu%C3%A7%C3%A3o/>> Acesso em: 25 Set 2019.