11

**DO ASSOMBROSO AO CARNAVALESCO:
ANÁLISE DA PRESENÇA DO GROTESCO
EM *CORALINE* (2003)¹**

Isabele Guzella Benedito
Luciana Brito

Recebido em 29 jul 2023.

Aprovado em 22 fev 2024.

Isabele Guzella Benedito

Graduanda em Letras Português/Inglês, pela Universidade Estadual do Norte do Paraná.

Membro do Grupo de Pesquisa Leituras Literárias: Teoria Crítica, Análise Literária e Ensino.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9975981603224308>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7044-9889>.

E-mail: isabeleguzella14@gmail.com.

Luciana Brito

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista/UNESP-Assis.

Coordenadora de Curso e docente do Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná/UENP e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Lider do Grupo de Pesquisa: Leituras Literárias: teoria crítica, análise e ensino/CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2538918001475944>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3378-7279>.

E-mail: lbrito@uenp.edu.br.

1 Título em língua estrangeira: "From spooky to carnivalesque: analysis of the presence of the grotesque in *Coraline* (2003)".

Resumo: No presente trabalho, busca-se analisar como o conceito estético “grotesco” se manifesta na obra de terror fantástico *Coraline* (2003), de Neil Gaiman. Para isso, será feita uma retomada da história do grotesco, a fim de compreender sua origem e complexidade, usando de teóricos como Wolfgang Kayser (1986) e Mikhail Bakhtin (1987), dois dos principais pesquisadores desse termo. Além disso, a discussão será estendida para ser possível entender as conexões do grotesco com a fantasia, suas configurações na literatura e sua influência no estado físico e mental dos personagens.

Palavras-chave: Grotesco. Estranhamento. Literatura. Fantasia. Carnavalização.

Abstract: This paper aims to analyze how the aesthetic concept “grotesque” manifests itself in the fantastic horror novel *Coraline* (2003) by Neil Gaiman. To do so, a historical review of the grotesque will be conducted to understand its origin and complexity, using authors such as Wolfgang Kayser (1986) and Mikhail Bakhtin (1987), two of the leading researchers of this term. Furthermore, the discussion will be extended to comprehend the connections of the grotesque with fantasy, its configurations in literature, and its influence on the physical and mental condition of the characters.

Keywords: Grotesque. Uncanny. Literature. Fantasy. Carnivalization.

INTRODUÇÃO

Coraline (2003) é um livro do escritor britânico Neil Gaiman e foi idealizado devido à necessidade que o autor sentiu em presentear sua filha, uma jovem fã do gênero horror, com uma história em que a protagonista fosse corajosa e inteligente. Assim, a obra contará as aventuras de uma esperta garota chamada Coraline que, ao se

mudar para uma nova casa, descobre uma pequena porta escondida atrás do papel de parede. Depois de muito esforço para abri-la, a menina percebe que aquela porta era, na verdade, um portal para o “outro mundo”: uma espécie de universo alternativo onde tudo era mais cheio de vida e cor. Entretanto, os encantos do outro mundo pareciam bons demais para serem verdade e, então, intrigada, Coraline resolve investigar a verdade por trás daquele lugar.

Analisando a sinopse da narrativa, podemos concordar que o enredo gera curiosidade e interesse, porém não notamos algo que fuja da normalidade para uma obra denominada literatura infantil. Por que, então, o livro *Coraline* (2003) é conhecido por causar medo e desconforto até em adultos? O que torna a trama tão sombria e os personagens tão aterrorizantes a ponto disso?

A fim de responder essas e outras perguntas sobre o aspecto macabro da obra, este artigo objetiva discorrer sobre o grotesco, conceito estético que é, ao mesmo tempo, frequente e enigmático, para entendermos como a disformidade dos elementos narrativos (personagens, tempo, e espaço), presentes no enredo, é construída para instaurar o medo e a estranheza ao público leitor.

Para tal, estudaremos o grotesco tendo como base os posicionamentos de Wolfgang Kayser, com o livro *O grotesco: configuração na literatura e na pintura* (1986), Mikhail Bakhtin, com *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), e Victor Hugo, com *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cronwell* (2002), além de outros trabalhos teóricos que se fizeram necessários ao longo da construção do texto.

1. O GROTESCO: ORIGEM E CONCEITUAÇÃO

O grotesco, apesar de ser uma palavra antiga e um elemento marcante nas produções do gênero terror, ainda é um desafio para todos os que tentam defini-lo. Wolfgang Kayser, estudioso da literatura, afirma, em *O grotesco* (1986), que o problema com a categorização desse conceito não é só encontrar-lhe um significado definitivo, mas também a dificuldade em encontrá-lo em estudos voltados para a estética. Além disso, o autor também aponta um visível descuido na pesquisa e discussão desse tema dentro do campo da estética, pois praticamente não há registros “[...] e lá onde consta, melhor seria que faltasse” (KAYSER, 1986, p. 14).

Ademais, pouco se sabe sobre a origem da ocorrência do grotesco no mundo e, justamente por isso, Kayser e diversos outros autores se recusam a escrever a história do grotesco, o que o escritor revela ser “[...] tão impossível quanto uma história do cômico ou do trágico, pois tais fenômenos extrapolam a literatura e as artes plásticas” (BORGES, 2004, p. 173). Assim, Kayser (1986) acata a ideia de que esse conceito é mais antigo que o seu nome e que, para começo de conversa, um estudo sobre o nascimento do grotesco “deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes) e outras manifestações poéticas” (KAYSER, 1986, p. 17).

Ainda que o significado e a procedência desse fenômeno sejam alvos de discussão até hoje, sabemos como o termo “grotesco” se originou. Como o autor comenta:

‘La grottesca’ e ‘grottesco’ como derivações de grotta (gruta) foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação

encontrada em fins do século XV no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga. (KAYSER, 1986, p. 18)

Assim, podemos entender que a palavra “grotesco” faz referência ao local onde estranhas formas de arte foram encontradas e que, por consequência, ela serviu para categorizar esse tipo de pintura. Nessas grutas escavadas descobriram-se ornamentos que representavam pessoas e animais tão disformes que se juntavam em um só corpo. Todavia, a ideia de grotesco que fazia alusão exclusivamente às artes similares àqueles presentes nas grutas não se perpetuou, pois foi se transformando com o passar dos tempos.

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

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

De acordo com Viana, é também no século XVI que o termo “grotesco” passa de substantivo para adjetivo, a fim de ser usado como sinônimo para algo “desproporcional, monstruoso” (VIANA,

2016, p. 110). No século seguinte, porém, “os dicionários franceses [...] já fornecem um sentido figurado da palavra grotesco que poderia significar ridículo, [...], extravagante, bufão” (LIMA, 2016, p. 7), adicionando, assim, uma significação mais humorística ao termo. Além disso, como a estética não deu conta desses novos sentidos atribuídos ao grotesco, “o conceito de grotesco ficou arrastando [...] como subclasse do cômico ou, mais precisamente, do cru, baixo, burlesco ou então do cômico do mau gosto” (KAYSER, 1986, p. 14).

