

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
FACULDADE DE LETRAS – FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO - PPGL

JANDIR SILVA DOS SANTOS

**O IMAGINÁRIO RESIDUAL NO CONTO DE FADAS *CORALINE*, DE NEIL
GAIMAN**

Manaus – AM
2020

JANDIR SILVA DOS SANTOS

**O IMAGINÁRIO RESIDUAL NO CONTO DE FADAS *CORALINE*, DE NEIL
GAIMAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, para obtenção do Título de Mestre em Letras – área de concentração em Estudos Literários. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cássia Maria Bezerra do Nascimento

**Manaus – AM
2020**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos, Jandir Silva dos
S237i O imaginário residual no conto de fadas "Coraline", de Neil
Gaiman / Jandir Silva dos Santos . 2020
195 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Cassia Maria Bezerra do Nascimento
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Imaginário. 2. Residualidade. 3. Contos de fadas. 4. Contos
populares. 5. Neil Gaiman. I. Nascimento, Cassia Maria Bezerra do.
II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
FACULDADE DE LETRAS – FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO - PPGL

Título do texto para a defesa: O imaginário residual no conto de fadas *Coraline*, de Neil Gaiman

Composição da Banca Examinadora

Titulares:

Orientadora Prof.^a. Dr.^a Cássia Maria Bezerra do Nascimento – PPGL-UFAM

Membro: Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo – PPGLA-UEA

Membro: Prof. Dr. Serge Margel – Universidade de Brasília

Suplentes:

Membro: Prof. Dr. Fernando Scheibe – PPGL-UFAM

Membro: Prof.^a Dr.^a Nícia Petreceli Zucolo – PPGL-UFAM

Data da defesa: 17/08/2020

Horário: 17h30

Realização via aplicativo ZOOM.

Aos amigos ausentes, amores perdidos, velhos deuses e à estação das brumas: e cada um de nós dê ao Diabo o que lhe é devido. – Neil Gaiman

RESUMO

Fadas, bruxas, princesas, guerreiros, monstros e magia são alguns dos elementos que nos vêm à mente quando falamos de contos de fadas, narrativas popularizadas pela tradição oral europeia que sobreviveram ao teste do tempo e atravessaram continentes, mesclando-se a histórias de outros povos, de outras terras, influenciando e sendo influenciadas por atmosferas mentais. A crença nas entidades que povoam tais narrativas, híbridas de modo a tornar sua origem longe de ser determinada, compõem mosaicos amplos, chamados de imaginários, sobre os quais se debruçam este trabalho. Conduzido pelo aporte de Residualidade Literária e Cultural, de Roberto Pontes (2019), que postula sobre atmosferas mentais e imaginários, este trabalho conta com o principal suporte teórico de J.R.R. Tolkien (2010), indispensável no estudo dos contos de fadas – considerando ainda as contribuições de nomes como Bettelheim (1980), Propp (2001), Carter (2012), Coelho (2012) e Todorov (2013) para o tema –, com a finalidade de pensar *Coraline* (2004), de Neil Gaiman, como pertencente a estas histórias, enquanto produto de imaginários vários, uma culminância dos mais diversos elementos residuais de narrativas folclóricas, uma amálgama de *tópos* cristalizados ao longo do tempo que, à luz da produção criativa contemporânea, são ressignificados. Para tal, são eleitas categorias de análise a partir das quais serão traçados percursos residuais que permitam possibilidades de leitura do texto de Gaiman.

Palavras-chave: Imaginário; Residualidade; Contos de fadas; Contos populares; Neil Gaiman.

ABSTRACT

Fairies, witches, princesses, warriors, monsters and magic are some of the most prominent elements when it comes to fairytales, narratives made popular by the European tradition that survived through time and spaces, merging with tales from another cultures, from another lands, influencing and being influenced by other mentalities, according to Roberto Pontes. The believe in entities that comes to surface in those stories builds a series of complex structures that Pontes refers to as imageries, the matter of this paper. Tolkien (2010) is my main reference in the matter of fairytales, nonetheless the theories of names such as Bettelheim (1980), Propp (2001), Carter (2012), Coelho (2012), and Todorov (2013) are also heavily considered in the study of *Coraline* (2004), by English author Neil Gaiman, as a fairytale, a resulting from the gathering of many imageries, from a diverse range of residual folktale elements retold by the contemporary literary craft that infuses such mix with new meanings. The analysis is here made through specific categories from which residual lines are drawn, offering a large range of reading possibilities over the text of Gaiman.

Keywords: Imagery; Residuality; Fairytales; Folktales; Neil Gaiman.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
SEÇÃO I – Era uma vez...	11
1.1 Quem acredita em fadas?	11
1.1.1 <i>Ingredientes necessários</i>	17
1.1.2 <i>Lá e de volta outra vez</i>	21
1.1.3 <i>E viveram felizes para sempre</i>	24
1.2 Quem conta o conto de fadas?.....	25
1.3 As fadas na sala de estar.....	31
1.3.1 <i>Fantasia</i>	34
1.3.2 <i>Escape</i>	38
1.3.3 <i>Consolo</i>	40
1.3.4 <i>Recuperação</i>	42
1.3.5 <i>Eucatástrofe</i>	43
SEÇÃO II – Um conto de todas as fadas	45
2.1 A menina	51
2.1.1 <i>Quando a terceira pessoa parece muito com a primeira</i>	51
2.1.2 <i>Os olhos são as janelas do outro mundo: os símbolos da Visão em Coraline</i>	54
2.1.3 <i>E se não fosse Coraline, mas Joãozinho? Uma leitura de O oceano no fim do caminho....</i>	67
2.1.4 <i>Contos de fadas: um projeto de supressão do Mito e do Feminino</i>	74
2.2 O gato.....	77
2.2.1 <i>Um sonho de mil gatos: os felinos imaginários de Gaiman</i>	78
2.2.2 <i>“Sua voz soava como a voz de dentro da cabeça de Coraline”</i> : o gato como duplo	88
2.3 A devoradora de filhos	100
2.3.1 <i>A mais estranha das fadas</i>	101
2.3.2 <i>A duplicidade perigosa: ela é Outra e Mãe</i>	114
2.3.3 <i>A problemática da vilã</i>	122
2.4 O outro mundo	127
2.4.1 <i>O mundo-espelho: Platão questiona a outra mãe</i>	127
2.4.2 <i>O outro mundo e o ventre do monstro</i>	131
2.4.3 <i>O altar aonde as crianças vão para morrer</i>	136
2.5 A trindade.....	144
2.5.1 <i>Quem é a Deusa Tríplice?</i>	145

2.5.2 <i>A deusa branca de Gaiman</i>	150
2.5.3 <i>Assim em Graves como em Gaiman: a trindade desajustada em Coraline</i>	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	170
ANEXOS.....	176
Anexo 1 – A nova mãe, por Lucy Clifford (tradução minha)	176
Anexo 2 - O gato demônio, por Jane Wilde (tradução minha).....	194

Lista de imagens

Figura 1 - Os caminhos de Faërie.....	22
Figura 2 - Os fundamentos da narrativa, segundo Todorov	22
Figura 3 - A Hecatae	158
Figura 4 - As Fúrias.....	159

INTRODUÇÃO

Atemporais, os contos de fadas exercem uma influência perpétua sobre os seres humanos. Tais narrativas não se limitam a fronteiras, apresentando criaturas e situações próprias de cada espaço-tempo, mas que simultaneamente carregam construções, elementos e ensinamentos comuns a todos esses contextos, e nunca falham em nos deslumbrar.

Esse fascínio também os tornou, frequentemente, objetos de estudo. Observando-os sob a ótica do estruturalismo russo, Vladimir Propp situou-os entre os “contos de magia”. Tzvetan Todorov, por sua vez, chamou-os de “maravilhosos” ao perceber os graus de fantasia oferecidos pelas narrativas, pois, neles, o insólito é assumido como parte da realidade natural. Angela Carter, em sua busca para compreender o feminino nas mais variadas culturas populares, toma-os como referência ao organizá-los em coletâneas, desde que sejam protagonizados por mulheres; e Bruno Bettelheim utiliza-os como suporte terapêutico e objeto de análise psicanalítica.

Contudo, John Ronald Reuel Tolkien é um dos poucos que realmente se debruça sobre a compreensão da natureza dos contos de fadas, e não somente em sua estrutura ou como instrumento para outra finalidade senão eles mesmos. Em seu *Sobre histórias de fadas* (2010), texto resultante de uma sequência de palestras ministradas por Tolkien sobre a obra de Andrew Lang na Universidade de St. Andrews em 1938, o autor enfatiza as particularidades de um conto de fadas, assim como o efeito que deve produzir no leitor para que seja considerado um bom representante desse modo literário.

Tomando o caminho tolkieano para o estudo dos contos de fadas (afinal, há muitas estradas que perpassam os reinos de Titânia e Oberon), encontro *Coraline* (2003), um dos trabalhos mais populares de Neil Gaiman, autor britânico famoso por confeccionar histórias com atmosferas muito próximas do pesadelo, e não raramente, tecidos sob medida para o público infantil. As tendências criativas inusitadas de Gaiman, aliadas à natureza fantástica dos contos de fadas, levaram-me a empreender esta aventura, cujas etapas, não diferentes da jornada de qualquer herói, oferecem ferramentas indispensáveis para sua plena realização.

A seção I deste trabalho, “Era uma vez”, trata, em sua primeira parte, “Quem acredita em fadas?”, sobre o motivo de chamarmos determinadas narrativas desse modo, e outras não, especialmente de acordo com o estudo que J.R.R. Tolkien (2010) faz do assunto, sem dispensar as considerações realizadas por Bruno Bettelheim (1980), Bárbara Carvalho (1982), Vladimir Propp (2011), Nelly Novaes Coelho (2012), Angela Carter (2012) e Tzvetan Todorov (2013),

todos nomes a considerar durante o desenvolvimento de um método para a observação dos contos de fadas.

É pela estrada pavimentada por tais estudiosos que encontro Neil Gaiman na segunda parte da seção, “Quem conta o conto de fadas?”. Enquanto artista, Gaiman é um dos principais nomes a se considerar ao responder a pergunta-título, pois é referência ao produzir contos de fadas para uma nova geração de crianças, histórias tão poderosas que são plenamente capazes de definir novas formas de fruição narrativa, da mesma forma que *Branca de Neve*, *João e Maria* e *Barba Azul* fizeram a cada vez que foram contadas por um bardo diferente, de um tempo diferente, para um público diferente.

Em “Fadas na sala de estar”, item que encerra a seção, *Coraline* será então analisada sob a medida de Tolkien, a fim de descobriremos se de fato a narrativa de Gaiman pode seguramente figurar entre títulos como *Alice no país das Maravilhas*, *A bela adormecida* e *Chapeuzinho vermelho*.

A partir deste questionamento, recorro à teoria da residualidade literária e cultural, organizada pelo professor Roberto Pontes, para traçar os percursos residuais de determinadas categorias da obra selecionada para análise, preocupação primária da seção II, “Um conto de todas as fadas”.

Motivos folclóricos e mitológicos foram resgatados a fim de compor um quadro de leitura possível para a compreensão de *Coraline*, identificando traços de vários imaginários – o greco-romano, o egípcio, o japonês, o celta – utilizados na composição do imaginário interno do livro, além de realizar o levantamento de alguns estudos realizados acerca da obra, o estado da arte em que ela se encontra, enfatizando as curiosas e diversas perspectivas psicanalíticas que os pesquisadores adotam ao analisá-la, aparentemente fundamentais para a compreensão da dinâmica estabelecida entre as personagens, e o quão emancipadora é, de fato, a jornada de Coraline através do outro mundo.

Para tal, foi necessária a subdivisão da seção II em categorias de análise, a fim de que os percursos residuais e as eventuais perspectivas psicanalíticas messem-se de forma a ilustrar a complexidade do imaginário interno da obra.

“A menina” é a primeira delas, focando na protagonista feminina tão comum aos contos de fadas – por si só um tópico cheio de sentidos –, em sua jornada pelo outro mundo, orientada por James Wood (2001), no que diz respeito à Coraline enquanto narradora-exploradora de um universo platônico. Devida às semelhanças entre ambas as narrativas, exceto pelo gênero de quem os protagoniza, traçarei paralelos com outra obra de Gaiman, *O oceano no fim do caminho*

(2013), observando justamente a diferença de gênero como fundamental para a distinção entre os dois livros.

“O gato” vem em seguida, e se ocupa do companheiro de Coraline, tão fiel quanto sarcástico, tão cuidadoso quanto *blasé*, e o peculiar fato de tratar-se justamente de um gato, o que permite que percursos residuais sejam traçados e perpassem a mitologia egípcia, as crenças celtas, os episódios nórdicos e os tradicionais contos de fadas, e, acima de tudo, sua função ora como companheiro do ser humano, ora como seu inimigo, e, até mesmo, como sua projeção.

Como parte essencial do livro, o confronto que Coraline tem com a outra mãe distingue esta como uma personagem imperativa, digna de uma categoria de análise só sua, “A devoradora de filhos”, na qual analiso tanto o percurso que tangencia Cronos, Anansi, Aracne, as bruxas do *Malleus Maleficarum* e a fada madrinha má que coloca a Bela Adormecida em seu famoso coma, quanto sua dinâmica materna com Coraline, e a dimensão psicanalítica que a narrativa assume por conta desse trajeto, tão presente no estado da arte alcançado por essa publicação.

Ao “Outro mundo” também dedico categoria de análise, uma vez que, assumindo atributos platônicos em sua composição, estabelece uma relação com a outra mãe que só pode ser descrita – como o faz Eliade (1992) – como mítica, uma vez que sua esfera de existência é mal compreensível, seja por nós ou por Coraline, talvez melhor entendida apenas por Tolkien (2010).

A última categoria dedica-se a reconectar a menina, sua mãe e a outra mãe a uma versão da “Trindade”, na qual o feminino tripartido assume sua potencialidade sagrada e se torna indispensável à manutenção da natureza do mundo, traço residual comum na maioria dos trabalhos mais famosos de Gaiman, entre eles *Stardust - o mistério da estrela* (2008), *Sandman* (2010), *O oceano no fim do caminho* (2013) e *Deuses Americanos* (2016).

As considerações finais são a culminância natural da discussão desenvolvida ao longo dessas duas seções, nos quais procurei oferecer uma leitura residual possível da novela *Coraline* enquanto um conto de fadas sombrio, considerando também as perspectivas que compõem o estado da arte da obra, considerando o percurso teórico que me levou a adotar a metodologia de análise aqui exposta, na esperança de que tenha contribuído consideravelmente para o enriquecimento deste mesmo estado.

Incluo ainda, logo após listar as referências deste trabalho, dois contos inéditos no Brasil, ambos com tradução minha: “The new mother” (A nova mãe), de Lucy Clifford, e “The demon cat” (O gato demônio), de Jane Wilde, utilizados nas análises aqui realizadas.

SEÇÃO I – Era uma vez...

Configurando-se enquanto resíduos culturais, os contos de fadas carregam, ao longo dos séculos, atmosferas mentais heterogêneas, uma mistura de crenças, ensinamentos, percepções e motivos de cada tempo-lugar onde foram contados. Não à toa, despertou interesse de um número impressionante de estudiosos, dos quais destaco J.R.R. Tolkien, que se dedicou, além de deixar obras de ficção extremamente referenciais no que diz respeito à produção de Fantasia no Ocidente, a organizar um método de observação das narrativas que se propõem a apresentar como contodefadescas¹.

Nesta seção, a partir das sugestões de Tolkien, apreendo também conceitos definidos pela teoria da residualidade de Roberto Pontes, conforme descritos por William Torres (2010), a fim de que sejam organizadas as etapas dessa possível estratégia metodológica, considerando a relevância dos estudos que nomes como Tzvetan Todorov, Vladimir Propp, Angela Carter e Robert Darnton fizeram sobre o assunto, contribuições sem as quais tal método de estudo não seria possível (“Quem acredita em fadas?”).

Em seguida, a fim de desvendar o objeto de estudo deste texto, *Coraline* (2003), de Neil Gaiman, apresento tanto o homem quanto a obra (“Quem conta o conto de fadas?”), cujas constituições estão tão entrelaçadas que considerar o quanto do escritor está na obra e o quanto dela repercute no fazer artístico do escritor torna-se essencial para dar início a qualquer operação analítica referente à mesma.

O método tolkieano é finalmente experimentado no encerramento da seção (“As fadas na sala de estar”), no qual, junto com *Coraline*, atravesso o outro mundo a fim de reconhecê-lo enquanto um legítimo espaço das fadas, como entendido por Tolkien.

1.1 Quem acredita em fadas?

Os primeiros levantamentos teóricos desse trabalho surgiram, como sempre surgem, da necessidade de sanar duas inquietações iniciais: por que estudar contos de fadas? Há de fato uma teoria para contos de fadas?

¹ O adjetivo aqui é utilizado como uma forma não de designar apenas narrativas consideradas como contos de fadas, mas de abranger aspectos em qualquer enredo que, embora não usufruindo de elementos fantásticos nem de qualquer outra particularidade das histórias de fadas, ainda assim utilize os efeitos literários que o método tolkieano entende como típico dos contos de fadas.

No que diz respeito à justificativa do trabalho, há um acervo variado de opiniões que podem servir de embasamento. Uma delas é a de Carter (2012, p. 7) que afirma que “[...] os contos de fadas, os contos populares, as histórias da tradição oral constituem a mais vital ligação que temos com o universo da imaginação de homens e mulheres comuns, cujo trabalho criou o mundo”.

Alinhado ao pensamento de Carter, coloco Robert Darnton, pesquisador que se debruça sobre a história cultural francesa em seu *O grande massacre de gatos* (1987), no qual, ao tratar sobre o trabalho do historiador etnográfico, tece as seguintes considerações:

[...] o historiador etnográfico estuda a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo. Tenta descobrir sua cosmologia, mostrar como organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seu comportamento. Não tenta transformar em filósofo o homem comum, mas ver como a vida comum exigia uma estratégia. Operando ao nível corriqueiro, as pessoas comuns aprendem a “se virar” — e podem ser tão inteligentes, à sua maneira, quanto os filósofos. Mas, em vez de tirarem conclusões lógicas, pensam com coisas, ou com qualquer material que sua cultura lhes ponha à disposição, como histórias ou cerimônias (DARNTON, 1987, s/p.).

Com a ajuda de Carter e Darnton, percebo que o conto de fadas estabelece conexões entre duas grandezas: o ser humano e o mundo. Algumas dessas conexões são definidas por Câmara Cascudo (1999), ao compreender os contos de fadas como um tipo de conto popular:

É de importância capital como expressão de psicologia coletiva no quadro da literatura oral de um país. As várias modalidades do conto, os processos de transmissão, adaptação, narração, os auxílios de mímica, entonação, o nível intelectual do auditório, sua recepção, reação e projeção determinam valor supremo como um dos mais expressivos índices intelectuais populares (CASCUDO, 1999, p. 303).

Nelly Novaes Coelho (2012) é cuidadosa ao traçar um possível percurso histórico de origem para os contos de fadas, destacando a carga de significados com a qual o período medieval os imbuíu, resíduos de uma época violenta que podem ser identificados em tais histórias:

Nos contos populares medievais, o mundo feudal está representado em toda sua crueza: o marido que brutaliza a esposa (*Grisélidis*); o pai que deseja a própria filha (*Pele de Asno*); as grandes fomes que levavam os pais a abandonarem seus filhos na floresta (*João e Maria*); a antropofagia de certos povos, que se transforma no gigante comedor de crianças (*João e o Pé de Feijão*); entre outros (COELHO, 2012, p. 45).

Enfatizando o que Cascudo declara sobre a supremacia intelectual de tais narrativas, Coelho classifica-as como um verdadeiro caldeirão cultural, no qual a relação homem-mundo assume uma dimensão quase universal, uma vez que encerram traços de uma grande quantidade de etnias, através das quais se popularizam e consolidaram-se, séculos depois, enquanto gênero literário:

Foi pelo encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se “espiritualizaram” (ciclo arturiano); surgiram os romances cortesões, o mito do “filtro do amor” (tomado por Tristão e Isolda); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e as histórias de encantamento, bruxedos e magias, que com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos contos de fadas da Literatura Infantil Clássica (COELHO, 2012, p. 53).

Bárbara Carvalho (1982), em seu trabalho acerca da literatura infantil, reforça a ideia de mosaico universal acerca dos contos de fadas, não destoando nem de Cascudo, nem de Coelho, inclusive concordando com esta na afirmação de que a Idade Média serviu como período essencial de formação desse mosaico:

A migração dos Contos orientais povoou e enriqueceu a Idade Média, no mundo ocidental, mormente os Países latinos: sendo o gênero mais cultivado ao lado das Cantigas. Traduzidos e adaptados por homens de letras, especialmente pelo clero, dominicanos, franciscanos e jesuítas em particular, essas Coletâneas de Contos Populares e Fabulários deram origem a uma série inesgotável de livros famosos, novelas e contos que se tornaram imortais, cuja riqueza de motivos e fantasia foi explorada por todo o mundo em infinitas versões (CARVALHO, 1982, p. 50).

Contudo, Carvalho reconhece a impossibilidade de realmente traçar a origem dessas histórias, justamente por sua composição coletiva, o que não a impede de entregar uma definição satisfatória sobre o que são contos de fadas:

Os contos de fadas são as últimas ramificações da mitografia universal; é o inconsciente ou a lembrança adormecida da infância humana: sobrevivência mental da vida infantil da humanidade. Sua origem, portanto, se perde no tempo; anônimos em suas fontes orais, pertencem à maravilhosa família dos mitos, dos poemas épicos, das lendas, que se fixaram no Folclore. E, pela conexão dos velhos mitos e lendas com os contos clássicos de Fadas, constituem estes um rico manancial de estudos e pesquisas (CARVALHO, 1982, p. 56).

Darnton (1987) também investe esforços em ponderar a origem dos contos de fadas, já enquanto modo literário. Ao tratar do projeto de valorização da identidade nacional alemã, empreendido pelos irmãos Grimm por meio da reunião de contos da tradição oral, Darnton colabora ainda mais para o argumento da impossibilidade de traçar o percurso originário de um resíduo do imaginário popular. Para tal, ele começa a pensar a “legitimidade alemã” que teria, por exemplo, o conto de *Chapeuzinho vermelho*:

Os Grimm o conseguiram, juntamente com “O gato de botas”, “Barba Azul” e algumas poucas outras histórias, com Jeannette Hassenpflug, vizinha e amiga íntima deles, em Cassei; e ela ouviu as histórias de sua mãe, que descendia de uma família francesa huguenote. Os huguenotes trouxeram seu próprio repertório de contos para a Alemanha, quando fugiram da perseguição de Luís XIV. Mas não os recolheram diretamente da tradição popular oral. Leram-nos em livros escritos por Charles Perrault, Marie Cathérine d'Aulnoy e outros, durante a voga dos contos de fadas nos círculos elegantes de Paris, no fim do século XVII. Perrault, mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho). Mas ele retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados freqüentadores dos salões, *précieuses* e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, seu *Contes de ma mère Voye*, de 1697 (DARNTON, 1987, s/p.).

Essa conexão narrativa entre o homem e o mundo que, na tentativa de compensar a distância entre um e outro, recorre a elementos que transcendem as leis naturais do próprio mundo, foi objeto de um estudo de método realizado por Propp, que estabeleceu *topos*, os quais dizia repetirem-se em toda e qualquer narrativa fantástica:

As funções dos personagens representam as partes constituintes que podem tomar o lugar dos **motivos** de Vesselovski, ou dos **elementos** de Bédier. Lembremos que a repetição de funções por personagens diferentes foi observada há bastante tempo pelos historiadores das religiões nos mitos e nas crenças, mas não pelos historiadores do conto maravilhoso. [...] Isto explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade (PROPP, 2011, p. 16-17, grifo do autor).

Não fosse o método de Propp tão normativo, estabelecendo elementos fixos a uma manifestação de linguagem que, de toda forma, constitui um organismo vivo e mutável por natureza, haveria uma forma segura de estudo do conto maravilhoso: a partir dessas funções de personagens descritas pelo estruturalista. Mesmo se assim o fosse, ainda seria complicado utilizá-lo como método específico de estudo do conto de fadas, que, segundo Propp, é compreensível não como definido em si mesmo, mas apenas um ramo dos contos maravilhosos.

Dos teóricos consultados que tratam, de alguma forma, sobre os contos de fadas, somente em um constata-se tanto a preocupação de defini-los como uma narrativa específica, discernível a partir de suas próprias particularidades, quanto a oferta de um método de estudo para os mesmos, o que conseqüentemente sana minha segunda inquietação, a de haver de fato uma teoria que aborde os contos de fadas de forma sistemática. Tolkien (2010), mais famoso por seu trabalho como escritor de fantasia do que como teórico, é quem oferece um dos conceitos fundamentais deste trabalho:

A definição de histórias de fadas – o que é ou deveria ser – não depende portanto de qualquer definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza de *Faërie*², do Reino Perigoso e do ar que sopra nessa terra. Não tentarei definir isso nem descrever diretamente. Não é possível fazê-lo. Faërie não pode ser capturado numa rede de palavras, porque uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Ele tem muitos ingredientes, mas uma análise não necessariamente revelará os segredos de todo [...] Por ora só direi isto: uma “história de fadas” é aquela que resvala o uso de Faërie, qualquer uma que seja sua finalidade principal – sátira, aventura, moralidade, fantasia (TOLKIEN, 2010, p. 16).

Menos normativo que Propp, Tolkien oferece como critério de observação, para identificar um conto de fadas, o espaço em que essa narrativa se desenvolve, uma manifestação geográfica na qual a natureza é em algum grau alterada, onde o real é questionado e assume características sobrenaturais. Ou nem tão sobrenaturais assim, como afirma o próprio Tolkien:

Sobrenatural é uma palavra perigosa e difícil em qualquer um de seus sentidos, seja mais amplo ou mais estrito. Mas dificilmente poderá ser aplicada às fadas, a não ser que *sobre* seja considerado meramente um prefixo superlativo. Porque é o homem que é, ao contrário das fadas, sobrenatural (e muitas vezes de estatura diminuta), ao passo que elas são naturais, muito mais naturais do que ele (TOLKIEN, 2010, p. 11, grifo do autor).

Tolkien reposiciona o ser humano em sua relação com a natureza ao falar das fadas e de todas as criaturas que dividem com elas o mundo secundário, e não foi o único a fazê-lo³. Em *História da bruxaria* (2019), Jeffrey Russel e Brooks Alexander adotam o mesmo ponto de vista ao discutir sobre a percepção que foi construída acerca da figura da bruxa:

² A tradução feita pela Editora Conrad, utilizada neste trabalho, opta pela expressão *Belo Reino* como tradução de *Faërie*, palavra utilizada no idioma original por Tolkien. Optei por manter o termo original, assim como faz Raposeira (2006) ao referir-se ao reino das fadas segundo Tolkien.

³ Embora utilize o termo “sobrenatural” no sentido de que criaturas como as fadas estejam fora da esfera natural, Todorov (2010) expressa uma ideia semelhante a de Tolkien ao categorizar o Maravilhoso, situação em que, na narrativa, tanto personagens quanto leitor devem admitir que existem leis da natureza que desconhecem e que precisam ser aceitas. É, portanto, dentro desta categoria que Todorov compreende os contos de fadas.

O “sobrenatural” é outro conceito que requer reflexão. Frequentemente se pensa que a bruxaria envolve poderes sobrenaturais. Mas os limites entre o natural e o sobrenatural vêm sendo continuamente reajustados. Nesse processo, os cientistas algumas vezes mutilaram a busca do conhecimento ao declararem que certos temas não eram adequados a uma investigação científica. Na realidade, tudo quanto existe deve ser natural, quer a ciência seja capaz ou não de demonstrar sua existência. Se, por exemplo, os anjos – ou os extraterrestres – existirem, eles fazem parte da ordem natural do Universo. Exceto dentro do contexto de um sentido técnico especial demarcado pela teologia cristã, o termo “sobrenatural” é demasiado vago para permitir uma definição (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p.18).

O mundo secundário descrito por Tolkien, Faërie, portanto, não é menos natural que nosso próprio mundo, que apenas por uma questão referencial é chamado de primário. Gosto da definição de Tolkien por atuar como um ponto de partida sólido, e que ainda permite aberturas quando fala que a utilidade ou a forma com a qual Faërie é utilizado é irrelevante para a constituição do conto de fadas, apenas sua presença é essencial. Ele determina uma condição para que a presença de Faërie caracterize o conto de fadas, uma vez que os melhores são os que sustentam o conflito do ser humano com essa realidade alternativa:

Faërie contém muitas coisas além de elfos, fadas, anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões. Contém os oceanos, o Sol, a Lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós, os homens mortais, **quando estamos encantados** (TOLKIEN, 2010, p. 15, grifo meu).

Estar sob o efeito de um feitiço permite a presença dos mortais nesse reino fantástico, uma vez que sua estadia ali transgride as ordens naturais daquele mundo secundário. Sem o feitiço, normalmente permitido por meio do consumo de substâncias nativas daquele espaço, é provável que o ser humano sequer tivesse consciência de si enquanto permanecesse fora de seu mundo, como se participasse de um sonho vívido.

Quando considero a relação que Tolkien (inglês) faz entre a jornada por um outro mundo, estabeleço paralelos com certas práticas que Darnton observa na história cultural francesa, ao comparar o fazer narrativo dessas duas nacionalidades:

O conto francês (conto tipo 700) não menciona as roupas do personagem e não lhe oferece a ajuda de fadas nem de quaisquer outros seres sobrenaturais. Em vez disso, coloca-o num impiedoso universo camponês e mostra como ele repele bandidos, lobos e o padre da aldeia, usando sua inteligência, a única defesa dos “pequenos” contra a ganância dos grandes. Apesar de uma numerosa população de fantasmas e duendes, o universo dos contos ingleses parece muito mais prazenteiro. Até a matança de gigantes ocorre numa terra de fantasia (DARNTON, 1987, s/p).

Tolkien, linguista tão inglês quanto fosse possível, observa tais histórias a partir de seu próprio contexto cultural, e ainda elenca efeitos que o conto de fadas deve surtir para que se concretize – Fantasia, Escape, Consolo, Recuperação e Final Feliz –, que serão melhor discutidos mais adiante na seção. Por enquanto, ao considerar minhas inquietações teóricas, inadvertidamente dei meu primeiro passo em direção a uma metodologia para o estudo dos contos de fadas, pois, a partir dos pressupostos de Tolkien, tais narrativas podem ser observadas a partir da utilização de um espaço no qual o real – ou categorias dele – é abolido, cuja permanência do homem mortal só é permitida mediante o efeito de um feitiço.

1.1.1 Ingredientes necessários

Reconhecer os operadores metodológicos, ou conceitos indispensáveis, constitui um passo fundamental na elaboração de uma estratégia metodológica, e a aplicação de cada um consequentemente pode determinar o percurso de uma pesquisa. No caso desta estrada para os contos de fadas, já foi discutido o primeiro passo: a partir do conceito tolkieano de Faërie, reconheço uma narrativa como conto de fadas. E em seguida?

Aqui, recorro à teoria da residualidade para decidir por qual caminho seguir, conforme organiza Torres (2011), que se esforça para conferir didatismo na explanação das sugestões deste caminho. Cabe, antes, ressaltar que a abordagem residual é, por natureza, uma abordagem comparativa:

[...] o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Ao elencar os tópos que se repetem nos contos maravilhosos, Propp recorre também à estratégia comparativa, a fim de achar as perspectivas amplas para sua própria questão literária – a morfologia desses contos:

Nosso estudo mostrará que a repetição das funções é surpreendente. [...] Prosseguindo com estas observações, pode-se estabelecer que os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, **realizam** freqüentemente as mesmas ações. [...]. No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber **o que** fazem os personagens. **Quem** faz algo e **como**

isso é feito, já são perguntas para um estudo complementar (PROPP, 2011, p. 16, grifo do autor).

A residualidade assim o faz: busca resíduos culturais que perpassam as barreiras de tempo-espaço, analisando suas transformações e permanências. No caso da literatura, essa comparação é feita a partir de textos literários em contextos diferentes, buscando tópos que destaquem tanto suas semelhanças quanto suas diferenças, o que se pretende fazer aqui com os contos de fadas contemporâneos e a forma como eles mantêm vivos em si as reminiscências de narrativas populares de outras épocas, de outros lugares.

No que diz respeito aos contos de Faërie, os escritos de Carter já dão indícios de que, para além da estratégia comparativa, há também a necessidade de se observar traços de natureza residual em tais histórias para que seja possível compreendê-la plenamente:

O mais provável é que a história tenha sido composta mais ou menos da forma como a temos agora, a partir de todo tipo de fragmento de outras histórias, há muito tempo e em algum lugar remoto — e foi remendada, sofreu pequenos acréscimos e supressões, mesclou-se com outras, quando então nossa informante lhe deu sua forma pessoal, para adequá-la a um público ouvinte de, digamos, crianças, bêbados num casamento, velhas debochadas ou pessoas presentes num velório — ou simplesmente para o seu próprio prazer (CARTER, 2012, p. 8).

Carter ainda é cuidadosa em destacar o quanto essa liberdade criativa, tão própria de um gênero advindo da tradição oral, é carregada de uma riqueza cultural imensurável, da qual o método residual se ocupa, aqui, se focando em diferentes formas de expressão do feminino em narrativas das fadas:

Não organizei esta coletânea a partir de fontes tão heterogêneas para mostrar que no fundo todas somos irmãs, membros da mesma família humana, apesar de algumas poucas diferenças superficiais. Aliás, não acredito nisso. Por mais que no fundo sejamos irmãs, isso não significa que temos muito em comum. [...] A intenção primeira era demonstrar a extraordinária riqueza e a diversidade de respostas à mesma condição comum — estar viva — e a riqueza e a diversidade com que a feminilidade, na prática, é representada na cultura “não oficial”: suas estratégias, suas tramas, seu trabalho árduo (CARTER, 2012, p.11).

A compreensão plena dessas narrativas também acarreta em uma compreensão plural do mundo, novamente enfatizando a relação ser humano-mundo tão presente nos contos de fadas, também análoga ao conceito tolkienano de Faërie. Segundo Carter, é justamente isso que as torna singulares, tão carregadas de tradição como são:

A maioria das histórias aqui reunidas não existe numa única versão, e sim em muitas versões diferentes, e diferentes sociedades atribuem diferentes sentidos para o que é essencialmente a mesma narrativa. Numa sociedade monogâmica, o sentido do casamento difere do sentido que lhe atribui a sociedade poligâmica. Mesmo uma mudança de narrador pode acarretar uma mudança de sentido.

[...]

As histórias se difundiram por todo o mundo, não porque todos partilhamos o mesmo imaginário e experiência, mas porque as histórias podem ser levadas de um lugar para outro, parte que são da bagagem que as pessoas carregam consigo quando se vão de sua terra (CARTER, 2012, p. 11).

O termo *imaginário*, utilizado por Carter, é tão essencial para a teoria da residualidade quanto para este trabalho, mas antes que chegue a sua definição, nosso próximo passo para o estudo dos contos de fadas é uma das compreensões que a residualidade, segundo Torres (2011), tem de *mentalidade*, nosso segundo operador metodológico:

[...] os elementos culturais de caráter material, noutras palavras, os objetos produzidos pelo Homem (utilitários ou artísticos), nada mais são que concretizações daquilo que se pode chamar de **mentalidade**, pois sempre trazem em si, a partir de suas características, os costumes de um determinado grupo social de certo período histórico, ou seja, os seus modos de agir, de pensar e de sentir (TORRES, 2011, p. 65, grifo do autor).

O autor confere outros atributos à noção de mentalidade, que além de estar em relação de sinonímia com a expressão “resíduo cultural” – e talvez justamente por isso –, está estritamente ligada ao passar do tempo, assim como às estruturas sociais:

[...] daí se falar em *mentalidades*, ou seja, utilizar-se o termo no plural; coletivo, visto que, ainda que se possa chegar a ela por meio de um único indivíduo, não se pode esquecer de que este pertence a um grupo, a uma coletividade, a qual ele, inevitavelmente, representa; e mutável, uma vez que o modo de agir e de pensar de um determinado grupo de indivíduos pode mudar, com o passar do tempo (TORRES, 2011, p. 64-65).

Mentalidades, então, é uma forma mais adequada de descrever os resíduos culturais que trabalhos como este buscam em textos literários. Que vestígios, semelhantes ou diferentes, posso encontrar em uma narrativa com características de contos de fadas de outros tempos, de outras culturas, de outras narrativas que apresentem as mesmas características, como a presença de Faërie, por exemplo?

Contudo, tratando-se de uma narrativa com elementos folclóricos como é o caso do conto de fadas, a representação mimética, por vezes simbólica, desses traços de mentalidade assume também um lugar de destaque neste trabalho, o que torna necessário um terceiro operador metodológico, que não coincidentemente é contemplado pela teoria da residualidade. Passo então ao conceito de *imaginário*:

[...] depreende-se que o vocábulo **imaginário** está mesmo relacionado às imagens que um determinado grupo de certa época faz de si e de tudo o que está à sua volta; ou seja, **imaginário** é o modo como um grupo social enxerga ou pensa o mundo em que vive; o modo como (re)age a algo, como sente (no sentido mais amplo da palavra **sentir**) e como percebe tudo aquilo que lhe afeta (TORRES, 2011, p. 70, grifo do autor).

A percepção que os grupos sociais têm daquilo que os afeta constitui sua reação ao mundo, que por vezes é traduzida em imagens que passam a integrar aquela consciência coletiva, daí a noção de imaginário, uma interface entre o sensível e o inteligível, o que se pode sentir, o que se pode perceber, e o que se pode entender, o que se pode visualizar. A construção de um imaginário instaura um processo autossustentável, pois, nele, o artista encontra a matéria-prima de sua criação, que alimentada pelo contato com outros imaginários, de outros tempos-espacos, contribuem para a estruturação de novos imaginários, que por sua vez enriquecem – quando não reconfiguram – o Imaginário coletivo.

É válido ressaltar que, a partir deste ponto, quando me referir ao Imaginário coletivo, este será grafado com letra maiúscula, a fim de não ser confundido com o imaginário criativo, no caso, aquele – ou aqueles – construído por Neil Gaiman, a fim de diferenciar o imaginário-produto do Imaginário-processo, terminologias que adoto para a fluidez da leitura deste trabalho. Sobre a possibilidade de um imaginário-produto colaborar para a reconfiguração do Imaginário-processo, trago Darnton em meu apoio quando este continua da jornada que fizera o motivo de *Chapeuzinho vermelho* sair da França e migrar para a Alemanha e além:

Assim, “Chapeuzinho Vermelho” inseriu-se na tradição literária alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas não detectadas. Ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a publicação, atravessando depois o Reno e voltando para uma tradição oral, mas, desta vez, como parte da diáspora huguenote, dentro da qual retomou sob a forma de livro mas, agora, como produto da floresta teutônica, em lugar das lareiras das aldeias do tempo do Antigo Regime, na França (DARNTON, 1987, s/p.).

A exemplo de Darnton, Torres (2011) tenta descrever o percurso que o resíduo cultural faz até que componha o imaginário de determinada coletividade: “De fato, esses conceitos

complementam-se, visto que, grosso modo, **resíduo** é um **imaginário** duma época presente em outra e **mentalidade** é a abstração de um **imaginário** ou de um conjunto de **imaginários**” (TORRES, 2011, p. 32, grifo do autor).

São essas imagens que analiso nas narrativas em que há a presença de Faërie, o resíduo pelo qual busco. Seria a imagem de uma jovem virgem, de uma fada carismática ou de uma feiticeira poderosa? De um cavaleiro destemido, de um animal falante ou de uma maçã envenenada?

O método, então, organiza-se a partir da compreensão e aplicação de tais conceitos: a busca pelo resíduo Faërie para o reconhecimento de uma narrativa como conto de fadas, em seguida analisam-se os elementos de mentalidade que, atuando em conjunto com a natureza mimética da obra de arte, projetam-se na composição de imaginários.

A partir dessa composição, abrem-se caminhos para os mais diversos estudos no que se refere a contos de fadas.

1.1.2 Lá e de volta outra vez

A aplicação dos três conceitos utilizados – o Faërie, as mentalidades e o Imaginário – constituem etapas de uma metodologia para os contos de fadas, além de oferecer possibilidades de estudo das mais variadas sobre esses textos. Compreender uma narrativa enquanto conto de fadas (ou que tenha características contodefadescas, em especial a presença de Faërie) seria o primeiro passo para observá-la como tal, e conseqüentemente estudar os elementos que a compõem a partir de uma perspectiva residual.

As finalidades desse reconhecimento já são conhecidas, conforme observado no trabalho de teóricos que previamente elegeram os contos de fadas como parte de seu objeto de estudo:



Figura 1 - Os caminhos de Faërie
Gráfico elaborado por mim.