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

[...] grotesco ganha um novo sentido. [...] O grotesco serve então para uma via de expressão da nova visão do mundo de forma subjetiva e individual. [...] O grotesco romântico foi um grande acontecimento na literatura mundial e se expressava contra o racionalismo, o autoritarismo do Estado, aspiração ao perfeito, etc. que são características dos cânones da época clássica e do século XVIII. (NASCIMENTO, 2004, p. 159)

Logo, especialmente no começo do século XIX, o grotesco expandiu-se como categoria estética, pois “[...] diante das contradições insuportáveis inerentes ao mundo real, os românticos buscavam certa unidade apenas encontrada no plano mítico, onírico e fantástico” (VIANA, 2016, p. 111). Desse modo, podemos compreender que o grotesco passou por várias transformações ao longo dos séculos, adequando-se e moldando-se às manifestações presentes em cada época. Neste trabalho, vamos dividir o grotesco

em duas vertentes: a postulada por Mikhail Bakhtin, que defende o grotesco como sinônimo de burlesco, e a que iguala o termo ao horrível, explorada por Wolfgang Kayser.

1.2. O GROTESCO POR KAYSER (1986) E BAKHTIN (1987)

Como dito anteriormente, a pesquisa do grotesco será dividida em duas vertentes que tentam explicá-lo: o grotesco sático e o fantástico (ou romântico). Mikhail Bakhtin, como teórico da primeira vertente, caracteriza o termo por sua habilidade em trazer o riso leve e alegre por meio da dessacralização, “[...] isto é, a transferência ao plano material e corporal [...] de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Assim, em outras palavras, o processo de dessacralização significa que, tudo aquilo que uma vez foi considerado sagrado ou místico, perde essa qualidade e se torna algo totalmente palpável e compreensível a qualquer pessoa, até a mais inculta.

Desse modo, Bakhtin (1987) propõe o carnaval como o maior exemplo de manifestação do grotesco que havia na Idade Média. O que faz o carnaval ser tão popular, na concepção do autor, é o fato das pessoas usarem de sua comemoração e dos divertimentos que ele proporciona “como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)” (BAKHTIN, 1987, p. 6). Assim, durante esse período de festas, é acionado no ser humano uma sensação de liberdade, a qual ele não poderia experimentar em dias ordinários, “[...] essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha” (BAKHTIN, 1987, p. 29).

Durante as festividades, as pessoas comuns tinham a total liberdade de se livrar de todos os dogmas religiosos e regras que

incessantemente controlavam cada passo dos cidadãos, assim como cita Filho: “na Idade Média, o riso se mostra como uma necessidade perante a seriedade dos dogmas, ritos, cerimônias oficiais da Igreja Católica” (FILHO, 2020, p. 537). Carnaval, para eles, significava a liberdade de ser, liberdade de criar e também a liberdade “[...] das normas correntes da etiqueta e da decência” (BAKHTIN, 1987, p. 9).

Geralmente, as comemorações do carnaval, ou qualquer outra festividade que apresentasse o objetivo de fazer o outro rir, envolviam corpos nus, excrementos, nascimento (parto) e até mesmo a morte. Ou seja, o carnaval é uma manifestação regada de elementos do grotesco por ser nada mais do que uma dessacralização em massa. Não existem regras no carnaval e, reafirmando sua posição no grotesco, cumpre um papel muito importante em aceitar aquilo que é considerado “feio”. A festividade abraça todos os tipos de formas e deformas sem julgamento e com alegria. Por esse motivo, o grotesco é, para muitos autores, um sinônimo de insólito, ou seja, aquilo que se opõe aos costumes e torna-se atípico.

Assim, o riso proporcionado pelo carnaval seria um elemento de extrema importância na percepção e representação de mundo, já que todos os atos realizados nessa comemoração refletiram nos verdadeiros desejos e nas verdadeiras faces das pessoas. Dessa maneira, Bakhtin conclui que:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é

um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério. (BAKHTIN, 1987, p. 57)

Ainda sobre o carnaval, Bakhtin (1987) aponta o uso das máscaras como um elemento carregado de significado e fonte do sentimento de grotesco, pois:

A máscara é expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos [...] O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices, são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 1987, p. 35)

Bakhtin propõe em seu estudo, então, que o grotesco faz parte de nossas vidas e se manifesta principalmente nos ritos, nos exageros, nas pessoas e no insólito, com o riso e a ridicularização tomando lugar de destaque na percepção do grotesco.

Em contraponto com as definições alegres e festivas do grotesco Bakhtiniano, Wolfgang Kayser percebe o grotesco como “[...] algo hostil, estranho e desumano” (KAYSER, 1986, p. 81). Assim, o conceito adquire o significado de tudo o que é essencialmente assustador — principalmente pelo lugar (gruta) que deu origem ao termo. Desse modo, Kayser propõe que no grotesco já não há distinções entre seres humanos, animais, plantas e objetos inanimados, pois eles se misturam e se deformam, de tal modo, que não é possível dizer com clareza onde um começa e o outro termina.

Seguindo esse pensamento, Kayser ainda declara que “o grotesco é o mundo alheado” (KAYSER, 1986, p. 159), ou seja, o conhecido se torna desconhecido, o que era nosso vira distante, aquilo que antes era comum se transforma em atípico, não habitual, estranho. Assim, notamos que o “estranhamento” está totalmente ligado ao grotesco, pois tudo o que é grotesco é estranho – apesar de nem tudo o que é estranho ter a característica de grotesco. Sobre esse aspecto do conceito, podemos afirmar que:

[...] ‘para pertencer a ele [grotesco], é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro [...] O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco’. Ou seja, na sua visão [visão de Kayser], se tentarmos criar um mundo em que os seres que o habitam já são fantásticos, ou na lógica interna dentro do imaginário criado, são plausíveis de existirem criaturas horripilantes, não se daria no espectador/leitor o efeito do grotesco, já que não ocorreria o processo de estranhamento que advém da transformação de algo que era antes habitual (alheamento do mundo) em outra coisa. (KAYSER apud FILHO, 2020, p. 534)

Por conseguinte, para alguns autores, o grotesco deveria ser entendido não pela sua configuração, ou seja, seu significado, mas pelo efeito de estranhamento que é capaz de despertar. Porém, Kayser mostrará mais preocupação em definir o fenômeno do grotesco, pois, para o autor, o estranhamento (e por consequência, o grotesco) está altamente atrelado a recepções pessoais, ou seja, o que é grotesco para uma pessoa pode não ser para outra. Infelizmente, “mesmo determinando a estrutura grotesca ficamos na dependência da nossa recepção e não podemos dispensar absolutamente” (KAYSER, 1986, p. 157).

Embora Kayser defina o grotesco como algo sombrio, o autor não tira do conceito o mérito de conter humor “O humor constitui parte essencial do grotesco” (KAYSER, 1986, p. 120). Porém, o humor e o riso admitidos por Kayser são grandemente diferentes dos de Bakhtin, pois o primeiro não entende esses elementos como sinônimos de liberdade e alegria. «O riso mesclado de dor adquire ao entrar no grotesco com os traços do riso burlador, cínico e finalmente satânico» (BAKHTIN, 1987, p. 44), as risadas, então, seriam usadas para esconder a dor, para ironizar e até mesmo para aterrorizar.