Sobre a validade deste método, é interessante observar quando Todorov (2013) faz algumas considerações acerca da estrutura narrativa dos contos de fadas servir, em última instância, como composição fundamental de qualquer outro gênero narrativo. Segundo ele, toda narrativa é composta de uma estrutura bem simples, ilustrada a seguir:

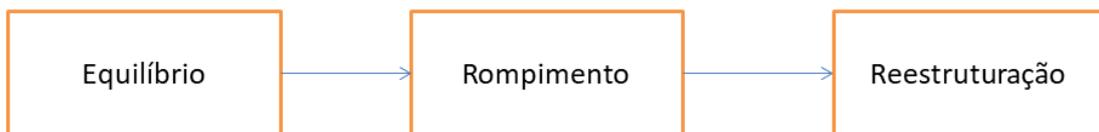


Figura 2 - Os fundamentos da narrativa, segundo Todorov
Gráfico elaborado por mim.

O equilíbrio inicial das narrativas, positivo ou não, se depara com um fator de rompimento, de polo oposto ao do equilíbrio, uma conturbação de *status quo*. O enredo, então, se estenderia através da resolução desse rompimento, o que levaria à reestruturação de um novo equilíbrio, diferente do inicial.

De acordo com Todorov (2013), o sobrenatural⁴, presente inicialmente nos contos de fadas, agiria sobre a velocidade do rompimento – sobre o quão instantaneamente desequilibra ou reestrutura, agindo como um catalisador –, e seria essa a diferença entre a narrativa fantástica e a que não o é, embora a estrutura fundamental de ambas seja a mesma.

Por sua própria definição, a literatura passa além da distinção do real e do imaginário, do que existe e do que não existe. Pode-se mesmo dizer que é em parte graças à literatura, à arte, que essa distinção se torna impossível de sustentar. O objeto literário é ao mesmo tempo real e irreal; por isso, contesta o próprio conceito de real (TODOROV, 2013, p. 164-165).

O questionamento do real e a estrutura básica da narrativa verificada por Todorov conversam diretamente com a estrutura mítica descrita por Joseph Campbell em seu *O herói de mil faces* (2007), a famosa jornada do herói, que observa um percurso narrativo semelhante também nos mitos de todo o mundo, o que me revela a natureza basilar dessa estrutura, ao mesmo tempo em que aproxima ainda mais a narrativa mítica do conto de fadas: “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 2007, p. 36).

Levar em conta o que me dizem Campbell (2007) e Todorov (2013) complementa este estudo porque me permite aplicar teoria e método, aqui sugeridos até mesmo em narrativas que, aparentemente, não pertençam ao gênero fantástico, o que não as impedem de trazerem em si características fantásticas ou, até mesmo, contodefadescas.

Existe uma coincidência curiosa entre os autores que cultivam o sobrenatural e os que, na obra, se preocupam particularmente com o desenvolvimento da ação, ou se, quiser, que contam histórias: são os mesmos. [...] *A Odisséia, o Decameron e Don Quixote* possuem todos, em diferentes graus, elementos maravilhosos; são, ao mesmo tempo, as maiores narrativas do passado. Na época moderna, não é diferente: são narradores, Balzac, Mérimé, Hugo, Flaubert, Maupassant, que escrevem contos fantásticos (TODOROV, 2013, p. 162).

Deixando teoria e método não apenas para a literatura fantástica, nomes como Todorov e Campbell abrem precedentes para que este trabalho faça o mesmo pelos contos de fadas, até então abrangidos somente dentro de outros gêneros literários, como contos de magia, contos

⁴ Válido lembrar que Todorov não utiliza o termo com o mesmo sentido que Tolkien. Para Todorov, o sobrenatural é uma intervenção além do mundo natural, que permite a transcendência.

fantásticos, fábulas, contos populares. A partir daqui, posso contemplá-los pelo que de fato são: histórias de Faërie e dos seres humanos enfeitados que por ali se aventuram.

1.1.3 E viveram felizes para sempre

Se viveram felizes para sempre é porque certamente a pesquisa não se esgotou. O processo aqui sugerido é de forma alguma prescritivo, tampouco completo. Trata-se de um possível princípio metodológico para análise dos contos de fadas, influenciado majoritariamente pelas perspectivas de Tolkien (2010) sobre o assunto.

A partir da definição que o autor faz de contos de fadas – narrativas que trazem um espaço no qual o mágico amplia a compreensão sobre o mundo natural, Faërie, no qual os humanos só permanecem por intermédio de magia –, posso encontrar em uma narrativa – fantástica ou não, como desmistifica Todorov (2013) – traços desse gênero tão atemporal.

Constatados esses traços, é possível encontrá-los em outras narrativas, partilhando funções semelhantes – seja pelas coincidências ou pelas distâncias –, estratégia utilizada por Propp (2011) em seu estudo estruturalista sobre o tema e que Carvalhal (2006) considera como vital no esclarecimento de questões literárias amplas.

Tais tangências oferecem perspectivas narrativas e históricas úteis na realização de determinada leitura de uma obra, pois dão pistas acerca das mentalidades que trazem em si todo o processo autossustentável de composição do Imaginário e dos imaginários, conforme explica Torres (2011) sobre a teoria da residualidade.

Partir das informações que surgem da análise desses resíduos culturais constitui matéria-prima de pronto uso para pesquisas de cunho variado, tais como as realizadas por Bettelheim (1980), Propp (2011), Carter (2012) e tantos outros, inclusive também para uma análise residual, uma vez que a composição desses imaginários por si só servem como objeto de um estudo perfeitamente realizável.

Não se trata, portanto, de um método definitivo, mas possível aos que desejam tomar os contos de fadas como base de uma pesquisa a princípio literária, uma vez que parte de componentes narrativos desse gênero. Assumir uma definição sólida para os contos de fadas me permite analisá-los a partir de suas especificidades, e não de uma perspectiva generalizada sobre narrativas fantásticas.

Se isso não me pode fazer feliz para sempre, que ao menos me deixe feliz por agora.

1.2 Quem conta o conto de fadas?

Em retrospecto, tive uma jornada extraordinária. Não sei se posso chamá-la de carreira, porque uma carreira dá a entender que eu tinha algum tipo de plano de carreira, algo que eu nunca tive. O mais perto que cheguei disso foi uma lista, escrita aos 15 anos, com tudo o que eu queria fazer: escrever um romance, um livro infantil, um quadrinho, um filme, gravar um audiolivro, escrever um episódio de *Dr. Who...* e por aí vai (GAIMAN, 2014, sem paginação).

Mesmo afirmando que não tinha um plano de carreira, a lista de desejos do escritor Neil Gaiman substituiu-o de maneira mais que satisfatória: entre seus romances, destacam-se *Deuses Americanos* – vencedor na categoria de Melhor Romance nos prêmios Nébula e Hugo – e *Stardust: o mistério da estrela* – adaptado para o cinema em 2007 –, os episódios de *Dr. Who* foram escritos e há uma grande quantidade de suas publicações em audiolivro. Contudo, foi a HQ *Sandman* que o consagrou não apenas enquanto roteirista de quadrinhos, mas como um dos maiores contadores de histórias vivos.

Nascido em 10 de novembro de 1960, em White Hart Lane, Portchester, cidade de Hampshire, ao sul da Inglaterra, Neil Richard Gaiman é uma figura de carreira tão peculiar quanto sua ficção, e peculiar também é a forma como a mídia o percebe:

A revista Forbes o colocou como “o autor mais famoso do qual você provavelmente nunca ouviu falar”. Seu editor, William Morrow, o chama de “um fenômeno da cultura pop”. Está listado no *Dictionary of Literary Biography* como “um dos dez maiores escritores pós-modernos vivos”, junto a Thomas Pynchon e William Burroughs (WAGNER, 2011, p. 21).

Fantasia, não é incomum que seu trabalho nos leve por searas sombrias, com perigos os quais não sabíamos que temíamos. Contudo, como é frequente que se pense – erroneamente – sobre obras da Fantasia, suas histórias nos falam mais sobre o humano em nós do que dos monstros que vivem no escuro:

A ficção de Gaiman tem um sentimento que parece pessoal e verdadeiro. Suas histórias se instalam num local particular da mente, um local que todo mundo tem, repleto de memórias de torradas e geleia, velhos livros com anciões sábios de barbas cinzentas. Ele tece elementos ficcionais consagrados na tapeçaria da história, o que passa a sensação de atemporalidade, como se a história sempre tivesse estado lá e ele tenha sido apenas a pessoa que a colocou na página (CAMPBELL, 2015, p. 11).

Neil Gaiman é, por definição, um contador de histórias. Tendo escrito tudo ao que se comprometera em sua lista de desejos – e muito mais –, é possível ver que sua mobilidade entre

as diferentes linguagens revela não um autor comum, mas um narrador transmídia, comprometido com a qualidade das histórias que inventa e disposto a se utilizar de recursos linguísticos diversos para contá-las:

Seu trabalho em *Sandman* abriu muitas portas para este escritor, que rapidamente se tornava popular, resultando na criação de diversos contos, romances, programas de TV, outras *graphic novels* e filmes, o que acabaram tornando-o um homem renascentista no reino da palavra escrita e da arte de contar histórias (WAGNER, 2011, p. 24).

Seus livros infantis, contudo, merecem destaque por um traço em particular. Se comparássemos o projeto estético de Gaiman com o de outro artista, talvez paralelos com o diretor Tim Burton⁵ seriam traçados. Histórias atmosféricas, confeccionadas em ambientações que flertam com o gótico, personagens estranhos, tão sinistros quanto cativantes, e enredos pouco convencionais, mas o maior paralelo talvez seja a capacidade de ambos em condensar todos esses elementos em histórias infantis, destinadas a desafiar um público acostumado à estrutura *à la Disney* que permeia a cultura pop quando nos referimos a trabalhos do gênero.

Um deles é *O livro do cemitério*, que “começa com uma mão enluvada no escuro, segurando uma faca suja de sangue, e não fica mais fácil para o leitor depois disso” (CAMPBELL, 2015, p. 240). Que não se engane o leitor com a tamanha brutalidade dos elementos que dificilmente associaríamos a uma história para crianças, mas *Cemitério*, definitivamente, ilustra bem como Gaiman, a exemplo de Burton, consegue elaborar um enredo tão infantil quanto sombrio. A naturalidade com que realiza tal processo alquímico é, talvez, um de seus maiores diferenciais enquanto escritor – o gênero híbrido é sua pedra filosofal:

Ele não obedece a um único gênero, preferindo contar as histórias que quer e, a seguir, adicionar gêneros à mistura, como se fossem temperos: uma colher de horror, uma xícara de fantasia, uma pitada de ficção científica pra dar gosto. Esses são os ingredientes do mito, moderno ou não, e são o que mantêm as páginas sendo viradas (CAMPBELL, 2015, p. 12).

É o antecessor de *Cemitério*, *Coraline* (2003), que ascendeu como a obra mais popular de Gaiman enquanto amálgama de história infantil e conto de terror, “um profundamente assustador, profundamente estranho, mas totalmente satisfatório conto de fadas sombrio [...]”

⁵ Famoso por dirigir filmes como *Os fantasmas se divertem* (1982), *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1999), o cineasta norte-americano marca seus trabalhos com o uso comedido – às vezes nem tanto – do bizarro como elemento insólito, fator de perturbação da ordem vigente existente nos mundos dos filmes que cria, análogos ao nosso.

(WAGNER, 2011, p. 497). Parte dessa popularidade é devida a uma adaptação em *stop motion* da obra, lançada em 2009 e dirigida por Henry Selick, o mesmo diretor de *O estranho mundo de Jack* (1993), filme produzido, não coincidentemente, por Tim Burton, mas o verdadeiro apelo de *Coraline* está em suas raízes:

Neil tinha seu próprio medo subjacente quando garoto, temendo que um dia seus pais desaparecessem e, em seu lugar, algumas horas depois, voltassem cópias de seus pais verdadeiros, os quais ele nunca mais veria. Ele não encontrava nenhuma história do gênero à venda para ler a Holly [sua filha mais velha], então decidiu escrever sua própria. O sucesso do vindouro livro sugere que todos têm medo da mesma coisa (CAMPBELL, 2015, p. 229).

Desse medo, nasce a história de uma menina que enfrentou um terror semelhante a fim de salvar seus entes queridos. Coraline Jones acabara de se mudar com seus pais para uma velha casa que fora dividida em vários apartamentos. Em função da recente mudança e das demandas do trabalho de ambos, pouca atenção é dada à menina, que se vê alienada de sua própria família.

Cercada de presságios de mau agouro, Coraline é atraída por ratos até uma porta misteriosa no canto da sala de estar, que, até recentemente, só dava para uma parede de tijolos vermelhos, mas que então se abriu em um túnel, uma passagem que a levou a um mundo inquietante, cheio, em igual medida, de maravilhas e perigos. O maior deles é definitivamente a criatura misteriosa que se apresenta como sendo sua outra mãe, que

Lembrava um pouco a mãe de Coraline. Só que⁶... Só que sua pele era branca como papel. Só que ela era mais alta e mais magra. Só que 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).

Amistosa de início, ela é acompanhada por duplicatas de cada pessoa que mora na velha casa de Coraline, só que, como ela, todos têm botões no lugar dos olhos e se comportam de maneira mais desinibida e instigante, mostrando que aquela realidade é contrária à monotonia do mundo de Coraline. A outra mãe só exige de Coraline uma única coisa, caso ela deseje permanecer para sempre em sua nova casa: que a menina permita que botões sejam costurados no lugar de seus olhos.

⁶ Este é o único termo que traduzo livremente, ao invés de optar pela tradução realizada pela edição brasileira de 2003, na qual a palavra original, “only”, tornou-se “apenas”, o que, semanticamente, compromete a leitura, pois não estabelece uma relação de comparação entre a outra mãe e a sra. Jones.

Prontamente, ela se nega, e conta somente com a ajuda de um misterioso gato preto dotado de fala – e de uma índole blasé – para fugir das garras da outra mãe, que, Coraline descobre, havia modelado o outro mundo especificamente para que a menina concordasse em se tornar mais uma de suas vítimas. De volta ao seu mundo, Coraline pensa que se livrou da outra mãe, somente para descobrir que seus pais foram feitos de refém pela criatura.

Para salvá-los, ela volta, junto do gato, para o outro mundo, onde a outra mãe realiza uma série de truques para ludibriar a garota e mais uma vez fazê-la abrir mão de seus olhos. Ao descobrir que, além de seus pais, a outra mãe mantém prisioneiras as almas das demais crianças que lentamente consumira – pois é isso o que ela faz com os que se submetem ao procedimento –, Coraline, orientada pelo gato, desafia-a com uma espécie de busca pelo tesouro: a menina deve achar seus pais e as almas das três crianças se quiser sair do outro mundo ilesa; caso contrário, faria a vontade da outra mãe (que as outras crianças chamam de bela dama).

Vencendo todos os truques e ilusões de sua adversária, Coraline percebe que jamais lhe seria permitido sair dali, o que a leva a decepar a mão da outra mãe enquanto foge para seu mundo, agora de posse da liberdade de seus pais e das almas das crianças. A mão decepada ainda insiste em perseguir Coraline, que, com sua esperteza, consegue prender o membro no fundo de um poço, assegurando para si um final feliz.

A marca de Gaiman ao tecer uma narrativa com elementos dos mais variados gêneros permeia *Coraline*. O método da outra mãe, por exemplo, imediatamente nos remete ao horror: pedir que uma criança desista de seus olhos para que, com uma imensa agulha de prata, sejam costurados botões em seu lugar, é algo no mínimo inusitado de se imaginar como parte de um conto infantil, mas, como em *O livro do cemitério*, é exatamente isso que temos, uma história para crianças em que uma jovem protagonista descobre o valor da maturidade em suas relações afetivas e o perigo que existe em se conseguir exatamente o que quer. A presença ominosa do horror não compromete de modo algum a essência da narrativa – pelo contrário, contribui para uma nova configuração desse tipo de história:

Quando li *Coraline*, como uma animação elegantemente desenhada; fechando os olhos podia ver como era a casa ou o piquenique especial das bonecas. [...] Quando li o livro me lembrei de que histórias infantis são, de fato, onde o verdadeiro horror mora. Meus pesadelos de infância seriam bem sem graça sem as imagens de Walt Disney; e há alguns detalhes sobre os olhos negros de botões naquele livro que fazem uma parte do cérebro adulto querer se esconder atrás do sofá. Mas o propósito do livro não é o terror, é a derrota do terror (PRATCHETT, 2001, p. 18).

E que seja sempre destacado que tampouco os contos de fadas que ofereceram o escopo para narrativas como *Coraline* oferecem o acalento de uma história segura, uma vez que

As outras histórias da Mamãe Ganso dos camponeses franceses têm as mesmas características de pesadelo. Numa versão primitiva da “Bela Adormecida” (conto tipo 410), por exemplo, o Príncipe Encantado, que já é casado, viola a princesa e ela terá vários filhos com ele, sem acordar. As crianças, finalmente, quebram o encantamento, mordendo-a durante a amamentação, e o conto então aborda seu segundo tema; as tentativas da sogra do príncipe, uma ogra, de comer sua prole ilícita (DARNTON, 1987, s/p.).

Mesmo trazendo as características particulares da produção sempre crescente de Gaiman, *Coraline* reserva peculiaridades só suas, que fazem com que se destaque entre a coleção de estranhezas de seu criador. Uma delas é definitivamente seu processo de escrita, uma vez que Gaiman começou a escrevê-lo para sua filha mais velha, Holly, quando esta tinha dez anos, mas só acabou dez anos depois, e o dedicou para sua filha caçula, Maddy, então com oito anos:

O livro cresceu de modo orgânico e foi escrito de uma maneira insana e não recomendável [ao longo de dez anos], uma que Gaiman acha que jamais será capaz de replicar. *Coraline* é tão perfeito quanto pode ser. “Com a maioria dos livros, sinto como um artesão se sente sobre uma escultura que fez, ou uma cadeira. [...] Contudo, com *Coraline*, sinto meio como me sinto a respeito de minhas filhas, no sentido de que são maravilhosas e sei que estava presente no momento da concepção delas, e sei que ajudei ativamente no desenvolvimento diário delas, mas olho para elas no final das contas e penso, ‘Vocês são muito legais. Como chegaram aí? De onde vieram e como foi que ficaram assim?’” (CAMPBELL, 2015, p. 229).

Em seguida, é também possível citar a percepção que os leitores têm dos elementos aparentemente inconciliáveis da obra, que, segundo o próprio Gaiman, sempre foi motivo de intriga:

Como Gaiman coloca no *site* HarperCollins, “era uma história, e comecei a perceber, quando as pessoas começaram a ler, que as crianças vivenciavam como uma aventura, mas dava pesadelos aos adultos. É o livro mais estranho que já escrevi, levou muito tempo para ficar pronto, e é o livro do qual tenho mais orgulho” (WAGNER, 2011, p. 498).

“Quando comecei, recorde-me de que em 1990 mostrei os primeiros capítulos a um editor inglês amado e respeitado (hoje falecido). Ele disse que achou absolutamente impossível de ser publicado. Falou, ‘Não tem como publicar algo que seja um romance de fantasia sombrio para crianças e adultos – que mire ambos os públicos por motivos diferentes – que seja, em essência, um maravilhoso romance de horror’ (IndieBook) (CAMPBELL, 2015, p. 229).

Gaiman também não faz reservas ao elucidar as marcas autobiográficas inevitáveis que ocasionalmente brotam em suas paisagens fantásticas, como também é notado pelos que se ocupam de sua obra⁷. Embora frequentemente empregue elementos de sua própria infância na construção de suas personagens juvenis, *Coraline* também oferece um ponto de vista singular nesse quesito:

Eu suspeito que os pais de Coraline, e aqueles em todos os meus livros, são muito mais eu – meu nariz num livro, minha cabeça em outra coisa. É mais sobre eu pegando todas as piores partes de mim, do que dos meus pais. – “A writer’s life: Neil Gaiman” Telegraph, 12 de dezembro de 2005 (WAGNER, 2011, p. 503).

Há a sugestão de uma relação análoga entre Gaiman e suas filhas e a família Jones, que se acentua na sucessão de leituras psicanalíticas que compõem o estado da arte da obra. Essas mesmas leituras deixam em evidência mais uma – e talvez, mais significativa –, singularidade de *Coraline* com relação a suas obras-irmãs: é um dos poucos livros de Gaiman protagonizados por uma personagem feminina.

Elizabeth Parsons *et al* debruça-se sobre esse fato, mapeando a problemática do discurso pós-feminista do autor por meio de uma das leituras psicanalíticas citadas anteriormente, mas aqui, me concentro principalmente na simbologia arquetípica do feminino pelo qual Gaiman tem um interesse especial.

Motivo que perpassa número considerável de suas obras, a Trindade Feminina⁸ (conceito popularizado nas tradições neopagãs pelo poeta Robert Graves) surge nos universos gaimanianos com insistente frequência, normalmente como um fator insólito secundário à trama principal – como em *Deuses Americanos*, *Os filhos de Anansi* (2015) e *O oceano no fim do caminho* –, ou até mesmo antagonico – *Sandman* e *Stardust*. No entanto, é em *Coraline* que a estrutura da Trindade assume a narrativa primária.

Foram tais singularidades que semearam em mim o desejo de tornar a obra meu objeto de pesquisa, bem como a pensar o modo narrativo conto de fadas enquanto veículo de carga cultural à luz da teoria da residualidade proposta por Roberto Pontes. Tal modo narrativo,

⁷ “Quando adulto, ele saquearia a história familiar em vislumbres e detalhes imperfeitos, usando-os em sua ficção” (CAMPBELL, 2015, p. 22).

⁸ “[...] Graves a retratava [a Deusa] de ‘forma tríplice’, em uma sequência de três fases de desenvolvimento que constituíam um paralelo com a lua crescente, a lua cheia e a lua minguante (sendo a Lua igualmente seu símbolo)” (RUSSELL, ALEXANDER, 2019, p. 195).

construído a partir de um caleidoscópio de mentalidades e imaginários residuais, passou por uma sucessão de ajustes ao longo dos espaços, ao longo dos tempos, adaptando-se a públicos (e contadores de histórias) diversos, oferecendo uma configuração híbrida com a qual Gaiman não é só familiarizado, mas também serve de referência:

Gaiman também está à frente da atual geração de fantasistas que criam novos contos de fadas para um novo século. Para uma cultura que elevou um estúdio erguido pelo há muito falecido Walt Disney a um dos poderes corporativos mais onipresentes, os americanos ainda usam o termo “conto de fadas” de forma pejorativa na maioria das arenas do discurso público. Foi necessário um fantasista como Gaiman para nos lembrar de como e por que os contos de fadas ainda são vitais, e provar isso seguidamente, sempre escrevendo novos (WAGNER, 2011, p. 23).

Coraline nos leva a questionar do que de fato é feito um conto de fadas, uma vez que sua atmosfera sinistra não dá espaço às pequenas e cintilantes criaturas às quais a tradição francesa nos habituou.

1.3 As fadas na sala de estar

Quando se fala em métodos de estudo da *Fantasia* em objetos literários, é imediato que me remeta à célebre categorização que Todorov (2013) faz do *Fantástico* – o momento de hesitação que a narrativa mantém antes de revelar-se estranha (incomum, mas possível) ou maravilhosa (parte de um universo mágico) –, e quando foco especificamente nos contos de fadas, não é incomum pensar nos *tópos* anatômicos que Propp percebeu na composição do que chamava “contos de magia”, que, segundo ele, seriam elementos comuns a todos esses contos que apenas se combinariam de forma diferente entre um e outro, em um infinito processo de derivação.

Menos comum é analisar tais narrativas à luz de uma teoria que foi sistematizada especialmente para esse fim, como a que Tolkien apresenta em seu ensaio *Sobre histórias de fadas* (2010).

Discutindo a natureza do conto de fadas ao mesmo tempo em que evoca os conceitos aristotélicos de mimese e catarse, Tolkien elege efeitos únicos que a narrativa deve oferecer para ser bem sucedida em seus intentos – sejam eles quais forem –, como a presença de um mundo secundário na qual a dominância do real é questionada e, conseqüentemente, expandida, ao que chamou *Fantasia*, o primeiro desses efeitos.

Em seguida, há o *Escape*, que, partindo das peculiaridades desse mundo secundário, oferece a possibilidade tanto para o leitor quanto para as personagens de expandir o que é compreendido como real. A *Recuperação*, por sua vez, trata-se de uma cumplicidade entre leitor e personagens, na qual ambos retomam a posse de uma faculdade perdida.

Quanto ao *Consolo*, é o efeito de haver pequenos indicativos ao longo da narrativa de que, independente da dificuldade a qual as personagens estejam submetidas, o final feliz estará assegurado, e é justamente esse desfecho, também chamado por Tolkien de *Eucatástrofe*, a culminância de todos os efeitos anteriores, que deve purgar todos os receios que antecedem o *Consolo*.

Adotando a teoria de Tolkien, será realizada aqui uma leitura possível da obra *Coraline* (2003), de Neil Gaiman, na qual a personagem-título, uma jovem exploradora, desafia as convenções do real ao adentrar o mundo fantástico de sua outra mãe, ou *Bela Dama*, uma entidade sobrenatural perversa que aprisiona a jovem e deseja substituir seus olhos por botões, a fim de devorá-la.

A metodologia de Tolkien será aplicada na novela de Gaiman, observando os efeitos que o conto de fadas deve surtir ao longo da narrativa, exercidos tanto sobre a personagem quanto sobre o leitor, a fim de que eu possa seguramente atribuir a *Coraline* as particularidades que Tolkien acreditava fazer dos contos de fadas o que são.

A trama gira em torno da chegada de *Coraline* ao outro mundo, uma realidade que espelha a sua própria, mas que, cheia de cor, brinquedos encantados e refeições maravilhosas, se torna muito mais atrativa. Lá, ela conhece sua outra mãe, que em tudo se assemelha à sua mãe de verdade, exceto por ter botões no lugar dos olhos. Para que *Coraline* continue desfrutando das delícias desse outro mundo, a outra mãe, também conhecida como *Bela Dama*, oferece à menina a possibilidade de trocar os seus olhos por botões, da mesma forma que fizera com as outras três crianças que antecederam *Coraline*.

Percebendo a armadilha, a menina tenta fugir, somente para descobrir que a *Bela Dama* fizera seus pais de prisioneiros. Com a ajuda de um gato preto capaz de falar no outro mundo, ela atrai a *Bela Dama* para um desafio de exploração: caso encontre as almas das três crianças no outro mundo, ela e seus pais serão libertados, caso não, a outra mãe poderá ficar com seus olhos.

Segundo Wagner *et al* (2011, p. 497), “*Coraline* [...] é uma obra que parece destinada a vencer o desafio do tempo e se tornar um clássico da literatura infantil”. Mas como a disputa entre *Coraline* e a *Bela Dama* pode atingir o prestígio de figurar entre os grandes nomes da

literatura infantil contemporânea, enquanto conto de fadas, se sequer concede protagonismo a fadas? Tenho em Tolkien a explicação:

As narrativas que de fato se ocupam principalmente de “fadas”, isto é, de criaturas que na linguagem moderna também poderiam ser chamadas de “elfos”, são relativamente raras e, em geral, não muito interessantes. A maioria das boas “histórias de fadas” trata das **aventuras** dos homens no Reino Perigoso ou em seus confins sombrios (TOLKIEN, 2010, p. 15, grifo do autor).

Ao enfatizar o termo aventura, é inevitável lembrar-me novamente de outro famoso percurso metodológico, que, em função de também manter estreita relação com a psicanálise, é frequentemente aplicado à leitura dos contos de fadas: a jornada do herói de Joseph Campbell. Em seu popular *O herói de mil faces* (2007), Campbell trata da aventura fantástica a partir da definição que faz de herói mítico – no sentido mais eliadeano da palavra:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. [...] O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal –, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como o declara Toynbee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu (CAMPBELL, 2007, p. 28).

Embora o conto de fadas contemporâneo também encapsule uma jornada alquímica em seu enredo e sirva como narrativa de formação (herança consagrada por sua versão perraultiana), o herói do conto de fadas não é o herói mítico, ele não perpetua a lição que aprendeu como um agente de transformação coletiva. Sua transformação é subjetiva, interna, íntima, pois sabe que não há espaço no mundo primário para as maravilhas da natureza que a mentalidade vulgar ignora, e, conseqüentemente, será taxado de louco se o fizer.

O que ocorre com Coraline não é incomum à personagem que viveu aventuras maravilhosas e retornou ao mundo primário. Após vencer a outra mãe em seus domínios, salvar seus pais e as crianças e finalmente voltar para sua casa, Coraline percebe com bastante naturalidade que nem o pai nem a mãe recordam-se de nada que acontecera na noite anterior, como se soubesse que aquela experiência fora tão e somente sua:

Sua mãe acordou-a, sacudindo-a gentilmente.

- Coraline? – disse ela. – Querida, que lugar estranho para dormir. E essa sala é, realmente, só para ocasiões especiais. Procuramos por você em toda a casa.

- Sinto muito – disse. – Eu adormeci (GAIMAN, 2003, p.133).

Em momento nenhum a menina estranha a ignorância dos pais aos eventos assustadores pelos quais passaram, pois aquele foi um processo seu, não dos pais. É na intimidade que sua experiência se concretiza, embora, por meio desse amadurecimento, sua vida coletiva também seja sensivelmente transformada, uma vez em que há o amadurecimento da relação da protagonista com aqueles de seu convívio. É nessas particularidades do conto de fadas que se debruça Tolkien, não muito distante do que fizera Campbell com o mito, porém se concentrando acerca dessas histórias que revelam transformações por meio de uma jornada por um mundo maravilhoso e sombrio.

E há poucas narrativas tão sombrias quanto *Coraline*, nas quais o *horror* é sempre latente, sempre à espreita, e tão aterrorizante para o jovem leitor quanto para sua protagonista, que deve vencer a outra mãe para que botões não sejam costurados no lugar de seus olhos. Justamente por conta desta atmosfera inusitada para um livro infantil é que a obra se destaca: “Mas o horror tem um jeito de ser autosseletivo. As crianças leem como uma história de aventura e nunca sentem medo, porque Coraline nunca sente medo, enquanto os adultos sabem o quanto ela está enrascada e leem nas entrelinhas” (CAMPBELL, 2014, p. 229).

O sombrio em *Coraline* é, de alguma forma, tão adequado para crianças que há a sensação inegável de que o fato de contar com uma protagonista infantil não é uma decisão arbitrária, mas um fator indispensável para que o enredo seja plenamente desenvolvido:

Talvez **apenas** uma criança pudesse ter enfrentado a ameaça da outra mãe – os adultos teriam medo demais ou tenderiam a repensar a situação. Coraline simplesmente faz o que pode para acertar as coisas, confiando em sua habilidade inata de perceber as coisas (WAGNER *et al*, 2011, p. 499, grifo dos autores).

O horror em suas páginas, portanto, não compromete a relação de intimidade que a jovem protagonista divide com seus jovens leitores, todos muito juntos ao se esgueirarem pelo túnel na sala de estar em direção às armadilhas da Bela Dama.

No entanto, o horror não é o único efeito – tampouco o mais forte – causado pelo texto, e a coesão com que afetam o leitor certamente sugerem que a metodologia de Tolkien é uma ferramenta adequada para a análise deste sombrio conto de fadas aparentemente sem fadas.

1.3.1 Fantasia

Quando a justificativa de Tolkien (2010) sobre uma boa história de fadas foi anteriormente citada, enfatizei a presença humana em um reino alternativo, Fäerie. Esta era exatamente a condição fundamental para que, segundo o autor, um conto de fadas se realizasse.

Tolkien ainda tem o cuidado de especificar sob quais circunstâncias nossa presença em um reino secundário permite-me identificar que estou, de fato, na geografia surreal de Faërie: para que o ser humano – ou uma criatura do mundo primário – adentre o espaço das fadas, é preciso estar sob o efeito de um encantamento, um exercício de influência desse espaço mágico sobre o intruso, que, em última instância, não deveria fazer parte dali.

Tal ocorrência dá-se normalmente por meio da ingestão de alguma propriedade desse mundo fantástico, uma maneira de comungar o intruso com o espaço que está para desvendar. Penso então em algumas narrativas que – se passando em uma realidade alternativa – tratem desse processo.

Em uma de suas versões mais sinistras, é exigido de Chapeuzinho Vermelho que aceite comer o cozido que o Lobo lhe dera com os restos da avó antes que ele possa devorá-la. Por que não a devorara de imediato na floresta, da mesma forma que fizera com a avó? Porque, ao contrário da avó, já habitante desse espaço alternativo que é a floresta, Chapeuzinho Vermelho deveria ser integrada ao espaço antes que o Lobo, também parte da floresta, pudesse ter qualquer poder sobre ela. A ingestão é o meio pelo qual a jovem se tornaria admitida na floresta, e, por consequência, à mercê do Lobo.

Ao me lembrar de Perséfone, na mitologia grega, sequestrada por Hades, rei do submundo, lembro também de que ela só poderia deixar seu posto de rainha da terra dos mortos caso não tivesse comido nada ali por livre e espontânea vontade – infelizmente, para os que desejavam que ela voltasse ao mundo dos vivos, uma semente de romã foi o suficiente para estragar tudo.

Ainda na mesma mitologia, a feiticeira Circe só transforma em animais os marinheiros que já aceitaram provar de sua comida e, bêbados, não resistem ao toque de sua varinha. Não tão longe no tempo, nas famosas crônicas de C.S. Lewis, é com doces que a Feiticeira Branca exerce sua influência sobre o jovem Edmundo Pevensie, e, mais tarde, após o garoto concordar em trair sua família, exige do leão Aslam autoridade sobre a vida dele, segundo as leis que regem Nárnia.

Este mundo regido por leis só suas evoca as ideias de mimese aristotélica, uma vez que também é confeccionado segundo as convenções da verossimilhança.

Faërie é por excelência o espaço da fantasia, [...], isto porque os textos inseridos no género fantástico apresentam um mundo de certa forma insólito, aberrante, inimaginável, onde foram abolidas ou alteradas algumas categorias do real. À partida é difícil acreditar neste mundo insólito, por isso deverá haver uma tentativa de credibilização e legitimação desse mundo, geralmente feitas através do recurso a artifícios que possam conferir um enquadramento e uma certa verosimilhança a esse espaço, como a colocação de argumentos na boca de personagens ditas sérias, ou o auxílio de documentos, artefactos ou dados credíveis. O ideal, segundo Filipe Furtado, será a construção de um espaço híbrido, nem demasiado extraordinário e fantástico, nem demasiado quotidiano e familiar (RAPOSEIRA, 2006, p. 23- 24).

A Fantasia é, segundo Silvia Raposeira, a mimese em ação, a partir da qual se constrói o conto de fadas enquanto modo literário: há um espaço encantado, suficientemente semelhante a nosso plano de existência, mas fundamentalmente diferente, pelo qual leitor e personagem se aventuram sob os efeitos de um feitiço (e um que aparentemente depende do consentimento da personagem).

Faërie deve ser um lugar que abstraia o real para tornar pleno o domínio da Fantasia, mas não estranho a ponto de nos alienar. *Coraline* plenamente satisfaz todas as demandas iniciais que Tolkien faz dos contos de fadas, e certamente conseguimos perceber a Fantasia acontecer em suas páginas.

O espaço mimético encantado é justamente a estratégia que a Bela Dama utiliza para seduzir Coraline a aceitar que seus olhos sejam substituídos por botões: um espaço que fosse atraente para a garota, mas que não lhe fizesse perder a sensação de que ainda estava em casa.

Depois do almoço, seus outros pais lavaram a louça e Coraline seguiu pelo corredor até seu outro quarto.
Era diferente de seu quarto em 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.
Havia coisas extraordinárias as mais variadas lá dentro, que ela nunca havia visto antes: anjos de dar corda que esvoaçavam pelo quarto como pardais assustados; livros com figuras que se contorciam, engatinhavam e reluziam; pequenas caveiras que batiam os dentes quando Coraline passava. Toda uma caixa repleta de brinquedos maravilhosos (GAIMAN, 2003, p. 35).

Quanto ao feitiço que este mundo fantástico deve fazer cair sobre Coraline para que a outra mãe pudesse ter algum tipo de autoridade sobre ela – permitindo-lhe inclusive sequestrar os verdadeiros pais da garota diretamente do mundo primário –, é possível constatar mais uma vez o uso da ingestão de alimentos como encantamento:

- Coraline? – disse a mulher. – É você?
- E, então, voltou-se para ela. Seus olhos eram grandes botões negros.
- Hora do almoço, Coraline – disse.
- Quem é você? – perguntou Coraline.
- Sou sua outra mãe – respondeu a mulher. – Vá dizer ao seu outro pai que o almoço está pronto. – Ela abriu a porta do forno e Coraline se deu conta, de repente, do quanto estava faminta. O cheiro era maravilhoso. – Bem, vá logo (GAIMAN, 2003, p. 33).

Em seu primeiro encontro, antes mesmo de tentar seduzir Coraline com as maravilhas do outro mundo, a Bela Dama imediatamente serve a jovem com comida caseira, algo que seus pais não costumavam fazer. Sendo a Bela Dama uma criatura de glamour – poder que as fadas utilizam para alterar sua própria aparência e criar simulacros das coisas reais –, é essencial para o processo de assimilação de Coraline que a garota coma da comida que a criatura tenha feito com as próprias mãos, que, conforme a narrativa progride, entorpece os sentidos da protagonista, talvez em uma tentativa de dificultar que ela percebesse a verdadeira natureza do mundo que a rodeia.

Nesse ponto, o conto de fadas inglês, *Coraline*, mantém um resíduo francês muito forte, o de associar a saciedade de desejos infantis por meio de guloseimas. Segundo Darnton, ingleses tendem a codificar uma realidade sombria em suas narrativas, ao passo que os franceses eram muito menos sutis ao contar suas histórias: “Quando recebe varinhas de condão, anéis mágicos ou auxiliares sobrenaturais, o primeiro pensamento do herói camponês é sempre para a comida” (DARNTON, 1987, s/p.). É o caso de outros dois protagonistas de contos de fadas: o já mencionado Edmundo Pevensie em *As crônicas de Nárnia* e a jovem Ofélia em *O labirinto do fauno* (2019), que cedeu à tentação de se servir do banquete do terrível Homem Pálido. Ambos comem de alimentos proibidos, mas hei de lembrar que Edmundo era um refugiado durante a Segunda Guerra Mundial, e Ofélia morava em uma casa isolada em plena Espanha de Franco, nos anos 1940, ambas situações de intensa instabilidade política e, conseqüentemente, de racionamento de comida.

A situação de Coraline não era tão drástica, mas ela tampouco estava feliz com a comida que lhe era servida:

- Coraline revoltou-se.
- Papai – disse –, você experimentou outra receita.
- É um ensopado de alho-poró e batata, salpicado com estragão e queijo Gruyère derretido – admitiu o pai.
- Coraline suspirou. Então foi até o freezer e pegou batatas fritas e uma minipizza de micro-ondas.

- Você sabe que eu não gosto de experimentar receitas – disse ao pai, enquanto seu jantar girava em círculos e os pequenos números vermelhos no forno de micro-ondas iam diminuindo até chegar a zero (GAIMAN, 2003, p. 17).

Que não seja o leitor tão rápido em julgar Coraline por sua teimosia, não estamos falando de uma criança do início do século XX. No entanto, é essa incompatibilidade entre ela e os pais que a tornam o alvo de uma criatura de Faërie.

O uso do glamour e a preferência por jogos e desafios da Bela Dama deixam indícios de que esse conto de fadas não seja tão sem fadas assim, uma vez que, mesmo não sendo tão pictórica quanto as criaturinhas francesas, a Bela Dama divide com os habitantes de Faërie os mesmos atributos, da mesma forma que acontece com a própria Feiticeira Branca de Lewis, a Rainha da Neve de Hans Christian Andersen e, mais ainda, com a Fada Madrinha Má das muitas variações de *A bela adormecida*, que, mesmo sendo uma fada madrinha, atenta contra o bem-estar daquela que deveria ser sua protegida.

Tais aspectos – a jornada de Coraline por um mundo por demais semelhante ao seu, por demais diferente, e o feitiço que recai sobre ela por meio da ingestão de alimentos – satisfazem um dos efeitos observados pelo método tolkieano de estudo dos contos de fadas, a Fantasia, uma vez que categorias do real são abolidas – brinquedos com vida própria, um gato que fala e uma mulher com olhos de botão –, evidenciando não somente o domínio do surreal, mas também outro tópico tolkieano, o Escape.

1.3.2 *Escape*

Os efeitos tolkieanos são intrínsecos um ao outro, tanto que separá-los a fim de compreendê-los um a um se mostra uma tarefa complexa, a qual Raposeira (2006, p. 29) assim tenta realizar:

À Consolação e à Recuperação está intimamente ligada a vertente escapista do conto de fadas, já que este potencia uma fuga às limitações humanas, ao conferir poderes mágicos às suas personagens, assim como uma fuga à realidade crua do mundo real, onde a fome e a sede, a pobreza, a dor e o sofrimento, a injustiça e a morte existem.

As possibilidades que a magia da Fantasia oferece permitem às personagens – e, por extensão, ao leitor – não transcender o mundo material, uma vez que o sobrenatural é a descoberta de que existem leis naturais desconhecidas, mas de expandir a compreensão do que

é (ou pode ser) real. O Escapismo goza do pleno respeito de Tolkien, a despeito da ideia geral (e problemática) que se tem da palavra: uma deserção fatídica do mundo tido como real.

É por meio dele que leitor e personagem experimentam o mundo primário de forma mais intensa, até mesmo com mais clareza. No caso de Coraline (ou de qualquer criança), o sentimento de negligência não é exatamente acalentador, tampouco compreensível.

Foi ver seu pai.

Tinha as costas voltadas para a porta, enquanto digitava no computador.

- Pode dar meia-volta – disse bem-humoradamente quando ela entrou.

- Estou entediada – queixou-se Coraline.

- Aprenda a sapatear – sugeriu o pai, sem virar-se.

Coraline balançou a cabeça.

- Por que você não vem brincar comigo? – pediu.

- Ocupado – respondeu. – Trabalhando – acrescentou. Ainda não tinha se voltado para vê-la. – Por que não vai perturbar senhorita Spink e a senhorita Forcible? (GAIMAN, 2003, p. 24).

O descaso dos pais e dos vizinhos – de todas as personagens adultas – é o que aliena Coraline e a torna vulnerável à sedução da Bela Dama, o que também traz um subtexto muito forte. A necessidade de Escape da jovem, sua necessidade de Fantasia, por extensão, é o que permite à outra mãe aproveitar-se de sua vulnerabilidade e atraí-la para o outro mundo, com a promessa de felicidade perpétua.

Contudo, o Escape não funciona apenas como uma armadilha para a protagonista, mas possibilita também sua maior proeza, pois é por meio dele que ela sai vitoriosa: “E por fim existe o desejo mais antigo e profundo, o Grande Escape: o Escape da Morte. As histórias de fadas fornecem muitos exemplos e maneiras de fazer isso, que poderia ser chamado de verdadeiro espírito **escapista**, ou (eu diria) **fugitivo**” (TOLKIEN, 2010, p. 76, grifo do autor).

É o Escape que faz com que Coraline caia em uma armadilha, mas é justamente o conflito com a Bela Dama que a faz reafirmar suas relações familiares, e, saindo com vida desse encontro, dar um passo em direção à maturidade. Foi a possibilidade do escape, em última instância, que permitiu a Coraline – e também ao leitor – compreender melhor seu próprio mundo, ou como diria Tolkien (2010, p. 68), ao defender o aspecto positivo do escapismo: “Por que um homem deveria ser desprezado se, encontrando-se na prisão, tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não sejam carcereiros e muros de prisão?”.

O Escape é também perceptível de forma tópica no texto, e não somente de modo estruturante. No trecho a seguir, é descrito o primeiro encontro de Coraline com um dos ratos,

sósias dos camundongos de seu próprio mundo e servos leais da outra mãe, é também seu primeiro contato com os habitantes do outro mundo:

The rain had stopped, and she was almost asleep when something went *t-t-t-t-t-t*. She sat up in bed.
 Something went *kreeee...*
...aaaak.
 [...] It was a little more than a shadow, and it scuttled down the darkened hall fast, like a little patch of night (GAIMAN, 2012, posição 149-154)⁹.

Uma conhecida figura de linguagem – a metáfora – assume ares poéticos (“a little patch of night”) a partir deste momento, e desde aí, as imagens construídas pelo texto de Gaiman revelam a verdade sobre a narrativa – de que ela se trata de uma história fantástica. Por meio dessas construções imagéticas, também leio a realização do *Escape*, quando, junto com ela, também (na condição de leitor) saio do reino das imagens do cotidiano e adentro o reino da Fantasia: “The room was dark. The only light came from the hall, and Coraline, who was standing in the doorway, cast a huge and distorted shadow on to the drawing-room carpet: she looked like a thin giant woman” (GAIMAN, 2012, posição 161)¹⁰.

A sombra, projetada por Coraline, já anuncia a chegada da outra mãe, o duplo (tema de discussão posterior), e as proporções distorcidas da sombra (por meio do uso específico da palavra “giant”) já lança sobre o futuro imediato de Coraline a atmosfera fantástica, e o escape da realidade primária.

A partir daí, Coraline passa por um túnel que antes não existia, conhece paródias de seus entes queridos com olhos de botão, um gato que fala, um trio de fantasmas melancólicos e o maior perigo que já enfrentou em sua vida.

1.3.3 Consolo

⁹ Ao falar de escolhas lexicais, opto por manter o texto original em inglês, a fim de não comprometer o argumento com questões de tradução. O trecho traduzido, assim, virá em notas de rodapé: A chuva passara. Estava quase adormecendo, quando algo fez *t-t-t-t-t-t*. Coraline sentou-se na cama. O barulho prosseguiu *krii.....aaaak*.[...] Era pouco mais que uma sombra e percorreu rapidamente o corredor escurecido como um pequeno fragmento de noite (GAIMAN, 2003, p. 18).

¹⁰ 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).

Quando Coraline volta ao mundo primário pela primeira vez, após recusar a oferta da Bela Dama de viver para sempre no outro mundo em troca de seus olhos, ela percebe que seus pais foram sequestrados, e não tem dúvidas sobre quem foi a autora.

Decidida a salvá-los, ela volta preparada pelo túnel da porta no canto da sala, confronta a outra mãe e tem seu espírito abalado por ilusões, terminando presa atrás de um espelho do qual não pode sair. Lá, ela conhece os fantasmas de três crianças, vítimas anteriores da Bela Dama, e entende qual será o seu destino:

- E o que ela fará comigo? – perguntou.

[...]

- Levará sua vida, tudo o que você é, tudo o que lhe é caro e não deixará nada a não ser neblina e névoa. Levará sua alegria. E, um dia, você vai acordar e seu coração e sua alma terão partido. Um casco você será, um fiapo será. Não mais que um sonho ao despertar ou a lembrança de algo esquecido.

- Vazia – sussurrou a terceira voz. – Vazia, vazia, vazia, vazia, vazia (GAIMAN, 2003, p. 85).

Lembrando-se que fugir não lhe ajudou da primeira vez, Coraline é tomada pelo desespero, pois os fantasmas dizem ainda que suas almas também estão em posse da Bela Dama. Faminta, no escuro, abandonada, Coraline se deixa tomar pelo desespero, mas os fantasmas lhe dizem algo mais:

Fechou os olhos, o que tornou a escuridão mais escura, descansou a cabeça sobre o suéter enrolado e tentou dormir. E, ao adormecer, julgou sentir um fantasma beijar-lhe a bochecha ternamente, e uma pequena voz sussurrar-lhe ao ouvido, uma voz tão tênue que quase não estava lá, um resto de voz tão suave e insignificante que Coraline quase podia crer que estava imaginando.

- Olhe através da pedra – disse-lhe a voz.

E então, Coraline adormeceu (GAIMAN, 2003, p. 86).

A pedra com o furo no meio era o artefato que as senhoritas Spink e Forcible lhe deram como proteção contra males ocultos. Até então, Coraline não percebera suas propriedades mágicas, que poderia, desde o início, ter utilizado para evitar os ardis da Bela Dama. Contudo, após o sussurro dos fantasmas, não apenas se dá conta de que sempre teve em mãos uma arma eficaz contra sua inimiga, mas passa a dividir com o leitor uma fagulha de esperança: se olhar através da pedra, haverá alguma chance de eu e Coraline vencermos?

Um mero sussurro nos acalenta, eu e Coraline, mesmo em meio à escuridão completa, servindo de promessa, de esperança, de possibilidade. Ao acordar, a jovem imediatamente bota seu plano de apostar sua liberdade e a de todos os cativos do outro mundo com a Bela Dama, e

minha confiança se reacende junto com a dela. Aquele sussurro, tão efêmero, me consola: “[...] a Consolação dos contos de fadas vai muito para além da satisfação imaginária de desejos humanos, pois independentemente das dificuldades o final será sempre feliz [...]” (RAPOSEIRA, 2006, p. 29).

O efeito do Consolo dá pistas de que o mal não pode durar indefinidamente, mantendo acesa a esperança de que, ao fim da narrativa, haverá algum tipo de compensação para qualquer que seja o sofrimento, a provação, o desespero, meu ou das personagens. Pequenos indícios mantêm o leitor à espera de que tudo aquilo valha a pena, de que a ordem seja, enfim, recuperada.

1.3.4 Recuperação

Todorov (2013) faz algumas considerações específicas no que concerne aos contos de fadas, afirmando que o fundamento de toda e qualquer narrativa é uma sequência de três etapas – o equilíbrio inicial, seu rompimento e a reestruturação desse equilíbrio –, cabendo ao sobrenatural servir de catalisador entre uma e outra.

O equilíbrio inicial é o estado no qual a narrativa é iniciada. No caso de *Coraline*, sua vida pacata de exploração da casa e de seus arredores (afinal, orgulhava-se de ser uma exploradora), e conseqüentemente, tediosa. O *Escape*, como já dito, rompe com esse equilíbrio, mas, como é comum no caso dos contos de fadas, não sem um preço: Coraline é ludibriada e, incapaz de enxergar a natureza da armadilha em que caiu, corre um grave perigo.

O *Escape*, no primeiro momento, priva a exploradora Coraline de seu sentido essencial: a visão, uma vez que não consegue de imediato enxergar através dos truques de glamour da Bela Dama. Sua única chance de sobreviver, não coincidentemente, é recuperar aquilo que lhe foi tirado, mas não no mesmo estado em que estava no momento em que perdera.

Coraline, ao dar-se conta do engodo, recorre à pedra mágica e começa a enxergar não somente as coisas do mundo primário, mas também a verdadeira natureza do outro mundo: “O mundo que ela estava percorrendo era um nada descolorido, como uma folha de papel em branco ou um enorme quarto branco vazio. Não tinha nenhuma temperatura, nenhum cheiro, nenhuma textura e nenhum sabor” (GAIMAN, 2003, p. 72).

A imagem que a outra mãe fez para si mesma, à semelhança da verdadeira mãe de Coraline, também é desfeita, e nenhum outro truque ou mentira que ela utiliza tem poder para enganar a menina de novo:

Era estranho, pensou Coraline. A outra mãe não se parecia absolutamente em nada com sua própria mãe. Perguntou-se como pôde ter sido enganada e imaginado alguma semelhança. A outra mãe era 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).

Quando Coraline recupera plenamente a visão (principal interesse da outra mãe, que os queria trocar por botões), tenho mais um indício consolador de que haverá uma reviravolta, e que o equilíbrio será reestruturado, uma vez que é fundamentalmente diferente do equilíbrio inicial. Enquanto Todorov se refere a essa etapa narrativa como reestruturação do equilíbrio, Tolkien enxerga outro efeito qualitativo dos contos de fadas, segundo informa Raposeira (2006, p. 29):

Ao ter sempre um Final Feliz, o conto de fadas oferece às suas personagens e leitores a Recuperação de algo ou de alguma capacidade perdida, a reaquisição de uma visão mais clara dos acontecimentos, a renovação das estações, ou a recuperação da saúde e da ordem.

Além de recuperar e potencializar a visão, Coraline – assim como nós – resgata também a esperança e a disposição para reestabelecer laços mais saudáveis com os pais, o que assegura o já prometido Final Feliz.

1.3.5 Eucatástrofe

O ensaio de Tolkien, após listar todos os efeitos supracitados, trata a ocorrência do Final Feliz como a culminância natural de qualquer história do tipo, o efeito transformador supremo que deve causar no leitor, não distante da noção que Aristóteles traz sobre catarse:

Em seu ambiente de conto de fadas – ou de outro mundo – ela é uma graça repentina e milagrosa: nunca se pode confiar que ocorra outra vez. Ela não nega a existência da **discatástrofe**, do pesar e do fracasso: a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação. Ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar (TOLKIEN, 2010, p. 77, grifo do autor).

Coraline não derrota a outra mãe de imediato ao vencer a aposta que ambas fizeram: ao fugir do outro mundo, ela é seguida pela mão decepada da criatura (outra ocorrência do horror na obra). Sabendo do perigo oculto que ronda sua casa, Coraline trama sua própria armadilha

para prender a mão-aranha, e só após fazê-la cair em um poço é que a vitória da jovem se consolida:

Arrastou as tábuas pesadas de volta sobre o poço, cobrindo-o o mais cuidadosamente que pôde. Não queria que nada caísse ali dentro. Não queria que nada jamais saísse dali de dentro.

[...]

O gato caminhou até ela e pulou sobre as tábuas que cobriam o poço. Então, lentamente, piscou um olho para ela.

Pulou para baixo sobre a grama alta em frente a Coraline e rolou sobre as costas em movimentos extáticos.

Coraline esfregou-lhe o pelo macio da barriga, fazendo-lhe cócegas e o gato ronronou de contentamento (GAIMAN, 2003, p. 153).

O Final Feliz é tão valorizado por Tolkien que o autor, acreditando não haver palavra que traduzisse esse valor, batizou-o de eucatástrofe, do grego “boa mudança súbita”. A derrota definitiva da Bela Dama, a reestruturação do equilíbrio na vida de Coraline e seu ganho de maturidade, por ilustrarem a eucatástrofe, colocam a narrativa entre as que Tolkien chamaria de um conto de fadas exemplar:

Coraline imaginou que voltara ao seu sonho, com as duas meninas e o menino sob o carvalho na campina, e sorriu.

Quando as primeiras estrelas surgiram, Coraline finalmente deixou-se fluir para o sono, enquanto a música suave do andar de cima, do circo dos ratos, transbordou para o ar quente da noite, anunciando ao mundo que o verão estava quase no fim (GAIMAN, 2003, p. 155).

O método de análise proposto por Tolkien (2010), para os contos de fadas, foca-se primariamente nos efeitos que tais narrativas produzem nos leitores, o que difere sensivelmente das propostas estruturalistas as quais se costuma aplicar sobre narrativas fantásticas. O Final Feliz ou Eucatástrofe seria, assim, o objetivo-efeito máximo a ser alcançado por essas histórias, uma combinação efetiva da Fantasia, do Escape, do Consolo e da Recuperação.

Coraline (2003), embora não traga nenhuma fada – pelo menos trajada segundo a tradição francesa –, causa todos os efeitos que Tolkien elencou como essenciais para uma boa história de fadas, ilustrando satisfatoriamente que o método de análise do autor de *O Senhor dos anéis* é tão eficaz para o estudo dos contos de fadas quanto as alternativas propostas tanto por Propp quanto Todorov.

SEÇÃO II – Um conto de todas as fadas

Na última seção, discorri acerca do aparato teórico-metodológico organizado a fim de realizar a leitura de narrativas que apresentam traços contodefadescos, ou seja, elementos que as qualificariam como um conto de fadas, mesmo que não configurem narrativas fantásticas.

Tal ferramenta parte de uma proposição teórica feita por Tolkien em seu ensaio *Sobre histórias de fadas* (2010), na qual o espaço alternativo, Faërie, a terra das fadas, é indispensável para realizarmos a leitura contodefadescas, pois sua presença consiste em um dos cinco efeitos eleitos por Tolkien como essenciais para a configuração de um conto de fadas: a Fantasia, a criação de mundos secundários, pelos quais o ser humano normal, do mundo primário, se aventura, sob o efeito de encantos.

Tratando-se Faërie de um mundo alternativo, naturalmente apresenta uma veia escapista, o segundo efeito tolkiano, no qual o leitor, junto com o personagem aventureiro, esgueira-se para fora de sua realidade, em uma jornada que o ensina a lidar com ela. Como Faërie é repleto de perigos, são necessários indícios de Consolo, o efeito que nos assegura de que, não importa a dificuldade, caminhamos com certa segurança para a Recuperação de nosso estado de equilíbrio, e, conseqüentemente, em direção a um Final Feliz, efeito final ao qual todos os outros convergem.

Apliquei essa proposição em meu objeto de estudo, *Coraline* (2003), verificando que a obra de fato trata-se de um conto de fadas, e que, como tal, carrega em si uma carga residual abundante. Carga essa que oferece inúmeras possibilidades de análise.

A história da jovem Coraline realiza plenamente os efeitos contodefadescos de Tolkien: há um espaço secundário para oferecer-lhe deslumbramento e perigo, dúvidas e autoconhecimento, e uma antagonista que o governa, a mágica e perigosa outra mãe que, incorporando todos os desejos da menina, torna-se seu pior pesadelo. No fim, Coraline aprende lições, vence seus medos e alcança seu final feliz.

A história de Coraline, naturalmente, não avança através do teste do tempo sem que sejam feitas comparações com outras narrativas da literatura infantil, duas em especial. A primeira delas é um conto obscuro publicado em 1882 por Lucy Clifford em sua coletânea *Anyhow stories: moral and otherwise*, intitulado “A nova mãe”¹¹. Nele, uma mãe exemplar

¹¹ No original, “The new mother”. Ver o conto, com tradução minha, no Anexo 1.

recomenda a suas filhas que sejam boas, caso contrário, ela deveria ir embora e dar lugar a uma mãe maligna, com rabo de madeira e um distinto par de olhos de vidro.

Na estrada, uma jovem peculiar com uma caixa de música diz às meninas que há dançarinos minúsculos ali dentro, mas que só podem ser vistos por pessoas más. Como é de se esperar, as meninas dão o seu melhor em serem as piores possíveis, e à mãe não resta escolha senão deixá-las à mercê da nova mãe. E disto não há escapatória: eis que escutam o som da chegada da nova mãe, o arrastar de algo pesado feito de madeira no assoalho da porta.

O próprio Gaiman afirma que o conto “É assustador. Como um pesadelo” (Ouzonian *apud* CAMPBELL, 2015, p. 228), o que, além de demonstrar o conhecimento do escritor sobre o trabalho de Clifford, torna a semelhança entre a nova mãe e a outra mãe de Coraline muito menos fruto de coincidência.

E assim coloca Campbell (2015, p. 228):

É um conto admonitório vitoriano para crianças, uma daquelas coisas que você lê quando adulto e sente que deveria fazer tudo no seu poder para evitar que o livro caia nas mãos de crianças, exceto que essas crianças leem essas histórias de modo diferente dos adultos, então não há necessidade. [...] Sua própria *Coraline* tem esse tipo de sentimento, tingido do mesmo espanto da toca do coelho de *Alice no País das Maravilhas*. E ele fez de propósito.

Embora Coraline tenha conseguido seu final feliz, há em suas aventuras uma atmosfera condizente com o desespero que as crianças de Clifford experimentaram ao encararem o fato de que não têm mais mãe, e que agora estão à mercê de uma substituta maligna.

É o que o terapeuta psicanalista Bruno Bettelheim (1989) chama de “a fantasia da madrasta malvada”, sobre a qual falarei na primeira categoria de análise desta seção, “A menina”, no qual olharei Coraline como uma exploradora em conluio com o narrador do texto, frequentemente opondo-a à narração feita pelo protagonista de um dos romances de Gaiman, *O oceano no fim do caminho* (2013), a fim de ilustrar a diferença feita pelo autor ao tratar da mesma fantasia pelo ponto de vista de uma menina e de um menino.

A citação de Campbell destaca também a outra obra com a qual *Coraline* costuma ser comparada, *Alice no País das Maravilhas* (2009), pelo fato de ambas as protagonistas chegarem a um mundo secundário e subterrâneo ao serem pressionadas pelo tédio de suas realidades, e pelo receio que as estranhezas desses mundos causam nas meninas. Campbell não é o único a compará-las:

Apesar de soar um pouco como *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* ou *Alice no País das Maravilhas* ou ainda *O Mágico de Oz*, a novela de Gaiman

é mais sombria, bem mais estranha, e mais ameaçadora do que esses livros; é, na verdade, uma obra que muitos adultos acham assustadora demais para ler (WAGNER *et al*, 2011, p. 498).

A edição publicada no Brasil pela editora Rocco em 2003 – usada neste texto – ainda se empenha em vender o enredo de *Coraline* por meio dessa perspectiva, ao fazer afirmações como “[...] Gaiman cria em *Coraline* uma rival contemporânea para a Alice de Lewis Carroll” na orelha do livro, ou, no caso da sinopse, “E desde que Alice seguiu o coelho, ninguém enfrentou coisas tão extravagantes e assustadoras”.

Ao contrário do que faz a edição, tais paralelos não serão aqui traçados a fim de confrontar a qualidade de ambas as histórias, mas para constatar temas semelhantes tratados por elas, como a descoberta da identidade de uma criança, discutido tanto em “A menina” quanto na categoria de análise seguinte, “O gato”. Esta categoria ainda se ocupa de discorrer também acerca do imaginário residual que compõe a imagem do companheiro felino de Coraline, e de que forma ele contribui para sua conquista de identidade, da mesma forma que o gato de Cheshire faz com Alice.

Ao considerar essa busca por identidade em meu texto e analisando *Coraline* como um conto de fadas, entendi como é inevitável trazer a compreensão que Bettelheim (1989, p. 14) faz de tais narrativas enquanto literatura infantil:

Quanto mais tentei entender a razão destas estórias terem tanto êxito no enriquecimento da vida interior da criança, tanto mais percebi que estes contos, num sentido bem mais profundo do que outros tipos de leitura começam onde a criança realmente se encontra no seu ser psicológico e emocional. Falam de suas pressões internas graves de um modo que ela inconscientemente compreende e – sem menosprezar as lutas interiores mais sérias que o crescimento pressupõe – oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes.

É válido considerar também o valor que o psicanalista atribui à leitura de tais contos para além do público infantil:

Através dos séculos (quando não dos milênios) durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos – passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado (BETTELHEIM, 1989, p. 14).

Pela estreita relação que Bettelheim estabelece entre psicanálise e contos de fadas é que reconheço a necessidade de levar em conta a dimensão psicanalítica de análise em meu texto, e de modo algum contrario o estado da arte da obra ao fazê-lo. Karen Coats, Joni Schers, David Rudd e Chloe Buckley são apenas alguns nomes que, desde a publicação de *Coraline*, contribuíram para o enriquecimento de seu estado enquanto arte por meio do viés da psicanálise (frequentemente freudiana, como Bettelheim), mas há de se destacar os estudos de Kara Keeling e Scott Pollador, que realizam tal leitura a partir dos alimentos que aparecem na narrativa, e o de Elizabeth Parsons *et al*, texto-chave para uma das minhas categorias de análise.

Trata-se de “A devoradora de filhos”, subseção inteiramente dedicada à leitura da outra mãe, a Bela Dama, que constitui um dos resíduos de maior complexidade ao considerar dimensões de análise: ela é mulher, mãe, inimiga da filha, fada, antropófaga e aracnídea. Sua função na narrativa prova-se um desafio para a psicanálise freudiana, cabendo ao texto de Parsons *et al*, e à leitura de Malvine Zalberg sobre a *Relação mãe & filha* (2003), oferecerem possibilidades de análise diferentes daquela de Freud, que resume a complexidade da figura feminina a uma aventura incerta por um “continente sombrio”.

Todavia, há de se fazer ressalvas sobre o uso da psicanálise aqui (em especial ao princípio freudiano sobre o qual Bettelheim edifica sua análise), uma vez que não se trata de um ensaio psicanalítico, mas de um estudo residual sobre contos de fadas e de que forma compõem *Coraline*.

Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas **ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa**; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil (BETTELHEIM, 1989, p. 13, grifo meu).

Destaco a fala de Bettelheim porque não parto aqui da ideia de que a psicanálise dos contos de fadas é aplicada com melhor sucesso apenas sobre a subjetividade de um indivíduo, mas também da influência que a coletividade exerce sobre todos nós, e os que vieram antes. Este, contudo, é um raro momento em que Bettelheim considera tal peculiaridade dos contos de fadas, como sinaliza Darnton:

[...] Bettelheim lê “Chapeuzinho Vermelho” e os outros contos como se não tivessem história alguma. Aborda-os, por assim dizer, horizontalizados, como pacientes num divã, numa contemporaneidade atemporal. Não questiona suas origens nem se preocupa com outros significados que possam ter tido em

outros contextos, porque sabe como a alma funciona e como sempre funcionou. Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram (DARNTON, 1987, p.).

Darnton se refere ao interesse dos psicanalistas sobre a riqueza de símbolos presente nos contos de fadas, mas destaca o fato de que tais símbolos, especialmente nas versões pré-germânicas dos contos, nem sempre estiveram lá, mas são possíveis frutos das mentalidades em constante transformação. A adoção da residualidade como método de pesquisa neste texto trabalha justamente para alinhar considerações psicanalíticas de análise sem que se desconsiderasse o papel das mentalidades na construção e reconfiguração de imaginários, como os dos contos de fadas. O que se mantém e o que se altera compõem meu interesse, não desconsiderando a matriz arquetípica que os motivos temáticos dos contos perpetuam ao longo do tempo.

E são de arquétipos e sua viagem ao longo de tempos-espacos que fala a junguiana Helen Bachman, ao descrever, por exemplo, como animais projetam-se no Imaginário mítico, penetrando assim na esfera do divino:

Essa e muitas outras concepções e imagens antigas não se perderam no decorrer do desenvolvimento do ser humano, mas subsistem em nós, ainda que, em geral, sejam inconscientes e estejam sobrepostas por outras imagens. Como imagens primordiais, elas fazem parte dos arquétipos descritos por C.G. Jung. Embora repousem completamente despercebidas na psique, são recuperáveis e podem se tornar ativas, quando tocadas, em determinadas situações existenciais, por um tema pessoalmente íntimo (BACHMAN, 2016, p. 9-10).

Embora Nelly Novaes Coelho (2008) seja uma dos que afirmam que os contos de fadas perderam seu estatuto mítico, a concepção de Bachman sugere que essas imagens criam em nós referências inconscientes para nossa construção coletiva e individual. Mircea Eliade (1992) talvez me permita dizer que, desse modo, os contos de fadas recuperam parte de seu estatuto mítico de modo análogo à compreensão que o autor faz de mito: uma narrativa exemplar para que os seres humanos estruturarem sua realidade.

A concepção de Bachman coincide mais adequadamente à de imaginário residual¹², que se debruça sobre os resíduos mentais projetados no Imaginário de determinada coletividade,

¹² Ver Seção I.

e de que forma são organizados em narrativa. Desse modo, a partir de *Coraline*, passando por *O oceano no fim do caminho*, *Stardust – o mistério da estrela* (2008), *Sandman* (2010), *Deuses americanos* (2016) e outras obras de Neil Gaiman, também vislumbrarei a função de determinados resíduos – elencados como minhas categorias de análise – no imaginário residual literário construído pelo autor para seu universo ficcional.

Entre eles, o espaço fantástico que cada uma dessas obras apresenta para a composição desse universo, lidos enquanto Faërie tolkieano, espaços acessíveis aos humanos comuns somente por meio de feitiços, de algo que os integre ao mundo secundário. Na categoria “O outro mundo”, vemos de que forma a vida de Coraline entrelaça-se com a magia da outra mãe e a própria subsistência do outro mundo, conversando com pressupostos de Eliade.

Finalmente, também parte desse universo ficcional, “A trindade”, culminância das análises aqui propostas, surge como a percepção que Gaiman tem do Sagrado Feminino, tema comum em todas as obras citadas. Em *Coraline*, Gaiman retrata a Santíssima Trindade Feminina de maneira peculiar, de modo que, sem as perspectivas psicanalíticas e residuais, seria um desafio ainda maior realizar tal leitura.

2.1 A menina

Quando Coraline Jones abriu a porta secreta em sua sala de estar, certamente não tinha ideia do que poderia encontrar do outro lado. Mesmo assim, ela o fez, pois Coraline é uma exploradora, como nos diz Neil Gaiman no conto de fadas intitulado com o nome da menina. Explorar é o principal anseio da personagem, e tal necessidade a coloca em confronto com uma criatura que estranhamente parece com sua própria mãe, a Bela Dama, também conhecida como outra mãe.

O livro, publicado no Brasil em 2003, nos conta como Coraline venceu as tentativas da Bela Dama de devorá-la enquanto a mantinha presa em um mundo fantástico, ilusório, feito unicamente para enganá-la. Aparentemente onipotente, a ameaça da outra mãe soa insuperável, mas a jovem tem uma ferramenta especial para enfrentar a criatura: sua habilidade de explorar, que por vezes é assimilada pelo narrador ao exercer seu ofício, e por isso Wood (2011) entra aqui como um dos principais suportes teóricos a fim de que seja possível entender o domínio da personagem – e, simultaneamente, do narrador – sobre essa habilidade.

2.1.1 *Quando a terceira pessoa parece muito com a primeira*

O enredo opta por contar as aventuras de Coraline, a exploradora, pelo outro mundo sob a perspectiva da terceira pessoa, estabelecendo para isso um narrador supostamente onisciente. Digo supostamente por, conforme nos informa Wood (2011, p. 20), haver questionamentos possíveis acerca dessa onisciência: “Na verdade, a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração ‘onisciente’ na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente”.

É dito no livro que a outra mãe, tecelã desse mundo projetado, tem plenos poderes sobre essa realidade, que tudo vê e que tudo sabe, mas Coraline consegue tramar com seu fiel companheiro, o gato, sem que a outra mãe saiba, e o próprio gato afirma ter certos conhecimentos sobre o espaço que a outra mãe não tem, uma vez que ela não consegue evitar que ele transite em seu território. Ao questionarem a autoridade da outra mãe, a dupla inadvertidamente questiona a aparente onisciência da terceira pessoa:

Por outro lado, a narração onisciente poucas vezes é tão onisciente quanto parece. Para começar, o estilo do autor em geral tende a fazer a onisciência da terceira pessoa parecer parcial e tendenciosa. O estilo costuma atrair nossa

atenção para o escritor, para o artifício da construção autoral e, portanto, para a marca pessoal do autor (WOOD, 2011, p. 21).

O mundo pode pertencer à outra mãe, mas a história é de Coraline, e a despeito do foco narrativo ocorrer em terceira pessoa, a narração também é dela:

Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama **estilo indireto livre** [...] (WOOD, 2011, p. 22, grifo do autor).

Ao assumir para si muitas das particularidades que seriam atribuídas a Coraline – muitas que seriam impróprias à onisciência que a narração em terceira pessoa supostamente goza –, o narrador acompanha Coraline em seu processo de descoberta do outro mundo, sabendo tanto quanto ela ou percebendo as nuances da novidade ao mesmo tempo em que a jovem, o que transforma sua narração não apenas em um contar de histórias, mas em um instrumento de exploração, mais conveniente às habilidades de Coraline do que às expectativas da onisciência que projetamos em um narrador em terceira pessoa.

Esta é apenas outra definição da ironia dramática: ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver (uma não confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa) (WOOD, 2011, p. 25).

Utilizando o estilo indireto livre descrito por Wood, o narrador divide (senão cede) a propriedade de seu ofício com Coraline, não apenas descobre junto com ela, mas também sente junto com ela: “A narrativa parece se afastar do romancista e assumir as qualidades do personagem, que agora parece ‘possuir’ as palavras” (WOOD, 2011, p. 23). O sentir entre ambos tanto é mútuo que frequentemente o texto se adequa ao estado de espírito da jovem, como no caso abaixo, no qual ela se sente entediada:

Coraline já assistira a todos os vídeos. Cansara-se de seus brinquedos e lera todos os seus livros.
Ligou a televisão. Pulou de canal em canal, mas só havia homens de terno falando sobre o mercado financeiro e programas de entrevista de auditório. Finalmente achou algo para ver: era a parte final de um programa de história natural sobre uma coisa chamada coloração protetora. Viu animais, pássaros e insetos que se disfarçavam de folhas, galhos ou de outros animais para escapar de coisas que podiam feri-los. Coraline gostou do programa, mas ele terminou logo, e seguiu-se outro programa sobre uma fábrica de bolos.
Estava na hora de ir falar com seu pai (GAIMAN, 2003, p. 15).

O tédio de Coraline é assumido pelo narrador por meio de estruturas sintáticas simples, que apenas se tornam mais elaboradas quando a personagem se maravilha com o outro mundo, e quase sentimos o ânimo do narrador disparar ao percebermos a abundância de certos adjetivos nos momentos, por exemplo, de descrição. O narrador também se anima junto a Coraline:

Havia coisas extraordinárias as mais variadas lá dentro, que ela nunca havia visto antes: anjos de dar corda que esvoaçavam pelo quarto como pardais assustados; livros com figuras que se contorciam, engatinhavam e reluziam; pequenas caveiras que batiam os dentes quando Coraline passava. Toda uma caixa repleta de brinquedos maravilhosos (GAIMAN, 2003, p. 35).

Sentimentos como o tédio e a animação de Coraline, segundo o estilo indireto livre, devem ser refletidos no que Wood chama de degradação da linguagem, transgressões discursivas perceptíveis em *Coraline* pelo uso de versos concretistas, uso de letras capitulares e até mesmo enxertos de gêneros textuais diferentes dos costumeiros utilizados pela narração em terceira pessoa.

O texto não se limita a utilizar de recursos sutis para que tal degradação aproxime o narrador da personagem. “Em outras palavras, a tarefa do romancista é encarnar, tornar-se aquilo que ele descreve, mesmo quando o assunto em si é baixo, vulgar, tedioso” (WOOD, 2011, p. 41).

Tal aproximação, se ainda nebulosa, é perfeitamente perceptível na construção de metáforas que o narrador partilha com a personagem, observando o fato de que vários autores modernos “tenham criado analogias e metáforas que, mesmo bem resolvidas e literárias em si, sejam o tipo de analogias e metáforas que os próprios personagens poderiam criar” (WOOD, 2011, p. 34).

Em *Coraline*, isso não é incomum: “Ela dava para um corredor escuro. Os tijolos haviam desaparecido como se nunca tivesse estado lá. Um **odor frio e bolorento passava pelo vão aberto: cheirava a alguma coisa muito velha e muito lenta**” (GAIMAN, 2003, p. 32, grifo meu).

[...] 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** (GAIMAN, 2003, p. 107, grifo meu).

Criando metáforas compreensíveis ao universo infantil – uma larva gigantesca, os membros como varas, o inchaço da massa de pão –, o narrador confirma a posse da palavra por

Coraline, mas, tratando-se de um livro infantil, compartilha esse recurso também com o leitor, que já não se encontra tão distante assim da ação, mediado pelos olhos atentos da jovem.

Ao compartilhar a posse da palavra com Coraline por meio do estilo indireto livre, o narrador concede à personagem a ferramenta mais adequada para explorar o mundo misterioso em que adentra. Fazendo-o, torna-se tanto um narrador mais misterioso (por aparentemente não saber mais do que a personagem, ou, se sabe, esconde) quanto Coraline, uma exploradora mais verossímil.

A ferramenta exploratória da menina – sua visão, também nossa – torna-se parte fundamental de sua jornada de autodescoberta, pois é por meio de símbolos associados à visão que ela consegue iniciar seu processo de amadurecimento, pelo menos segundo a perspectiva de Gaiman. Coraline se aventura por um jogo complexo de olhos, botões, espelhos e talismãs, totens pelos quais resolve suas questões de identidade ao passo que se apropria da narrativa.

2.1.2 *Os olhos são as janelas do outro mundo: os símbolos da Visão em Coraline*

No que diz respeito à construção significativa dos olhos, há resíduos fortes no imaginário de uma quantidade enorme de grupos étnicos acerca do poder que eles encerram. Ao descrever o verbete *olho*, Cascudo (1999, p. 631) afirma ser por meio deles que se pode vislumbrar desejos e intenções, enquanto Heinrich Kramer e James Sprenger, ao contribuírem nocivamente para a construção da bruxa no Imaginário europeu, recorrem a Gálatas para discorrer sobre o poder do olhar em seu infame *Malleus Maleficarum*:

[...] é o que nos diz o terceiro capítulo da epístola de São Paulo aos Gálatas: “Ó insensatos gálatas! Quem vos fascinou a vós para que deixásseis de obedecer à verdade?” E a glosa sobre essa passagem refere-se àqueles cujos olhos singularmente faiscantes e malignos conseguem, pelo mero olhar, causar mal a outras criaturas, especialmente a crianças pequenas (KRAMER, SPRENGER, 2015, p. 71).

Assim, se o espírito de qualquer pessoa se inflame e se encha de malícia e de cólera, como, muitas vezes, sói acontecer a mulheres idosas, tal espírito perturbado se deixa transparecer no olhar: sua fisionomia adquire os traços mais malignos e os mais prejudiciais e saem, muitas vezes, a aterrorizar criancinhas, que nos primeiros anos de vida são muitíssimo impressionáveis (KRAMER, SPRENGER, 2015, p 78).

É a associação perniciososa que o *Malleus* realiza entre a bruxa e o terrível poder do olhar que cristaliza o conceito de *mau-olhado*, acerca do qual Cascudo tem muito a dizer sobre sua presença na cultura popular brasileira:

Os olhos exercem essa fascinação, registrada nos livros clássicos, de tal maneira que pessoa da Ilíria podiam matar, estando irritadas, olhando fixamente. É o mau-olhado, o *olho de seca-pimenteira*. A crença é universal e milenar. Mau-olhado, *malocchio*, *evil eye*, *bose Blick*, *mal de ojo*, fascínio, olho-grande, etc., são outros tantos sinônimos. Os gregos empregavam especialmente a cabeça da Medusa (*Gorgoneion*) para repelir o mau-olhado, e desenhar ou gravar olhos em objetos era defende-los das forças invisíveis do mal. Os amuletos mais populares, figa, corninho, meia-lua, corcunda, elefante, destinam-se a combater o mau-olhado (CASCUDO, 1999, p.569).

Raposeira, no entanto, confere ao olhar uma propriedade diferente, uma qualidade única aos que desfrutam da magia dos contos de fadas. Ao retomar o conceito de fantasia descrito por Tolkien, a autora coloca a visão como indispensável à imersão do ser humano na realidade secundária de Faërie: “A fantasia, a criação ou o **vislumbrar** de Outros Mundos era o coração do desejo do Belo Reino” (RAPOSEIRA, 2006, p. 48, grifo meu).

A capacidade de vislumbrar uma realidade mágica, de desvendá-la e de partilhar, a partir dela, tal experiência com o leitor, é o que torna a visão de Coraline algo também mágico. Seria possível afirmarmos, então, que, uma vez que o alvo era especificamente os olhos de Coraline, o verdadeiro objetivo da outra mãe fosse obter o controle da narrativa para si?

Graças às limitações que esses mesmos olhos nos impõem, não é possível saber com certeza, e quanto a isso a narração não possui culpa alguma, uma vez que a proibição parece ser intrínseca à literatura infantil, em especial no que diz respeito aos contos de fadas: “Alguns dos exemplos mais claros dessa ironia dramática estão na literatura infantil, que muitas vezes precisa permitir que a criança [...] veja o mundo com olhos limitados, ao mesmo tempo alertando o leitor mais velho desta limitação” (WOOD, 2011, p. 25).

É curiosa a colocação de Wood acerca dos avisos que a literatura infantil precisar dar de antemão, seja para o leitor mais jovem, seja para o mais velho. Raposeira (2006) reconhece o papel do acesso a tais narrativas por ambos os públicos:

Ao lidar com problemas humanos universais, o conto de fadas ajuda a criança a compreender-se a si própria, a adquirir conceitos morais e da vida em sociedade, para além de constituir uma fonte da herança cultural humana. Partindo do pressuposto que um adulto não é um ser “acabado”, isto é, ainda há nele espaço para a aprendizagem e evolução, o conto de fadas é enriquecedor tanto para a criança como para o adulto (RAPOSEIRA, 2006, p. 25).

Raposeira coloca o conto de fadas como essencial não só para a criança, mas para a formação humana em geral. É interessante considerar seu papel específico para a criança, pois nela há algo em formação de interesse deste trabalho: a identidade.

A identidade torna-se aqui ponto essencial de discussão, uma vez que a necessidade de Coraline por explorar, por conhecer o mundo que a rodeia, não é mera curiosidade, mas uma busca por também se conhecer, aspecto essencial de uma história de amadurecimento – ou *coming-of-age story* –, formato pelo qual as mais recentes histórias de fadas se apresentam.

Ao considerarmos a busca de Coraline como uma busca por identidade, a narrativa também pode assumir uma dimensão psicanalítica de leitura, pela qual o estado da arte da obra tem especial interesse.