Ademais, além de mundo alheado, o grotesco, segundo Kayser (1986), também revela o horror escondido, seja ele o horrível oculto em nossas próprias mentes, nossos desejos obscuros, a verdade que temos medo de encarar, seja ele em um nível mais geral, como um terror encoberto generalizado. Assim, com a manifestação do grotesco “O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (KAYSER, 1986, p. 161). Sobre isso, Cançado e Nogueira (2019) explicam que:

[...] através da representação simbólica, o grotesco busca aquilo que habita abaixo da superfície da psique humana, aquela dimensão de emoções e formas intensas e exageradas, como é o caso dos pesadelos, os complexos, os temores e a angústia. (CANÇADO; NOGUEIRA, 2019, p. 121)

1.3. O FANTÁSTICO, O CONTRASTE E O DISFORME DO CORPO NO GROTESCO

Ora, se o grotesco é, de acordo com Bakhtin (1968), uma ruptura com os padrões impostos e, para Kayser (1986), é a representação do inimaginável e incógnito, então, segundo Batalha (2008), é

evidente que o fantástico e sua literatura usariam do grotesco para dar vida aos seus universos imaginários e traduzir aquilo que não conseguimos compreender.

Se o gênero fantástico recorre ao grotesco, é porque este se torna uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixa nos moldes conceituais da tradição. [...] Se a literatura fantástica se utiliza do grotesco é para evidenciar aquilo a que deve sua própria existência, ou seja, a suspensão do sentido: onde todos os sentidos são possíveis, instala-se a sua ausência. (BATALHA, 2008, p. 187-188)

Ainda de acordo com Batalha (2008), ao juntarmos o grotesco e o fantástico, temos dois tipos de efeitos diferentes: o “monstro está atrás da porta”, onde somos afligidos pela inquietação de não entender aquilo que nos espreita, e, ao mesmo tempo, pela incerteza de sua existência; e o “monstro abriu a porta”, onde o excesso da presença do inimaginável nos enche de temor.

Além disso, conforme o pensamento de Batalha, nos deparamos com novas particularidades do grotesco: o contraste e a mistura. Para a autora, “por sua carga de hibridismo, sua mistura e amálgama, a oscilação entre o riso e o medo, entre o belo e o feio, entre a vida e a morte, [o grotesco] permite relativizar o verso, pela exibição de seu reverso” (BATALHA, 2008, p. 191). Como exemplo dessa fala, podemos pensar nos funerais, pois, mesmo sendo eventos que acontecem devido à morte de alguém, é justamente nessas ocasiões que mais falamos sobre a vida dessa pessoa e repensamos nossas existências. Assim, o grotesco, por sua vez, apresenta um termo falando de seu oposto.

Victor Hugo, romancista francês, propõe que “o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama como se cruzam na vida e na criação” (HUGO, 1988, p. 42), ou seja, os contrastes na estética do grotesco seriam algo tão corriqueiro que podem ser reconhecidos como algo inevitável dentro da configuração desse conceito e para além dele, pois também seria algo natural em nossa vida cotidiana. Desse modo, “a ligação entre o riso e o sofrimento, e a presença, em um mesmo personagem, da felicidade e da infelicidade” (BATALHA, 2008, p. 184) são da própria essência do grotesco.

Com isso, Mikhail Bakhtin (1987) também defenderá que o teor contraditório faz parte do grotesco e que, não só os contrários fazem parte da nossa vida, como a existência de um pressupõe (e permite) a existência do outro. Um exemplo simples dessa colocação é o conceito de vida e morte, pois um existe em favor do outro e, dessa forma, nossa compreensão do mundo se torna completa por meio desse paradoxo. Por isso devemos nos atentar para não cometermos o erro de pensar que, por serem opostos, dois termos estão distantes um do outro, porque, pelo contrário, no grotesco, eles geralmente se misturam e andam lado a lado.

Como resultado, já que o grotesco possui essa característica ambivalente, chegamos à conclusão de que “no universo grotesco tudo e todos estão em perpétuo movimento, longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição” (GONÇALVES, 2002, p. 119). Assim, o grotesco se afasta de tudo o que faz parte da estética do belo, segundo o modelo clássico. Ademais, Gonçalves (2002) sugere que a simples ideia de que realmente exista algo absoluto e perfeito no grotesco (e na vida) é uma ilusão.

Dessa forma, Gonçalves (2002) diz que:

A mudança, a metamorfose e o inacabamento impõem-se como realidades capitais. Predominam, por consequente, os corpos incompletos, mutilados, disformes em trânsito e recomposição [...] Neste Limbo de indefinição tudo é possível, em particular recompor e contrabandear a realidade. (GONÇALVES, 2002, p. 122)

Por consequência, Vitor Hugo afirma que competirá ao grotesco, então, tomar para si “todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. É a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes” (HUGO, 1988, p. 33). Contudo, mesmo o grotesco não seja parte do belo, não podemos pensá-lo como sinônimo do feio, pois, por mais que os dois apresentem características em comum, o grotesco possui muito mais complexidade. Para Nascimento, o grotesco não é idêntico ao feio, “mas facilmente pode ser repulsivo, como nos perfis desenhados por Leonardo Da Vinci, em que aparecem rostos humanos com características de animais” (NASCIMENTO, 2007, p. 157).

Com tais dizeres, podemos finalmente pensar a forma que se configura o corpo no universo grotesco. Desse modo, concordando com Cançado e Nogueira (2019), muitos outros estudiosos dirão que o uso da animalidade é extremamente frequente em histórias grotescas e, por isso, “gravuras nas quais a forma humana é mesclada com traços ou partes animais, ou vegetais são diversos” (CANÇADO; NOGUEIRA, 2019, p. 123), assim como aquelas encontradas nas grutas e que deram origem ao termo.

O animalesco nos causa um efeito de estranhamento, justamente por aproximar tanto dois contrastes: o humano e o

animal, o civilizado e o selvagem, o pensamento crítico e o instinto etc. Em corpos combinados, não conseguimos mais perceber onde o humano acaba e onde o animal começa e assim nosso cérebro se torna incapaz de decidir como vai se portar perante a criatura.

Além disso, outra característica fundamental para entendermos o grotesco é a presença dos excessos, que ganham forma principalmente em banquetes e festas. Onde há muitas pessoas, muita comida e muita bebida, não se têm controle absoluto sobre nenhum evento, pois todos estão presos naquele frenesi e, conseqüentemente, esquecem do mundo lá fora e suas regras, permitindo, então, que eles hajam da maneira grotesca que Bakhtin (1968) postula.

Ademais, outra forma de gerar o grotesco – e talvez a mais famosa – é a distorção/deformidade do corpo/objeto, pois, nesse caso, “[...] o corpo ganha rigidez ou uma mecanicidade inusitada, causando estranheza e repulsa” (SIMÕES, 2005, p. 46-47). Ainda se encaixam nessa categoria os membros tortos e inacabados, a desproporção de tamanho, a falta ou excesso de determinadas partes do corpo.

A mistura de opostos, a loucura dos personagens, as atribuições de características bestiais, o exagero em suas feições e a disformidade de seu exterior (que reflete a deformidade de seu interior), fazem parte da composição do grotesco de forma inegável, de modo que todas essas características podem nos causar estranhamento, atuando para provocar o efeito tão falado por Kayser (1986).