O texto de David Rudd, *An eye for an I* (2008) – em um esperto trocadilho que se traduz livremente como *Um olho por um Eu* –, foca-se na busca por identidade da personagem, baseando-se em conceitos freudianos, assim descrevendo o livro: “*Coraline* é principalmente preocupado em como alguém negocia seu lugar no mundo: como alguém se reconhece por direito próprio em vez de ser, de um lado, ignorado, e de outro, sufocado” (RUDD, 2008, p. 2, tradução minha).

Abordando a análise psicanalítica pela perspectiva da crítica feminista, Elizabeth Parsons, Naarah Sawers e Kate McNally destacam não só a busca por identidade de Coraline, mas também da compreensão de sua condição feminina, considerando a parte que os gêneros desempenham no sucesso dessa campanha:

[...] Coraline escreve a palavra MIST¹³ na página em branco, mas o “I” se desprende:

M S T
I

O senso que Coraline tem de “I”¹⁴-dentidade é também mist-ificado, particularmente porque no mundo real, as pessoas continuam entendendo seu nome errado, confundindo Coraline com o comum (e por consequência indistinguível) nome Caroline. O “I” deve ser alinhado às regras da cultura simbólica, e assim Coraline deve resolver seu senso de si através de espelhos e mães na fase Imaginária. Encontrar o “I” de identidade também (e

¹³ NEBLINA na tradução realizada pela editora Rocco.

¹⁴ “I” aqui é lido como equivalente à palavra “Eu”, em inglês, que não coincidentemente se pronuncia de maneira semelhante a “eye”, “olho”.

inevitavelmente, de acordo com a psicanálise) envolve aceitar a diferenciação de gênero (PARSONS *et al* 2008, p. 377, tradução minha).

Os olhos de Coraline acabam por assumir também dimensão metaficcional: caso queira permanecer para sempre no outro mundo, onde seus desejos podem ser realizados imediatamente, Coraline deve dá-los à outra mãe, e aceitar que esta os substitua por seus botões. A posse sobre os olhos de Coraline, suas “janelas da alma”, como diria Da Vinci, significa, também, posse sobre os aspectos do mundo sobre os quais a outra mãe não tem conhecimento.

E, por que não, posse também sobre nós, que só existimos no outro mundo por intermédio dos olhos de Coraline?

Como a outra mãe não teve sucesso em seu intento, não sabemos que tipo de poder ela teria adquirido sobre a narrativa caso fosse bem sucedida. Temos somente uma vaga noção graças ao momento em que Coraline conhece os fantasmas das crianças que a antecederam na cadeia predatória da criatura.

O que nos leva à significação dos botões. Se os olhos são as janelas da alma, os botões são responsáveis por fechá-las, tal como fazem com as roupas ao fechá-las em suas “casas”. É se apropriando dos olhos das crianças que a outra mãe consegue pleno controle sobre elas, de corpo e alma, dos quais se alimenta, até que não reste nada delas a não ser a sombra do que um dia foram. Em sua dissertação acerca da jornada de Coraline, a mestra Nahinã de Almeida Rosa Barbosa assim descreve o uso maligno dos botões:

Além da analogia de que os botões foram costurados para que a criança não conseguisse enxergar a realidade que estava à sua frente – a de que o outro mundo não era um lugar mágico e encantador, como a outra mãe o arquitetou, mas sim um lugar frio e sombrio, já que sua alma ali ficaria presa para sempre –, o ato de costurá-los configura o rebaixamento de Coraline, um ser humano, ao nível da boneca “Little Me”, já que haveria uma igualdade entre os estados e a outra mãe seria capaz de manipular a menina como faz com a boneca (BARBOSA, 2012, p.84).

Barbosa toma como objeto de estudo não a obra de Neil Gaiman, mas a adaptação cinematográfica de Henry Selick, uma vez que considera a boneca idêntica à Coraline (Little Me), elemento inexistente no livro. Contudo, sua análise é precisa, pois a inclusão da boneca no filme serve justamente ao propósito de evidenciar a forma objetificada como a outra mãe frequentemente observa Coraline, uma vez que a boneca já possui os botões costurados no lugar dos olhos.

Dos símbolos que Gaiman associa à visão em *Coraline*, os botões funcionam como um polo negativo, oposto a toda significação que os olhos da menina exploradora incorporam: curiosidade, independência, liberdade. Afinal, o objetivo da outra mãe é dar fim à autonomia das crianças, prendendo-as em uma eterna infância, em um eterno estado de dependência. Todas as vezes que os botões são mencionados, é curioso o destaque dado à cor deles. Gaiman chega a ser repetitivo ao enfatizar o quanto são pretos, e tal repetição é definitivamente arbitraria:

O homem virou-se.

Seus olhos eram botões grandes, negros e brilhantes (GAIMAN, 2003, p.34).

O rato maior escalou até os ombros do velho, tomou um impulso nos longos bigodes cinzentos, passou pelos olhos de botões grandes e negros e foi parar no topo da cabeça (GAIMAN, 2003, P. 37).

[...] e, de dentro dos velhos corpos redondos, rechonchudos e vazios, saíram duas jovens. Eram magras, pálidas e muito bonitas; e tinham olhos de botões negros (GAIMAN, 2003, p.44).

- Você gosta de jogos – disse Coraline. – Foi o que me disseram.

Os olhos negros da outra mãe lampejaram (GAIMAN, 2003, p.89).

Digo arbitraria, pois a leitura de trechos como os transcritos acima – todos referentes à apresentação de um dos moradores do outro mundo – me leva a considerar o quão vital é que o leitor perceba a cor dos botões. E o preto, de todas as cores, traz uma carga residual riquíssima de significados, entre os quais Chevalier destaca alguns:

O preto é, de modo geral, a cor da substância universal (*Prakriti*), da matéria prima, da indiferenciação primordial, do caos original, das águas inferiores, do norte, da morte; assim é o caso do *nigredo* hermético¹⁵ e dos simbolismos hindus, chineses, japoneses [...]. O preto tem indubitavelmente neste sentido um aspecto de obscuridade e impureza. Mas, inversamente, é o símbolo superior da não-manifestação e da virgindade primordial: neste sentido, está relacionado ao simbolismo das Virgens negras medievais [...] (CHEVALIER, 1986, p.748, tradução minha).

A citação de Chevalier é interessante pois destaca um alto nível de complexidade no simbolismo da cor preta, embora aparente ser a intenção de Gaiman ater-se ao aspecto negativo que seu uso conota. Ao associar a cor a uma imagem feminina arquetípica, Chevalier abre outra

¹⁵ O *nigredo* hermético é o primeiro estágio do processo alquímico, no qual todos os elementos se misturam em uma única substância escura, que de modo análogo ao processo de desenvolvimento espiritual do ser humano, corresponde ao momento em que confronta a sua sombra, antes que possa seguir para os estágios posteriores do espírito, albedo e rubedo.

possibilidade de análise residual, a ser trabalhada melhor na terceira categoria de análise (“A devoradora de filhos”).

O botão negro, assim, funciona como parte essencial de um ritual de amarração, em um processo inverso ao feitiço que permite a Coraline (e quaisquer protagonistas humanos dos contos de fadas) andar livremente por Faërie: o botão, privando as crianças do principal órgão de orientação – os olhos, que também servem como principal canal para a alma na qualidade de janelas –, funciona como um elemento mágico de privação, de aprisionamento, impossibilitando-as de algum dia voltar ao mundo primário.

Entre um polo e outro, no entanto, há intermediários, símbolos que, espalhados pelo percurso de Coraline, são determinantes para que ela se decida por quais escolhas tomar. Como cada um desses símbolos indica um destino diferente, Coraline se vê em uma bifurcação apresentada por dois intermediários, o espelho e a pedra com o furo no meio.

O espelho da outra mãe é um instrumento curioso, e que, pelo simples fato de ser espelho em um conto de fadas, imediatamente evoca imagens residuais. Como não associar uma criatura mágica poderosa de posse de um espelho com, por exemplo, a Rainha Má, de *Branca de Neve*, também uma outra mãe?

Quando Coraline se dá conta de que seus pais não estão em casa, após sua primeira fuga do outro mundo, ela entra em desespero, chorando até adormecer na cama de seus pais. De manhã, ela é acordada pelo gato preto, que a guia até o espelho da casa:

O espelho mostrava o corredor atrás dela, o que era de se esperar. Refletidos no espelho, porém, estavam os seus pais. Estavam de pé com dificuldade no reflexo do corredor. Pareciam tristes e sozinhos. Enquanto Coraline olhava, acenaram lentamente para ela com as mãos hesitantes. O pai de Coraline tinha o braço em volta de sua mãe.

Olharam-na fixamente do espelho. O pai abriu a boca e disse algo, mas ela não conseguia ouvir nada. Sua mãe bafejou sobre o lado do espelho e rapidamente, antes que o embaçado desaparecesse, escreveu

ORROCOS

com a ponta do indicador. O embaçado do interior do espelho foi sumindo, o mesmo acontecendo aos pais de Coraline. Agora, o espelho refletia apenas o corredor, Coraline e o gato (GAIMAN, 2003, p. 55).

É pela imagem que o gato mostra no espelho que Coraline fica ciente do perigo que seus pais correm, mas, como todos os objetos da casa da jovem, o espelho também – muito ironicamente – possui um duplo criado pela outra mãe. A temível oponente de Coraline o usa em dois momentos, com duas funções distintas: a primeira é quando Coraline, descendo

novamente para o outro mundo em busca de resgatar os pais que vira no espelho, culpa a outra mãe pelo sumiço deles.

- Vou provar para você – disse a outra mãe e roçou a superfície do espelho com seus longos dedos brancos. O espelho turvou-se como se um dragão tivesse baforado sobre ele e depois clareou.

Dentro do espelho, já era dia. Coraline podia ver todo o corredor até a porta da frente. A porta da rua abriu-se e a mãe e o pai de Coraline entraram. Carregavam malas.

- Que férias maravilhosas – disse o pai de Coraline.

- Como é bom não ter mais a Coraline – disse sua mãe com um sorriso de felicidade. – Agora podemos fazer tudo o que sempre quisemos e nunca fizemos porque tínhamos uma filha pequena. Coisas como viajar para o exterior, por exemplo.

- É – acrescentou o pai. – Fico sossegado em saber que sua outra mãe vai cuidar dela muito melhor do que jamais pudemos cuidar.

O espelho cobriu-se de névoa, foi sumindo, a imagem evanescendo, até que voltou a refletir a noite.

- Viu? – perguntou a outra mãe.

- Não – disse Coraline. – Não vi. E também não acredito.

[...] Coraline teve certeza em seu coração de que o que vira no espelho não passava de uma ilusão (GAIMAN, 2003, p. 62-63).

Olhar-se no espelho da Bela Dama é análogo a mirar as imagens postas no caldeirão de uma bruxa maligna – ou na fonte espelhada de uma elfa bem intencionada, como acontece com Frodo ao contemplar as visões de possíveis futuros que Galadriel lhe mostrara em *O senhor dos anéis*. O segundo momento de destaque do espelho é quando a antagonista se enfurece com Coraline por esta se rebelar contra sua vontade, e num rompante de fúria, mostra que seu espelho pode muito mais do que projetar ilusões:

Empurrou Coraline para o corredor, avançando na direção do espelho que ficava no final. Em seguida, enfiou a pequena chave no tecido do espelho e *girou-a*.

O espelho abriu-se como uma porta, revelando um espaço escuro atrás dele.

- 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.

[...] Então, fechou a porta do espelho e deixou Coraline no escuro (GAIMAN, 2003, p. 78-79).

Da mesma forma que o botão – o selo definitivo de almas –, de quem é intermediário, o espelho também é um instrumento de prisão, local onde as almas das crianças que a criatura devorara permanecem por toda a eternidade. Os botões prendem tanto pelo corpo quanto pela alma, e com o espelho não é diferente: pelas ilusões, a outra mãe procura fisgar a alma de

Coraline, e falhando, prende-a temporariamente dentro dele. Enquanto intermediário entre Coraline e os botões, seu poder é efêmero, como a menina tão de imediato percebe e a própria Bela Dama observa:

No final do corredor, ficava o espelho. Ela podia ver-se indo na direção dele, e no reflexo, parecia um pouco mais corajosa do que se sentia na realidade. Não havia mais nada refletido no espelho. Apenas ela, no corredor.

Uma mão tocou-lhe o ombro e ela olhou para cima. A outra mãe olhava-a atentamente com grandes olhos de botões negros.

- Coraline, minha querida – disse ela. – Pensei que poderíamos jogar alguns jogos esta manhã, agora que você voltou da caminhada. Amarelinha? Baralho? Monópolis?

- Você não apareceu no espelho – disse Coraline.

A outra mãe sorriu.

- Espelhos – disse ela –, não se deve confiar nos espelhos (GAIMAN, 2003, p. 75-76).

Inadvertidamente, a própria criatura confessa o quão confiável são as imagens que se veem em seu espelho, e Coraline, ciente do engodo, dá mais um passo para longe do caminho que leva aos botões. Da tapeçaria de símbolos que o espelho evoca, destaco um dos identificados por Chevalier:

O reflexo da luz ou da realidade certamente não muda sua natureza, sendo que envolve um certo aspecto de ilusão (a captação da lua na água), de mentira em relação ao Princípio. “Há identidade na diferença”, dizem os textos hindus: “A luz se reflete na água, mas na verdade não a penetra, o mesmo acontece com Shiva”. A especulação [arte de observar o céu noturno pela superfície do espelho] não é mais que um conhecimento indireto, lunar. Por outro lado, o espelho faz uma imagem invertida da realidade: “O que está acima é como o que está abaixo”, diz *A Tábua de Esmeralda* hermética, mas ao contrário. A manifestação é o reflexo invertido do Princípio: isso é expresso nos triângulos invertidos do hexágono estrelado. O símbolo do raio de luz refletindo-se na superfície das águas é o sinal cosmogônico da manifestação; é *Purusha* agindo sobre a passiva *Prakriti*, o céu vertical sobre a terra horizontal. No entanto, esta passividade, que reflete as coisas sem ser afetadas por elas, é, na China, símbolo da inação do sábio (CHEVALIER, 1986, p. 475, tradução minha).

E basta a inação para que Coraline se entregue à outra mãe. Basta que desista, que se renda aos seus desejos e aos desejos dela. Este aspecto platônico do outro mundo – que, como o reflexo no espelho, é uma camada ilusória da realidade – será retomado na quarta subseção (“O outro mundo”), mas é essencial que seja observada a riqueza significativa que a carga residual trazida pelo espelho carrega, em especial, quando usado como instrumento mágico:

Quando a rainha consulta o espelho quanto a seu valor – i.e., a beleza – repete o tema antigo de Narciso, que só amava a si mesmo, de tal forma que foi tragado por seu auto-amor. Os pais narcisistas são os que se sentem ameaçados pelo crescimento da criança, pois isso significa estar envelhecendo. Enquanto a criança é totalmente dependente é como se ela fosse uma *parte* dos pais; não ameaça o narcisismo paterno. Mas quando começa a amadurecer e atingir certa independência, então é vicenciada como uma ameaça, como sucede em “Branca de Neve”.

O narcisismo faz parte da configuração infantil. A criança deve aprender gradualmente a transcender esta forma perigosa de auto-envolvimento. A estória de Branca de Neve adverte sobre as conseqüências funestas do narcisismo tanto para os pais quanto para a criança. O narcisismo de Branca de Neve quase a destrói quando ela cede duas vezes às seduções da rainha que propõe torná-la mais bonita, e a rainha é destruída pelo próprio narcisismo (BETTELHEIM, 1980, p. 242).

Tomando a versão dos Grimm de Branca de Neve, Bettelheim destaca um dos maiores inimigos de heróis e heroínas dos contos de fadas modernos, que se perpetuou até histórias como a de Coraline: o narcisismo. É sua satisfação que Bettelheim chama de *princípio do prazer* (o aqui mencionado “caminho do espelho ao botão”), dionisíaco, que por vezes coincide com a destruição de quem o atenda (como acontece com os porquinhos mais novos, com Chapeuzinho Vermelho, com Ofélia, de *O Labirinto do Fauno*, e Edmundo Pevensie, da série *Nárnia*). Em oposição, há o princípio da realidade (o “caminho da pedra furada à visão”), que renúncia a primazia do prazer em benefício da maturidade:

Só o terceiro e mais velho dos porquinhos aprendeu a viver de acordo com o princípio da realidade: ele é capaz de adiar seu desejo de brincar, e de acordo com sua habilidade de prever o que pode acontecer. [...] O lobo feroz e destrutivo vale por todos os poderes não sociais, inconscientes e devoradores, contra os quais a gente deve se proteger, e se pode derrotar através da força do próprio ego (BETTELHEIM, 1980, p. 54).

Embora não seja observada na outra mãe a mesma vaidade que a Rainha Má esbanja, é evidente que seu interesse maior é manter suas vítimas em um estado perpétuo de infância, uma atitude, segundo Bettelheim, narcísica. A luta de Coraline consiste essencialmente em renunciar também ao narcisismo – um traço infantil – em prol do princípio da realidade, motivo máximo das *coming-of-age stories*.

A colocação do espelho na narrativa contodefadesca, o confronto que Coraline trava ao mirar-se neste objeto que conjuga a lua e a água, duas grandezas também ligadas ao feminino, assinala a importância da completude bem-sucedida de sua aventura: Coraline, a heroína de um

conto de fadas, não deve salvar uma nação, mas adquirir os conhecimentos necessários para que, de infantil, passe a amadurecer (ou o mais próximo disso que o conto de fadas nos situe).

E se há um elemento dedicado a desnortear Coraline e fazê-la tomar o caminho com destino à perdição, em uma história feita de outros, de duplos (e até de triplos), certamente há também uma força que se oponha a ele. Quando Coraline visita as senhoritas Spink e Forcible, logo no início da narrativa, surge um dos muitos presságios de sua descida ao outro mundo, e do perigo que estava prestes a correr. Por meio da tasseomancia¹⁶, as velhas senhoras aconselham-na e lhe dão um presente singular:

- E tome muito, muito cuidado – disse a senhorita Spink. Levantou-se da poltrona e foi até a lareira. Sobre o console, havia um pote pequeno. Destampou-o e começou a retirar coisas de dentro dele: um pequeno pato de porcelana, um dedal, uma estranha moedinha de latão, dois cliques de papel e uma pedra com um furo no meio.

Passou a pedra com o furo no meio para Coraline.

- Para que serve? – perguntou Coraline. O furo atravessava todo o meio da pedra. Coraline segurou a pedra contra a janela e olhou através dela.

- Pode ser que ajude – disse a senhorita Spink. – É boa para coisas ruins, às vezes (GAIMAN, 2003, p. 27).

Tendo um formato triangular na adaptação cinematográfica, onde parece muito semelhante a um instrumento indicador usado na tábua *ouija* – ou brincadeira do copo –, os poderes ocultos da pedra de Coraline, no livro são mostrados aos poucos, como se descobri-la também fosse parte de sua jornada. Ao encontrar o gato preto, personagem que atua principalmente como seu guia e auxílio no outro mundo, Coraline não entende de início a que se refere o comentário feito por ele:

- A propósito – disse – foi sensato da sua parte trazer proteção. Eu me agarraria a ela, se fosse você.

- Proteção?

- Foi o que eu disse – respondeu o gato (GAIMAN, 2003, p. 41).

Neste momento, durante sua primeira ida ao outro mundo, Coraline levava nada além da pedra em seu bolso, e certamente era a ela a que o gato se referia. Ao ser pressionada pela outra mãe a aceitar substituir seus olhos por botões, em um reflexo quase instintivo, é à pedra que Coraline recorre por duas vezes em busca de segurança, mesmo que ainda nada saiba sobre suas propriedades reais:

¹⁶ Antiga arte chinesa de prever o futuro de uma pessoa por meio das folhas de chá.

- Fico feliz que esteja gostando – disse a mãe de Coraline. – Porque gostaríamos de pensar que este é o seu lar. Pode ficar aqui para sempre, se quiser.

- Hmm – murmurou Coraline. Colocou as mãos nos bolsos e refletiu. **Sua mão tocou a pedra que as verdadeiras senhoritas Spink e Forcible haviam lhe dado** na véspera, a pedra com um furo no meio.

[...]

- Queremos apenas o melhor para você.

Pôs a mão sobre o ombro de Coraline. Coraline recuou.

- Agora já vou – disse Coraline. Colocou a mão nos bolsos. **Seus dedos se fecharam em volta da pedra com o furo no meio** (GAIMAN, 2003, p. 48, grifo meu).

Conforme descobre que o outro mundo é na verdade um lugar perigoso, Coraline recorre cada vez mais à pedra em busca de coragem, dessa vez de modo mais consciente. Quando parte para o resgate de seus pais, em sua segunda ida ao outro mundo, ela se prepara para desafiar a outra mãe, e decide trocar de roupa. Suas escolhas de acessórios são então muito bem pensadas:

Vestiu o jeans e o suéter. Depois, calçou um par de botas laranja brilhante que achou na parte baixa no armário.

Tirou a última maçã do bolso do roupão e em seguida, do mesmo bolso, tirou a pedra com o furo no meio.

Colocou a pedra no bolso do jeans e sua cabeça pareceu clarear-se um pouco. Como se tivesse saído de uma espécie de névoa (GAIMAN, 2003, p. 69).

É essencial lembrar que Coraline comera da refeição preparada pela outra mãe, e como Perséfone, foi mantida assim ligada às trilhas do outro mundo mediante a ingestão. Ao partir para o resgate, ela leva consigo três maçãs justamente para não precisar comer do que quer que a outra mãe prepare, e, ao tocar novamente na pedra, sua mente parece livrar-se de parte dessa amarração, novamente é possível observar os poderes benéficos da pedra em ação.

Como já falado, é a pedra que restaura em Coraline a esperança pelo final feliz, em um momento de Consolo, quando os fantasmas finalmente lhe dizem para olhar através dela. Ao fazê-lo, tanto ela quanto o leitor finalmente percebem que há de fato magia no objeto, e que ele era uma última instância instrumental para que sobrevivesse à busca não só de seus pais, mas também das almas das três crianças que encontrara dentro do espelho:

Enfiou as mãos nos bolsos e seus dedos se fecharam em volta da forma tranquilizadora da pedra com o furo no meio. Retirou-a do bolso, segurou-a à sua frente, como se estivesse segurando uma arma, e foi para o corredor.

[...]

Coraline olhou de relance o espelho no final do corredor. Por um instante, ele se turvou e pareceu-lhe que havia rostos nadando nele, indistintos e sem forma, e então os rostos se evanesceram e já não havia nada no espelho, exceto

uma menina pequena para sua idade, segurando algo que brilhava suavemente como um carvão verde.

Coraline olhou para a sua mão surpresa: era apenas a pedra com o furo no meio, um cristal desconhecido marrom. Então olhou novamente para o espelho, onde a pedra brilhava como uma esmeralda. Um rastro de fogo verde partiu o cristal no espelho e flutuou em direção ao quarto de Coraline (GAIMAN, 2003, p. 93-94).

A pedra não só reanima a exploradora e clareia seus pensamentos, mas também lhe dá uma vantagem sobrenatural sobre a outra mãe: o poder de ver, através de suas ilusões, as coisas do mundo primário – as almas –, bem como localizá-las. E é com esse instrumento mágico que ela dá início à derrota definitiva da criatura que a mantém cativa:

Coraline estava quase indo embora procurar em outros lugares. Então, lembrou-se da voz no escuro, um sussurro suave, e do que ela lhe dissera para fazer. Ergueu a pedra com o furo no meio e segurou-a em frente ao seu olho direito. Fechou o olho esquerdo e olhou o quarto através do furo na pedra. Pelo furo, o mundo era cinzento e descolorido como um desenho a lápis. Tudo nele era cinza – não, não tudo: algo reluzia no chão, algo da cor de uma brasa na lareira de um quarto de criança, da cor de uma tulipa escarlate e alaranjada, acenando sob o sol de maio. Coraline estendeu a mão esquerda, com muito medo de que aquilo sumisse, se ela tirasse o olho do lugar, e procurou atrapalhadamente pegar a brasa ardente (GAIMAN, 2003, p. 95).

Sem a pedra, Coraline não enxergava nada além de uma esquecida bola de gude, mas vendo através da pedra, com seu olho revestido pela magia do objeto, viu o que de fato era: a alma de uma das crianças. Sua busca acabava de ficar mais simples, uma vez que aprendera a utilizar plenamente o potencial de seu talismã. O domínio sobre ele investiu Coraline de confiança – “Sou uma exploradora – disse Coraline alto” (GAIMAN, 2003, p. 113) –, e ela já não tem dúvidas ao se afirmar frente aos perigos impostos pela outra mãe, como o duplo ameaçador do treinador de ratos que mora no apartamento superior:

- [...] Se ficar aqui, poderá ter o que quiser.

Coraline suspirou.

- Você realmente não entende, não é? – disse. – Eu não *quero* tudo o que eu quiser. Ninguém quer. Não realmente. Que graça teria ter tudo o que se deseja? Em um piscar de olhos e sem o menor *sentido*. E daí?

- Não entendo – disse a voz sussurrante.

- É claro que não entende – continuou Coraline, erguendo a pedra com o furo no meio na altura do olho. – Você é apenas uma cópia ruim do velho maluco do andar de cima.

- Nem mesmo isso mais – disse a voz morta sussurrante.

[...]

Coraline deu um passo em sua direção e ele se desfez (GAIMAN, 2003, p. 116-117).

Frente à tentação, Coraline demonstra o quanto se desviou do princípio do prazer e seguiu pelo princípio da realidade, obrigando aquilo que é falso de ceder diante seu mero olhar. Ela já não é mais a menina alheia ao terror que a cerca, mas uma exploradora determinada, que não sabe apenas se orientar por um mundo de ilusões, mas discernir o que é verdadeiro do que é enganoso. Sendo uma heroína, o sucesso de Coraline e o domínio da magia da pedra estão intimamente interligados:

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos. **O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural, que havia encontrado antes de penetrar nessa região.** Ou talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana (CAMPBELL, 2007, p. 102, grifo meu).

As senhoritas Spink e Forcible, o gato preto e a pedra são todos elementos do mundo primário que, se não acompanham Coraline através das provações do outro mundo, ao menos lhe dão valiosos conselhos para que passe por elas. Joseph Campbell elucida ainda mais essa presença ominosa dos poderes benignos, que trabalham misteriosamente de modo a garantir ao herói ou heroína sua vitória:

A anciã solícita e fada-madrinha é um traço familiar das lendas e dos contos de fadas europeus; nas lendas dos santos cristãos, o papel costuma ser desempenhado pela Virgem, que, pela sua intercessão, pode obter a misericórdia do Pai. A Mulher-Aranha, com sua rede, pode controlar os movimentos do Sol. O herói que estiver sob a proteção da Mãe Cósmica com segurança, da aventura do labirinto. É este o poder orientador que permeia a obra de Dante, representado nas figuras femininas de Beatriz e da Virgem; ele aparece no *Fausto* de Goethe, sucessivamente, como Gretchen, Helena de Tróia e a Virgem.

[...] Essa figura representa o poder benigno e protetor do destino (CAMPBELL, 2007, p. 76).

Tais poderes em *Coraline* se dividem, seja na figura das idosas ou do seu animal-guia – este sendo o foco da próxima categoria de análise –, auxiliam Coraline em sua travessia, caracterizada plenamente como uma aventura heroica:

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são

perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer (CAMPBELL, 2007, p.85).

A jornada de Coraline, assim, se divide não apenas em polos opostos (os olhos e os botões), mas em um espectro, que perpassa jogos de espelho esfumado e talismãs mágicos, cujos eixos determinam o sucesso da menina enquanto descobridora de si mesma.

2.1.3 E se não fosse Coraline, mas Joãozinho? Uma leitura de *O oceano no fim do caminho*

Na produção de Gaiman, o interesse infantil pela exploração, e conseqüentemente pela própria identidade, é um tema recorrente, um paralelo que aqui traçarei diretamente com outra obra do mesmo autor, *O oceano no fim do caminho* (2013), que se não é considerado um livro infantil, certamente traz a infância como seu tema principal. Difere-se de Coraline por duas vias fundamentais: o foco narrativo, a exploração da identidade, ocorre em primeira pessoa, e seu narrador é um menino.

Não seria errado aplicar a *Oceano* as exatas palavras que são comumente usadas para descrever *Coraline*, uma vez que ambas as obras de Gaiman têm, em essência, a mesma premissa, mas tanto a diferença de foco narrativo quanto (e especialmente) de gênero criam jornadas muito distintas para os protagonistas, assim, modificando drasticamente a forma como trabalham suas questões de identidade.

Anteriormente, falei sobre o questionamento que Wood (2011) realiza da ideia comum de que o narrador em terceira pessoa é detentor da onisciência, o que a outra mãe parece desejar. Com relação ao narrador em primeira pessoa, como é o caso em *Oceano*, o autor procura desafiar a noção de que, por se tratar de uma narração “parcial”, a primeira pessoa seria supostamente mais limitada que o enredo em terceira pessoa:

O narrador na primeira pessoa em geral é muito confiável; por exemplo, Jane Eyre, narradora em primeira pessoa altamente confiável, conta sua história numa posição de quem compreende o que já passou (depois de anos, casada com Rochester, ela agora pode enxergar a história de sua vida, assim como a visão de Rochester volta aos poucos no final do romance) (WOOD, 2011, p 20).

Da mesma forma que Coraline, o narrador de *Oceano* desafia uma entidade sobrenatural que, sob a forma sedutora da babá Ursula Monkton, procura privá-lo da liberdade de seu mundo. Contudo, seu nome não é revelado, e sabemos do conflito com a criatura depois que ele, já

adulto, a exemplo de Jane Eyre, retorna à casa da infância e rememora o ocorrido, enterrado profundamente em suas memórias. A narrativa progride conforme ele nos conduz pelas lembranças recém-encontradas, em uma atmosfera não menos inquietante que a de *Coraline*. No entanto, quando comparado aos outros protagonistas de Gaiman em histórias sobre infância, há definitivamente algo de peculiar nesse narrador:

Nenhum dos protagonistas infantis de Gaiman são estritamente ele. Há partes dele em *Coraline*, em Odd de *Odd e os gigantes do gelo*, e há um pouco dele em Nin, que encontra lugares tranquilos em cemitérios para ler seu livro sem ser perturbado, mas eles não são ele. O garoto de *O oceano no fim do caminho* é o mais próximo de uma autobiografia que Gaiman chegou [...] (CAMPBELL, 2015, p. 244).

Não procuro, com isso, adentrar em uma dimensão biográfica de análise da obra de Gaiman, mas destacar como o autor procura elaborar uma jornada de busca por identidade também em *Oceano*, uma vez que foi exatamente por este motivo que o livro fora escrito:

É um romance que começou como conto em 2011, escrito para sua nova esposa, Amanda Palmer, apenas por que ela queria saber como Gaiman era quando garoto, e foi terminado quando estava a meio mundo de distância e com saudades dela, Gaiman convocou a voz do seu eu mais jovem e despertou memórias do seu lar de infância, em Sussex, para um conto que acidentalmente se tornou o romance pelo qual ninguém esperava [...] (CAMPBELL, 2015, p. 244).

O próprio Gaiman ressalta o caráter biográfico do livro, conforme registra Campbell (2015, p. 245):

É um livro tão estranho por ser, ao mesmo tempo, o mesmo tipo de animal que são Violent Cases e Mr. Punch [...] no sentido de que o narrador está brincando livremente com minhas memórias e minha identidade, e ele é meio como eu, exceto que não é. E no caso de Lettie Hempstock¹⁷, tentei para valer torná-lo o máximo possível como eu. Ele surgiu de conversas com Amanda, porque ela queria saber, então disse, vou fazer algo para você. Vou mostrar. Eu era assim quando criança. [...] E no caso de Lettie, é ainda mais estranho. Por que é do tipo: aquilo é verdade, aquilo é emocionalmente verdadeiro, e isso é uma completa mentira, isso é ficção.

¹⁷ *O oceano no fim do caminho* originalmente se chamaria *O oceano de Lettie Hempstock*.

É com essa naturalidade que Gaiman dá um exemplo perfeito de como funciona a mimese artística, a tessitura da ficção, e não há como não visualizar um jovem escritor no protagonista solitário de *Oceano*:

Estava triste por ninguém ter ido à minha festa, mas feliz por ganhar um boneco do Batman, e ainda havia um presente de aniversário esperando para ser lido: a coleção completa de *As crônicas de Nárnia*, que levei para o meu quarto. Deitei na cama e me perdi nas histórias. Gostei disso. Livros eram mais confiáveis que pessoas, de qualquer forma (GAIMAN, 2013, p. 18).

Introspectivo (e com uma pontual citação à obra de Lewis), o menino conhece a jovem Lettie Hempstock, que o apresenta às suas peculiares mãe e avó e a um mundo inteiro que se desdobra no quintal das Hempstock, com toda a estranheza de Faërie:

- Estamos muito longe da sua fazenda? – perguntei.
- Não. Ainda estamos no terreno. A Fazenda Hempstock é muito grande. Trouxemos muita coisa da velha pátria quando viemos para cá. A fazenda veio também, e trouxe junto algumas criaturas. Vovó as chama de pulgas (GAIMAN, 2013, p. 53).

Nesse conto de fadas melancólico, dividimos também o olhar explorador do pequeno protagonista, que funciona com semelhantes graus de limitação e esclarecimento que *Coraline*, mesmo que tenham focos narrativos diferentes. É nessa obra que o olhar explorador da criança é devidamente explicado:

Adultos seguem caminhos. Crianças exploram. Os adultos ficam satisfeitos por seguir o mesmo trajeto, centenas de vezes, ou milhares; talvez nunca lhes ocorra pisar fora desses caminhos, rastejar por baixo dos rododendros, encontrar os vãos entre as cercas. Eu era criança, o que significa que conhecia dezenas de modos diferentes de sair de nosso terreno e ir para a rua [...] (GAIMAN, 2013, p 70).

A curiosidade da criança advém de sua incessante busca para identificar-se, descobrir o mundo e o seu lugar nele, o que não se pode aplicar ao adulto, não por necessariamente sabê-lo, mas por não ter tal prioridade.

Durante um dos seminários avaliativos para uma das disciplinas do programa de Mestrado, enquanto eu falava sobre a relação entre a teoria de Wood e a jornada de Coraline, uma professora me fez a seguinte pergunta: por que Coraline e não Joãozinho? A provocação me levou a considerar se o gênero – como o estado da arte constata – desempenha algum fator

decisivo sobre o processo de descoberta de identidade da jovem exploradora. Para realizar uma leitura comparativa, o Joãozinho que eu precisava estava em *Oceano*.

Tanto o jovem anônimo quanto Coraline desafiam uma perigosa criatura feminina advinda de Faërie, que tem especial interesse em manter crianças sob seu domínio. Ambos exploradores em busca de salvar suas famílias e a si mesmos dessa ameaça sobrenatural, munidos de auxílio mágico e com a coragem necessária para superar desafios inimagináveis, é de se imaginar que seus percursos sigam caminhos semelhantes – algo que é até mesmo sugerido ao constatarmos que, seja em primeira ou terceira pessoa, nossa proximidade deles é bastante parecida –, mas onde Coraline obtém um aparente sucesso, o mesmo não pode ser dito do menino.

O desfecho de *Oceano* é carregado de uma tristeza singular, quando o narrador se lembra de todos os eventos que assombraram sua infância: após ser livrado da criatura que se dizia Ursula Monkton, o protagonista é salvo de ser apagado da existência por Lettie Hempstock, que se sacrifica em seu lugar. Em um estado de semimorte, incompreensível para ele – e por consequência, para nós –, Lettie é posta nas águas do lago ao fundo da fazenda de sua família, o qual chamava de seu oceano, mas há uma reviravolta amarga que lhe é revelada pela avó de Lettie: não é a primeira vez que ele se lembra disso, tampouco a primeira vez que esqueceu:

- O velório – respondeu ela. – Você quis se afastar de todo mundo e ficar sozinho. Então primeiro pegou o carro e foi até o lugar onde morou quando era pequeno, e como não encontrou lá aquilo de que sentia falta, dirigiu até o fim da estrada e veio aqui, como sempre faz.

- Como sempre faço?

[...]

- Como sempre faz – repetiu.

- Não – falei. – A senhora está enganada. Eu não venho aqui desde, bem, desde que Lettie foi para a Austrália. Desde a festa de despedida dela – E então completei: - Que nunca aconteceu. Você sabe o que eu quero dizer.

- Você volta de vez em quando – disse ela. – Você esteve aqui aos vinte e quatro anos, eu me lembro. Você tinha dois filhos pequenos, e estava com muito medo. Você veio aqui antes de deixar esta parte do mundo: você tinha, o quê, uns trinta anos naquela época? Eu lhe servi uma boa refeição na cozinha, e você me contou sobre seus sonhos e a arte que fazia.

- Eu não me lembro.

Ela tirou o cabelo da frente dos olhos.

- É mais fácil assim (GAIMAN, 2013, p. 196-197).

Livrar-se de Ursula Monkton custou muito a ambos, e ao então menino coube ainda a culpa por ter condenado Lettie a um destino sobre o qual ele não tem conhecimento nenhum, tampouco quanto ainda irá durar. Talvez seja por isso que ele esquece tais eventos e, como se

estivesse amaldiçoado, relembra-os sempre que volta à terra natal, sentindo-se sempre vazio, sempre incompleto, preso eternamente (ou ao menos enquanto Lettie não volta) a um ciclo agri-doce de esquecimento. Esquecimento de si.

O mesmo não acontece com Coraline. Após fugir do outro mundo, ela é perseguida pela mão decepada da Bela Dama, mas usa de estratégias para enganar o membro aracnídeo e prendê-lo, definitivamente, no velho poço. Vencer a outra mãe agregou à menina um senso de si que não havia antes, entendendo que conseguir exatamente o que se deseja não é sinônimo de felicidade. Coraline, então, não é vítima da incompletude experimentada pelo menino de *Oceano*.

É curioso considerar que o menino tinha o apoio de um trio de mulheres excepcionais ao seu lado, possuidoras de sabedoria ancestral e poderes inacreditáveis, enquanto Coraline contava apenas com os conselhos do gato e sua obstinação. O que, então, interfere em suas jornadas, tão semelhantes em premissa?

A resposta pode estar na dimensão psicanalítica da análise. Rose Muraro, escritora feminista, retoma alguns pontos levantados por Freud ao tentar compreender a misoginia intrínseca às estruturas patriarcais dominantes, a fim de compreender de que forma as ciências psicológicas, então emergentes, diferem a estrutura psíquica feminina da masculina:

Na mesma idade na qual o menino conhece a tragédia da castração imaginária, a menina resolve de outra maneira o conflito que a conduzirá à maturidade. Por já ser castrada – isto é, porque não tem pênis (símbolo do poder e do prazer, no patriarcado) –, quando seu desejo a leva para o pai, ela não entra em conflito com a mãe de maneira tão trágica e aguda como o menino entra com o pai, por causa da mãe. Por já ser castrada, não tem nada a perder. E sua identificação com a mãe se resolve sem grandes traumas. Ela não se desliga inteiramente das fontes arcaicas do prazer (o corpo da mãe). Por isso, também, não há uma cisão de si mesma nem de suas emoções como acontece com o homem. Para o resto da sua vida, conhecimento e prazer, emoções e inteligência são mais integrados na mulher do que no homem e, por isso, são perigosos e desestabilizadores de um sistema que repousa inteiramente no controle, no poder e, portanto, no conhecimento dissociado da emoção e, por isso, abstrato (MURARO, 2015, p. 15).

A colocação de Muraro me interessa por chamar a atenção à dinâmica dos conflitos que ocupam as narrativas: não se trata apenas de crianças contra uma madrasta maligna, mas um menino e uma menina lidando com essa adversária de modo muito diferente, porque sua estrutura psíquica se forma de maneira diferente, ou ao menos é o que nos diz a psicanálise freudiana, responsável por perpetuar ainda mais a divergência entre os gêneros na atmosfera

mental vigente. Terry Eagleton, filósofo marxista, é categórico em pontuar a natureza misógina de tal perspectiva, que inevitavelmente traduz-se no imaginário e, por consequência, na arte:

Antes de mais nada, cumpre dizer que, neste aspecto, Freud foi um exemplo típico da sociedade dominada pelo homem, em sua desorientação diante da sexualidade feminina – o “continente sombrio”, como ele próprio o chamou. [...] A menina, percebendo que é inferior porque é “castrada”, afasta-se desiludida de sua mãe igualmente “castrada” e se lança ao projeto de seduzir o pai. Como tal projeto está destinado ao fracasso, ela deve finalmente voltar-se com relutância para a mãe, identificar-se com ela, assumir o seu papel de gênero feminino, e substituir inconscientemente o pênis que inveja, mas que nunca poderá ter, por um bebê, que deseja ter com seu pai. Não há nenhuma razão óbvia pela qual a menina deva abandonar esse desejo, pois já sendo “castrada” ela não pode ser ameaçada pela castração (EAGLETON, 2006, p. 233 -234).

Segundo prevê a psicanálise freudiana, o confronto de Coraline com a outra mãe, a dinâmica entre filha e mãe, estava destinado a se resolver, pois a jovem finalmente conciliaria os dois aspectos de sua mãe, o positivo (a sra. Jones) e o negativo (a Bela Dama), uma vez que a identificação com ela seria inevitável. A situação da menina é análoga ao que Bettelheim chama de “a fantasia da madrasta malvada”:

São fantasias ou devaneios que o jovem reconhece parcialmente como tais, mas nos quais também acredita parcialmente. Centralizam-se na idéia de que os pais não são verdadeiros, [...] que fomos levados a viver com outras pessoas que alegam ser nossos pais. Estes devaneios tomam várias formas: freqüentemente achamos que só um dos pais é falso – o eu é análogo a uma situação comum nos contos de fadas, onde um dos pais é verdadeiro e o outro, um contraparente adotivo (BETTELHEIM, 1980, p. 85).

Tal fantasia adviria da incapacidade da criança em conciliar uma figura paterna ou materna amorosa com uma pessoa capaz de feri-los, de ameaçá-los, daí a separação entre duas entidades completamente distintas. Coraline, segundo o pensamento freudiano, é capaz de resolver esse conflito, pois a castração do Édipo não a ameaça, ao contrário do menino de *Oceano*.

Ao confrontar Ursula Monkton, a figura materna que substitui a mãe ausente, o menino entra em conflito direto com o pai, que fora seduzido pela criatura e parece ser perniciosamente influenciado por ela, ao ponto de atentar violentamente contra a vida do filho, em uma das cenas mais perturbadoras do livro:

Eu estava apavorado, mas esse pavor inicial foi porque aquilo ia contra a ordem natural das coisas. Eu estava todo vestido. O que era errado. A água da

banheira estava fria, muito fria e muito errada. Foi nisso que pensei no começo, enquanto ele me empurrava para dentro da água, mas então ele empurrou um pouco mais, afundou minha cabeça e meus ombros na água gelada, e o pavor mudou de natureza. Pensei: **eu vou morrer** (GAIMAN, 2013, p. 87, grifo do autor).

As Hempstock têm o cuidado de eliminar este episódio da memória dos demais membros da família do jovem, mas ele se lembra. Coraline pôde dissociar sua confusão entre uma mãe e outra, mas o menino não poderia fazer isso com seu pai e Ursula Monkton, um homem e uma mulher. Não fora um outro pai que tentara matá-lo, foi seu verdadeiro pai que calmamente esperou a banheira encher para tentar afogá-lo.

Ilustrando o Édipo freudiano, Coraline não fora castrada, mas o menino sim, e o corte fora profundo demais. Nós, leitores, somos levados a questionar se o então homem recalca todos os eventos desse período a fim de esquecer não apenas o remorso pela perda de Lettie, mas a violência que sofrera, tão insuportável que, como disse a velha senhora Hempstock, é mais fácil para ele que esqueça, o que perpetuamente compromete seu senso de si.

Observar a dimensão psicanalítica da análise dessa forma não compromete a leitura do universo de Gaiman, uma vez que é frequentemente considerada pelo estado da arte:

As paisagens literárias que Neil Gaiman oferece ao leitor [...] são, como a maioria das narrativas do gênero fantástico, carregadas de ansiedade, emaranhadas com dilemas psicológicos inquietantes e permeadas por medos e perigos que ameaçam a segurança do Eu reconhecível. [...]. Como em tantos outros trabalhos literários de fantasia, tradicionais ou contemporâneos, Gaiman faz uso da figura maligna, todo-poderosa, da “outra” mãe como um vetor através do qual os protagonistas resolvem questões de identidade, o lugar (determinado por gênero) de alguém no mundo, e os tipos de relacionamentos interpessoais que são culturalmente aceitos (PARSONS *et al*, 2008, p. 371, tradução minha).

Não digo com isso que a jornada é mais fácil para Coraline, muito pelo contrário. As duas crianças são submetidas a uma experiência correspondente ao Édipo, como um teste de maturidade, uma admissão à vida adulta normatizada, perspectiva primária da psicanálise sobre a qual não faltam críticas: “É certo que a psicanálise freudiana opera habitualmente com um certo conceito de ‘norma’ sexual, mas esta de modo algum é determinada pela Natureza” (EAGLETON, 2006, p. 244).

O trabalho de Freud deixa isso claro, mas a adoção desse conceito de “norma” sexual – o que determina padrões de gênero muitas vezes nocivos – é um resíduo que insiste em se perpetuar em nossa mentalidade, logo, também se inscreve no imaginário. No caso da menina Coraline, é possível ler sua vitória aparente como uma submissão a tais parâmetros normativos,

ou seja, vencer a outra mãe pode significar sua própria derrota pelas estruturas patriarcais vigentes em nossa atmosfera mental:

Coraline se livra de sua mãe maligna performando o altamente tradicional papel feminino de presidir uma festa do chá. [...] Mesmo que isso seja um ardid, e ao leitor seja dito que Coraline está velha demais para brincar de festas do chá, ainda assim é a habilidade de desempenhar a feminilidade apropriada que salva o dia (PARSONS *et al.*, 2008, p. 376, tradução minha).

O método psicanalítico confrontado por uma análise feminista expõe a fragilidade da narrativa de Gaiman enquanto discurso empoderador, uma vez que Coraline, mesmo sendo a exploradora corajosa que é, ainda precisa se submeter à normatividade patriarcal para resolver suas questões¹⁸ de identidade. Ao reunir mais de uma centena de contos de fadas protagonizados por meninas e mulheres, o trabalho de Angela Carter tem sucesso onde Gaiman falha, o que já adentra em territórios de lugar de fala, que certamente não é da jurisdição deste trabalho.

A representação que Gaiman faz da menina compromete a narrativa em uma dimensão discursiva, mas ele certamente não foi o primeiro quando se trata de contos de fadas.

2.1.4 Contos de fadas: um projeto de supressão do Mito e do Feminino

Nelly Novaes Coelho, referência nos estudos em Literatura Infantil no Brasil, traça um possível percurso para a amálgama cultural que são estas narrativas, até mesmo aludindo a uma possível matéria-prima para as mesmas:

O cruzamento das várias pesquisas acabou revelando, nas raízes daqueles textos populares, uma grande fonte narrativa, de expansão popular: a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), que vai se fundir, através dos séculos, com a **fonte latina** (greco-romana) e com a fonte **céltico-bretã** (na qual nasceram as fadas) (COELHO, 2012, p. 36, grifo da autora).

Situando um possível berço para os contos de fadas (ou ao menos a base estabilizada para os que temos hoje), Coelho pinça nessa fonte céltico-bretã o feminino como um arquétipo fundamental, poderoso, originário de uma mentalidade acerca da mulher que pré-data o advento do cristianismo, ainda livre da polarização patriarcal cristã que separa mulheres entre prostitutas

¹⁸ Interessante notar como o falso cognato em inglês, *quest*, é traduzido para a língua portuguesa como *busca, jornada, missão*.

e virgens, fadas e bruxas, mães e madrastas, mas carregam uma representação do Sagrado muito mais complexa:

Nesse contexto histórico/mítico, avulta uma nova imagem de mulher: que se impõe por sua força interior e poder sobre os homens e a natureza: **a mulher com poderes sobrenaturais**. “Imagem arcana” ligada às druidesas, sacerdotisas tidas como magas e profetisas, que deram origem às grandes figuras femininas das novelas arturianas. Uma das **druidesas** mais célebres é Melusina, sacerdotisa da Ilha do Sena, mulher de grandes poderes e beleza, encarnação das forças do Bem e do Mal e que por vezes aparece transformada em serpente (COELHO, 2012, p. 77, grifo da autora).

Estando esse novo-velho arquétipo feminino no centro da cultura espiritual celta, por conseguinte, também ocupa posição nuclear na tradição oral desse povo, suposta matriz de nossos contos de fadas. Tais narrativas, assim, são permeadas por uma potência feminina que lhes é intrínseca, que se não podem ser extirpadas pelo advento da tradição patriarcal, são por ela distorcidas.

Coelho destaca um longo percurso pelo qual passaram os contos de fadas, sempre diminuídos em sua natureza mítico-religiosa – que mantinha estreita relação com a visão pagã do feminino –, até se tornarem as narrativas que conhecemos, perfeitamente palatáveis para a tradição patriarcal, permeadas de donzelas em perigo e mulheres em posições antagônicas, como constata ao listar as qualidades que Hans Christian Andersen, por exemplo, prezava em histórias de fadas:

Valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher (patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição: pura/ímpura, bruxa/fada, mãe/madrasta...). (COELHO, 2012, p. 32).

Gaiman não demanda tal normatividade, mas seu discurso literário sim. Ele ocupa um elo em uma longa cadeia de contadores de histórias que, por meio da elaboração de uma jornada para que a menina resolva suas questões de identidade, tenta resgatar uma imagem feminina pré-cristã, mas acaba por soterrá-la ainda mais, influenciado pela atmosfera mental de nosso tempo. Ao configurar o imaginário de seu universo ficcional, Gaiman é incapaz de posicionar-se criticamente frente à mentalidade misógina que se perpetua como resíduo no mundo ocidental.

A Gaiman, deixo uma recomendação de Parsons *et al* (2008, p. 387, tradução minha): “Se a literatura infantil e seus referenciais de análise continuam contemplados pelos discursos

principais da psicanálise, as histórias que estamos contando podem muito bem ficar presas na apresentação eterna e insatisfatória performada pelas Senhoritas Spinks e Forcible [...]”.

2.2 O gato

Inclusive as sagas e os contos de fadas – histórias que, no passado, muito antes de serem compiladas, anotadas e adaptadas para os ouvidos infantis, faziam parte do acervo narrativo dos adultos – tratam de animais que acompanham o herói ou a heroína, com boas ou más intenções (BACHMAN, 2016, p. 8).

Assim é que Helen Bachman inicialmente se refere aos contos de fadas em seu estudo simbólico dos animais, colocando-os como frequentes companheiros de protagonistas em processo de maturação. Quando penso na representação que os estúdios Disney fazem de seus heróis, heroínas e até mesmo vilões, a adoção de uma pessoa por um animal (ou o contrário, se preferir) é resíduo constante: Branca de Neve e seus pássaros, os ratos de Cinderela, o corvo de Malévola, o galo de Moana, o macaco de Aladdin... Os exemplos são infinitos.

Bachman é obstinada ao seguir pelos caminhos da psicanálise junguiana a fim de compreender as funções que o animal desempenha no inconsciente coletivo, nesta trama profusa de imaginários que interligam a todos nós. Neste trabalho, a perspectiva de Bachman sobre o papel complexo que o animal desempenha no inconsciente coletivo é vital para que se compreenda a construção de um elemento particular do imaginário de Gaiman: o gato, em especial como surge no conto de fadas *Coraline*, tão misterioso e cheio de sutilezas, mas nem por isso discreto ao invadir o outro mundo cheio de perigos no qual a protagonista se vê emaranhada:

Subitamente somos surpreendidos com a imagem de um animal. Ela aparece espontaneamente inundando nossas fantasias, imaginações e sonhos ou os quadros que pintamos. Ela nos surpreende, e precisamos nos perguntar o que tem a ver conosco, o que quer de nós (BACHMAN, 2016, p. 10).

Exatamente desta forma que o gato surge para a jovem exploradora, que, como dito na categoria de análise anterior, está em uma busca tanto de uma saída do outro mundo quanto de uma entrada para si mesma. Em uma jornada tão ambiciosa, dimensões de análise surgem, e o animal, questionador como é, também se torna objeto de interesse.

Quando a imagem simbólica existe, pode ser entendida como uma ponte entre o inconsciente e o consciente, entre o inconcebível e o concebível. Nesse caso, pode-se levá-la em consideração e estabelecer uma relação com ela, examiná-la e ponderar seu sentido (BACHMAN, 2016, p.10).

Coraline se compromete em uma aventura perigosa, e nada mais justo do que contar com o auxílio de seu próprio companheiro animal. Como nada em literatura é arbitrário,

tampouco a composição da jornada de Coraline, é curioso perguntar por que, de todos os animais, justamente é um gato a se juntar à menina no outro mundo?

2.2.1 Um sonho de mil gatos: os felinos imaginários de Gaiman

Não seria a primeira vez que Neil Gaiman faz uso de tal animal em suas narrativas, mas antes que eu observe com especial cuidado o guia de Coraline, devo considerar a forma como a figura residual do gato tem sido utilizada em motivos tanto folclóricos quanto narrativos.

Na mesma introdução referenciada no início deste tópico, no entanto, Bachman deixa um aviso, indispensável para este e qualquer outro trabalho com objetivos semelhantes: “Deve-se evitar, portanto, o que é proposto com frequência em obras sobre o tema, a saber, reduzir o animal a um único significado simbólico” (BACHMAN, 2016, p. 11).

O gato é, pois, uma figura complexa, com possibilidades diversas de significação, um símbolo por excelência. Embora habituado ao ambiente doméstico, exercita sua liberdade de forma exemplar, sendo ele mesmo o regulador da proximidade que outros seres mantêm dele, mesmos os que dividem com ele o mesmo espaço. As fêmeas, quando no cio, mantêm relações sexuais com diversos parceiros, o que origina uma ninhada muito diversa. Sua independência intrínseca reflete em uma atividade sexual despreocupada, indispensável para a manutenção genética da espécie.

Em função disso, tais animais também foram mitificados por sua fertilidade, frequentemente associados a divindades do amor: “Na Roma antiga, Afrodite se torna Vênus, e na mitologia germânica, ela é Freia, a deusa da primavera, que está na companhia de gatos” (BACHMAN, 2016, p. 155). Associam-se, assim, ao arquétipo feminino, e, por extensão, à lua: “O gato foi relacionado com a lua, pois em seus olhos, que podiam iluminar a noite, via-se o reflexo do sol: a luz da lua” (BACHMAN, 2016, p. 153).

Bachman traça a história cultural do animal a partir do antigo Egito, no qual possuía, entre suas várias atribuições, uma relação com o equilíbrio cósmico:

O deus do sol egípcio Rá era responsável, na qualidade de deus da vegetação, pelo crescimento e florescimento dos cereais, bem como pela conservação e pelas novas sementes. O gato selvagem protegia em seu nome o produto recolhido ao empreender destemidamente a caça aos ladrões oriundos da escuridão da noite (BACHMAN, 2016, p. 153).

Rá era inimigo das trevas caóticas, associadas, segundo Bachman, à infestação de ratos que atormentavam as despensas de povos agrícolas, como era o caso dos egípcios. Sendo os

gatos os predadores naturais dessas pragas, eram também, por extensão, inimigos das próprias trevas: “E assim o gato alcançou uma posição divina. Idêntico ao olho de Hórus, ele estava incumbido de vigiar o mundo noturno” (BACHMAN, 2016, p. 153).

Assim, a lua e o sol têm participação no imaginário acerca desse animal, que além de auxiliar Rá, é atributo de Bastet, também uma divindade do amor, e uma linha de defesa do ser humano contra os poderes das trevas:

O Egito antigo venerava, com os traços do Gato divino, a deusa Bastet, como benfeitora e protetora do homem. Várias obras de arte o representam com uma faca em uma das patas, cortando a cabeça da serpente Apofis, o dragão das Trevas, que personifica os inimigos do Sol que se esforçam para naufragar a barca sagrada no curso de sua travessia pelo mundo subterrâneo. O gato simboliza aqui a força e a agilidade do felino, que uma deusa tutelar põe ao serviço do homem, para ajudá-lo a triunfar sobre seus inimigos ocultos (CHEVALIER, 1986, p. 524-525, tradução minha).

Gaiman, conhecido por seu trabalho com elementos mitológicos, é conhecedor das propriedades de Bastet, transformando a própria deusa com cabeça de gato em personagem em duas de suas obras mais aclamadas: a história em quadrinhos *Sandman* (2010) e o romance *Deuses Americanos* (2016). Nesta, conta-se sobre o embate entre os velhos deuses – as personagens notórias das mitologias antigas, como Odin, Anansi e Hórus – e os novos deuses – crias da crença na ciência, como Mídia e Tecnologia –, e o papel que o humano descrente Shadow Moon tem a desempenhar nessa guerra.

Guarda-costas de Odin – chamado de Wednesday na maior parte da narrativa –, Shadow se vê perdido na descoberta desta nova realidade, povoada por divindades perigosas e incompreensíveis, e, angustiado pela insanidade que o rodeia (e com a influência sobrenatural dos novos deuses), pelos machucados que adquirira lidando com tais indivíduos e o estado esgotado em que se encontrava, cogita suicidar-se:

Ficou ali, parado, a navalha encostada na garganta. Uma mancha miúda de sangue apareceu no lugar onde a lâmina tocava a pele. Nem sentiria o corte. *Viu?* disse a si mesmo, e quase ouviu as palavras sussurradas em seu ouvido. *Nem dói. Está afiada demais para doer. Vai acabar antes mesmo de você perceber.*

A porta do banheiro se abriu, só alguns centímetros, o suficiente para que a gata marrom colocasse a cabeça para dentro e soltasse um “Mrr?”, curiosa. – Ei – disse à gata. – Achei que eu tivesse trancado a porta (GAIMAN, 2016, p. 199).

Eis que Bastet surge discretamente na trama, sob a forma de uma simples gata com o estranho hábito de abrir portas trancadas, rompendo a influência dos novos deuses e impedindo

Shadow de tirar a própria vida. Mais tarde naquela noite, ela iria até Shadow em um estado quase onírico, sob forma humana, e com ele teria relações sexuais, o que imediatamente surte efeitos benéficos sobre o corpo e o ânimo do herói:

No espelho, Shadow reparou em algo estranho. Aproximou-se do reflexo e ficou olhando, intrigado. Todos os hematomas tinham sumido. Encostou na lateral do corpo, apertando-se com força com a ponta dos dedos, tentando sentir alguma das dores agudas que lembrassem seu encontro com o sr. Stone e o sr. Wood, procurando as manchas esverdeadas das lesões com que Mad Sweeney lhe presenteara, mas não encontrou nada (GAIMAN, 2016, p. 209).

Mais tarde, quando Shadow, morto, atravessa a vastidão do submundo, Bastet surge novamente em forma humana para guiá-lo, pois, como o gato de Rá, deve orientá-lo sobre o caminho a percorrer na travessia pelas sombras:

Ela se virou para o caminho à frente de Shadow e apontou para as três opções.
 – Muito bem. Um dos caminhos vai deixá-lo sábio. Outro vai fazê-lo completo. E outro, morto. [...] Então. Para que lado você quer ir?
 - Não sei – admitiu Shadow.
 A mulher inclinou a cabeça para o lado, um gesto perfeitamente felino. De repente, Shadow soube muito bem quem ela era e de onde a conhecia. Sentiu que corava.
 - Bem, se você confiar em mim, posso escolher por você – sugeriu Bastet.
 - Eu confio – respondeu ele, sem hesitar (GAIMAN, 2016, p. 453).

Gaiman encarnou em sua Bastet a relação de proteção que a Bastet mitológica mantinha com o ser humano. De modo semelhante, a figura felina aparece em um conto transcrito pelos noruegueses Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe, *O gato em Dovrefjell*, no qual um homem, trazendo um urso polar que capturara para o rei da Dinamarca, atravessa a região montanhosa de Dovrefjell durante uma nevasca. Encontrando as luzes acesas em uma casa abastada, pede abrigo, mas o dono, Halvor, afirma que nem mesmo sua família irá passar a noite ali, pois sua comida era oferenda para um bando de trolls que vinham visitá-los sempre na véspera de Natal.

O homem pede para ficar mesmo assim, ao que a família aquiesce antes de partir. Depois de se fartar, o homem vai se deitar e deixa o urso dormindo perto do fogão. Quando chegam, os trolls se saciam, e, tomando o urso perto do fogão por um gato, jogam-lhe comida, e ele responde com um rugido forte o bastante para espantá-los. Na véspera de Natal do ano seguinte, eis o que se passa com Halvor:

[...] e estava ali, empenhado no trabalho, quando ouviu uma voz na floresta chamar:

- Halvor! Halvor!
 - Bem – disse Halvor. – Aqui estou.
 - Você ainda tem aquele seu gato enorme?
 - Tenho, sim – respondeu Halvor. – É uma gata, está deitada debaixo do fogão na minha casa e, além do mais, agora teve sete filhotes, muito maiores e mais ferozes do que ela.
 - Ah, então nunca mais vamos visitá-lo! – berrou o troll na floresta.
- Ele cumpriu a palavra, pois desde então os trolls nunca mais comeram mingau de Natal com Halvor em Dovrefjell (ASBJØRNSSEN; MOE, 2019, p.129).

O desfecho do conto ilustra de forma exemplar como funciona a tradição oral: embora fosse de fato um urso a defender a casa de Halvor, a notícia que os trolls (e o próprio Halvor) espalhariam é de que se tratava de um gato. Ou melhor, uma *gata*, e seria sabido que haveria, em algum lugar entre as montanhas de Dovrefjell, uma felina capaz de manter os maliciosos trolls longe. O paralelo entre os trolls gulosos da Noruega e os ratos egípcios é evidente, uma vez que se tratam ambos de criaturas noturnas contra os quais os gatos – ou o que se acreditava ser um gato – se colocam contra.

Angela Carter transcreveu o conto russo *A Baba Iagá*, no qual uma madrasta, a fim de se livrar da filha do marido, manda-a pedir tecidos de sua irmã, que era na verdade uma bruxa Baba Iagá, figura típica do folclore eslavo. A jovem é alertada dos vários perigos que a aguardam na choupana da bruxa, entre eles um gato que poderia lhe arrancar os olhos.

Enquanto criatura associada tanto à proteção do ser humano quanto ao auxílio das bruxas, o gato se vê dividido entre ajudar a menina ou lhe arrancar os olhos, dilema que seu julgamento imediatamente resolve:

[...] a menina deu um pedaço de bacon ao Gato e perguntou:
 "Não há uma forma de fugir daqui?"
 "Tome este pente e esta toalha", o Gato disse. "Pegue-os e vá embora. A Baba-Iagá vai te perseguir, mas faça o seguinte: encoste o ouvido no chão. Quando ouvir que ela já está perto, primeiro jogue a toalha no chão. Ela vai se transformar num rio muito, muito largo. E, se a Baba-Iagá atravessar o rio e tentar pegar você, encoste o ouvido no chão novamente. Quando notar que ela está perto, jogue o pente no chão. Ele vai se transformar numa mata muito, muito fechada, através da qual ela não poderá passar."
 A menina pegou a toalha e o pente, e foi embora. [...] E o Gato se sentou ao tear, tentando tecer alguma peça. Não teceu grande coisa, mas fez uma bagunça dos diabos. A Baba-Iagá chegou à janela e perguntou:
 "Você está tecendo, sobrinha? Está tecendo, querida?"
 "Estou tecendo, querida tia, estou tecendo", o Gato respondeu com voz rouca. A Baba-Iagá entrou na choupana, viu que a menina fugira e começou a bater no Gato, espancando-o por não ter arrancado os olhos da menina com as unhas.
 "Desde que trabalho para você", o Gato disse, "você nunca me deu mais do que um osso, mas ela me deu bacon" (CARTER, 2012. p. 131).

Na condição de protetor do ser humano, o Gato trai a feiticeira em favor da menina, usando uma estratégia que divide com a raposa, quando tais animais aparecem em contos de fadas: a esperteza. O Gato se disfarça como a garota para dar a ela mais tempo e se afastar o máximo que puder da choupana da Baba Iagá, e seu engodo funciona, permitindo que a menina fuja antes que a bruxa dê por sua falta.

Assim também age o famoso Gato de Botas, de Charles Perrault, que, para favorecer seu humano, o pobre filho de um moleiro, pede-lhe um par de botas de presente e bola uma série de estratagemas para convencer um rei de que o rapaz era na verdade um marquês, inclusive ameaçar camponeses e assassinar um ogro para lhe roubar as posses. Assim, ele garante o casamento do jovem e da princesa. Desde o início do conto, o leitor é avisado de que o gato é perigosamente esperto:

Embora não se fiasse muito naquela conversa, o amo do gato já o vira usar artimanhas para pegar ratos e camundongos (pendurando-se de cabeça para baixo pelos pés, ou escondendo-se na farinha para se fazer de morto) que teve um fio de esperança de ser socorrido por ele na sua desgraça (PERRAULT, 2003, p. 248).

Da mesma forma que reconfigurara a figura do “gato protetor do homem no submundo”, da mitologia egípcia, em uma de suas personagens, Gaiman também o fizera com a mesma faceta de “guardião do lar” adotada pelo conto de Asbjørnsen e Moe. Em “O preço”, narrativa presente em *Fumaça e espelhos* (2002), há um narrador que vive com sua família em uma casa afastada da cidade, na área rural. Casa de muitos gatos adotados, um deles chama a atenção, o Gato Preto, reservado, sem pistas de onde veio e se ficaria.

Segundo o narrador, ele já estava há um mês na casa quando começou a aparecer, no raiar do dia, gravemente ferido, inclusive perdera a visão de um dos olhos. Sem saber o que causava tamanho sofrimento ao Gato Preto, seu dono, o narrador, deixara-o no porão por quatro noites, para que se recuperasse. Nesse meio tempo, um grande número de causalidades abateu-se sobre a família, algumas das quais poderiam ser fatais. Após a quarta noite, o Gato Preto mia até que seja liberado no porão, e o narrador, além de atendê-lo, se prepara para descobrir o que fere seu animal.

Munido de um par de óculos de visão noturna, ele fica de tocaia da janela do sótão, e finalmente descobre a identidade do inimigo do Gato Preto: era o próprio Diabo, que, mudando frequentemente de uma forma ameaçadora para outra, engalfinha-se em uma luta violenta com

o rival, que, mesmo muito ferido, sai vitorioso. O narrador cuida do animal, que já não mexe uma das patas, mas que insiste em proteger a casa a cada noite que o Diabo desce pela estrada, fazendo com que o narrador se pergunte o que de fato é o Gato Preto (sua esposa até mesmo sugere que ele é na verdade uma pessoa), o que eles fizeram para merecê-lo e quanto mais ele há de aguentar.

Contudo, enquanto criatura complexa, ao gato não cabe apenas a função de aliado e guardião: às vezes, é também antagonista. Em um célebre episódio das narrativas nórdicas, cujas principais foram recontadas por Neil Gaiman na coletânea *Mitologia nórdica* (2017), Thor visita os gigantes de Utgard, liderados pelo rei-feiticeiro Utgardaloki.

O rei dos gigantes desafia Thor e seus companheiros com uma série de jogos, no qual todos eles são derrotados. Um desses desafios soa tão banal quanto os demais: “Os jovens de Utgard testam sua força erguendo minha gata. Mas preciso alertá-lo: você é menor do que qualquer um de nós aqui, e minha gata é uma gata gigante, então será compreensível se você não conseguir” (GAIMAN, 2017, p.167).

Tomando o desafio como uma afronta, Thor tenta por três vezes erguer a enorme gata, mas não consegue mais do que erguer uma de suas patas, o que faz com que o colidir de montanhas seja ouvido ao longe. O que nem Thor ou seus companheiros suspeitavam é que foram feitos de tolos pelo rei-feiticeiro, que os parabeniza por suas derrotas gloriosas, uma vez que foram submetidos a tarefas impossíveis que sua magia fez parecerem ações banais.

O que Thor não sabia era o perigo mortal a que se expôs ao tocar a gata, dando-se conta somente após Utgardaloki explicar as ilusões que criara:

O gato que tentou erguer não era um gato. Era Jörmungand, a serpente de Midgard, a cobra que envolve o centro do mundo. É impossível levantar a serpente de Midgard, mas ainda assim você o fez, a ponto de afrouxar uma de suas voltas quando ergueu a pata do chão. Lembra-se do ruído que ouvimos? Aquele foi o som da terra se movendo (GAIMAN, 2017, p.172).

Jörmungand, que era o gato disfarçado, não era uma serpente comum, mas filha de Loki, o deus trapaceiro, e seria responsável por desencadear o Ragnarok, o crepúsculo dos deuses nórdicos, quando, erguendo-se do mar, maior que todas as criaturas vivas que já existiram, encheria o ar com seu veneno. Inimiga jurada de Thor, com ele travaria mais um confronto antes da chegada do Ragnarok, quando aconteceria o último embate entre os dois:

Thor matará a serpente de Midgard, como queria fazer havia muito. O deus do trovão esmagará o cérebro da serpente com o martelo. Ele vai saltar para trás quando o corpo da serpente cair no campo de batalha.

Thor vai estar a quase três metros de distância quando a cabeça da cobra desabar no chão, mas não será longe o bastante. Mesmo ao morrer, a serpente abrirá as bolsas de veneno sobre o deus do trovão, em um borrifo negro e denso.

Thor grunhirá de dor e cairá ao chão, sem vida, envenenado pela criatura que matou (GAIMAN, 2017, p. 268-269).

A gata de Utgardaloki escondia um dos maiores perigos de Midgard, uma criatura que participaria ativamente do fim dos dias. Ilustrando o potencial da figura felina – e feminina – para o mal, esse episódio mostra a natureza complexa dos gatos, projetada no imaginário tanto como criaturas benéficas (a gata de Dovrefjell, os gatos de Rá) quanto como perigos disfarçados (Jörmungand). Contudo, a última foi a faceta adotada pela mentalidade cristã em seu advento.

Os gatos pretos, em especial, foram não só dotados de significação mística, mas também de uma carga supersticiosa negativa – juntamente com a figura da mulher, com a qual era associado. O gato de Coraline encaixa-se justamente nesse grupo, vítima da intolerância religiosa instaurada desde a Idade Média, que perpetuara residualmente essa demonização ao longo do tempo:

O mal – segundo a visão da época – ocorria na escuridão da noite, ao brilho do luar, o astro das mulheres. Aí tem lugar também a gritaria amorosa dos gatos e o bufar do gato combativo. [...]

Assim, a reputação dos gatos na perspectiva cristã era ambígua: ele era amado e amaldiçoado. Como animal preto, foi parar, por fim, como símbolo do mal e do inquietante, nas costas das bruxas nos contos de fadas (BACHMAN, 2016, p. 157).

O gato de Baba Iagá demonstra outro tópos associado aos bichanos: “o gato de bruxa”. Havia-se a ideia de que demônios assumiam a forma de animais para acompanhar as bruxas em seus malfeitos. Tais criaturas, os familiares, eram canais pelos quais a bruxa poderia exercer seu poder contra outras pessoas, em uma paródia dos milagres performados pelos santos. Tal conceito é exemplificado pelo nefasto *Malleus Maleficarum* (KRAMER, SPRENGER, 2015), tomo infame responsável por cristalizar a versão corrupta da mulher, das bruxas e de suas práticas, que amaldiçoa o imaginário ocidental:

Certo dia, numa cidade da diocese de Estrasburgo, cujo nome não convém mencionar, um trabalhador cortava lenha nas proximidades de sua casa quando, repentinamente, apareceu-lhe à frente um enorme gato e o atacou. Enquanto tentava afastar de si o animal, apareceu-lhe outro, ainda maior, e também o atacou, ainda mais furiosamente. Antes mesmo que os afugentasse, foi atacado por um terceiro. Os três, então, saltaram sobre o seu rosto, e o morderam e o arranharam nas pernas. Tomado de grande pavor, como nunca sentira antes, o homem fez o sinal da cruz e, abandonando o que fazia, atirou-se sobre os gatos que, trepados na lenha empilhada, tentavam arrancar-lhe

com as unhas a garganta e o rosto. Só com muita dificuldade o homem conseguiu enxotá-los, acertando um na cabeça, outro nas pernas e outra nas costas. Depois de uma hora, ainda cortando lenha para o fogo, aproximaram-se dois funcionários da corte de justiça local e, acusando-o de malfeitor, prenderam-no e o levaram à presença do juiz (KRAMER, SPRENGER, 2015, p. 270- 271).

O homem, sem entender o crime que cometeu, é então acusado por três mulheres da região de tê-las agredido fisicamente, ao que, estarecido, responde ter batido apenas em gatos. O juiz, imediatamente, entende o que se passa e libera o homem, sem ao menos considerar que ele esteja mentindo, pois é claro que tal mal-entendido só pudesse ser atribuído à maldade de bruxas:

Ora, cabe agora perguntar se os Demônios lhe apareceram naquelas formas criaturais sem a presença das bruxas ou se elas estiveram de fato presentes, convertidas, por algum encanto, na forma daqueles animais. Cabe ressaltar que, embora os Demônios possam ter agido dos dois modos, há de presumir-se que, nesse caso, tenham optado pelo segundo deles. Pois ao atacarem o homem em forma de gatos podiam, repentinamente, por algum movimento local através do ar, transportar as mulheres de volta para suas casas quando a vítima revidasse ao seu ataque (como gatos). Ninguém duvida que isso seja possível pelo mútuo pacto firmado entre ambos. De forma análoga, seriam capazes de ferir a vítima perfurando com agulhas a sua imagem, pintada ou esculpida em chumbo derretido. Muitos exemplos aqui poderiam ser aduzidos (KRAMER, SPRENGER, 2015, p. 272).

É, no mínimo, impressionante como tanto as mulheres quanto os gatos, presentes ou não, reais ou não, não possam escapar à sentença dos inquisidores: cometeram atos blasfemos, por intermédio dos poderes do Diabo. Há na tradição folclórica irlandesa um conto tradicional transcrito por Jane Wilde, aqui livremente traduzido como “O gato demônio”¹⁹, que reverbera a mentalidade difundida por Kramer e Sprenger.

A breve narrativa conta sobre o encontro em Connemara de três mulheres com o que a mais nova delas, ainda uma menina, afirma ser o diabo disfarçado. Uma delas, por ser esposa de um pescador, sempre gozara de um farto suprimento de peixes, até que, uma noite, notara que os melhores eram devorados por um gato de tamanho anormal. De prontidão, a senhora da casa, juntamente com a menina e uma amiga, ocupa-se com uma roca de fiar enquanto espera pelo animal, armada com um bastão.

A chegada da criatura é abrupta: ela é anunciada por uma rajada de vento que arromba a porta, uma escuridão anormal cai sobre o recinto e a enorme criatura entra, após agredir a

¹⁹ No original, “The demon cat”. Ver o conto com tradução minha no Anexo 2.

mais nova quando esta se refere a ele como o diabo, deleita-se com os peixes no braseiro, como se todos ali não fossem mais do que parte da mobília.

Um homem que estava de passagem tenta ajudá-las, mas não é páreo para a força e a violência da criatura, sequer conseguindo passar da soleira da porta e acabando ferido por suas garras. A dona da casa, vendo que a situação só piora, e o gato parece imperturbável, tenta esconjurá-lo com sua autoridade sobre o lugar, mas o monstro a fere também, com tamanha fúria que ambas as mulheres escapam da casa cobertas de feridas profundas.

Achando-se em paz, o gato continua sua refeição, e, incauto, não vê que a senhora da casa retorna munida de água benta, com a qual reduz o demônio a não mais que um cadáver em chamas e um par de olhos flamejantes no ar, que evanescendo, dissipam o mal que o animal instalara no ar.

O conto de Wilde, permeado por elementos de horror, associa o gato a um espírito maligno, ao próprio Diabo, uma amálgama comum que a atmosfera mental cristã perpetuara ao longo de sua ascensão: não havia figura sobrenatural pré-cristã que não fosse associada a demônios, tópos que se tornou uma clássica estratégia literária do horror vitoriano:

O significado do gato como corporificação do desejo e da vivacidade foi invertido perniciosamente no início da Idade Média por ocasião da perseguição das bruxas. Para os representantes da inquisição, o gato era um animal mágico e pagão, que andava na companhia do diabo e principalmente das bruxas – sempre preto, demoníaco e perigoso com olhos verdes que brilhavam e penetravam na escuridão (BACHMAN, 2016, p. 156).

Em *História da bruxaria* (2019), Jeffrey Russell e Brooks Alexander fazem a seguinte consideração acerca dos espíritos familiares:

Seria possível afirmar que a predileção inglesa e alemã por familiares derivasse de seu apego aos animais de estimação? Mas essas entidades eram, em sua origem, os gnomos e duendes do folclore, posteriormente transformados em demônios pela teologia cristã e adquirindo, por conseguinte, atributos sinistros: tinham relações sexuais com bruxas ou sugavam o sangue de suas amantes por meio dos “mamilos de bruxa” (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 118).

A editora Barnes & Noble, responsável por organizar a coletânea de contos irlandeses à qual foi incluso “O gato demônio”, situa a narrativa em uma seção destinada a contos sobre o Diabo batizada de *The Devil*, iniciada por uma breve introdução que narra a aparição de um homem sinistro que, assediando as jovens de um vilarejo, é associado por elas à alcunha demoníaca. E finaliza com mais um breve caso sobre tais aparições:

Eu sei também de um velho homem, nas encostas de Ben Bulben, que encontrou o diabo tocando um sino sob sua cama, então ele foi e roubou o sino da capela e o expulsou. Pode ser que, como os outros, não fosse de fato o diabo, mas algum pobre espírito do bosque cujos pés fendidos o puseram em encrenca (*A treasury of Irish fairy and folk tales*, 2015, p. 532, tradução minha).

O pequeno texto introdutório antecede imediatamente o encontro das mulheres com o demônio felino, e, da mesma forma que questiona a natureza possivelmente mal compreendida da entidade, é inevitável que eu me pergunte se o gato, como a criatura expulsa pelo homem de Ben Bulben, não sofreu a mesma injustiça. Afinal, não somente os demônios reagiriam à água benta, uma vez em que há outra suposição sobre a natureza de tais espíritos:

Por outro lado, há muitas evidências que os atestam como anjos caídos. Testemunhe a natureza das criaturas, seus caprichos, seu jeito de ser bons com os bons e maus com os maus, tendo cada encanto e ainda assim consciência – consistência. Seres de humor tão sensível que você não deve de modo algum falar muito sobre eles, e nunca lhes referir de outra forma além de “os senhores”, ou ainda *daoine maithe*, que significa boa gente, e ainda assim tão facilmente gratos que eles dariam o seu melhor para manter a desventura longe de você, caso você deixe para eles um pouco de leite no peitoril da janela à noite. De toda forma, a crença popular nos diz mais sobre eles, sobre como eles vieram a cair, e ainda assim não estão perdidos, porque sua perversidade era completamente sem malícia (*A treasury of Irish fairy and folk tales*, 2015, p. 7, tradução minha).

Os camponeses irlandeses cultivavam a crença de que tais criaturas eram anjos caídos, nem bons o bastante para serem salvos, mas também não maus o suficiente para que fossem condenados, o que reflete com clareza a facilidade com que os povos de matriz celta tinham de conciliar suas tradições com as dos povos com os quais mantinham relações:

Como todo povo da Antiguidade, os celtas dividiam-se em tribos ou clãs. Na vida comum, eram simples e leais e, sendo vencedores ou vencidos, aceitavam a convivência pacífica com o “inimigo”, mas não abriam mão de sua própria cultura e suas crenças religiosas (COELHO, 2012, p. 75).

O sincretismo entre as culturas celta e cristã fomentou a amálgama no imaginário entre anjos caídos e as fadas, o que explicaria a associação destas – e também dos gatos – com o Demônio e o mal, originando narrativas como o teste de fé pelo qual as três mulheres de Wilde tiveram que enfrentar.

2.2.2 “Sua voz soava como a voz de dentro da cabeça de Coraline”: o gato como duplo

Um dos contos mais populares de Edgar Allan Poe, “O gato preto”, traz uma variação do mal disfarçado de gato, mas adiciona-lhe – ou resgata – uma natureza ambígua ao relatar uma situação aparentemente inexplicável até mesmo para o narrador-protagonista: sua tendência a episódios sádicos, tão contrastantes de sua índole juvenil. Seu temperamento é ainda agravado pelo alcoolismo, e tão violência crescente é atestada pela forma como ele trata sua esposa e seus animais de estimação, com especial destaque para o animal que dá nome ao conto:

Tivemos pássaros, peixes dourados, um ótimo cão, coelhos, um macaquinho e **um gato**.

Este último era um animal notavelmente grande e belo, todo negro, e esperto em um grau espantoso. Falando de sua inteligência, minha esposa, que no fundo não era pouco imbuída de superstição, fazia frequente alusão à antiga crença popular que via em todos os gatos pretos bruxas disfarçadas. Não que em algum momento falasse **a sério** nesse sentido – e não toco no assunto por nenhum outro motivo além de acontecer, bem agora, de me vir à memória (POE, 2012, p. 82, grifo meu).