Concluindo, Gonçalves (2002) traça o seguinte raciocínio sobre os aspectos do corpo grotesco:

No universo grotesco os protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos hiperbólicos e exorbitantes que se afirmam como autênticas alegorias do mundo da vida e da morte. Disformes excedentes num contágio sem cerimônia a todos os níveis por todos os canais e em todos os sentidos os indivíduos confundem-se e comungam num corpo palpitante e efervescente que adquire vida própria em profícua comunicação com o meio ambiente com os elementos e as forças da natureza este corpo coletivo reveste uma dimensão cósmica. [...] Misturado ao mundo confundido com os animais e as coisas ergue-se como um corpo cósmico, [...] o corpo grotesco organiza-se como uma espécie de puzzle fantástico, o corpo é desmontável, cada membro ou órgão pode adquirir uma existência autônoma e peregrinar a vontade. (GONÇALVES, 2002, p. 119-126)

2. *CORALINE* (2003): ENTRE O TERROR E A FANTASIA

Coraline é uma história de terror e fantasia de Neil Gaiman, publicada em 2002 pela *Bloomsbury* no Reino Unido e *Harper Collins* nos Estados Unidos. No mesmo ano, o livro ganhou o *Hugo Award* e o *Nebula Award* de Melhor Romance, bem como o *Bram Stoker Award* de Melhor Obra de Escritor Emergente.

Devido ao seu sucesso, *Coraline* foi adaptado para uma história em quadrinhos ilustrada por Philip Craig Russell, em 2008, e um filme de animação stop-motion do diretor Henry Selick, em 2009. Além disso, é comparado com *Alice no País das Maravilhas* (1864), de Lewis Carroll, por conter elementos de uma realidade alternativa e traços do surrealismo, como a valorização do abstrato e do insólito.

Desse modo, a obra nos contará a história de Coraline, uma menina solitária que se muda para uma nova cidade com seus pais, sendo obrigada a conviver com o tédio e a negligência deles (adultos ocupados demais com o trabalho). A fim de sobreviver a sua difícil realidade, finge ser uma aventureira e corajosa exploradora.

Em sua primeira exploração pela nova moradia, Coraline nota uma porta de madeira na sala que parecia mais velha que o resto da casa, mas, ao tentar abri-la, só encontra uma parede de tijolos bloqueando a entrada. Após a decepção dessa primeira descoberta, descobre que o apartamento em que mora agora é, na verdade, uma enorme casa dividida em quatro casas menores e que, nos outros apartamentos, existem vizinhos “exóticos”, como as senhoras Spink e Forcible — duas atrizes de teatro aposentadas que não superaram os dias de fama, tornando-se acumuladoras de velharias — e o Sr. Bobo, um homem estrangeiro de meia-idade que, aparentemente, é alcoólatra e tem alucinações com um mini circo de camundongos saltadores.

Ademais, como se os vizinhos já não fossem excêntricos o suficiente, eles ainda têm maus presságios sobre o futuro da menina. Ao aceitar participar de um chá da tarde com as senhoras do primeiro andar, Coraline é surpreendida quando a senhora Spink diz: “Sabe, Caroline [...] você está correndo sério perigo” (GAIMAN, 2003, p. 13), mas não sabe dizer qual perigo é esse e apenas entrega à garota uma pedra com furo no meio, que funcionaria como um amuleto de proteção. Do mesmo modo, ao ver a garota voltando para casa, o sr. Bobo diz que os ratos de seu circo mandaram o seguinte recado para ela “[...] não passe pela porta” (GAIMAN, 2003, p. 10).

Porém, essas premonições só serviram para aumentar a curiosidade da jovem exploradora para resolver esse enigma que pairava sobre a velha casa. Assim, após ser deixada sozinha pelos pais que foram resolver suas “coisas de adultos” na cidade grande, Coraline decide pegar a chave que abria a pequena porta e destrancá-la novamente. Dessa vez, contudo, não existe mais a parede de tijolos tampando a entrada, mas um túnel que transmitia “um odor frio e bolorento” (GAIMAN, 2003, p. 17).

Atravessando o túnel, Coraline fica chateada ao ver que tinha dado a volta na casa e que havia voltado para o mesmo cômodo em que estava antes. Entretanto, logo percebe que duas pessoas, quase idênticas aos seus pais, a aguardavam na cozinha. A única coisa que diferenciava as duas pessoas dos seus pais eram os grandes botões pretos que eles tinham no lugar dos olhos. Ao ser questionada por Coraline sobre quem era, a mulher disse: “[...] sou sua outra mãe” (GAIMAN, 2003, p. 18).

Essencialmente, tudo no outro mundo era uma versão melhorada daquilo que Coraline conhecia, “havia coisas extraordinárias das mais variadas lá dentro, que ela nunca havia visto antes” (GAIMAN, 2003, p. 19). As cores eram mais vivas, a comida era deliciosa e seus novos pais eram incríveis e atenciosos. Durante o tempo que passa no outro mundo, Coraline vê e sente a presença dos ratos constantemente e, com isso, conhece o gato. Ele, além da menina, é o único que não tem olhos de botão e intriga a garota quando começa a falar (não só pelo fato de saber falar, mas por sua fala soar tão arrogante e misteriosa):

— Você deve ser o outro gato.
O gato balançou a cabeça.

— Não — disse. — Não sou o outro coisa nenhuma. Sou eu [...] vocês, pessoas, se esparramam por toda parte. Nós, gatos, nos mantemos íntegros, se é que me entende. Havia algo irritantemente arrogante no gato, Coraline concluiu. (GAIMAN, 2003, p. 22-23)

O felino logo desaparece, após dizer para a garota que o outro mundo não é bom como aparenta ser, confirmando as suspeitas de Coraline. Maravilhada com a nova casa, a outra mãe propõe à menina que fique para sempre ali, para tanto ela só precisava deixar que os botões fossem costurados em seus olhos. Entretanto, Coraline não aceita o convite:

— Acho que não quero — disse Coraline.
— Oh, mas queremos que fique — insistiu a outra mãe. — Queremos que fique. É só uma coisinha à toa.
— Não vai doer — disse o outro pai. (GAIMAN, 2003, p. 28).

Ao recusar a oferta, assustada, diz que quer voltar para sua verdadeira casa. Após retornar para o mundo real, com a ajuda do gato preto, a garota descobre que os pais haviam sido sequestrados pela outra mãe. Ela, então, admite que precisa retornar para o outro mundo e salvar seus pais, enquanto – para dar forças a si mesma – conta para o gato o dia em que seu pai foi picado por um enxame de vespas para a garota conseguir fugir ilesa e depois voltou para recuperar seus óculos, sendo picado outra vez.