O relato, não despropositadamente, acrescenta um detalhe insólito na descrição não só desse gato, mas dos gatos pretos em geral: a crença de que, como as bruxas, possuem poderes sobrenaturais. Cheio de presságios é também o nome do felino, Pluto²⁰, que na mitologia romana é um deus ctônico responsável pela fortuna das pessoas, filho de Deméter, cujo culto também é relacionado às bruxas.

O gato, de início muito amoroso, passa a evitar o dono, uma vez que este lhe arrancara um dos olhos em um episódio de alcoolismo violento. Como o cego deus Pluto, o gato não distingue o mal no dono de antemão, e mesmo assim concede suas carícias, tornando-se ele próprio parcialmente cego. Não diferente das bruxas vítimas da paranoia cristã, o gato é enforcado pelo dono, em um episódio que nem o mesmo, enquanto narrador, consegue explicar para além da própria *perversidade*:

Foi esse inescrutável anseio da alma *de atormentar a si mesma* – de violentar sua própria natureza – de cometer o mal em nome do mal simplesmente – que me impeliu a continuar e finalmente consumir o agravo que já infligira à inofensiva criatura. Certa manhã, a sangue frio, passei um laço em torno de seu pescoço e o enforquei no galho de uma árvore; – enforquei-o com as lágrimas brotando de meus olhos, e com o remorso mais amargo no coração; – enforquei-o *porque* sabia que me amara, e *porque* sentia que não me dera o

²⁰ *Pluto* é também a palavra inglesa que designa Plutão, um dos três grandes deuses olímpicos correspondente ao Hades grego, responsável pelo governo do submundo e das almas dos mortos. Como ambos são deuses ctônicos, há associação entre suas atribuições, uma vez que é sob a terra, no submundo, que se originam as riquezas materiais.

menor motivo para ressentimento; - enforquei-o *porque* sabia que ao fazê-lo estava cometendo um pecado – um pecado mortal que poria minha alma imortal em perigo a ponto de deixá-la – se tal coisa era possível – fora de alcance até da misericórdia infinita do Deus Mais Misericordioso e Mais Terrível (POE, 2012, p. 84, grifo do autor).

Tal crueldade é sucedida por um incêndio que consome toda a casa do narrador, da qual só há um resto da parede que ficava por detrás de sua cama. A ruína de gesso, no entanto, lembrava curiosamente a efígie de um gato com um laço no pescoço. Não há menção do destino da peculiar escultura, então é possível supor que ela assim se manteve, intacta, um lembrete da perversidade que aquele homem procurava ocultar em si.

Como tais totens de criminalidade e culpa são recorrentes na obra de Poe²¹, o narrador é assombrado por “um sentimento vago que parecia, mas não era, remorso” (POE, 2012, p.85). Assim, ele encontra outro gato muito semelhante a Pluto, que desta vez não recebe nome, mas que, diferente do primeiro, tem um colarinho branco. Como faz o Bentinho machadiano ao desconfiar da filiação de seu primogênito, quanto mais o narrador observa o novo gato, mais encontra – de forma estranhamente gradativa – semelhanças entre este e Pluto: o anônimo também não tem um olho, e seu colarinho lembra o laço de uma forca.

A descrição inicial do gato como uma bruxa disfarçada, ecoada novamente após o narrador notar a mancha peculiar, traz resíduos dos imaginários celta e irlandês, nos quais se conta do *cat sidhe*, fada com a forma de um gato preto com uma mancha branca no peito, imagem não distante do felino sem nome adotado pelo narrador.

Rapidamente, o animal ganha tanto a afeição da esposa do narrador quanto o seu desprezo, ou o seu mais absoluto *pavor*, que o leva novamente a liberar sua fúria assassina, desta vez contra a esposa, “a mais habitual e mais paciente das vítimas” (POE, 2012, p. 88), partindo-lhe o crânio com um golpe de machado destinado ao gato.

Ao fim da leitura, só posso imaginar que motivo haveria para tanto ódio destinado às criaturas que rodeiam o protagonista.

O narrador faz questão de iniciar seu relato com o destaque para sua índole amável e predileção por animais, traço especial que, mais tarde, partilhou com sua esposa: “Desde a infância sempre me fiz notar pela docilidade e humanidade de meu temperamento. [...] Tinha

²¹ Aqui posso citar paralelos entre o gato engessado e *O coração delator*, e, se o ler como o denunciante do remorso, também com o pássaro nefasto em *O corvo*. Além disso, o fatídico desfecho do conto relaciona-o tanto com *O coração* quanto com *O barril de amontillado*.

particular afeição por animais e fui mimado por meus pais com uma grande variedade de bichos de estimação” (POE, 2012, p. 81).

Talvez este traço inicial tenha uma significância maior do que imediatamente cogitei, pois é o único traço infantil que permanece neste homem abusivo, sádico, portador do que Poe chama de Demônio da Intemperança, contra o qual sua persona adulta se mostra extremamente animosa. Aqui, mais uma vez o narrador tangencia o Bento machadiano, que repudia a esposa quando esta se mostra tão – ou mais – apta em suas atribuições quanto ele, especialmente quando passam a dividir o mesmo objeto de afeto.

É curioso observar como os gatos pretos que perturbam a paz, blasfema do narrador, são inversamente proporcionais à sua índole, da mesma forma que seria sua persona infantil quando comparada à adulta. Pluto, todo preto, é brutalizado pelo narrador justamente por ser seu animal mais amado, e o que mais o amava de volta. O segundo gato, que sequer fora nomeado, ainda que o ame, carrega já as marcas do suplício de Pluto, permitindo que sejam lidas como as marcas cometidas contra sua própria persona infantil, já definitivamente maculada pelo sadismo.

Como previra o narrador, até mesmo seu traço infantil reminescente, encarnado novamente em um segundo gato, é maculado para além da salvação divina, uma vez que, preso junto com o corpo da esposa morta por quatro dias, o felino revela o crime por meio de seus miados por detrás da parede. Ao encontrá-lo, o narrador e os policiais notam seu olho incandescente, mas também sua boca vermelha e o cadáver coberto por crostas de sangue, o que leva o leitor a crer que o gato, no intuito de sobreviver e – até mesmo – denunciar seu agressor, devorou partes do corpo da mulher.

Em sua última aparição, o gato emana um ar tão demoníaco quanto o assassino, e as sugestões de que comera carne humana, a mesma carne que o homem violara, aproxima-os e sinaliza o último grau de degradação do narrador. Já não há distinção entre o jovem e o adulto, só um único ser corrupto, canibalístico, feral.

Com Poe, não há meramente um gato guardião, companheiro do ser humano e de deuses, nem um gato inimigo, uma criatura demoníaca disfarçada, mas uma manifestação do próprio ser humano, ou de uma parte reprimida sua:

Uma vez que o animalesco no ser humano tem a ver, em geral, com a esfera instintiva ou impulsiva, não é raro que esteja relacionada com a vergonha. Muitas vezes, ele não cabe no quadro das convenções sociais e, por isso, sucumbe à repressão. Porque não se consegue ser tão cândido e direto consigo mesmo como o é um animal (BACHMAN, 2016, p. 10-11).

No caso do narrador-assassino de Poe, é uma tarefa complicada determinar se a vergonha que tentava reprimir era relacionada à sua índole infantil, suas tendências sádicas ou ao remorso por realizá-las. Quem sabe, a figura do gato conjugasse todos esses fatores em simultâneo, representando um horror que o narrador era absolutamente incapaz de encarar. Afinal, sua versão infantil teria compaixão pelo homem que se tornara?

Bettelheim (1980, p. 79) explica:

Investigações recentes sobre o sonho mostram que uma pessoa impedida de sonhar, mesmo que não seja privada de dormir, fica prejudicada na habilidade de lidar com a realidade; torna-se perturbada emocionalmente porque não é capaz de elaborar nos sonhos os problemas inconscientes que a boqueiam.

Incapaz de lidar com seus conflitos reprimidos, relegados à esfera do inconsciente, o sujeito confronta-se com uma manifestação deles, ao andar ele mesmo pelas searas do próprio inconsciente:

O conteúdo do inconsciente é, ao mesmo tempo, o mais oculto e o mais familiar, o mais obscuro e o mais limitador; cria a ansiedade mais atroz ou a maior esperança. [...] Sem nos darmos conta, o inconsciente nos leva de volta aos tempos mais remotos de nossas vidas. Os lugares mais estranhos, mais antigos, mais distantes, e ao mesmo tempo mais familiares de que fala um conto de fadas, sugerem uma viagem ao interior de nossa mente, nos domínios da inconsciência e do inconsciente (BETTELHEIM, 1980, p. 79).

Bettelheim foca na criança ao falar da incapacidade de lidar com a distinção entre suas experiências internas e externas, o que a levaria a externalizar tal confusão (o que tangencia bastante a função escapista dos contos de fada, ver item 1.2.2). Contudo, como disse Raposeira (2006), tanto a criança quanto o adulto são ainda seres em formação, então essa tendência a externalizar o conflito não é apenas infantil, mas humana:

Se as pressões internas da criança predominam – o que acontece com frequência – o único caminho pelo qual ela pode esperar obter algum controle sobre elas é a externalização. Ordenar várias facetas da sua experiência externa é uma tarefa árdua para a criança; e a menos que consiga ajuda, isso se torna impossível, uma vez que a experiência externa se mistura com as internas (BETTELHEIM, 1980, p 82).

O gato, pois, torna-se uma figura questionadora da índole da pessoa humana, já não é mais um simples protetor ou inimigo. Como uma esfinge – curiosamente tão felina quanto fêmea –, ele nos encara, com seus olhos de lua, e nos confronta, nos provoca, a fim de que

revelemos verdades da alma à luz do dia, já não mais na forma felina que a repressão de tais verdades assume.

Os gatos de Poe, então, na função de manifestações externas daquilo que o narrador relegara ao inconsciente – sua parte infantil, que acuava a pessoa doentia que ele havia se tornado –, de certa forma são responsáveis por ele tornar-se um indivíduo pleno, para além do conflito. Nessa condição, os gatos tornam-se *duplos*:

De modo bastante genérico, pode-se entender o duplo como qualquer modo de desdobramento do ser. Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma. Apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando com ele se identifica positiva e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas aquele que eu modelo lhe fornece (FRANÇA, 2009, p. 7-8).

Nas mais dominado pelo conflito entre o adulto e a criança, o narrador, assumindo-se como indivíduo, aceita sua condição, a ponto de até mesmo celebrá-la: tornara-se um assassino, deixara-se dominar plenamente pelo Demônio da Intemperança. De modo sombrio, curara-se da inquietação causada por seus duplos, mas que não escapa do custo de tornar-se persona tão hedionda. Hedionda sim, mas realizada:

O aparecimento do duplo pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito. O desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. Outras vezes, porém, o processo revela um mal, uma doença ou mesmo a finitude da existência humana, suscitando dessa forma o horror. [...] o mal aqui é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas com o algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade (FRANÇA, 2009, p. 8).

Sob a forma felina, o duplo questiona a identidade do sujeito, manifesta-se para encará-lo e confrontá-lo, e dependendo da natureza do conflito, coisas belas e sombrias podem emergir quando o sujeito percebe-se autoconsciente da verdade em si. Uma certa Alice – cuja jornada é constantemente comparada à de Coraline –, ao se perder no País das Maravilhas, encara um desafio parecido, também proposto por um gato.

Ao contrário do que a adaptação burtoniana de 2010 popularizou, o encontro de Alice com o gato de Cheshire não é muito amistoso, da mesma forma que não o é sua conversa com a Lagarta fumante, isso porque ambos confrontam a menina com as mesmas verdades incômodas que o narrador de “O gato preto” teve de lidar: “‘Quem é você’ perguntou a Lagarta”

(CARROLL, 2009, p. 55); ao pedir orientação quanto os caminhos do País das Maravilhas para o gato, ele responde com a seguinte questão: “Depende bastante de para onde quer ir” (CARROLL, 2009, p. 76).

Alice não sabe quem é (uma vez que deliberadamente altera a própria forma), e não sabe aonde quer chegar. Na interação com os dois animais, irrita-se com as perguntas, farta-se da conversa, uma vez que é incapaz de lhes dar respostas satisfatórias, de sequer entender de verdade as perguntas que lhe fazem.

A frustração de Alice e a loucura do País das Maravilhas são uma boa representação do que Bettelheim diz sobre a exteriorização do conflito entre a experiência interna e a externa, o que torna o Cheshire e a Lagarta – e, talvez, outros habitantes do País das Maravilhas – manifestações da própria Alice, que, não se aceitando louca, é obrigada repetidamente a confrontar seu duplo.

O duplo revela algo que o ser deseja esconder, ou mesmo não sabe como lidar. Na condição de duplos, assim surgem os animais em contos de fadas, sempre como parceiros, com a capacidade de oferecer um tipo de ajuda que a personagem protagonista necessita, e como enigmas, detentores de uma verdade que tais personagens precisam aproximar-se. Em *Coraline*, Neil Gaiman apresenta o gato com essas propriedades, mas o constrói enquanto personagem não de maneira unidimensional, como fizera com Bastet em *Deuses americanos* ou o bichano em *O preço*, um protetor determinado, mas assimila elementos do imaginário felino de todos os que vieram antes, do guardião e do inimigo, do companheiro e do independente, do divino e do animalesco.

Mas, acima de tudo, ele é um dos duplos de Coraline, o que é uma maneira reduzida de colocá-lo, mas, ao usar a palavra *duplo*, penso em um par, quando, na verdade, o gato não é o único duplo de Coraline a aparecer no outro mundo, mas é dele que se ocupa esta subseção. Diferente do gato de Wilde, ele não chega com alardes, tampouco dando indícios de que assumiria o papel complexo que a trama mais tarde lhe confere:

Coraline também explorou o local em busca de animais. Encontrou um ouriço, uma pele de cobra (mas sem nenhuma cobra), uma pedra igualzinha a uma rã e uma rã igualzinha a uma pedra.

Havia ainda um gato preto altivo que se sentava sobre o muro e os tocos de árvore a observá-la, mas que escapulia quando ela se aproximava para tentar brincar (GAIMAN, 2003, p. 13).

Como um detalhe banal – que Coraline só viria a prestar atenção já no outro mundo –, o gato irrompe na narrativa como um item em uma lista, que desperta pouco interesse – assim também é Coraline, tomada pelo tédio como então estava.

Observando, no entanto, com cuidado a essa introdução, percebo que ela é, no mínimo, auspiciosa: o gato é preto, parece observá-la e é sorrateiro. Cada um destes atributos acionam referenciais no Imaginário, e imediatamente sou remetido a um passado ancestral latente no inconsciente.

O gato preto é associado às bruxas e às fadas, às potências sobrenaturais e à noite, e, conseqüentemente, à *mulher*, também portadora dos mesmos atributos. Se parece observar Coraline e mesmo assim sempre a evita, ele no mínimo denota uma intenção consciente, mas tais pistas são tão tênues – como costumam ser em obras literárias – que só quando tais auspícios se manifestam é que percebo que sempre estiveram lá.

Pouco participativo do mundo primário de Coraline, o gato efetivamente atua – passa a falar – quando ela desce pelo túnel secreto na sala de estar, quando começa (mesmo que sem saber) seu jogo mortal com a outra mãe. É por meio dele que Coraline aciona seu primeiro alerta de que, só talvez, haja um elemento de perigo no outro mundo, o mesmo perigo que lhe alertaram as senhoritas Spink e Forcible: “- A propósito – disse – foi sensato da sua parte trazer proteção. Eu me agarraria a ela, se fosse você” (GAIMAN, 2003, p. 41).

Por proteção, o gato se refere à pequena pedra com o furo no meio que as senhoritas Spink e Forcible deram a Coraline antes que fosse parar no outro mundo. Crítico, ele não avisa a menina de imediato sobre o que se passa no mundo secundário, o que por vezes me faz tomar sua lealdade como dúbia. Afinal, se queria o bem de Coraline o tempo todo (já que também assume o papel egípcio-nórdico de gato-guardião), por que não alertá-la de modo claro?

Porque *Coraline* não é sobre fugir de uma situação, mas descobrir a si mesmo, sendo a tradicional *coming-of-age story* que é. E também porque, caso o gato a avisasse, seria uma história deveras curta, deveras desinteressante, e, portanto, indigna de ser contada.

O primeiro diálogo entre Coraline e o gato é por demais revelador, ainda que enigmático, dando algumas pistas que lhes confere também aspectos de um duplo:

- Boa-tarde – disse o gato.

Sua voz soava como a voz de dentro da cabeça de Coraline, a voz com a qual ela pensava as palavras; mas essa era uma voz de homem, não de menina.

- Olá – disse Coraline. – Eu vi um gato como você no jardim lá de casa. Você deve ser o outro gato.

O gato balançou a cabeça.

- Não – disse. – Não sou o outro coisa nenhuma. Sou eu. – Inclinou a cabeça para o lado; os olhos verdes brilhavam. – Você pessoas, se esparramam por toda parte. Nós, gatos, nos mantemos íntegros, se é que me entende.

- Suponho que sim. Mas, se você é o mesmo gato que vi lá em casa, como sabe falar?

Gatos não têm ombros, não como as pessoas; mas ele encolheu-se em um movimento suave que começava na ponta do rabo e terminava no gesto de elevação dos bigodes.

- Eu sei falar.

- Lá em casa, os gatos não falam.

- Não? – perguntou o gato.

O gato pulou gentilmente do muro para a grama perto dos pés de Coraline. Olhou-a fixamente.

- Bem, é você a especialista – disse o gato secamente. – Afinal, que sei eu? Sou apenas um gato (GAIMAN, 2003, p. 39-40).

Acima, uma afirmação digna de nota: mesmo em um mundo onde há versões com olhos de botão de todos que participam do convívio de Coraline no mundo primário, não há um outro gato. Tal observação me leva a considerar o gato como um duplo quando lembro que, da mesma forma que ele, que só adquire o dom da fala quando no outro mundo, Coraline também não possui uma versão abotoada.

Se num mundo de duplos, não há um para Coraline nem para o gato, o quão absurdo seria se de fato fossem um a projeção da outra? Ou, quem sabe, não fosse Coraline o duplo do gato, uma vez que, se caísse vítima da outra mãe, seria ela a abotoada?

Somo a isso o fato de o gato ter um impulso curioso em zelar por sua segurança, uma vez que, ao fim da narrativa, quando ambos procuram desesperadamente uma saída para o outro mundo, a impressão que é passada ao leitor é de que só conseguirão isso juntos, uma vez que nem ele ou ela precisavam um do outro antes para ali entrar. Ora, gatos são independentes, então por que garantir a segurança de Coraline, não de forma arbitrária, mas como se significasse garantir a sua própria?

Ainda nesse primeiro diálogo, Coraline percebe um ponto curioso sobre a voz do gato: “Sua voz soava como a voz de dentro da cabeça de Coraline, a voz com a qual ela pensava as palavras; mas essa era uma voz de homem, não de menina” (GAIMAN, 2003, p. 39). Tal curiosidade salienta-se por considerar aqui o gato enquanto duplo, enquanto uma sombra manifesta de Coraline, uma parte de si que, reprimida, surge para elucidá-la acerca de alguma verdade. O fato de ser um gato macho corrobora isso, conforme diz Bachman (2016, p. 155):

Tanto aqui como lá, reflete-se o princípio feminino na natureza felina; os gatos representam a parte feminina da alma que C.G. Jung denomina alma “alma”. Enquanto que animus como princípio masculino significa “espírito”, anima

quer dizer “alma”. Seus significados circunscrevem os arquétipos do feminino, da imagem materna até a mulher erótica, da amada até a anima como musa, como inspiração espiritual-criadora.

O gato, enquanto duplo, é a parcela masculina de Coraline. Tal ideia não é inédita, uma vez que participa do estado da arte da obra:

A corporificação mais precisa tanto da identidade individualizada quando do poder fálico na narrativa, uma que é consideravelmente mais aceitável que a mãe fálica, é na verdade um gato sem nome que transita entre os planos imaginário e simbólico da narrativa, como um emblema do ego holístico (PARSONS *et al*, 2008, p. 381, tradução minha).

Da mesma forma que acontece com Alice, dialogar com o gato, por vezes uma situação desconfortável, é para Coraline uma forma de confrontar uma parte de si mesma ainda desconhecida, o lado masculino que sua busca por identidade ainda se esforça para compreender, como diz Chloe Buckley (2010, p. 43, tradução minha): “[...] o gato atua como o interlocutor de Coraline, demonstrando que linguagem – a lei do pai – é o que molda a nova compreensão que Coraline tem de sua identidade”.

O gato como o duplo da menina, a expressão de seu espírito junguiano, é um conceito central na trilogia *Fronteiras do universo* (1995-2000), de Philip Pullman. Na mitologia de Pullman, cada ser humano nasce com um daemon, uma expressão corporificada de sua própria alma, que assume a forma de um animal. Enquanto jovens, os daemons são a expressão quase oposta de seus humanos, que ainda não sabem bem quem são. Quando ambos chegam a idade adulta, tendem a ser mais semelhantes em índole, uma vez que o processo de identificação está mais estabilizado.

Curiosamente, os daemons também possuem o gênero oposto ao de seu humano, também utilizando a noção de alma e espírito de Jung. No item anterior, recorri à leitura de *O oceano no fim do caminho* (2013) para comparar seus protagonistas a Coraline, a fim de observar como o gênero de ambos interfere no sucesso de suas empreitadas. Aqui também cabe a comparação, uma vez que o gato surge no drama do jovem narrador sem nome, tirado da terra por ele mesmo, como faria com uma espiga de milho. Mas não se trata de um gato, e sim de uma *gata*:

Algo saiu do fundo da terra e girou em torno de si mesmo com raiva. Senti como se várias agulhas minúsculas tivessem espetado minha mão. Espanei a terra e pedi desculpas, e aquilo olhou para mim, mais surpreso e perplexo do que com raiva. Saltou da minha mão para a camisa e passei a mão nele: um gatinho, preto e macio, a cara afilada, a expressão inquisitiva, uma mancha

branca na ponta de uma das orelhas e olhos de um azul-esverdeado estranhamente intenso.

- Na fazenda, conseguimos nossos gatos do jeito tradicional – disse Lettie.

- Como assim?

- O Grande Oliver. Ele apareceu na fazenda ainda nos tempos pagãos. Todos os gatos de lá descendem dele.

- Olhei para o gatinho pendurado na minha camisa pelas unhas.

- Posso levá-lo para casa? – perguntei.

- Não é ele. É *ela*. E não é uma boa ideia levar nada dessas bandas para casa (GAIMAN, 2013, p. 57 – 58).

Como Coraline, o menino também adquire seu duplo, que, via de regra, é de gênero oposto ao seu. Cria de um outro mundo, como aquele no qual Coraline se aventura, a gatinha também possui as características de um *cat sídhe*, um gato fada, mas não acompanha seu humano da mesma forma que o gato de Coraline, pois acabara de nascer e, diferente deste, não possui (não que seja sabido) o poder da fala (talvez por tratar-se justamente de uma fêmea?).

Contudo, a gata tem também a função familiar, de um guardião, uma vez que é capaz de restaurar ao garoto a coragem que lhe falta em um de seus muitos confrontos com Ursula Monkton, identificada como um espírito da guerra, Scáthach da Torre de Menagem:

Alguma coisa encostou na minha mão esquerda. Algo macio. Farejou minha mão. E eu olhei para o lado, temendo dar de cara com uma aranha do tamanho de um cão. Com a claridade dos raios que serpenteavam em torno de Ursula Monkton eu vi um trecho de escuridão ao lado da minha mão. Um trecho de escuridão com uma mancha branca em uma das orelhas. Peguei o gatinho, trouxe-o para perto do coração e fiz carinho nele.

- Não vou voltar com você. Você não pode me forçar – falei (GAIMAN, 2013, p. 101).

Mesmo diante dos poderes tremendos de Ursula, que dominava a tempestade, a mera presença da gatinha foi suficiente para o menino recuperar a segurança de si, e, mesmo ferido e cansado, desafiar a babá demoníaca. Como um talismã (semelhante inclusive à pedra que foi dada a Coraline), o animal ali, enroscado perto do coração do menino, fê-lo sentir-se completo uma vez mais, imune à intimidação de Ursula.

A gatinha, no entanto, sem o poder da fala, não consegue auxiliar nem o jovem nem sua amiga Lettie no confronto final contra monstros bem mais perigosos que Ursula, reaparecendo somente muitos anos depois, quando o protagonista, já adulto, sofre com os lapsos de memória que seu encontro com tais criaturas acarretou. Ao rever a gatinha, mal a reconhece:

Agachei ao lado dela e cocei sua testa, acariciei suas costas. Era uma gata linda, preta, ou pelo menos foi o que achei, sob o luar que engolia a cor das coisas. Tinha uma mancha branca em uma das orelhas.

- Eu tive uma gata igual a essa. Chamava-se Oceano. Era linda. Não lembro direito o que aconteceu com ela – comentei.
- Você a trouxe de volta para nós – disse Ginnie Hempstock (GAIMAN, 2013, p. 200-201).

Frequentemente distante de seu duplo feminino, o protagonista é incapaz de seguir com sua vida, de realizar-se plenamente enquanto indivíduo, como dito no item anterior. Sua relação com o duplo é distante, vaga, e assim é sua relação consigo mesmo, incapaz até de manter as próprias memórias.

No caso de Coraline, o gato é tão inversamente proporcional a ela que não só tem domínio sobre a linguagem, mas também – e talvez consequentemente – de sua identidade. Enquanto Alice perde a paciência com o gato de Cheshire quando este a questiona sobre suas intenções, Coraline se incomoda com a segurança (que ela toma como presunçosa) que o gato tem de si:

- Por favor, qual é o seu nome? – perguntou ao gato. – Olha, sou Coraline. Tá? O gato bocejou lenta e cuidadosamente, revelando uma boca e uma língua de um rosa impressionante.
 - Gatos não têm nomes – disse.
 - Não? – perguntou Coraline.
 - Não – respondeu o gato. – Agora, *vocês* pessoas têm nomes. Isso é porque vocês não sabem quem vocês são. Nós sabemos quem somos, portanto não precisamos de nomes.
- Havia algo irritantemente arrogante no gato, Coraline concluiu. Como se fosse, em sua opinião, a única coisa em qualquer mundo ou lugar que pudesse ter alguma importância (GAIMAN, 2003, p. 41, grifo do autor).

Assim, o felino preto de Coraline não possui um nome, exatamente como o gato de “O preço”, pois, segundo ele, pessoas precisam de nomes, não gatos. Praticantes de uma independência invejável como são os felinos, não é espantoso ouvir tal afirmação justamente de um gato, ainda afirmando que “Vocês, pessoas, se esparramam por toda parte. Nós, gatos, nos mantemos íntegros, se é que me entende” (GAIMAN, 2003, p. 39).

Aqui, o gato faz um comentário pontual: pessoas se esparramam por toda parte. Para uma pessoa, o que seria isso, esparramar-se por toda parte? Tal colocação pode justamente ser lida como uma referência aos duplos manifestos de Coraline, que, além do gato, incluem também a outra mãe, e, em certo grau, até mesmo a verdadeira mãe de Coraline, que serão questões de discussão no próximo item.

O gato, ao se dizer íntegro, não escapa de sua condição de duplo. Em sua tese, Joni Schers situa a posição do gato enquanto componente de Coraline: “O gato representa a bússola

moral de Coraline [...] e ela então simbolicamente atira seu recém-formado **superego** no rosto do demônio”. (SCHERS, 2016, p. 33, grifo meu).

Schers se refere ao confronto direto que Coraline tem com a outra mãe. A menina, indefesa, atira contra o rosto da outra mãe o gato, para que tenham uma chance de fugir. O animal, de início assustado com o ato impulsivo da jovem, se mostra um adversário eficiente contra a criatura:

O gato emitiu um uivo profundo e ululante e afundou seus dentes na bochecha da outra mãe. Ela tentou acertá-lo com vários golpes de mão. O sangue escorria dos cortes em sua face branca – não sangue vermelho, mas uma substância de cor preta profunda, como piche (GAIMAN, 2003, p. 127).

Chamado de “lei do pai” e “superego” pelo estado da arte, o gato é “a arma perfeita que Coraline usa para escapar das garras (e dos restos de uma mão decepada) da outra mãe” (PARSONS *et al*, 2008, p. 382, tradução minha). Ele atua como a força reguladora do princípio do prazer em Coraline, encarnados na outra mãe; é ele quem a alerta dos perigos e se engalfinha contra eles diretamente.

Agora, é vital que se perceba a manifestação do gato enquanto duplo como indispensável à sobrevivência de Coraline, uma vez que, conhecendo-o, Coraline também conhece a natureza do outro mundo, da outra mãe e de si mesma, encontrando em si, mesmo quando se sentia derrotada, a força que precisava para derrotar a Bela Dama. Que nunca esteve em outro lugar senão em si, na verdade.

Ele é, talvez, o diferencial da sorte de Coraline quando comparada ao destino das três crianças que vieram antes dela, que, incapazes de enxergar a parte de si mesmas que precisavam para vencer a criatura em função de suas ilusões, não conseguiram escapar com vida do outro mundo.

No item 2.1, é visto como a habilidade de exploração de Coraline a distingue enquanto indivíduo, e, aqui, entendi o gato como o guia em suas explorações, seu familiar, seu guardião, o outro que é ela – em outras palavras, seu próprio poder manifesto. O fato de esse poder manifestar-se de modo masculino não é inédito na Fantasia, e nem por isso imune a discussões.

Há uma problemática clara no embate do gato contra a outra mãe, e no que o ele, em última instância, significa enquanto duplo de Coraline, mas, para falar disso, haveria a necessidade também de falar sobre a outra mãe, um tópico que merece uma categoria de análise só sua, que trago a seguir.

2.3 A devoradora de filhos

Após uma série de estranhos presságios, Coraline Jones é levada pelos ratos à porta na sala de estar, às entranhas do outro mundo, que muito lembram o interior de sua própria casa. Lá, ela é recebida por alguém que se assemelha muito a sua mãe, exceto por apresentar maneirismos ameaçadores e botões pretos no lugar dos olhos.

Apresentando-se como sua outra mãe, ela fará com que Coraline deseje jamais ter descido o caminho por detrás da porta.

Conforme se envolve mais com a outra mãe e o mundo que a cerca, uma inquietação cresce em Coraline, que logo se percebe presa em uma armadilha. O que a outra mãe quer com ela? Por que se deu ao trabalho de sequestrar seus pais? Por que ela cada vez se parece menos com sua mãe de verdade, como Coraline inicialmente havia imaginado?

E, acima de tudo, o que é a outra mãe?

Mesmo com o conhecimento que o gato lhe traz, Coraline consegue apenas desvendar parcialmente cada uma dessas perguntas, e mesmo quando o desfecho chega, não é dada a ela (e nem ao leitor) resposta alguma sobre tais questões.

Neil Gaiman, ao tecer o enredo com o mesmo esmero que a outra mãe teceu o outro mundo, pode não ter esclarecido a natureza dessa história fantástica, mas deixou pistas, pequenos traços que permitem leituras acerca do mistério que envolve a antagonista de *Coraline*.

Da mesma forma que na subseção anterior sobre “O gato”, proponho que esta, por meio do método de observação residual, trate de uma investigação acerca desses pequenos traços, para que, juntos, possam esboçar uma compreensão mais abrangente sobre a personagem, que não é só peça-chave para a dinâmica do enredo, mas para o desenrolar pleno do drama de Coraline, uma heroína em processo de desenvolvimento, uma vez que, novamente semelhante ao gato, a outra mãe – nominalmente até – também se encaixa na categoria de *duplo*.

Contudo, esse mesmo processo não acontece sem problematizações, uma vez que Gaiman desenvolve o enredo como uma *coming-of-age story*, uma alegoria para os desafios do amadurecimento para jovens, o que, no caso de *Coraline*, consiste em um escritor homem contando o processo de autorreconhecimento de uma jovem mulher. Do ponto de vista psicanalítico, há o enorme risco de que isso reforce estereótipos cristalizados por leituras psicanalíticas consagradas, e para que seja feita uma leitura crítica da proposta de Gaiman, trago os textos de Malvine Zalcberg – *Relação mãe & filha* (2003) – e de Elizabeth Parsons, Naarah

Sawers e Kate McNally – *A outra mãe: os contos de fadas pós-feministas de Neil Gaiman*²² (2008).

2.3.1 A mais estranha das fadas

Por sua postura ameaçadora, sua personalidade malévola e seus terríveis poderes sobrenaturais, é fácil associar a outra mãe a uma das figuras mais icônicas do Imaginário ocidental: a bruxa. Seu projeto de sobrevivência é voltado contra crianças, retratada como uma mulher vaidosa de unhas pintadas e uma criatura extremamente controladora, então, o leitor pode ser levado a pensá-la como uma bruxa, que, afinal, é a vilã mais comum nos contos infantis, a opositora natural da fada madrinha, que tem como objetivo proteger a criança protagonista de seus malefícios.

Na verdade, a bruxa é uma criatura bem mais característica dos contos de fadas do que as próprias fadas, uma vez que configura um arquétipo desse modo poético: ela é a ameaça original, a mulher perigosa que não serve de exemplo para crianças – e deve por elas ser evitada, sob o risco de morte. É ela quem dá o movimento da narrativa, que serve de opositora, antagonista, vilã.

Desprovida de suas particularidades, a bruxa, por constituir uma ameaça para a condição humana, apresenta-se como uma figura monstruosa.

O monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade. Ele é o seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio. [...] Toda a geração formal de uma espécie conhecida – crianças, bichos, andróides – pode converter-se à monstruosidade por um efeito de estranhamento (NAZÁRIO, 1998, p. 11).

Em seu estudo sobre o monstro e sua construção nos veículos midiáticos, Luiz Nazário propõe uma teoria para a monstruosidade, na qual analisa os efeitos sociais e psíquicos para a manifestação de tal criatura no Imaginário:

Mas se o monstro acusa, não se deixa julgar; se é socializador, ele mesmo não está socializado: é id, liberdade, ausência de culpa, princípio de prazer, com um sinal negativo.
[...]
Pode-se mesmo dizer que o monstro é um Grande Falo do Mau devorando a humanidade (NAZÁRIO, 1998, p. 15).

²² *The Other Mother: Neil Gaiman's Postfeminist Fairytales*, tradução minha.

Embora o descreva como essa manifestação do prazer viciado, que transcende a ordem social e serve nada além de si mesmo, Nazário ainda afirma que a natureza do monstro é bem mais complexa que isso:

O monstro seria, então um Vazio que tende ao Pleno e um Pleno que tende ao Vazio, uma vez que seu destino entre os homens é ser por eles perseguido, capturado e destruído, depois de perseguí-los, capturá-los e destruí-los. O monstro é a encarnação do princípio da realidade mascarado de princípio do prazer e a encarnação do princípio do prazer mascarado de princípio da realidade, já que a ordem monstruosa é a metafórica representação de uma ordem humana proibida e a simbólica justificação da ordem humana estabelecida (NAZÁRIO, 1998, p. 17).

É, portanto, um agente que desregula com o propósito de justificar a regulação, reafirmando as estruturas de poder dominantes, uma vez que é, o desestabilizador e o estabilizador, ele mesmo fálico. Embora encerre esse significante masculino em sua configuração, o monstro também é representado, por vezes, como sendo do gênero feminino, o que resgata uma rica bagagem residual:

Monstros fálicos femininos são registrados nas mitologias e religiões antigas, com formas geralmente derivadas dos répteis. Stacio, na *Tebaida*, evoca a existência de gigantescas serpentes nascidas da terra: a Stríges, provida de seios, penetrava à noite nos quartos para devorar os recém-nascidos; a Lerna, de olhos lívidos, espirrando veneno esverdeado por três fileiras de dentes, parecia formar, alongada no rio, uma ponte entre duas margens; a Pítón era capaz de rodear Delphos sete vezes com seus anéis (NAZÁRIO, 1998, p. 117).

Embora *Coraline* associe frequentemente a outra mãe à uma aranha, há em sua composição imagética uma forte associação com essas monstruosidades ofídicas, pois ela também possui traços de outra figura mitológica célebre, a Medusa. No texto, o narrador fala sobre como “Os cabelos em sua cabeça flutuavam como plantas no fundo do mar” (GAIMAN, 2003, p. 48), da maneira como “[...]enrolavam-se e emaranhavam-se pelo pescoço e no colo como se um vento, que Coraline não conseguia nem tocar nem sentir, soprasse sobre eles” (GAIMAN, 2003, p. 78).

O monstro de Nazário também compreende a temível outra mãe em diversos outros aspectos:

A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo, e quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição (NAZÁRIO, 1998, p. 13).

Os olhos possuem uma simbologia poderosa em *Coraline*, e é por meio do consumo oral que a menina tanto cai sob a influência feérica da outra mãe quanto é ameaçada pelo medo de ser devorada. Quanto à mão, o membro se torna o último recurso da outra mãe contra Coraline, que a decepa ao fechar a porta para o outro mundo. Tornando-se um monstro por seu próprio direito, a mão-aranha aterroriza os moradores do apartamento, até que é aprisionada por Coraline no fundo do poço em seu jardim.

Quando vista como um monstro em particular, a bruxa conjuga em si toda uma mitologia envolvendo decadência, enganação, sedução e assassinato. Em *João e Maria*, vemos duas crianças que se sentem atraídas pela exuberância de uma casa de doces, que, após dias perdidos na floresta sem comida, lhes pareceu irresistível. Sentindo-se segura, Branca de Neve aceita de uma senhora simpática uma maçã vermelhíssima, como um ato de boa-fé. Os três protagonistas, então, se veem vítimas de duas terríveis bruxas, que mascaravam sua verdadeira natureza com chamarizes agradáveis a fim de lhes causar a morte.

Na verdade, essa composição imagética da bruxa é um processo muito antigo, tanto que é universalmente disseminado e aceito. Nasce da histeria cristã e se enraíza no Imaginário por meio dos contos populares, caçando inocentes, emasculando os homens de poder, se vingando das mulheres privilegiadas. Em seu *História da bruxaria* (2019), Jeffrey Russel e Brooks Alexander, inclusive, comentam sobre o quão universal é a compreensão que se faz dessa figura:

As “bruxarias” africana e europeia incluem as seguintes características: é geralmente praticada por mulheres, quase sempre idosas. As bruxas reúnem-se em assembleias noturnas, deixando para trás seus corpos ou mudando de formato a fim de poderem voar para os lugares da reunião. A bruxa suga o sangue das vítimas ou devora-lhes os órgãos, fazendo com que elas definham até morrer. As bruxas comem crianças ou causam-lhes, de algum outro modo, a morte, levando às vezes a carne para a assembleia. Cavalgam em vassouras ou outros objetos, voam nuas, usam unguentos para mudar de forma, executam danças de roda, possuem espíritos familiares e praticam orgias. [...] No total, pelo menos 50 diferentes motivos da bruxaria europeia podem ser encontrados em outras sociedades (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 31).

Curiosamente, Russel e Alexander usam um argumento não estranho à Teoria da Residualidade para justificar essas semelhanças:

As possíveis explicações das semelhanças incluem: (1) coincidência; (2) difusão cultural; (3) herança arquetípica/estrutural; (4) existência de uma antiga e coerente religião universal de bruxaria. [...] A explicação baseada numa herança arquetípica ou estrutural é uma opção admissível. [...] É

possível (embora esteja longe de ser demonstrado) que tais estruturas mentais semelhantes produzam arquétipos, ou respostas semelhantes para ideias análogas. Argumentam os junguianos, por exemplo, que todo mundo responde à noção do “velho sábio”, o indivíduo benévolo e afável mais idoso que aí está para guiar-nos. [...] Entretanto, as semelhanças universais nas crenças da feitiçaria excedem as que essas teorias foram capazes de predizer. A difusão cultural, o intercâmbio de ideias entre sociedades, é parte da resposta, sem dúvida. Mas o número e o detalhe das semelhanças através dos abismos de tempo e geografia é algo assombroso (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 32).

A instrumentalização mística da natureza era uma prática antiga (a chamada feitiçaria), mas é só com o advento do cristianismo é que o papel subalterno que várias culturas até então atribuíram à mulher, aliado ao medo da heresia e a reminiscência de tais práticas que conformaram o que hoje chamamos de bruxaria, uma vez que a mesma nasce da incompreensão do paradigma cristão tanto com a figura do mal quanto com a figura feminina:

Tradicionalmente, o cristianismo teve dificuldades para aceitar o princípio de ambivalência na deidade: o Deus cristão era inteiramente bom e totalmente masculino, excluídos que foram os princípios feminino e do Mal. A repressão ao Mal na divindade levou ao desenvolvimento do conceito de Diabo. A repressão ao princípio feminino produziu uma nova ambivalência de idealização e desdém (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 148).