Disse que não teve medo quando ficou lá em pé, sendo picado e ferido pelas vespas, vendo-me fugir. Sabia que tinha que me dar tempo suficiente para correr, ou as vespas perseguiriam a nós dois. E ele disse que não tinha sido corajoso ao simplesmente ficar lá e ser mordido [...] não tinha sido corajoso

porque ele não tivera medo: era a única coisa que ele podia fazer. Mas, voltar para pegar os óculos, sabendo que as vespas estavam lá e, desta vez sentindo medo, aquilo era coragem. [...] Porque — disse ela — quando você tem medo e faz mesmo assim, isso é coragem. (GAIMAN, 2003, p. 36)

Ao voltar para outro mundo para salvar seus pais, ela percebe que algo mudou. Agora tudo (o local e os moradores) parece distorcido e estranho. “Por alguns instantes, imaginou que tinha ficado cega. Mas não, conseguia enxergar a si mesma claramente como o dia. Não havia chão sob seus pés, apenas uma brancura nevoenta e leitosa” (GAIMAN, 2003, p. 46). A fim de explorar o lugar, a menina vai em direção à floresta com o gato. Ela logo vê que, quanto mais anda, mais vazio o cenário fica, até tudo estar sem forma e sem textura em uma imensidão branca. Então, após essa breve caminhada em linha reta, eles acabam retornando para a casa, pois o outro mundo era tão pequeno que haviam dado uma volta completa nele. Coraline questiona o gato sobre isso:

- Mas como é possível afastar-se de alguma coisa e ainda assim retornar a ela?
- Fácil — disse o gato. — Pense em alguém dando a volta ao mundo. Você começa afastando-se de alguma coisa e termina voltando para ela.
- Mundo pequeno — disse Coraline.
- É grande o bastante para ela — disse o gato. — Teias de aranha só precisam ser grandes o bastante para apanhar moscas (GAIMAN, 2003, p. 46-48)

Assim, a menina questiona o paradeiro dos verdadeiros pais para a outra mãe e, com isso, descobre que ela não foi a única a despertar o interesse da Bela Dama (apelido que a outra mãe recebe nessa parte da narrativa), pois lá estavam almas de outras

crianças que haviam sido presas naquele outro mundo. Desse modo, a garota faz um acordo com a Bela Dama: se Coraline encontrasse os pais antes do outro mundo se dissolver por completo, a criatura deveria libertar todos, mas se ela falhasse, a criatura teria permissão para costurar os botões nos seus olhos.

Inicia-se, então, uma corrida contra o tempo no outro mundo, o qual cada vez mais se deteriora, misturando-se com a névoa, ao mesmo tempo em que seus habitantes passam a mostrar suas verdadeiras faces, apresentando-se como horríveis criaturas disformes. Felizmente, tudo acaba bem e Coraline consegue enganar a Bela Dama (que obviamente não cumpriria o acordo) para que todos pudessem sair em segurança e escapar do outro mundo, apesar da obra não deixar claro o destino que ele levou ou o que aconteceu com seus habitantes.

3. PRESENÇA DO GROTESCO EM *CORALINE* (2003)

Em um primeiro momento, Neil Gaiman consegue mesclar, em seu livro, descrições que contêm tanto o grotesco de Bakhtin quando o grotesco de Kayser, apesar de serem opostos. O “outro mundo”, que a princípio pensamos ser uma espécie de universo alternativo, é nada mais do que o mundo alheado de Coraline, assim como propôs Kayser (1986): o conhecido se tornou desconhecido, o comum virou estranho. Ao se deparar com uma versão perfeita de sua vida, a protagonista sente logo o estranhamento essencial do grotesco, pois tudo no outro mundo era assustadoramente parecido com sua realidade, mas foi se distanciando dela cada vez mais, até que se transformou em algo completamente diferente para a menina: “Olhou ao redor da sala. Parecia-lhe tão familiar —

era isso o que a tornava tão estranha. Tudo era exatamente como ela se lembrava” (GAIMAN, 2003, p. 45).

Desse modo, tendo em vista as modificações que a Bela Dama fez para que o outro mundo fosse uma versão melhorada do mundo real, encaixa-se a ideia de Kayser de que o grotesco também revela o horror escondido, ou seja, os desejos sombrios, pois “o obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (KAYSER, 1986, p. 161). Mesmo que a garota nunca tenha falado abertamente sobre como odiava seus arredores, o livro sempre deixou claro que, por mais que ela amasse seus pais, a menina não era totalmente feliz com a vida que levava. Seus responsáveis não lhe davam atenção, não tinha amigos, todos achavam suas explorações bobas, a comida era sempre ruim (enlatada/congelada) e seus vizinhos não pronunciavam seu nome corretamente, o que a irritava.

Podemos inferir, então, que Coraline desejava que essa realidade mudasse, mas mantinha essa verdade oculta, sendo que apenas a Bela Dama foi capaz de trazer esse desejo à luz. Sendo assim, como revela o trecho abaixo, os moradores do outro mundo tentaram convencer Coraline a permanecer lá, mostrando-lhe tudo o que odiava na sua realidade:

Você vai para casa. Vai se entediar. Vai ser ignorada. Ninguém vai ouvir você, ouvir realmente. Você é esperta demais e quieta demais para que eles a compreendam. Eles sequer sabem falar o seu nome. — Fique aqui conosco — disse a voz da figura na extremidade do quarto. — Nós te ouviremos, brincaremos e riremos com você. [...] Cada dia será melhor e mais brilhante do que o anterior. (GAIMAN, 2003, p. 76)

Entretanto, não podemos esquecer que, desde que entrou no outro mundo, a menina teve um mau pressentimento, apesar de ter se encantado com o local, assim como podemos perceber no fragmento abaixo:

- Então — perguntou o outro pai. — Você gostou daqui?
- Acho que sim — respondeu Coraline. — É muito mais interessante do que lá em casa. [...]
- Fico feliz que esteja gostando — disse a mãe de Coraline. — [...] Pode ficar aqui para sempre, se quiser.
- Hmm [...] acho que não quero — disse Coraline. (GAIMAN, 2003, p. 28-29)

Qualquer outra criança consideraria aquele mundo um lugar perfeito devido à quebra dos padrões, a fuga da vida pacata e sem graça, ou seja, a “fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)” (BAKHTIN, 1987, p. 6), o que Bakhtin propôs ser a carnavalização, pois, na Idade Média, como antes visto, as pessoas usavam o carnaval para fugir dos dogmas e das regras que regiam a sociedade da época. Assim, podemos atrelar essa fuga da realidade com *Coraline* (2003), tendo em vista que, no outro mundo, diferentemente do mundo real, os pais falsos de Coraline nunca diriam “não” e sempre teriam tempo para brincar, as comidas seriam sempre deliciosas, os brinquedos sempre lindos e haveria liberdade, o que quebraria os moldes da “vida oficial” da menina. Se Coraline não fosse tão observadora e esperta, facilmente teria se deixado levar por esses detalhes, afinal aquela outra realidade realmente aparentava ser o refúgio do qual a menina precisava.

Além disso, o momento em que Coraline retorna para o outro mundo para resgatar seus verdadeiros pais e ele se transforma em algo completamente deformado, é quando a Bela Dama adquire sua liberdade de ser, por mais que ela ainda demonstre gostar (por algum motivo não aparente) de agir como mãe. A garota já tinha certeza da perversidade do outro mundo e de seus moradores e, assim, nem a vilã, nem aquele lugar precisariam mais se esforçar para manter a farsa (o que incluía não só mentir para Coraline sobre suas identidades e aparência física, mas também sobre suas reais intenções e pensamentos).

Com isso, podemos perceber que os seres do outro mundo usavam “máscaras” para se manifestarem à menina. Bakhtin postula que “manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices são derivadas da máscara” (BAHTIN, 1987, p. 35), referindo-se a esse objeto como um dos maiores detentores de simbolismo grotesco, por ser capaz de permitir que quem o use sinta liberdade de fazer o que quiser, imitar quem quiser e viver a vida (mesmo que por pouco tempo) da maneira que deseja.

Além de ser o mundo alheado da protagonista, aquele universo da Bela Dama também era uma grande caricatura da vida, pois a intenção daquela paródia do mundo real não era fazer com que Coraline se sentisse confortável ou aflorar na menina bons sentimentos de familiaridade, mas expor para ela, por meio da comparação, o quão horrível era sua realidade e o quão melhor ela poderia ser se permanecesse no outro mundo.

Porém, mais do que manipulação e medo, Coraline percebe o fato de o outro mundo e seus habitantes serem só infelizes cópias

da sua realidade, o que serve como uma fonte de combustível para ter coragem de enfrentá-los.

Aquelas coisas — mesmo a coisa na adega — eram ilusões feitas pela outra mãe em uma paródia horrível das pessoas de verdade e das coisas de verdade no outro extremo do corredor. Ela não podia realmente criar nada, Coraline concluiu. Podia apenas torcer, copiar e distorcer coisas que já existiam. (GAIMAN, 2003, p. 76)

Uma das características mais marcantes da obra *Coraline* (2003) é a maneira como Neil Gaiman usa dos aspectos do corpo grotesco para descrever o outro mundo e seus habitantes. Assim, entre os personagens que tiveram suas verdadeiras formas reveladas, após o retorno de Coraline, alguns se destacam pelos traços assustadores e outros pela descrição repulsiva, porém todos se encaixam nas particularidades do corpo grotesco.

As senhoritas Spink e Forcible e o outro pai são as criaturas mais detalhadas fisicamente pelo autor após suas transformações, sendo também os personagens que mais mudam de aparência durante a narrativa. Spink e Forcible ganham destaque por terem corpos tão disformes que acabam se juntando em um só, dando ao personagem um excesso de membros, assim como exemplifica o trecho do momento em que Coraline encontra a criatura no salão de teatro:

Ao aproximar se da coisa na parede, percebeu que se tratava de alguma espécie de casulo, como uma bolsa de ovos de aranha. Contraía-se ao contato com a luz. Dentro do casulo, havia algo que se parecia com uma pessoa, porém uma pessoa com duas cabeças, com o dobro de braços

e de pernas que deveria ter. A criatura [...] parecia horrivelmente disforme e inacabada, como se duas pessoas e plástico tivessem sido aquecidas e enroladas juntas, amassadas e espremidas em uma coisa. (GAIMAN, 2003, p. 65)

Da mesma maneira, no início, o outro pai é apenas um homem extremamente parecido com seu pai, a não ser pelos olhos, porém é revelado que sua forma, na verdade, se assemelha a uma espécie de massa fedida e com aspecto de larva, expondo toda sua disformidade/distorção, causando no leitor e em Coraline um sentimento de estranheza e repulsa:

Sob a luz tênue, Coraline levou vários segundos até reconhecer de fato a coisa: era pálida e inchada como uma larva, as pernas e os braços finos como varas. Quase não havia traços em seu rosto, que se inchava e inflava como massa de pão fermentada. Tinha dois grandes botões negros no lugar onde deveriam ter sido os olhos. Coraline fez um barulho, um som de repugnância e horror. (GAIMAN, 2003, p. 71)

A representação do outro pai, porém, também revela o forte contraste que a criatura apresenta. Apesar de sua aparência horrenda, ele é o ser (tirando Bela Dama) que mais aparenta estar consciente de seu entorno, percebendo o quão horrível é aquilo que ele e os demais moradores do outro mundo estão sendo obrigados a fazer para Coraline. Desse modo, ele é o único que sente compaixão pela menina:

A coisa era branca, enorme e inchada. *Monstruoso*, pensou Coraline, mas também *infeliz* [...] — Ela não está nada contente — disse a coisa que um dia fora seu outro pai. [...] — Você a contrariou

muito. E, quando ela é contrariada, desconta em todo mundo. É o jeito dela.

Coraline passou a mão na sua cabeça sem cabelos. A pele era pegajosa [...]

— Coitado — disse ela. — Você é apenas uma coisa que ela fez e depois jogou fora [...]

— Fuja, menina. Saia deste lugar. Ela quer que eu machuque você, para você ficar aqui para sempre [...] (GAIMAN, 2003, p. 71-72, grifos do autor)

Além do contraste presente na figura disforme do outro pai e sua inesperada lucidez e humanidade, ainda temos mais exemplos de opostos, que são uma das características do grotesco. A Bela Dama, apesar de usar a aparência da mãe de Coraline, não tinha nenhum aspecto interior que se assemelhava ao amor materno, pelo contrário. Fica evidente no decorrer da narrativa que a criatura se alimenta das crianças que aprisiona no outro mundo, então como poderíamos relacionar isso com as características comumente atribuídas às mães, como companheirismo, bondade e proteção?

Isso é para você, Coraline. Para o seu próprio bem. Porque amo você. [...] Empurrou Coraline para o corredor [...]

— Você poderá sair quando aprender a ter modos — disse a outra mãe. — E quando estiver pronta para ser uma filha amorosa. Segurou Coraline e empurrou-a para dentro do espaço escuro atrás do espelho. Tinha um pedaço de besouro grudado no lábio inferior. Seus olhos de botões negros não tinham expressão alguma. Então, fechou a porta do espelho e deixou Coraline no escuro. (GAIMAN, 2003, p. 51)

Da mesma forma, Gaiman usa do riso de Kayser (1986) “[...] burlador, cínico e finalmente satânico” (BAKHTIN, 1987, p. 44) para

evidenciar ainda mais os contrastes presentes na outra mãe. O riso é geralmente associado à felicidade, e é só no grotesco que ele adquirira esses traços “contraditórios”. Assim, o autor sempre comenta que a criatura que tomou a forma da mãe de Coraline está com um sorriso no rosto, mas nunca um sorriso feliz de fato — ou libertador, assim como Bakhtin ansiava —, por exemplo, temos a seguinte descrição: “A outra mãe sorriu, mostrando uma fileira completa de dentes, e cada um dos dentes era ligeiramente comprido demais” (GAIMAN, 2003, p. 38). Seus sorrisos eram sempre expressos de maneira estranha, principalmente por mostrarem escárnio ou outra emoção que se opõem à felicidade (sentimento esperado em um sorriso).

Ademais, podemos perceber o contraste na aparição dos fantasmas das crianças. Como seres humanos, nos compadecemos mais por mortes prematuras de crianças do que por mortes de idosos justamente pela ideia que temos de associação entre vitalidade e jovens, o que torna a visão de fantasmas de crianças algo não apenas triste, mas também contrastante por colocar a morte tão próxima da infância.

Ao perceber que deveria retornar para o outro mundo para salvar seus pais, Coraline diz que “quando você tem medo e faz mesmo assim, isso é coragem” (GAIMAN, 2003, p. 37) juntando dois conceitos totalmente diferentes em uma só ideia. A menina estava apavorada, como a narrativa mostra, porém, seu objetivo de resgatar os pais — e, posteriormente, de resgatar as crianças — era maior do que qualquer outra coisa. Do mesmo modo, quando a garota realizou sua segunda visita, Bela Dama já estava impaciente, mas ainda insistia na ideia de amar Coraline, apesar de querer devorá-la.