E é justamente a idealização da figura feminina que a relegou a dois caminhos distintos, ambos perigosos: a sacralização feminina ou sua profanação:

Sempre que qualquer princípio é exagerado, tende a criar uma sombra, uma imagem no espelho, um princípio contrário. O exagero da bondade e da pureza da mulher no amor cortesão e o culto da Virgem criaram a imagem-sombra da megera, da bruxa. A Virgem Mãe de Deus encarnou dois elementos do antigo simbolismo triplo da mulher²³, a virgem e a mãe. O cristianismo, porém, reprimiu o terceiro ponto, o espírito sombrio da noite e do mundo subterrâneo. [...] à medida que o poder da Virgem Mãe aumentava, o mesmo ocorria com o da bruxa (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 148).

Carlos Byington, ao escrever o prefácio para uma das edições do infame *Malleus Malleficarum*, enfatiza justamente essa tendência do patriarcado a projetar sombras e sua função na composição da imagem da bruxa:

O culto da função materna idealizada foi acompanhado na repressão do papel da feminilidade adulta no mito, assinalada pela supressão do significado do símbolo de Maria Madalena na Paixão. A idealização de Maria como supermãe que não deixa seu filho crescer foi projetada no poder filicida

²³ Sobre o qual falarei na última categoria de análise deste texto, “A trindade”.

crescente das bruxas. Esta repressão da potência do Messias e de sua *anima* foi canalizada no ódio à mulher, transformada em bruxa e companheira do Diabo, que o *Malleus* frisa ser impotente sem ela. Paralelamente, as freiras, como esposas de Cristo, eram excluídas do poder institucional e sacramental. [...] Ou seja, a mulher mãe era supervalorizada na Igreja às expensas do valor da mulher pessoa. A bruxa passava então a carregar a projeção da sombra da mãe terrível filicida e da mulher adulta reprimida, cuja sexualidade adquiria, por isso, fantásticos poderes de sedução (BYINGTON, 2015, p. 40).

Na mesma edição do *Malleus*, Rose Muraro discorre sobre essa construção imagética que recaiu não somente sobre a bruxa, mas sobre toda mulher:

Se nas culturas de coleta as mulheres eram quase sagradas por poderem ser férteis e, portanto, eram as grandes estimuladoras da fecundidade da natureza, agora elas são, por sua capacidade orgástica, as causadoras de todos os flagelos a essa mesma natureza. Sim, porque as feiticeiras se encontram apenas entre as mulheres orgásticas e ambiciosas, isto é, aquelas que não tinham a sexualidade ainda normatizada e procuravam impor-se no domínio público, exclusivo dos homens (MURARO, 2015, p. 20).

Os próprios autores do *Malleus* destacam o projeto misógino ao qual seu texto servia:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa fala, a mulher é animal imperfeito, sempre decepiona e mente (KRAMER, SPRENGER, 2015, p. 124).

Toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres. [...] Pelo que, para saciarem a sua lascívia, copulam até mesmo com Demônios. Poderíamos ainda adiar outras razões, mas já nos parece suficientemente claro que não admira ser maior o número de mulheres contaminadas pela heresia da bruxaria. E por esse motivo convém referir-se a tal heresia culposa como a heresia das bruxas e não a dos magos, dado ser maior o contingente de mulheres que se entrega a essa prática. E abençoado seja o Altíssimo, que até agora tem preservado o sexo masculino de crime tão hediondo: como Ele veio ao mundo e sofreu por nós, deu-nos, a nós homens, esse privilégio (KRAMER, SPRENGER, 2015, p. 129).

Embora a misoginia não fosse inventada pelo cristianismo (tampouco fora a primeira doutrina a adotá-la como paradigma), foi a legitimação da publicação dos inquisidores pelo papa Inocêncio VIII que condenou todas as mulheres a uma condição sub-humana e as usurpou

indefinitivamente de seu estatuto de igualdade para com os homens, cristalizando no Imaginário a figura maléfica da bruxa.

É essa mulher-monstro que encontramos no texto de Gaiman, um lembrete de que mesmo no século XXI ainda permanece vigorosa a bruxa diabólica consagrada pelo *Malleus*. A outra mãe personifica o medo instilado pela publicação nefasta, mostrando que o projeto de condenação do feminino efetivado por tal texto foi tão bem sucedido que perdurou por 600 anos, e ainda perdura, embora já não sem resistência.

Ainda assim, não há nenhuma linha na narrativa que se refira a outra mãe como uma bruxa. De fato, sua natureza é mantida oculta, e lê-la como uma bruxa – ou como outra coisa, em função de sua natureza mágica e monstruosa – depende unicamente do leitor, em função de se tratar de um conto de fadas e de a bruxa ser a antagonista clássica dessas histórias. O único momento em que a questão é tratada de forma direta é durante um dos diálogos que Coraline tem com o gato preto:

- Você tem algum conselho? – indagou Coraline.
- O gato parecia começar a dizer mais alguma coisa sarcástica. Então, sacudiu os bigodes e disse:
- Desafie-a. Não há nenhuma garantia de que ela vai jogar limpo, mas uma **criatura dessas adora jogos e desafios**.
- Que tipo de criatura é essa? - perguntou Coraline.
- O gato não respondeu, simplesmente espreguiçou-se luxuriosamente e foi embora.
- Então deteve-se, virou-se e disse:
- Se eu fosse você, entraria. Vá dormir. Você tem um longo dia pela frente (GAIMAN, 2003, p. 65, grifo meu).

Embora não responda à pergunta da menina, o gato preto dá uma informação peculiar sobre a outra mãe: que ela é de um determinado tipo que gosta de barganhas, apostas e jogatinas. Em si mesma, é uma afirmação apenas curiosa, mas, aliada a outras pistas na narrativa, podem elucidar que tipo de criatura ela é de fato, se não é dito em momento algum se tratar de uma bruxa.

Uma delas se encontra na passagem em que Coraline primeiro vê a silhueta dos ratos do outro mundo chegar à porta na sala de estar. Então, ela não sabe se tratar de um rato, apenas de uma sombra que se esgueira por sua casa, o que torna o sonho que tem em seguida bastante profético, senão simbólico:

- 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.

Começaram a cantar:

Somos pequenos, porém muitos

Muitos somos, bem pequenos

Ao topo já vimos te ergueres

Ao tombo nós assistiremos.

Suas vozes eram agudas, sussurrantes, e ligeiramente gemidas. Faziam Coraline sentir-se inquieta (GAIMAN, 2003, p. 19).

Os ratos têm uma função específica no outro mundo: são as paródias dos camundongos do senhor que mora no apartamento superior, atuando como lacaios da outra mãe. Digo simbólico pois a lua não assume a mesma função de destaque em momento algum no outro mundo, então os ratos de reunirem sob ela, da mesma forma que se reúnem ao comando da outra mãe, pode significar uma analogia na qual a criatura e a lua dividam o mesmo campo semântico. Recorro novamente a *História da bruxaria* (2019) – que novamente se utiliza dos mesmos argumentos que a Residualidade – para identificá-lo:

Por vezes, as tradições célticas e teutônicas fundiram-se com as da Grécia e de Roma. A deusa romana Diana, por exemplo, mesclou-se às deusas teutônicas da fertilidade na Alta Idade Média. Diana era a deusa da Lua, caçadora virgem e irmã celestial de Apolo, o deus-sol. Mas Diana nem sempre era leve e graciosa. [...] Seu poder sobre a Lua associou-se aos ciclos mensais das mulheres; e os chifres do quarto crescente, simbolizando crescimento, reforçaram o elemento da fertilidade.

Tal como o mundo subterrâneo empurra as novas safras para a luz e as traga de volta quando morrem e apodrecem, as divindades da fertilidade também estão associadas à morte, e Diana foi identificada com Hécate, a lívida deusa triforme da morte, protetora da feitiçaria maléfica e mãe das lârnias. Sob essa forma sombria, Diana apareceu nos primórdios da crença medieval como condutora das procissões e ritos de bruxas (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 65).

Destaco a fala de Russel e Alexander não para relacionar a outra mãe diretamente à Diana, mas à figura arquetípica da bruxa, que mantém sua associação com a lua e com a noite por meio da identificação com Hécate. Contudo, a carga residual presente na bruxa que concerne à associação com a lua e as reuniões noturnas (os chamados sabás) pode ser traçada até outra criatura, uma que é mais conhecida por sua afeição a jogos e desafios que a bruxa:

A transformação gradual da feitiçaria em bruxaria pode ser observada nas crenças populares tal como se expressaram em algumas histórias dos séculos XII e XIII. William de Newburgh narra uma história sobre o reinado de Henrique I. Um camponês estava passando sozinho, certa noite, por um antigo cemitério. Olhando à sua volta, notou a existência de uma porta no flanco de um cômodo sepulcral e decidiu entrar. Era uma caverna brilhantemente iluminada com archotes, onde homens e mulheres estavam sentados num banquete solene. Um deles levantou-se, convidou o camponês a se juntar a

eles e ofereceu-lhe uma taça. O camponês fingiu beber, mas, em vez disso, despejou o líquido às escondidas e depois escondeu a taça debaixo de sua jaqueta. Ao voltar para casa, viu que a taça era de um material de altíssimo valor e com belos desenhos, pelo que resolveu leva-la ao rei Henrique, que lhe deu uma recompensa por isso. A atmosfera dessa história ainda está muito ligada ao folclore: nela ainda figuram personagens de um mundo encantado, típico dos contos populares de fadas, e não bruxas. Entretanto, o banquete atribuído às fadas está bastante próximo daquele atribuído aos hereges, para encorajar a assimilação (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 83).

E voltamos às fadas. Segundo a colocação dos autores supracitados, há de fato uma associação inquestionável entre as bruxas e as criaturas de Faërie – muito afeiçoadas a jogos e apostas, como nos ensina o alemão *Rumpelstiltskin*, por exemplo, e os duendes que oferecem desejos a quem negocia com eles. Com as narrativas nascidas a partir do cristianismo, como as novelas de cavalaria, misturam-se de modo determinante as nuances ambíguas das criaturas mágicas com as aventuras de cavaleiros cristãos e damas virginais, responsáveis por delimitar os contos de fadas como hoje os conhecemos:

Nesse mundo mágico, às extraordinárias aventuras dos Cavaleiros e suas amadas Damas misturam-se o sobrenatural diabólico (magos, duendes, particularmente o fabuloso Merlin), o maravilhoso das metamorfoses e a magia das fadas, em sua ambivalência de seres benéficos e maléficos.

[...]

A esse ideal, liga-se uma imagem poderosa: a da mulher, que interfere na vida dos homens, com um poder divino e demoníaco e à qual se atribui um verdadeiro culto sagrado ou se repudia. Essa imagem dual da mulher, em nossa civilização, vulgariza-se como fada ou bruxa, povoando os contos de fadas (COELHO, 2012, p. 70).

Nelly Novaes Coelho, autoridade nacional no que diz respeito ao estudo das narrativas infantis, não simplesmente associa a bruxa e a fada como antônimos, mas como sinônimos, uma vez que representariam a mesma figura sob luzes diferentes.

Entrando no mundo da literatura mediante as novelas de cavalaria, os romances cortesês e os lais, as fadas (ou Damas com poderes mágicos) por meio de múltiplas personificações, acabam fazendo parte do folclore europeu e, através dos séculos, levadas por descobridores e colonizadores, emigraram para as Américas. Tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob a forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível.

Podem ainda encarnar o Mal e apresentarem-se como o avesso da imagem anterior, isto é, como *bruxas*. Vulgarmente se diz que a *fada* e a *bruxa* são

formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina (COELHO, 2012, p. 78).

A partir das considerações de Coelho, é seguro afirmar que a figura da fada é a mesma que a figura da bruxa, ambas unidas pela lua e pelo papel que desempenham ao encarnar os dois extremos da idealização feminina. A outra mãe, conjugando essa complexidade, não é a primeira a sustentar a tensão dessa dualidade em seus atos, havendo precedente nos contos de fadas mais populares.

Em várias das versões de *A bela adormecida*, observa-se um tipo não muito comum de personagem: a fada madrinha má. Chamada de Carabosse na versão de Tchaikovsky e de Malévola nas adaptações dos estúdios Disney, a célebre fada ou feiticeira que amaldiçoa a jovem princesa – chamada de Talia na variante italiana e Aurora na versão Disney – deveria ser uma das convidadas que lhe ofereceriam dádivas mágicas, mas, ressentida por não ter sido convidada ao batismo da criança, amaldiçoa-a:

Havia treze feiticeiras²⁴ ao todo, mas como o rei só tinha doze pratos de ouro para servir o jantar, uma das mulheres teve de ficar em casa. O banquete foi celebrado com grande esplendor e, quando se aproximava do fim, as feiticeiras concederam suas dádivas mágicas à menina. [...] No exato momento em que a décima primeira mulher estava concedendo sua dádiva, a décima terceira do grupo surgiu. Não fora convidada e agora desejava se vingar. Sem olhar para ninguém ou dizer uma palavra a quem quer que fosse, gritou bem alto: “Quando a filha do rei fizer quinze anos, espetará o dedo num fuso e cairá morta” (GRIMM, 2013, p. 113).

A décima segunda convidada, ainda com sua benção por conceder, minimiza os efeitos da maldição da mulher ofendida, mas o melhor que consegue é mudá-los em um sono que duraria um século. Assim, a fada madrinha má também sustenta a tensão da dualidade: enquanto é, de fato, fada madrinha, comete os atos da bruxa perversa, tensão esta que não é tão incomum no que se refere aos habitantes de Faërie.

Seria, então, a sugestiva ligação entre a outra mãe e a lua a única evidência de que a antagonista seria uma fada? De modo algum.

Ao descrever o quintal vasto da nova casa de Coraline, Gaiman tem o cuidado de enfatizar a presença de um fenômeno em particular, que várias comunidades da Irlanda e redondezas conhecem como *anel de fadas*: “Havia ainda um recanto cheio de pedras e um anel

²⁴ A tradução optou por colocá-las como feiticeiras, mas tanto na versão dos Grimm como na de Perrault, as mulheres são descritas como fadas, enfatizando ainda mais a complexidade de sua natureza.

de fadas formado por cogumelos marrons venenosos e moles que exalavam um cheiro horrível quando pisados” (GAIMAN, 2003, p. 12-13).

Tal menção, dada à sua proximidade ao poço que encerra a disputa entre Coraline e a outra mãe e a própria natureza fantástica da narrativa, não parece despreziosa, pois há toda uma mitologia acerca da disposição das fadas em círculos ou anéis, como tão bem ilustra a personagem Morgana²⁵, protagonista da franquia *As brumas de Avalon* (2017), da – no mínimo – controversa autora Marion Zimmer Bradley:

Eram raramente vistos, mesmo aqui nos morros distantes, em qualquer lugar na vila e no campo; viviam sua própria vida secretamente nas colinas e florestas abandonadas para onde fugiram quando os romanos chegaram. Mas sabia que estavam ali, que o povo pequeno que jamais perdera a Deusa de vista zelava por mim.

Um dia, nas colinas distantes, encontrei um círculo de pedras, não grande como o que havia no Tor em Avalon, nem o maior que um dia fora o Templo do Sol nas grandes planícies de calcário; ali as pedras não passavam da altura do ombro, mesmo para mim (que não sou alta), e o círculo não era maior que a altura de um homem grande. Um pequeno bloco de pedra, com manchas desbotadas e coberto de líquen, estava meio enterrado no mato no centro. Eu o retirei da hera e do líquen e, sempre que podia pegar comida sem ser vista na cozinha, deixava para o povo dela coisas que sabia que raramente encontravam – um naco de pão de cevada, um pouco de queijo, um bocado de manteiga. E uma vez, quando fui até lá, encontrei bem no centro das pedras uma guirlanda de flores perfumadas que sabia que cresciam nos limites do país das fadas; secas, jamais desbotariam. [...] Sabia que não adiantava procura-los diretamente, mas estavam ali, e eu sabia que estariam se precisasse deles. Não fora em vão que recebi aquele velho nome, Morgana das Fadas... E agora eles me reconheciam como sua sacerdotisa e rainha (BRADLEY, 2017, posição 12295-12310).

Embora conta-se que dentro dos círculos de fadas há a possibilidade de se obter dádivas como as de Morgana, é bem mais recorrente em registros de narrativas orais do folclore irlandês que tais locais sejam sinônimos de perigo, como registra a folclorista Jane Wilde ao listar algumas características da raça Sidhe, um ramo do belo povo que habita as Sifras, casas de fada:

Se você andar nove vezes ao redor de um forte-anel²⁶ das fadas durante a lua cheia, você encontrará a entrada para Sifra; mas se você entrar, cuidado ao comer a comida feérica ou ao beber o vinho feérico. Os Sidhe vão, sem dúvidas, ludibriar e atrair um jovem para a dança feérica, pois as fadas são lindas [...] mas se o homem é tentado a beijar uma *Sighoge*, ou uma jovem

²⁵ Ela mesma uma dessas personagens ambíguas que conjugam em si tanto a bruxa quanto a fada.

²⁶ Construções de pedra que se assemelham a círculos concêntricos, erguidos na Idade do Bronze mais comumente na Irlanda, chamados de *rath* (como por Wilde) e *ringfort* na língua original.

fada, durante a dança, ele está perdido para sempre [...] Ele está morto para os seus (WILDE, 2015, p. 94, tradução minha).

Quando dispostas em círculo, as fadas se tornam ainda mais perigosas, pois alinham suas características maliciosas em um grupo festivo, uma armadilha perfeita para transeuntes desavisados – não diferente do que faz a outra mãe contra Coraline, juntamente com o típico alerta tolkieano sobre o que se come e o que se bebe quando na terra das fadas. Como nos conta Wilde ao narrar a armadilha em que Mr. Kirwan caíra:

Então, quando o banquete acabou, uma grande multidão de damas e cavalheiros veio e todos dançaram ao som de uma música lenta, e eles se dispuseram em círculo ao redor do convidado e tentaram atraí-lo para a dança. [...] E eles eram todos pálidos como a morte, mas seus olhos brilhavam como carvão em brasa.

E enquanto ele olhava e se questionava, uma adorável dama se aproximou, usando um colar de pérolas. E ela fechou sua pequena mão ao redor do pulso dele, e tentou puxá-lo para o círculo.

[...]

E quando ele a encarou, soube que estava morta, e o aperto de sua mão era como um anel de fogo ao redor de seu pulso (WILDE, 2015, p. 99-100, tradução minha).

Além das rodas de dança, é comum em tais narrativas que beiras de poço, pequenos lagos, anéis de fada e fortes-anel atuem também como passagens para o mundo das fadas, os Faërie, e o motivo do círculo perpassa todas essas narrativas. Lembrando que é através de um círculo – e não de um triângulo, como na adaptação cinematográfica – que Coraline precisa olhar para perceber as ilusões da outra mãe, o que nos leva à próxima evidência.

O traço mais ameaçador da outra mãe não é sua atitude maligna, nem o desejo mórbido por tomar os olhos de Coraline, mas o fato de agir dessa forma enquanto *parece* com a verdadeira mãe da menina:

No final do corredor, a luz elétrica acendeu, ofuscando a vista após a escuridão. Uma mulher erguia-se, a silhueta recortada pela luz, um pouco mais à frente de Coraline.

- Coraline? Querida? – ela chamou.

- Mãe! – disse Coraline, e avançou ansiosa, sentindo-se aliviada.

- Querida – disse a mulher. – Por que você fugiu de mim?

Coraline estava perto demais para parar e sentiu os braços frios da outra mãe abraçá-la (GAIMAN, 2003, p. 60).

Como já dito, a outra mãe tem o poder de distorcer as imagens do mundo primário, e criar ilusões a partir deles, o que é próprio das bruxas e das fadas. Mas não pode manter tais

ilusões indefinidamente, uma vez que, ao passo que sua natureza voraz vem à superfície, o mesmo acontece com sua verdadeira forma:

Era estranho, pensou Coraline. A outra mãe não se parecia absolutamente em nada com sua própria mãe. Perguntou-se como pôde ter sido enganada e imaginado alguma semelhança. A outra mãe era 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).

Embora a habilidade de criar ilusões e, com isso, mudar de forma²⁷, esteja entre o arsenal da bruxa imaginária, é o principal recurso das fadas, e também a especialidade mágica da outra mãe. Tal habilidade é conhecida como *glamour*, e é um motivo comum na literatura concernente às fadas:

As fadas podem assumir todas as formas quando têm uma finalidade em mente, como levar embora uma bela moça para o Reino das Fadas. Para tal, elas às vezes surgem nas festividades dos vilarejos como sombrios, altos homens de aparência nobre que convencem as jovens a dançar com eles por meio de sua presença e imponência. E cada moça que dançasse com um deles dançaria para sempre com uma graça feérica, embora às vezes desfalecesse como se fosse morrer, mas todos saberiam que sua alma foi carregada para *Tir-na-oge* [...] (WILDE, 2015, p. 96).

O próprio Tolkien faz referência a essa habilidade como condutora de todo o processo de criação de mundos fantásticos:

Muitas vezes diz-se que as fadas (em verdade ou mentira, não sei) produzem ilusões, que enganam os homens como ‘fantasia’, mas esse é um assunto bem diferente. É problema delas. Seja como for, tais trapaças acontecem no interior de narrativas em que as próprias fadas não são ilusões (TOLKIEN, 2010, p. 20).

Patrick Rothfuss, escritor de fantasia célebre por sua saga *As crônicas do matador do rei* (2009), é extremamente didático sobre a função do glamour para o povo *Fae*, as fadas de seu universo. No conto “A árvore reluzente”, a personagem Bast, ele mesmo uma *Fae*, conta a uma criança sobre como o encantamento²⁸ é usado por Feluriana, uma lendária fada que se faz

²⁷ *Shape-shifting*, como é conhecida esta habilidade na língua inglesa.

²⁸ *Glamouring*, no original.

parecer a mais bela mulher do mundo a qualquer homem que seja pego em sua presença, que acaba por enlouquecer quando este já não mais satisfaz os desejos dela:

— Muito bem. Eis o que eu sei. Eles nunca pensam nisso como magia. Nunca usam o termo. Falam de arte ou habilidade. Falam de aparência ou forma.

Ergueu os olhos para o sol e deu um muxoxo.

— Mas se eles fossem francos, e raramente são, veja você, diriam que praticamente tudo o que fazem é encantamento ou convencimento. Encantamento é a arte de fazer algo parecer. Convencimento é a habilidade de fazer algo ser.

Bast se adiantou antes que o garoto pudesse interrompê-lo:

— Encantamento é mais fácil. Eles podem fazer uma coisa parecer outra coisa. Poderiam fazer uma camisa branca parecer azul. Ou uma camisa rasgada parecer inteira. A maioria das fadas tem, ao menos, um pouco dessa arte. O suficiente para se disfarçarem aos olhos dos mortais. Se seu cabelo for totalmente branco e prateado, seu encantamento poderia fazê-lo parecer preto como a noite (ROTHFUSS, 2015, p. 225).

A outra mãe, ao longo da narrativa, também recebe um nome só seu, revelado a Coraline pelas crianças-fantasma mantidas atrás do espelho, um nome que remete a natureza da antagonista diretamente à das fadas:

E então, sua mão tocou em algo que, para todos os efeitos, se parecia com as bochechas e os lábios de uma pessoa, pequenos e frios; e uma voz sussurrou-lhe ao ouvido:

- Psiiiiu! Silêncio! Não diga nada, pois a bela dama pode estar ouvindo!
Coraline não disse nada (GAIMAN, 2003, p. 81).

- Se, por acaso – disse uma voz no escuro –, você conseguir salvar seu papai e sua mamãe da bela dama, poderia também libertar nossas almas.
- Ela as roubou? – perguntou Coraline chocada.
- É claro. E as escondeu (GAIMAN, 2003, p. 84).

- Bem, vocês não podem me dar uma pista? – perguntou Coraline. – Não há *algo* que possam me contar?
- A bela dama jurou por sua boa mão direita – falou a menina alta – mas ela mentiu (GAIMAN, 2003, p. 139).

A editora Conrad opta por utilizar bela dama para traduzir a palavra *beldam*, termo híbrido entre francês e inglês, que normalmente se refere a uma velha mulher ou bruxa. John Keats utiliza o termo durante uma de suas baladas mais famosas escrita em 1819, *La belle dame sans merci* (“A bela dama sem piedade”), no qual narra o encontro entre um cavaleiro andante e uma fada:

Eu encontrei uma dama nos campos, / Tão linda... uma jovem fada, / Seu cabelo era longo e seus passos tão leves, / E selvagens eram seus olhos. / Eu fiz uma guirlanda para sua cabeça, / E braceletes também, e perfumes em volta; / Ela olhou para mim como se amasse, / E suspirou docemente. / Eu a coloquei sobre meu cavalo e segui, / E nada mais vi durante todo o dia, / Pelos caminhos ela me abraçou, e cantava / Uma canção de fadas (KEATS, s. p.).

Embalado por uma atmosfera de sonho, algo parecido com o *modus operandi* da bela dama da história de *Coraline* se passa no poema de Keats:

Ela cantou docemente para que eu dormisse / E lá eu sonhei... Ah! tão sofridamente! / O último dos sonhos que eu sempre sonhei / Nesta fria borda da colina. / Eu vi pálidos reis e também príncipes, / Pálidos guerreiros, de uma mortal palidez todos eles eram; / Eles gritaram..."A Bela Dama sem Piedade / Tem você escravizado!" / Eu vi seus lábios famintos e sombrios, / Abertos em horríveis avisos, / E eu acordei e me encontrei aqui, / Nesta fria borda da colina (KEATS, s. p.).

A aproximação das construções é inevitável: ambas falam de protagonistas que se aproximam demais de uma mulher aparentemente amorosa e acabam por ela aprisionados. Seu auxílio vem na forma de fantasmas de vítimas passadas, que lhes alertam sobre o perigo vindouro. A diferença imediata é que Keats se refere à entidade com um substantivo próprio, enquanto Gaiman o faz como substantivo comum, o que, penso eu, sugere que tais criaturas, talvez todas de Faërie, como diz o Bast de Rothfuss, dividam esses traços: o glamour, a sedução e a intenção traiçoeira.

A imagem da outra mãe, portanto, evoca fortemente sua ligação com Faërie e com suas criaturas, e Gaiman é cuidadoso o suficiente para deixar pistas que, mesmo que não declarem abertamente, denunciam a natureza de sua antagonista, que definitivamente coloca *Coraline* entre as narrativas comumente chamadas de contos de fadas, seja pela presença de uma dessas entidades ou pela aventura que se desenrola em um mundo secundário. No entanto, a tessitura da outra mãe enquanto personagem não só se limita a uma evocação imagética, mas também estereotípica, uma vez que se relaciona com a construção de um ideal feminino que possibilita significações misóginas.

2.3.2 A duplicidade perigosa: ela é Outra e Mãe

Enquanto bruxa, uma fada monstruosa, a outra mãe se relaciona com figuras como a Fada Madrinha Má de *A bela adormecida*. No entanto, não é só com essa personagem vilanesca

que ela mantém laços, mas também com a Rainha Má de *Branca de Neve*, pois sendo *outra mãe*, ela se inscreve no motivo da madrasta.

Ambas, com seus espelhos e ilusões, com sua vaidade assassina, são uma ameaça para as crianças, elas mentem e enganam, possuem um temperamento sádico e são cruéis. Ainda assim, diferente da envenenadora de maçãs, a outra mãe, ao longo do texto, mostra muitas evidências de que não deseja o mal para Coraline ou para quaisquer das outras crianças. Na verdade, é sempre enfatizado o quanto ela ama a jovem exploradora:

- Obrigada, Coraline – respondeu a outra mãe friamente e sua voz não saía somente da boca. Saía do nevoeiro, da neblina, da casa e do céu. Ela disse: Você sabe que amo você.
E a despeito de si mesma, Coraline acenou com a cabeça. Era a verdade: a outra mãe a amava (GAIMAN, 2003, p. 104).

Mesmo tendo ciência da natureza traiçoeira da outra mãe, Coraline não questiona o fato de que ela nutre amor real por ela. Contudo, a fada provavelmente o nutriu pelas outras crianças, que não encontraram nada neste amor além da própria destruição. Assim, a menina chega à conclusão derradeira sobre o amor da outra mãe: “Amava-a, no entanto, como um avaro ama o dinheiro ou como o dragão ama o seu ouro. Coraline sabia que aos olhos de botão da outra mãe, ela era uma posse, nada mais. Um bicho de estimação tolerado, cujo comportamento já não era mais divertido” (GAIMAN, 2003, p. 104).

Coraline se depara com uma das sombras projetadas pela maternidade idealizada, a da virgem que segura nos braços o filho eternamente criança, que manifesta um amor viciado, possessivo, dominador. Relembro então que Coraline já se sentia negligenciada por sua mãe verdadeira, e seu encontro com a outra mãe não poderia ilustrar melhor a “fantasia da madrasta malvada” descrita por Bruno Bettelheim. Na incapacidade de ver na mãe a materialização de todas as virtudes, surge a outra mãe para que nela se materializem os vícios, purgando a sra. Jones de sua sombra.

Nelly Novaes Coelho inclusive lista uma série de fatores morais valorizados por contistas como Hans Christian Andersen, que contribuíram para essa mistificadora idealização feminina: “Valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher (patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição: pura/impura, bruxa/fada, mãe/madrasta...)” (COELHO, 2012, p. 32).

Por isso, até mesmo uma característica positiva, quando aplicada ao lado sombrio dessas dicotomias, se torna, ela mesma, sombria:

Sendo, por definição, um ser que não ama, ou que ama mas não sabe amar, incapaz de relacionar-se, trocar afetos, construir a mediação entre os desejos e sua realização na sociedade, o monstro só entende a relação selvagem, sem reciprocidade, o ataque puro e simples [...] (NAZARIAN, 1998, p. 13).

Assim, da mesma maneira que o gato, a outra mãe se apresenta voluntariamente como um duplo, um Outro, surgido do mesmo lugar que os monstros:

Pois o monstro surge sempre do Além: de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente (NAZARIAN, 1998, p. 22).

O monstro, inserido no Imaginário como fruto do Inconsciente, é também um Outro, inscrito na mesma esfera que a madrasta dos contos de fadas. Neste sentido, a madrasta, a outra mãe por definição, é monstruosa. E se é monstruosa, é também fálica, e por isso vilã, uma deformação da natureza, pois assume para si os poderes que pertencem simbolicamente ao homem, como nos diz a psicanalista Malvine Zalcborg em seu texto *Relação mãe & filha* (2003):

A lógica fálica que constitui a base da teoria do Édipo defendida tanto por Freud quanto por Lacan, baseia-se no fato de que o pai ocupa um lugar simbólico a partir do qual cabe-lhe regular as posições que a menina ou o menino ocuparão na família e na sociedade. No exercício dessa função simbólica, o pai deve instituir uma primeira separação entre a mãe e a criança na relação fechada que caracteriza os primeiros tempos da vida da criança, esta no início totalmente submetida aos desígnios maternos. Essa premissa básica da constituição do sujeito é o que a psicanálise chama de castração. Até o momento estrutural da castração, a evolução da criança de ambos os sexos é a mesma; não o será depois (ZALCBORG, 2003, p 14-15).

A referida lógica fálica é o regulador dos papéis de gênero estabelecidos nas sociedades regidas pelo paradigma patriarcal, ferramenta indispensável para o surgimento das dicotomias femininas previamente relacionadas por Coelho, além de mecanismo perpetuador do mesmo projeto de regulação de prazer que inseriu as bruxas como malignas no Imaginário. Sendo fálica, tende a ser mais apropriada a homens socialmente normatizados do que para quaisquer indivíduos não contemplados por essa égide, a começar pela mulher:

Para o menino, a identificação masculina recebida do pai é, em princípio, resolutive de seu Édipo porque marca sua separação com a mãe. Não é o caso da menina, para quem a identificação masculina, embora necessária em termos estruturais, não resolve sua questão identificatória. Ela ainda terá, à saída do

Édipo, de continuar a procurar uma identificação feminina; esta, só poderá encontrar junto à mãe, mulher como ela. Com isso, o processo edípico, no caso da menina, deixa um *resto* na condição de separação com a mãe (ZALCBERG, 2003, p. 15).

O complexo de Édipo não contempla plenamente o processo identificatório feminino, pois é a constatação de como se desenvolvem os sujeitos em uma sociedade regida sob o signo do masculino:

Os arquétipos da Grande Mãe e do Pai são os dois arquétipos básicos da psique. Eles têm um poder psicológico tão grande que a dominância de um tende a desequilibrar o *self* individual ou cultural às expensas das características do outro. O dinamismo matriarcal (arquétipo da Grande Mãe) é regido pelo princípio do prazer, da sensualidade e da fertilidade. Por isso, nas culturas, ele é geralmente representado pelas deusas e deuses das forças da natureza. Por outro lado, o dinamismo patriarcal (arquétipo do Pai) é regido pelo princípio da ordem, do dever e do desafio das tarefas. O poder, com o qual se impõe, divide a vida em polaridades altamente desiguais e exclusivamente opostas como bom e mau, certo e errado, justo e injusto, forte e fraco, bonito e feio, sucesso e fracasso. Estas polaridades estão reunidas em sistemas lógicos e racionais. Seus deuses, deusas e ideais são conquistadores e legisladores. Foi esse dinamismo que codificou os papéis sociais rígidos do homem e da mulher, atribuindo a ela uma condição inferior junto com a maioria das funções matriarcais. Esse dinamismo é característico das guerras de conquista, das sociedades de classe com acentuada hierarquia social e rígida codificação ideológica da conduta (BYINGTON, 2015, p. 28).

Em um conto produzido em uma sociedade de matriz patriarcal, como são os contos de fadas mais populares – inclusive *Coraline* –, cabe a uma mulher senhora de seu poder somente o papel de vilã, pois o poder, nesse contexto, é unicamente de natureza fálica. Monstruosa, só lhe resta um destino:

Como a psicanálise freudiana e laciana em seus pontos mais patriarcais, a mãe “fálica” deve ser destruída para que o sujeito possa se individualizar e assumir posição na cultura. Isso inevitavelmente leva à aceitação do patriarcado, algo que não existe no outro mundo em *Coraline*; ela deve tentar escapar de um mundo dominado por uma mulher onde o poder feminino é equivalente a destruição e estase, e é, em si mesmo, aterrorizante (PARSONS *et al*, 2008, p. 377, tradução minha).

Elizabeth Parsons *et al* participam do estado da arte de *Coraline* com o já referido *A outra mãe: os contos de fadas pós-feministas de Neil Gaiman* (2008), e dedicam-se a questionar a proposta do autor de escrever uma protagonista e sua contribuição para o reforço de um ideal de feminilidade em consonância com o paradigma patriarcal. Gaiman se propõe a escrever uma

personagem independente, corajosa, mas enquanto heroína de contos de fadas, tal qual Branca de Neve, Bela Adormecida e Cinderela, confronta-se não contra o paradigma dominante, mas com outras mulheres, que incorporam tudo o que excede o ideal normativo vigente.

O domínio da toda-poderosa mãe (fálica) deve ser sobrepujado, e, como o final feliz atesta, é somente pela jornada psicanalítica que reprime a fantasia da agência e do poder feminino que as protagonistas de Gaiman atingem a posição “normativa”. Como resultado, as fantasias apresentadas em *Coraline* e *Máscara da ilusão*²⁹ evidenciam como a psicanálise tem se mantido muito mais forte no pensamento ocidental que as tentativas feministas de ativismo (PARSONS *et al*, 2008, p 371-372, tradução minha).

Da mesma forma que as versões mais populares de, por exemplo, *A pequena sereia* e *A bela e a fera*, incutem valores de performance do feminino em uma sociedade patriarcal, histórias que dinamizam seu enredo por meio do conflito entre os dois ideais de mulher servem a um propósito igualmente nocivo:

Coraline obtém o entendimento sobre gênero através não somente de narrativas abertamente psicosssexuais que exigem tanto a separação entre (outra) mãe e filha como indispensável ao desenvolvimento quanto uma extensiva condenação narrativa dos laços entre mulheres como ilustrado por essas mulheres solteiras. Mesmo as senhoritas Spink e Forcible ajudando Coraline ao avisá-la sobre os perigos desconhecidos do futuro previsto nas folhas de chá, e dando a ela à feminizada pedra com o buraco no meio como proteção, a macronarrativa de Coraline discorre sobre os terríveis resultados de privilegiar os relacionamentos entre mulheres em um mundo que deve eventualmente ser abandonado para que seja aceita a simbólica lei do pai (PARSONS *et al*, 2008, p. 379, tradução minha).

O relacionamento entre Coraline e sua (outra) mãe é fadado ao vício, como demonstrado pelo destino das três crianças-fantasma que a precederam, pois, a vilã detém poder, um atributo fálico. Coraline, quase que instintivamente, sente a ameaça do poder patriarcal que emana da outra mãe, evidente em seus “dentes afiados como facas”, seus “dedos longos e unhas compridas e afiadas”, em sua agulha de prata que, imediatamente, a menina abomina.

²⁹ Filme estadunidense de 2005 com direção de Dave McKean e história de Neil Gaiman, que em muito evoca os motivos de Coraline: uma jovem para em um mundo alternativo, onde deve lidar com versões espelhadas de pessoas e situações que se conectam bastante com o seu próprio mundo.

O conflito entre ambas, então inevitável, consiste em uma complexa relação da qual a psicanálise freudiana parece não dar conta, enquadrada em uma simplista e problemática lógica de proximidade-ruptura.

Na possibilidade de uma mãe poder viver-se mãe e mulher, sem abdicar de nenhum desses dois aspectos pelos quais constitui sua feminilidade, é que a filha pode encontrar um apoio para formar-se a sua feminilidade, distinta da de sua mãe. Cabe a cada mulher forjar-se uma identificação feminina pelos caminhos da inventividade e da criação (ZALCBERG, 2003, p. 16).

Digo problemática pois a mesma psicanálise que reconhece a necessidade de um referencial feminino – encontrado na mãe – para que o sujeito se reconheça mulher é a mesma que diz que “A relação da menina com a mãe, da qual Freud nos revela aspectos problemáticos, tem efetivamente todos os traços de uma relação passional na qual elas não conseguem encontrar saída a não ser, em muitos casos, em termos de ruptura” (ZALCBERG, 2003, p. 47).

Coraline opta pelo caminho da ruptura, do Édipo limitante, ao tornar a outra mãe uma reimaginação do Cronos voraz, a potência masculina determinada a devorar os próprios filhos e inibir seu desenvolvimento, pois seu amor é um desafio que a criança precisa vencer. Ao fazê-lo, Coraline, embora uma protagonista mais acessível aos nossos tempos que Branca de Neve, Bela Adormecida ou Cinderela, pouco difere delas, uma vez que, embora mais confiante e autônoma, percorre uma jornada que a leva, ao fim, em direção à normatização de seu gênero.

Quando escrevi sobre “O gato”, situei-o como um duplo, mas sendo masculino, sua manifestação é aceitável, uma vez que não ameaça a existência de Coraline. Já a outra mãe, que funciona não apenas como um duplo de Coraline, mas também de sua mãe, a sra. Jones, e, conseqüentemente as conecta, surge do Inconsciente, do outro mundo sombrio, como um perigo a ser destruído, uma mentira que pode custar a vida de ambas. O duplo feminino – e, no caso, maternal –, portanto, não pode ser tolerado.

Embora a articulação alienação-separação seja básica na constituição do sujeito nos dois sexos, constata-se ela apresentar modulações peculiares no caso da mulher. Pela ligação particular que a filha desde menina estabelece com a mãe, ela mais facilmente continua, de certa forma, alienada no desejo da mãe. É essa espécie de alienação ao desejo do outro materno que traz dificuldade para uma filha separar-se da mãe, erigindo um desejo próprio, podendo ser dito seu (ZALCBERG, 2003, p. 56).

Por isso, a construção da outra mãe é fundamental para a efetividade de Coraline enquanto protagonista, pois “Ao conceito de Outro, refere-se de várias formas ao longo de seu ensino, basicamente para insistir que o sujeito não existe sozinho: é sempre referido a um Outro.

Na referência a um Outro é que o sujeito terá de constituir-se, no movimento inicial de alienação-separação” (ZALCBURG, 2003, p. 60).

E não apenas em sua validade enquanto protagonista da história que leva seu nome, mas de conquistadora de sua própria identidade:

É verdade que a mãe, elevada à categoria de outro, não é este Outro. Ela apenas o encarna. O fato de a mãe encarnar o Outro para a criança é um dado da maior importância para o seu desenvolvimento, embora a criança vá destituí-la mais tarde desse lugar que ocupa. É a posição, aliás, à qual deve chegar o sujeito em análise: reconhecer que o Outro não existe enquanto tal. A mulher terá mais dificuldade do que o homem em aceitar essa não-existência do Outro (ZALCBURG, 2003, p. 60).