— Não quero jogar com você — disse. — Quero ir para casa e ficar com meus pais de verdade. Quero que você deixe eles irem embora. [...]

A outra mãe abanou a cabeça lentamente:

— Mais afiado que o dente de uma serpente — disse ela — é a ingratidão de uma filha. Mas até o espírito mais orgulhoso pode ser vencido com o amor. (GAIMAN, 2003, p. 49)

O gato, em uma de suas conversas com Coraline, dá a entender que a Bela Dama realmente tem essa fluidez de sentimentos, tanto que ele não sabe dizer qual predomina ou qual é o verdadeiro.

— Por que ela me quer? — Coraline perguntou ao gato. — Por que quer que eu fique aqui com ela?

— Quer algo para amar, acho — respondeu o gato.

— Algo que não seja ela.

Pode ser que queira algo para comer também. É difícil dizer com criaturas daquelas. (GAIMAN, 2003, p. 41)

Ainda pensando nos contrastes do grotesco, não podemos esquecer que a comparação entre o mundo real, o outro mundo que aparece na primeira visita de Coraline e a verdadeira forma do outro mundo são os maiores contrastes presentes na obra. O mundo real era tedioso, o outro mundo, a princípio, era um paraíso, mas, no final, se revela como um lugar horrível e assombroso, assim como seus moradores. Dessa forma, com tantos contrastes juntos, deparamo-nos também com as misturas. Batalha (2008) defende que o grotesco se caracteriza “por sua carga de hibridismo” (BATALHA, 2008, p. 191). Os mundos presentes em *Coraline* (2003) conseguem colocar lado a lado elementos contrastantes. Quando Coraline passou pela segunda vez no túnel que ligava as duas realidades, entendemos que o outro mundo não se transformou

em algo horroroso, mas sempre foi assim e sua realidade grotesca já existia enquanto enganava a protagonista com suas ilusões.

Bakhtin, como explica Miranda (1997), do mesmo modo que a autora acima citada, entenderá essa “confusão” entre opostos como elemento principal da carnavalização postulada por ele, pois:

Bakhtin identifica no fenômeno da carnavalização o rito das inversões e transgressões simbólicas, no qual os pares antinômicos – superior/inferior, sublime/vagabundo, erudito/popular, clássico/grotesco – são desconstruídos e reconstruídos, obedecendo a uma lógica de ‘um mundo ao avesso’. (MIRANDA, 1997, p. 131)

Assim como o disforme, os contrários e as misturas, o exagero ocupa seu espaço na narrativa dentro do outro mundo, a fim de causar o efeito de estranheza almejado por Gaiman. Aqui, não temos uma parte específica que represente toda a hipérbole, pois é o outro mundo que passa essa sensação. Coraline estava muito acostumada à vida pacata que levava e, de repente, se depara com banquetes deliciosos da outra mãe, peças teatrais exuberantes das senhoritas Spink e Forcible, recebe demasiada atenção dos outros pais a ponto de ser irritante... tudo era demais para a menina.

O animalesco, por sua vez, pode ser bem observado na descrição do senhor Bobo, que teve seu corpo desfeito e transformado em vários ratos. Além disso, seu jeito irregular e sussurrado de falar e os lugares onde ele aparece (cantos escuros, ambientes claustrofóbicos e com mau cheiro) fazem com que ele tenha uma das mais sombrias aparências da narrativa. Ademais, no mundo real, ele já causava aversão em Coraline, por ser considerado estranho.

— Venha aqui, menininha. [...] — Tratava-se de uma voz sussurrante, arranhada e seca. Lembrava a Coraline algum tipo de inseto bem grande morto. Coraline gostaria de ter uma vara ou algo com o que cutucá-lo: não tinha a menor vontade de se aproximar do homem sombrio no final do quarto. Coraline deu um passo em sua direção e ele se desfez. Ratos pretos pularam das mangas e de dentro do casaco e do chapéu, uns vinte ou mais, olhos vermelhos brilhando no escuro. [...] O casaco flutuou e caiu pesadamente sobre o chão. O chapéu rolou na direção do canto do quarto. Coraline estendeu um dos braços e abriu o casaco. Estava vazio, embora fosse gorduroso ao toque. (GAIMAN, 2003, p. 76-78)

Todos os habitantes do outro mundo e o próprio outro mundo, estavam à mercê das vontades de Bela Dama, apresentando-se como fantoches ou servos dela, assim retomamos a ideia de Gonçalves (2002) de que “No universo grotesco os protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos” (GOLÇALVES, 2002, p. 119), unidos de forma intrínseca em seu exterior (por revelarem suas formas grotescas juntas) e interior (unificados pelo mesmo propósito e desejo). Até o outro pai, que aparenta ser o único capaz de ter pensamentos individuais, tem grande dificuldade em resistir ao domínio da criatura soberana, assim como descrito abaixo:

— Na verdade, não devo falar com você quando ela não estiver aqui — disse. [...] Fechou a boca e cruzou as mãos sobre seu colo.

— Então, o que devo fazer agora? — Perguntou Coraline. O outro pai apontou para os lábios. Silêncio.

— Se você nem mesmo vai falar comigo — disse Coraline —, então vou explorar.

— É perda de tempo — disse o outro pai. — Não existe nenhum outro lugar a não ser aqui. Foi tudo o que ela fez: a casa, o terreno e as pessoas da casa. Ela fez e esperou. — Então ele pareceu constrangido e pôs o dedo em frente à boca novamente, como se tivesse acabado de falar demais. (GAIMAN, 2003, p. 44)

Desse modo, a impressão que temos é de que todos os seres e o universo eram meros coadjuvantes no plano maligno da outra mãe e não tinham (ou não poderiam ter) vontade particular e, por causa disso, faziam parte de um corpo coletivo que estava em constante mudança, dependente das vontades da Bela Dama. É por isso que, de acordo com Gonçalves (2002, p. 119) “no universo grotesco tudo e todos estão em perpétuo movimento longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição” (GONÇALVES, 2002, p. 119). Quando a outra mãe quis, as passagens para o mundo real foram fechadas, o outro mundo começou a se desfazer e o outro pai e os outros vizinhos tiveram seus verdadeiros corpos disformes expostos e usados para causar medo e manipular a menina.

Gonçalves ainda diz que “cada membro ou órgão pode adquirir uma existência autônoma e peregrinar à vontade” (GONÇALVES, 2002, p. 126), e por mais que essa alternativa fosse tirada daquelas criaturas, o universo ainda conseguiu se manter como um ser que existe independente dos desejos da Bela Dama. É o gato quem nos passa essa informação, ao dizer que: “Há entradas e saídas de lugares como este que nem mesmo ela conhece” (GAIMAN, 2003, p. 48).

Além disso, ainda temos a forte influência do fantástico junto ao grotesco durante grande parte da narrativa. Batalha (2008) afirma que há a criação de efeitos diferentes no momento em que

temos a fusão desses dois conceitos. No primeiro efeito, “o monstro está atrás da porta”, somos atormentados por não entender aquilo que nos espreita — e, ao mesmo tempo, pela incerteza de sua existência. Do mesmo modo, Coraline se sente assim no início da narrativa, pois seus vizinhos têm maus pressentimentos sobre seu futuro e a alertam para tomar cuidado, dizendo coisas sem nenhum contexto (até então) como: “não passe pela porta” (GAIMAN, 2003, p. 10) e “você está correndo sério perigo” (GAIMAN, 2003, p.13).

Assim, a garota se sente aflita porque, depois desses avisos, nenhum vizinho consegue explicar o porquê de ter sentido vontade de alertar a menina e o que está acontecendo de errado.

— As folhas do chá, querida. Vou ler seu futuro. Coraline passou sua xícara para a senhorita Spink. A senhorita Spink examinou bem de perto as folhas de chá preto no fundo. Comprimiu os lábios.

— Sabe, Caroline — disse após alguns momentos, você está correndo sério perigo. [...]

— Que tipo de perigo estou correndo? — perguntou Coraline. As senhoritas Spink e Forcible olharam para ela surpresas.

— Aqui não diz — respondeu a senhorita Spink.

— As folhas de chá não são confiáveis para esse tipo de coisa. Não, realmente. São boas para as generalidades, não para os detalhes. (GAIMAN, 2003, p. 13)

Ademais, como se não bastassem os avisos desconexos de perigo vindo de pessoas as quais ela não conhecia bem, Coraline ainda era atormentada por alucinações visuais e sonoras, além de sonhos com ratos.

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 [...]

Coraline fechou a velha porta de madeira, apagou a luz e foi para a cama. Sonhou com formas negras que deslizavam de um lugar para outro, evitando a luz até que todas se reuniam sob a lua. Pequenas formas negras, com pequeninos olhos vermelhos e dentes amarelos afiados. [...] Suas vozes eram agudas, sussurrantes e ligeiramente gemidas. Faziam Coraline sentir-se inquieta. (GAIMAN, 2003, p. 8)

O segundo efeito proposto, então, seria “o monstro abriu a porta”, no qual o excesso da presença do inimaginável nos enche de temor. Esse momento, na narrativa, estende-se desde o momento em que Coraline chegou no outro mundo até o final, porém ele fica bem explicitado quando a menina retorna para o mundo real e percebe que seus pais estão desaparecidos, implicando que ela deveria voltar para o outro mundo e arriscar sua vida para resgatá-los. Assim, antes de abrir a porta para o outro mundo novamente, ela conta para o gato a história de quando seu pai perdeu os óculos ao ser atacado por vespas e voltou depois para buscá-los, mesmo sabendo que as vespas ainda estariam lá, para fazer uma analogia com sua situação atual.

Logo após a cena mencionada acima, é a primeira vez que a menina demonstra medo genuíno perante a Bela Dama e o outro mundo, pois, antes do sequestro de seus pais, tudo era desconfiança, mau pressentimento, mas depois todas as suas preocupações ficaram reais demais: “— Vocês não me assustam — disse Coraline, embora eles a assustassem na realidade, e muito. — Quero meus pais de volta” (GAIMAN, 2003, p. 38).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Coraline (2003), obra escrita pelo escritor britânico Neil Gaiman, conta a história de uma garota que descobre em sua nova casa um portal secreto que a leva para o outro mundo: uma realidade alternativa na qual sua vida era perfeita, com pais amorosos e aventuras sem fim. Porém, logo a menina percebe que aquele lugar é, na verdade, uma ilusão criada por um ser chamado Bela Dama, para aprisionar crianças infelizes e se alimentar de suas almas. Assim, a menina precisa resgatar seus pais verdadeiros, com as outras crianças raptadas, e salvar a si mesma antes da ilusão entrar em colapso e levar todos com ela.

Nesse trabalho, analisamos a narrativa de terror fantástico em busca da presença de elementos do grotesco, categoria estética muito discutida por Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. O grotesco, por sua vez, de acordo com Kayser é tudo o que há de sinistro, assustador e capaz de despertar nos receptores o estranhamento. Diferentemente, Bakhtin defende que o grotesco é a dessacralização, ou seja, o rebaixamento de tudo o que é sagrado, relacionando, assim, o termo com caricatura, máscara, imitações, liberdade, o carnaval. O teórico também afirma que a mistura de opostos, a atribuição de características animais e bestiais em humanos, o exagero e a disformidade do corpo exterior fazem parte da composição do grotesco.

Assim, conclui-se que, no texto de Gaiman, é possível identificar a atuação do grotesco e sua importância para o efeito que a obra causa nos leitores. Desse modo, esse conceito se mostra presente majoritariamente nas descrições dos personagens e do espaço,

pois os habitantes do outro mundo possuem formas corpóreas disformes, animais e exageradas, além de serem apenas caricaturas e imitações deformadas da realidade.

O outro mundo, por fim, mostra sua forma grotesca enquanto a narrativa brinca com a aproximação de elementos opostos (bem e mal, vida e morte, real e ideal, liberdade e aprisionamento, medo e coragem). Portanto, ao fazer com que todos esses elementos trabalhem juntos, Gaiman consegue construir em *Coraline* (2003) uma história marcante não só para o gênero terror fantástico, mas também para o imaginário de uma geração inteira de leitores.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BATALHA, Maria Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. *Itinerários*. Araraquara: UNESP, n. 27, p. 183-192, jul./dez., 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1134>. Acesso em: 15 jun. 2023.

BORGES, Bento Itamar. O (mau) gosto e o grotesco. *Veritas*. Porto Alegre: PUCRS, v. 50, n. 2, p. 166-194, jun., 2004. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/34562>. Acesso em: 15 jun. 2023.

CANÇADO, Raquel Tomás; NOGUEIRA, Letícia de Sá. Grotesco como opção estética: um olhar semiótico sobre South Park. *Triades*. Juiz de Fora: UFJF, v. 1, p. 117-134, jul., 2019. Disponível em: <https://triades.emnuvens.com.br/triades/article/view/203>. Acesso em: 15 jun. 2023.

FILHO, Francisco Carlos Costa. O grotesco como categoria estética: discussões conceituais. *O Mosaico*. Curitiba: UNESPAR, n. 19, p. 531-546, jul./dez., 2020. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3189>. Acesso em: 15 jun. 2023.

GAIMAN, Neil. *Coraline*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

GONÇALVES, Albertino. O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco. *Comunicação e sociedade*. Braga: CECS, vol. 4, p. 117-130, 2002. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8694>. Acesso em: 15 jun. 2023.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

LIMA, Fernanda. Do Grotesco: Etimologia e Conceituação Estética. *Intertexto*. Uberaba: UFMT, v. 9, n. 1, 2016. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. *Tempo Social*. São Paulo: USP, v. 9, n. 2, p. 125-154, out., 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/gqrFyzcRP9LkwVt6jgx8dHR/>. Acesso em 25 jun. 2023.

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

SIMÕES, Maria João. Ligações perigosas: realismo e grotesco. In: KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*: temas. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, p. 39-53, 2005.

VIANA, Maria. Figurações do grotesco na obra O Coruja, de Aluísio Azevedo. *Estrema*: Revista Interdisciplinar de Humanidades. Lisboa: Ulisboa, v. 9, n. 9 p. 107-135, 2016. Disponível em: <http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/49>. Acesso em: 15 jun. 2023.