É essa relação conflituosa que causa o atrito entre a mãe e a filha no sistema patriarcal, que impõe o Édipo como um instrumento de controle por meio da normatização dos gêneros. O projeto de supressão do feminino se perpetua por meio deste mesmo instrumento, codificado em produtos culturais como os contos de fadas, que fomenta a desconfiança entre mulheres e assegura a desarticulação de uma reflexão organizada acerca dessa mentalidade reguladora.

A etapa final desse processo de regulação do gênero se dá por meio da conformação da heterossexualidade como o fim de toda e qualquer jornada, uma vez que não há o sucesso da princesa sem a intervenção derradeira do príncipe. Coraline se diferencia de suas predecessoras sobre a forma como essa figura masculina perpassa a narrativa, mas sua função ainda se mantém idêntica.

Além do auxílio constante do gato, seu duplo masculino, Coraline revela uma vulnerabilidade afetiva em pelo menos dois momentos da narrativa, uma enquanto decide resgatar os pais no outro mundo e quando ela, finalmente, volta ao mundo primário:

“E ele logo voltou para casa, usando seus óculos. Disse que não teve medo quando ficou lá em pé, sendo picado pelas vespas e 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 – disse Coraline ao gato. – 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 (GAIMAN, 2003, p. 59).

Coraline percorreu o corredor até o estúdio de seu pai. Ele estava de costas para ela, mas ela sabia, na mera observação, que seus olhos, quando ele virasse, seriam os olhos cinzentos e bondosos do seu pai, e ela subiu e beijou-o por trás de sua cabeça já um pouco careca.

- Olá, Coraline – disse ele. Então, olhou para trás e sorriu para ela. – A que devo isso?
- A nada – disse Coraline. – É só que às vezes tenho saudades de você. Só isso (GAIMAN, 2003, p. 135).

É curioso notar que, em uma história que se desenrola a partir de um conflito totalmente centrado na figura materna e como a menina se desenvolve a partir dela, é o pai quem surge nos momentos de trocas afetuosas de Coraline, e nunca a mãe. O segundo momento se dá na imediata fuga da menina, quando finalmente escapa do outro mundo e decepa a mão da outra mãe. Eis a troca realizada entre Coraline e a mãe, que ela tanto ansiava por ver de novo:

- E de onde surgiu o gato? Estava esperando na porta da frente quando entrei. Disparou como uma bala quando abri a porta.
- Provavelmente tinha coisas a fazer – disse Coraline. Então abraçou sua mãe com tanta força que seus braços começaram a doer. Sua mãe abraçou-a de volta.
- Jantar em quinze minutos – disse a mãe. – Não esqueça de lavar as mãos. E olha só a calça desse pijama. O que você fez ao coitado do seu joelho? (GAIMAN, 2003, p. 133).

A doçura que se vê no reencontro com o pai – que recebeu um beijo e uma declaração de saudades – está quase ausente no encontro com a mãe – a quem é reservado um abraço. Interessante ressaltar que a mãe veio até Coraline para acordá-la na poltrona, mas é na direção do pai que ela vai em seguida, após se aprontar para o jantar. E assim, ela completa sua jornada edípica de acordo com o paradigma patriarcal, pois mesmo que não haja príncipe, este é derivado da figura do Pai, que não mantém relações com sua filha em função da lei do tabu, proibição que não se estende ao príncipe.

Indo em direção ao pai, Coraline se afasta das mães, e é livre para expressar seu afeto, estando purgada do tabu da homoafetividade³⁰. Contudo, Parsons *et al* esclarecem que este não é o único modo de expressar afetividade, tampouco de se construir uma identidade, em especial feminina.

Enquanto a teoria psicanalítica feminista, como discute Irigaray em *This Sex Which Is Not One*³¹, celebra as conexões pré-edípicas entre mães e seus filhos, e enxerga as meninas como sujeitos disponíveis para a manutenção desses laços de sexualidade equivalente (no lugar de antitética), as fantasias de

³⁰ Utilizo aqui o termo no sentido de expressão do afeto em referenciais de um mesmo gênero que o sujeito.

³¹ Sem tradução para a língua portuguesa.

Gaiman asseguram que tais ideias não têm peso e que tais laços são na verdade malignos ao considerar uma alteridade para as maturações heterossexuais normatizadas (PARSONS *et al*, 2008 p. 375, tradução minha).

Embora critiquem o enredo de Gaiman, Parsons *et al* entendem que existe a limitação do paradigma dominante não somente sobre o trabalho do autor, mas sobre sua própria pesquisa, pois tanto elas quanto Gaiman estão inscritos na mesma realidade que molda homens e mulheres a reforçarem os processos identificatórios reconhecidos pela psicanálise freudiana:

Nossa abordagem questiona sobre o quão longe qualquer ramo (inicial ou atual) do feminismo foi capaz de ir além do sofá de Freud. [...] Enquanto três acadêmicas em colaboração, estamos deliberadamente abraçando a prática feminista, mas nossa colaboração com os pais da psicanálise sugere que nosso próprio trabalho tenha igualmente a necessidade de ir ao micro-ondas para que seja palatável (PARSONS *et al*, 2008 p. 387, tradução minha).

Recorrer à psicanálise freudiana para explicar os processos de formação de identidade é submeter-se à métrica do mundo patriarcal. Escrever uma história sobre uma menina e a descoberta de si mesma segundo os contos que transcrevem a verdade imagética desse mundo é também submeter-se a ele. O que não é o mesmo que sustentar uma posição acrítica.

Parsons *et al* contribuíram de modo singular com o estado da arte de *Coraline* ao questionar a relação entre a menina e sua outra mãe, o que me leva inclusive a imaginar que tipo de história teríamos se as paixões viciosas que dizem resultar da interação entre mulheres fossem desmistificadas à luz de uma perspectiva mais saudável acerca de tais laços. Mas hei de convir que, nas mãos de um autor, é de se esperar muito que surja uma compreensão mais assertiva acerca do universo feminino.

2.3.3 A problemática da vilã

Senhora de um mundo só seu, a outra mãe é o fantasma que assombra os pesadelos infantis, um perigo disfarçado de figura amorosa. Sua monstruosidade está evidente desde os primeiros momentos, com seus inexpressivos botões onde deveria haver um par de olhos, e mesmo assim, a monstruosidade também é progressiva, uma vez que passa por uma sequência de metamorfoses: sua primeira forma é de uma estranha mãe com olhos de botões, que, desmascarada, se torna uma criatura de cabelos ondulantes, alta, com garras vermelhas. Finalmente, ao ter sua mão decepada, o membro ressurgue na forma de aranha, determinada a recuperar a chave da porta trancada por Coraline.

Suas características feéricas aliadas a essa monstruosidade aproximam-na da bruxa, vilã arquetípica, derivada do lado monstruoso da Sra. Jones que se aproveita de sua negligência para ludibriar Coraline. O interessante é que não era só a Sra. Jones quem negligenciava a menina, mas também o Sr. Jones, então por que surge uma sombra perigosa da mãe, enquanto que, mesmo em sombra, o pai procura zelar pela segurança de Coraline?

Por que é a figura materna que acaba por ser vilanizada no enredo tecido por Neil Gaiman, enquanto o pai goza de espaço privilegiado na memória afetiva da protagonista?

Mais uma vez, Parsons *et al* dão contribuição necessária para o estado da arte da obra:

Com respeito ao discurso feminista das histórias de Gaiman, a ameaça maternal sonhada pelas protagonistas na forma de “Outras Mães” é contrastada com o feminismo materialista modelado a partir das mães que habitam o mundo “real” dessas narrativas. O feminismo materialista – a política que tenta confrontar a dominância masculina por meio da atenção à melhoria das condições materiais das mulheres (como a responsabilidade com as tarefas domésticas) – é identificado nos começos realistas de ambas as histórias nas quais as protagonistas descrevem o papel de suas mães na vida familiar. Essas mães dividem responsabilidades da carreira e do lar com os pais de suas filhas, não são submissas à uma exaustiva devoção à educação dos filhos às custas de sua felicidade, assim ilustrando a era da aparente escolha e empoderamento. Mas é a opção por abraçar esse status empoderado feita por essas mães que faz com que o relacionamento com suas filhas seja assombrado pelo espectro da mãe suprema (fálica), que são fontes de ansiedade e medo para ambas as protagonistas (PARSONS *et al*, 2008 p. 372, tradução minha).

Coraline é carregado com essa visão materialista da autonomia feminina, o que constrói um discurso que, se não compactua conscientemente com um patriarcalismo conservador, tampouco reconhece tal autonomia como capaz de satisfazer o desejo feminino.

O materialismo feminista converge para o pós-feminismo, cujos efeitos são retratados nesses livros na forma de um ponto de vista banal no qual as mulheres aparentemente alcançaram igualdade, mas que isso não as fez felizes, nem às suas filhas (Faludi, Braithwaite). Assim, a cura para a insatisfação vem com o “empoderamento” inscrito ao longo da jornada edípica das protagonistas. A tradição masculinista da teoria psicanalítica que regula os relacionamentos familiares e especificamente maternos com uma persistente supervisão do triângulo edípico é, nas obras de Gaiman, oferecida como um antídoto para as mazelas do feminismo, que aparentemente instila em meninas e mulheres toda a sorte de desejos errados (PARSONS *et al*, 2008 p. 372, tradução minha).

A obra, em momento algum, culpabiliza o Sr. Jones de nenhuma forma pela negligência com Coraline, mas, surgindo a outra mãe, quem pode cuidar “melhor” da menina,

nasce junto uma crítica à maternidade não tradicional. A Sra. Jones, por sua vez, pouca participação tem na narrativa, sempre como uma figura de autoridade sobre Coraline, mas nunca como objeto de seu afeto, não muito diferente da outra mãe. O fenômeno psicanalítico descrito por Parsons *et al*, que resulta na negligência do próprio Gaiman com a representação do feminino em sua obra é, em si mesmo, fruto de um percurso residual.

E tal percurso é intrínseco à formação da figura da bruxa, mas hei de destacar que, embora seja tal figura o produto da histeria cristã, o cristianismo não inventou a misoginia. Na verdade, o cristianismo já se apoiava numa tradição misógina que vinha se desenvolvendo desde o momento em que os homens entenderam seu papel na reprodução, e encontrou sua vitória quando tornou-se a religião oficial do Império Romano.

Se nas culturas de coleta as mulheres eram quase sagradas por poderem ser férteis e, portanto, eram as grandes estimuladoras da fecundidade da natureza, agora elas são, por sua capacidade orgástica, as causadoras de todos os flagelos a essa mesma natureza. Sim, porque as feiticeiras se encontram apenas entre as mulheres orgásticas e ambiciosas, isto é, aquelas que não tinham a sexualidade ainda normatizada e procuravam impor-se no domínio público, exclusivo dos homens (MURARO, 2015, p. 20).

Gaiman, assim como todos nós, participa de um mundo erguido sobre a demonização das mulheres, marcado pela herança da Contrarreforma e o domínio férreo do capitalismo, que priorizam o trabalho como valor máximo da sociedade moderna e condenam o prazer associado ao feminino:

Como o trabalho é penoso, necessita agora de poder central que imponha controles mais rígidos e punição para a transgressão. É preciso usar a coerção e a violência para que os homens sejam obrigados a trabalhar, e essa coerção é localizada no corpo, na repressão da sexualidade e do prazer (MURARO, 2015, p. 13-14).

É até mesmo previsível que tanto a outra mãe quanto a Sra. Jones recebam pouca justiça enquanto personagens, frutos culturais de um cenário no qual os modelos arquetípicos do feminino não prestam às mulheres favor nenhum, mas reforçam uma mentalidade na qual o patriarca, de uma forma ou de outra, é a figura dominante, senhor do desejo e da permissão:

Jung e outros pensadores que estudaram o simbolismo do feminino comentaram sobre sua ambivalência poderosa. O domínio masculino na religião, na literatura e no direito criou um simbolismo e uma mitologia especiais acerca das mulheres, que se caracterizaram por uma ambivalência tripartite. A mulher é a virgem pura; a mulher é a mãe carinhosa; a mulher é a megera maléfica e carnal. [...] Tradicionalmente, o cristianismo teve

dificuldades para aceitar o princípio de ambivalência na deidade: o Deus cristão era inteiramente bom e totalmente masculino, excluídos que foram os princípios feminino e do Mal. A repressão ao Mal na divindade levou ao desenvolvimento do conceito de Diabo. A repressão ao princípio feminino produziu uma nova ambivalência de idealização e desdém (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 146-148).

O padrão patriarcal, por ser muito menos diferenciado do que o padrão de alteridade, não confronta diretamente sua sombra e a projeta à sua volta, como vemos no fenômeno do bode expiatório. Este animal não foi escolhido à toa para a projeção, mas devido às suas características simbólicas de grande fecundidade, ideal para representar os princípios de prazer e fertilidade matriarcal, alvo predileto da codificação patriarcal. Não era por acaso que o grande deus Pã e seus sátiros, símbolos da fertilidade da grande mãe natureza, eram na Grécia frequentemente representados em forma de bode, como em também inúmeras culturas pagãs europeias. A polarização em que opera o dinamismo patriarcal exigiu um contrapolo para elaborar o símbolo de Cristo. Surgiu assim o fenômeno do Demônio como Anticristo (BYINGTON, 2015, p. 36-37).

Ao falar de um antagonista em ficção, é um exercício complexo não associar sua construção àquela que produziu o Diabo, maior vilão na mentalidade ocidental, o arquétipo definitivo do Antagonista, assim como todos que com ele se associam, em especial as mulheres, todas bruxas, todas escravas do prazer carnal, todas suspeitas de heresia. Por conta disso, é essencial que, enquanto leitor, o sujeito assuma uma posição crítica frente à monstrosidade, à vilania, e observe como essa posição antagônica é construída.

No caso da outra mãe, sua vilania é construída a partir da consolidada demonização feminina, comum em contos de fadas que, por vezes, são adotados como referência de conduta moral. Sua influência é nociva, ilusória, cheia de malícia e segundas intenções, afinal, o que esperar de uma mulher que, pretensiosamente, ousa assumir para si o poder, um atributo masculino?

Transcender o mundo patriarcal ainda é um desafio, assim como contar histórias que incentivem jovens leitores a aceitá-lo de modo efetivo. E por isso a fantasia se mostra como uma ferramenta narrativa indispensável, pois não há nela desafio que não possa ser superado, realidade que não pode ser questionada. Histórias como *Coraline*, embora dignas de seu mérito literário, corroboram discursos que já não mais servem ao mundo – se algum dia serviram –, mas guardam ainda elementos de uma época diferente, em que o Imaginário era composto sob outro paradigma.

Redescobrir esse paradigma e difundí-lo como uma alternativa para o patriarcalismo que domina nossas vidas se mostra essencial para a saúde mental de uma sociedade dominada

pelo estresse da intolerância, pela incapacidade de refletir sobre a alteridade, e para tal, precisamos contar histórias bem mais abrangentes, bem mais inconformadas.

2.4 O outro mundo

Coraline Jones enfrenta um perigo que deixaria a maioria de nós paralisados de medo, pois encarna todos os terrores infantis na suprema Bela Dama, modelada para parecer sua outra mãe. Por meio da descoberta de talismãs que podem nublar ou clarear sua habilidade de exploração, Coraline se torna excepcional ao desvendar as nuances das armadilhas da outra mãe e vencê-la em seus próprios jogos, mas de que serviria um instrumento de exploração se não houvesse o que ser explorado?

O mundo criado pela Bela Dama é singular, moldado para seduzir cada um dos sentidos de Coraline, e por isso, tão perigoso quanto sua senhora. Platão escreve sobre mundos assim, e é segundo sua perspectiva que observarei o referido espaço, que por ter um funcionamento particular, deslocado das convenções naturais do chamado mundo real, também coincide com o que fala Tolkien (2010) sobre o espaço encantado dos contos de fadas.

Este espaço, e a própria Bela Dama, constituem uma teia de desafios para a jovem Coraline, e não o são gratuitamente: diferente da maioria dos antagonistas que ameaçam os protagonistas por aparentemente terem uma natureza maligna – e parece ser o caso da Bela Dama –, mas talvez, considerando aspectos da jornada que Coraline empreende, seja possível ao menos vislumbrar outro tipo de intenção por detrás das ações da fada antes de considerá-la maligna por excelência.

E a chave para essa leitura pode estar justamente na compreensão da dinâmica peculiar do outro mundo.

2.4.1 O mundo-espelho: Platão questiona a outra mãe

Na obra, Coraline adentra um espaço que é quase idêntico ao seu próprio mundo, só que mais colorido, mais cheio de alegria, mais receptivo: um mundo-espelho, feito a partir do mundo real embora vá além dele, com animais falantes, guloseimas infinitas e – mais atraente do que qualquer coisa – pais atenciosos. Mantendo-se relativamente próximo de sua realidade, o mundo-espelho esconde sua verdadeira natureza: trata-se de um Faërie, um Reino Perigoso criado pela Bela Dama, uma criatura que assume a forma da mãe das crianças que ali adentram para devorá-las.

Esse domínio sobre o *glamour*, habilidade própria das fadas de projetar ilusões, fazendo-se mais atraentes, e também sua forte tendência a barganhas, apostas e jogos, deixa mais

evidente a filiação da Bela Dama ao Faërie – ou a uma espécie de Faërie –, assim como o fato de ser limitada às regras do espaço que ela mesma moldara, uma vez que não é livre para deixá-lo, tampouco exercer plenamente sua vontade para fora dele.

Disso, é possível entender que nem a toda-poderosa Bela Dama pode ir além das regras daquela realidade secundária, cuja verdadeira natureza é ainda mais misteriosa que a da própria outra mãe. A jornada de Coraline não revela apenas aspectos sobre ela mesma, sobre o gato e sobre a Bela Dama, mas também sobre esse lugar maleável, tão complexo quanto as personagens da trama.

Este Faërie, para Tolkien mais essencial ao conto de fadas do que as próprias fadas, exige ser lido de modo retroativo, diferente de Coraline, do gato e da outra mãe, que, conforme o enredo avança, revelam-se aos poucos. Ele também se revela progressivamente, mas ao final, quando o leitor de fato percebe o que realmente é o reino da outra mãe, surge a possibilidade de compreendê-lo a partir da imagem inicial que Coraline presenciou, pois o espaço é, essencialmente, nada:

E então começou a névoa.

Não era úmida como a névoa comum ou a neblina. Não era fria nem era quente. Parecia a Coraline que estava caminhando para dentro de nada.

Sou uma exploradora, pensou Coraline. E preciso de todos os caminhos para fora daqui que puder encontrar. Portanto, continuarei a andar.

O mundo que ela estava percorrendo era um nada descolorido, como uma folha de papel em branco ou um enorme quarto branco vazio. Não tinha nenhuma temperatura, nenhum cheiro, nenhuma textura e nenhum sabor.

[...] Não havia chão sob seus pés, apenas uma brancura nevoenta e leitosa.

- O que pensa que está fazendo? – perguntou uma forma ao seu lado.

[...]

- Estou explorando – disse Coraline ao gato.

Seu pelo estava eriçado, seus olhos, abertos e sua cauda, baixa entre as pernas. Não parecia um gato feliz.

- Lugar ruim – disse o gato. – Se quiser chamar isso de lugar, o que eu não chamo. O que está fazendo aqui?

- Estou explorando.

- Não há nada para descobrir aqui – disse o gato. – Aqui é simplesmente o exterior, a parte do lugar que *ela* não se deu ao trabalho de criar.

[...]

- Você estava errado! – disse ao gato. – Tem alguma coisa aí!

E, então, a forma ganhou contorno em meio à névoa: uma casa escura que surgia da brancura informe diante deles.

- Mas essa é... – disse Coraline.

- A casa da qual acabou de sair – concordou o gato. – Precisamente.

[...]

- 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. 72-74).

Relacionando mais uma vez os hábitos da Bela Dama aos de uma aranha, a narrativa elucida o que pode ser o outro mundo: uma dimensão de bolso³² de posse da outra mãe, sobre a qual desenvolveu uma vasta influência. Ao longo dos séculos, fizera com outras crianças o mesmo que pretendia fazer com Coraline, que, não fossem seus olhos tão atentos aos sinais, não teria percebido a apreensão que ronda o mundo-espelho, como é possível perceber em uma das conversas com o outro pai:

- 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. 70).

É passível de leitura, assim, a afirmação de que a Bela Dama também detém potencial demiúrgico, a força criadora que molda mundos, já que, como se tecesse uma teia, ressignifica o vazio do outro mundo em uma elaborada armadilha para crianças, com o objetivo de alimentar-se. Contudo, conforme sua fome cresce, o mundo vai cedendo, a solidez das formas que a outra mãe criara se esvaem, dando início a um melancólico processo de entropia. É quando Coraline percebe a maior verdade sobre a outra mãe:

Ali, 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. 114).

Eis que a própria narração desfaz a aparente onipotência da outra mãe, e o gato, um dos muitos duplos de Coraline, faz o mesmo com sua aparente onisciência:

- Ele disse que ela estava consertando todos os portões e portas – disse Coraline ao gato – para manter você de fora.
- Ela pode *tentar* – respondeu o gato, não parecendo se impressionar. – Ah, sim. Ela pode tentar. – Estavam agora em pé sob um grupo de árvores, ao lado da casa. Essas árvores pareciam muito mais plausíveis. – Há entradas e saídas de lugares como este que nem mesmo *ela* conhece.
- Então foi ela quem fez esse lugar? – perguntou Coraline.

³² *Tópos* comum em ficção científica – mais um gênero com o qual Gaiman potencializa *Coraline* – que prevê a existência de uma dimensão com limites bem definidos e facilmente acessível, não alheia ao mundo primário, mas presente no interior do mesmo.

- Fez, achou... qual a diferença? – disse o gato. – Em ambos os casos, ela o tem há muito tempo (GAIMAN, 2003, p.74).

O fato de a outra mãe ter poderes limitados e ser capaz de criar nada além de ilusões não a torna, no entanto, menos perigosa. Segundo a filosofia platônica, isso talvez faça dela bem mais maléfica do que se fosse uma divindade:

- E os mesmos objetos parecem quebrados ou retos conforme os olhemos dentro ou fora da água, ou côncavos e convexos, devido à ilusão visual produzida pelas cores; e é evidente que tudo isso lança a perturbação em nossa alma. Ora, dirigindo-se a essa disposição de nossa natureza, a pintura sombreada não deixa sem emprego nenhum processo de magia, como também é o caso da arte do charlatão e de muitas outras invenções do gênero (PLATÃO, 2016, p. 387).

O mundo-espelho da Bela Dama pode facilmente ser associado ao terceiro nível da natureza que Platão condena. Segundo o filósofo, há três graus hierárquicos associados à natureza: a ideia (objeto do pensamento), a coisa particular (objeto do artífice) e sua representação estética (a imitação do objeto).

- A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão um simulacro. O pintor, diremos nós, por exemplo, nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou outro artesão qualquer sem ter nenhum conhecimento do ofício deles; entretanto, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens privados de razão, porque terá dado à sua pintura a aparência de um autêntico carpinteiro (PLATÃO, 2016, p. 379).

O terceiro nível, estando mais afastado do primeiro grau da verdade – a ideia – é condenável, pois, nascido da mimese artística, nada de genuíno tem a oferecer, apenas ilusões altamente corruptíveis que comprometem a razão do ser humano ao lhe afetar os sentidos. Se o segundo nível apenas projeta o que há no primeiro, o terceiro torna-se ainda mais falso, uma vez que sequer emula a verdade, como faz o objeto do pensamento, mas apenas uma percepção limitada deste. Faz uma imitação torpe do segundo nível, que por sua vez já é representação.

Segundo Platão, é disso que se trata a arte – da imitação de percepções limitadas e corruptivas, que nada fazem além de afastar o ser humano da verdadeira essência das coisas justamente por não ser capaz de imitá-la.

- Eis portanto, parece, dois pontos sobre os quais estamos realmente de acordo: em primeiro lugar, o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que

ele imita, sendo a imitação apenas uma espécie de jogo de criança, despido de seriedade; em segundo, os que se aplicam à poesia trágica, componham eles em versos jâmbicos ou em versos épicos, são imitadores ao supremo grau (PLATÃO, 2016, p. 387).

A incapacidade de criar algo genuíno da Bela Dama estaria assim justificada: sendo um engodo, uma armadilha para crianças desavisadas que se sentem insatisfeitas com seu próprio mundo, o mundo-espelho é nada mais que uma percepção finita da realidade, moldado com a única finalidade de tirá-las do caminho do real.

Além de ser incapaz de criar, a Bela Dama também não tem o poder de interferir com o livre arbítrio de Coraline, cabendo apenas a jovem a escolha de permanecer para sempre no mundo-espelho ao concordar em ter botões negros costurados no lugar de seus olhos – o que para Coraline é algo muito significativo, uma vez que, enquanto exploradora, seus olhos constituem uma ferramenta indispensável, inclusive para o narrador.

- É a este reconhecimento que eu pretendia conduzir-vos quando dizia que a pintura e, em geral, toda espécie de imitação, realiza sua obra longe da verdade, que ela se relaciona com um elemento de nós próprios distante da sabedoria, e não se propõe, nessa ligação e nesta amizade, nada de são nem de verdadeiro (PLATÃO, 2016, p. 388).

A Bela Dama, então, é a artista corruptiva que Platão descreve como sendo uma ameaça para a racionalidade humana. As cores de seu mundo-espelho, os sabores de sua comida, a vida dos seres que cria, não são nada além de um êxtase perverso, e cabe a Coraline, a exploradora, desatar os nós que mantêm tal mentira muito bem atada, ao mesmo tempo em que luta para não se tornar mais uma das vítimas infelizes da criatura.

A fragilidade do poder da outra mãe é tamanha que Coraline, ao ter plena ciência do perigo que corre, consegue distinguir esta daquela realidade somente pela visão:

A luz que entrava pelo quadro da janela era diurna, uma autêntica luz dourada de fim de tarde, não uma luz branca de neblina. O céu era de um azul esverdeado e Coraline podia ver árvores e, além das árvores, as colinas verdes que desapareciam no horizonte em tons púrpuras e cinzas. O céu nunca parecera tão *céu*, o mundo nunca parecera tão *mundo* (GAIMAN, 2003, p. 132).

2.4.2 O outro mundo e o ventre do monstro

Ao fim da narrativa, Coraline realmente se consagra como conquistadora do outro mundo, uma vez que usurpa a outra mãe de sua supremacia inescapável. Contudo, o próprio

outro mundo é essencial para que a jovem adquira os poderes indispensáveis a sua sobrevivência, uma vez que através dele ela também conquista a si mesma, como diz Joseph Campbell (2007):

Numa palavra, a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções [...] Esse é o processo conhecido na filosofia hindu e budista com *viveka*, “discriminação” [entre o verdadeiro e o falso] (CAMPBELL, 2007, p. 27).

Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói. E ali onde pensávamos encontrar uma abominação, encontramos uma divindade; onde pensávamos matar alguém, mataremos nós mesmos; onde pensávamos viajar para o exterior, atingiremos o centro de nossa própria existência; e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro (CAMPBELL, 2007, p. 32).

Com potencial para o heroísmo, Coraline precisa desafiar sua condição de pessoa comum para atingi-lo plenamente, submetendo-se a um processo a qual nenhuma heroína ou herói pode escapar, segundo Campbell: a descida para o submundo.

É próprio da mitologia, assim como do conto de fadas, revelar os perigos e técnicas específicos do sombrio caminho interior que leva da tragédia à comédia. Por conseguinte, os incidentes são fantásticos e “irreais”: representam triunfos de natureza psicológica e não de natureza física. Mesmo quando a lenda se refere a uma personagem histórica real, as realidades da vitória são representadas, não em figurações da vida real, mas em figurações oníricas. Pois a questão não está no fato de tal e tal coisa ter sido realizada na terra. A questão é que, antes de ela poder ser feita na terra, uma outra coisa, mais importante e essencial, teve de passar pelo labirinto que todos conhecemos e visitar nossos sonhos (CAMPBELL, 2007, p. 35).

Dessa maneira, o outro mundo não funciona apenas como uma paisagem estática que serve de palco para os conflitos entre Coraline e a outra mãe, mas tão agente no processo de crescimento da menina quanto sua adversária ou seu guia felino. É então desafio indispensável para o sucesso heroico, obstáculo que, se superado, afirma a heroína ou o herói como conquistador de si mesmo:

O final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido, não como uma contradição, mas como transcendência da tragédia universal do homem. O mundo objetivo permanece o que era; mas, graças a uma mudança de ênfase que se processa no interior do sujeito, é encarado como se tivesse sofrido uma transformação. Onde antes lutavam a vida e a

morte, agora se manifesta o ser duradouro – tão indiferente aos acasos do tempo como a água fervente num pote o é para com o destino de uma bolha, ou o cosmos com relação ao aparecimento e desaparecimento de uma galáxia (CAMPBELL, 2007, p. 34).

O potencial para o heroísmo é próprio dos que se sentem desajustados na vida mundana, não à toa Coraline, de início, parece extremamente isolada em sua própria realidade, o que a torna não uma vítima incauta dos ratos que a guiam para o outro mundo, mas faz de sua descida ao submundo uma necessidade inconsciente.

A introversão voluntária, na realidade, é uma das marcas clássicas do gênio criador e pode ser empregada deliberadamente. Ela impulsiona as energias psíquicas para as camadas profundas e ativa o continente perdido das imagens inconscientes infantis e arquetípicas. O resultado, com efeito, pode ser uma desintegração mais ou menos completa da consciência (neurose, psicose, o destino de Dafne enfeitiçada); mas, por outro lado, se a personalidade for capaz de absorver e integrar as novas forças, experimentará um grau quase sobre-humano de auto-consciência e de autocontrole superiores (CAMPBELL, 2007, p. 71).

Em Campbell compreendo um pouco mais do outro mundo, que é Faërie, que é submundo, que é labirinto, que é o templo no qual o ser heroico deve separar-se do mundo e enfrentar o demônio, que também é deus, que também é ela/ele próprios (porque o ser também é tão ele quanto ela). O heroísmo de Coraline a destaca entre os seres humanos comuns, mas para que seja conquistado, coloca-se como o prêmio final do submundo a ser cruzado, o limiar do mundo primário:

E assim é que se alguém – em qualquer sociedade – assumir por si mesmo a tarefa de fazer a perigosa jornada na escuridão, por meio da descida, intencional ou involuntária, aos tortuosos caminhos do seu próprio labirinto espiritual, logo se verá numa paisagem de figuras simbólicas (podendo qualquer delas devorá-lo) [...]. No vocabulário dos místicos, esse é o segundo estágio do Caminho, o estágio da “purificação do eu”, em que os sentidos são “purificados e tornados humildes” e as energias e interesses, “concentrados em coisas transcendentais”; ou, num vocábulo mais moderno: trata-se do processo de dissolução, transcendência ou transmutação das imagens infantis do nosso passado pessoal. Em nossos sonhos, os perigos, as gárgulas, provocações, auxiliares secretos e guias ainda são encontrados à noite; e podemos ver refletidos, em suas formas, não apenas todo o quadro da nossa presente situação, como também a indicação daquilo que devemos fazer para ser salvos (CAMPBELL, 2007, p. 105).

O fato de Coraline ser capaz de encontrar a entrada do outro mundo e ir além do limiar de sua própria realidade já são indícios de seu potencial heroico, e sua inadequação ao ambiente doméstico pode ser lida como a latência desse potencial, como um impulso ou instinto. Sua

natureza é sobre-humana de forma tal que não pode ser realizada no mundo primário, pois seus limites não lhe são suficientes:

Esse motivo popular enfatiza a lição de que a passagem do limiar constitui uma forma de auto-aniquilação. Sua semelhança com a aventura das *Simplégades*³³ é óbvia. Mas, neste caso, em lugar de passar para fora, para além dos limites do mundo visível, o herói vai para dentro, para nascer de novo. O desaparecimento corresponde à entrada do fiel no templo, onde ele será revivificado pela lembrança de quem e do que é, isto é, pó e cinzas, exceto se for imortal. O interior do templo, ou ventre da baleia, e a terra celeste, que se encontra além, acima e abaixo dos limites do mundo, são uma só e mesma coisa (CAMPBELL, 2007, p. 92).

O ventre da baleia também é simbolizado em *Coraline*, inclusive, a forma como emerge na narrativa torna o outro mundo ainda menos uma paisagem, e mais uma criatura viva, tão hostil a Coraline quanto a própria outra mãe. Ao descrever a passagem para o outro mundo, Gaiman tem o cuidado de descrever o vão entre as realidades não como um espaço, mas sempre como as trevas estomacais de uma criatura viva:

Ela dava para um corredor escuro. Os tijolos haviam desaparecido como se nunca tivessem estado lá. Um odor frio e bolorento passava pelo vão aberto: cheirava a alguma coisa muito velha e muito lenta (GAIMAN, 2003, p. 32).

Coraline respirou fundo e pisou na escuridão onde vozes estranhas sussurravam e ventos longínquos sibilavam. Tinha certeza de que havia algo atrás dela no escuro: algo muito velho e muito lento. (p.49)

Era uma corrida esforçada, e parecia a Coraline que se estendia por uma distância maior do que era possível a qualquer coisa. A parede que ela estava tocando parecia-lhe quente e macia agora, e, Coraline percebeu, parecia coberta por um pelo felpudo. Mexia-se como se estivesse respirando. Coraline retirou rapidamente a mão.

Ventos uivavam no escuro.

Tinha medo de chocar-se contra alguma coisa e estendeu a mão para a parede novamente. Desta vez, o que tocou parecia quente e molhado, como se ela tivesse posto a mão na boca de alguém, e tirou a mão com um pequeno grito.

[...]

Sabia que se caísse naquele corredor poderia não se levantar novamente. Fosse o que fosse, aquele corredor era de longe mais velho do que a outra mãe. Era profundo, lento e sabia que ela estava lá... (GAIMAN, 2003, p. 130-131).

Quando Coraline priva a outra mãe tanto de sua própria alma quanto a das três crianças que até então têm lhe servido de alimento, o leitor é levado a crer que existe uma relação de

³³ Trata-se dos rochedos gêmeos que, em determinado ponto do estreito de Bósforo, surge como obstáculo da jornada de Jasão e os Argonautas. Segundo se conta, as rochas, quando impulsionadas pelas ondas do mar, chocavam-se uma na outra, o que tornava o desfiladeiro entre elas um caminho mortal pelo qual Jasão voluntariamente atravessa.

simpatia entre a Bela Dama e o outro mundo, o que reforçaria a natureza divina que Platão insiste que artesãos como a outra mãe não possui. Contudo, ao considerar o que o gato falou sobre não ter certeza de que de fato foi ela a criadora do outro mundo, e que talvez ela o tenha encontrado também, como Coraline. O que o leitor não considera é que talvez a fome que consome do outro mundo não seja a da Bela Dama, mas do próprio mundo, o que anularia a possibilidade de ambos dividirem algum tipo de ligação simpática.

Desse modo, a outra mãe tanto poderia ser uma manifestação do outro mundo para atrair crianças que lhe servissem de alimento – no caso de realmente haver uma ligação simpática –, quanto sua primeira habitante, responsável por garantir que o espaço – provavelmente a barriga vazia de alguma criatura de proporções cósmicas ou dimensionais, já que é capaz de separar-se do mundo primário – continue satisfeito.

Seria o outro mundo o próprio ventre da baleia de Jonas? Gaiman não é estranho à ficção científica nem à fantasia cósmica (uma vez que seu imaginário é construído ao redor da existência de entidades transdimensionais, que se manifestam simultaneamente em diversos planos e planetas, os Perpétuos de *Sandman*). Se a obra completa de Gaiman for lida como integrantes de um mesmo universo – ou pelo menos algumas delas –, esta é uma hipótese viável, mas que nunca foi comprovada ou refutada pelo autor.

De todo modo, o outro mundo assume exatamente a mesma simbologia da baleia bíblica, e é por meio da mesma simbologia que Coraline derrota definitivamente a Bela Dama e os demais horrores do outro mundo, mas ressignifica-a de modo inverso: já não se trata do mundo secundário procurando devorar um elemento do mundo primário, mas o contrário. O ventre da baleia cósmica do outro mundo se torna o poço do mundo primário, no qual Coraline prende definitivamente a mão decepada da Bela Dama, que insiste em perseguir a menina:

Não tinha outra escolha. Puxou as tábuas para fora do caminho, uma por uma, resmungando e suando com o esforço, para revelar um buraco profundo e redondo, com as paredes de tijolos, no chão. Cheirava a umidade e escuridão. Os tijolos eram esverdeados e escorregadios (GAIMAN, 2003, p.148).

Arrastou as tábuas pesadas de volta sobre o poço, cobrindo-o o mais cuidadosamente que pôde. Não queria que nada caísse ali dentro. Não queria que nada jamais saísse dali de dentro (GAIMAN, 2003, p. 153).

Coraline desce pela garganta aberta de uma criatura, a boca do inferno, o submundo, para de lá ressurgir, após seu processo ser concluído. Mas o abismo não quer deixá-la ir, e da mesma forma que Coraline foi engolida pela voracidade da outra mãe, ela também a engole

simbolicamente, capturando em um poço profundo em seu próprio mundo, de modo inversamente análogo ao que fora feito com ela.

[...] o poço claramente funciona como um espaço de repressão dos desejos por poder. Coraline sabe que nem ela ou a mãe podem ter o falo/chave, e a metonímica mão da outra mãe desaparece para sempre no poço sobre o qual Coraline ministra sua festa do chá para meninas. Ao atirar a chave dentro do buraco – abrindo mão do símbolo fálico usado por Neil Gaiman e assim se livrando da outra mãe – Coraline experimenta uma completude que a permite reconhecer a sexualidade normativa e a provê com a aceitação de seus pais no outro mundo (PARSONS *et al*, 2008, p. 382-383, tradução minha).

Em sua leitura crítica acerca da pretensão de Gaiman por um empoderamento feminino, Parsons *et al* segue questionando a validade dos símbolos utilizados pelo autor para atingir esse objetivo. Mais uma vez, recorre à posse da chave (um símbolo fálico) como analogia à posse do poder, o qual disputa com a outra mãe, ela mesma a encarnação de uma autoridade patriarcal. O poço, seu símbolo de derrota definitiva, engole não apenas a mão da antagonista, mas também a chave, selando a conformidade de Coraline com o papel normativo atribuído ao feminino, afinal, foi por meio dele – sob a faceta de seu chá da tarde com as bonecas – que ela consegue finalmente derrotar a autoridade fálica da outra mãe.

O texto de Parsons *et al* segue como um contraponto poderoso dos demais componentes do estado da arte de *Coraline*, uma vez que reconsidera a construção narrativa de Gaiman sob uma ótica diversa, questionando pontualmente o sucesso do autor ao tecer uma história protagonizada por uma mulher, que vista sob a lente de uma psicanálise mais preocupada com questões de compreensão e representatividade do feminino, apresenta falhas em seu discurso.

2.4.3 O altar aonde as crianças vão para morrer

Considerações feitas sobre a dinâmica do outro mundo, resta, ainda, uma única dúvida sobre a Bela Dama: por que se dar tanto trabalho ao confeccioná-lo? Eis a resposta críptica que o gato preto, único aliado de Coraline no mundo-espelho, dá sobre as intenções da Bela Dama:

- 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. 65).

Isso é o máximo que Coraline e o narrador – consequentemente, também o leitor – conseguem descobrir sobre as intenções da Bela Dama e de seu mundo platônico. Esclarecedora na mesma medida que enigmática, a resposta soa curiosa: o que amar e comer teriam em comum, a ponto de causar confusão ao gato?

É possível perceber uma justificativa ritualística para que a outra mãe se posicione como antagonista no enredo. Compreendo essa justificativa a partir de Eliade (1992), quando fala sobre o sacrifício e a reatualização do tempo sagrado, para que o papel de Coraline seja entendido neste esquema que é transcendentalmente maior do que ela é capaz de perceber com seus sentidos humanos.

Antes que Coraline esteja consciente sobre a situação, ela explora cada canto do outro mundo, notando as semelhanças e, especialmente, as peculiaridades com relação ao mundo primário. Em visita às versões espelhadas de suas vizinhas idosas, as senhoritas Spink e Forcible, a jovem presencia um grande espetáculo teatral, e ao questionar um dos muitos cães falantes que presenciam o ato, ela começa a entender que talvez não esteja em um lugar seguro:

- Essa parte acaba logo – sussurrou o cachorro. – Depois delas começam as danças folclóricas.
- Quanto tempo demora? – perguntou Coraline. – O teatro?
- O tempo todo – disse o cachorro. – *Para sempre*. (GAIMAN, 2003, p. 47, grifo meu).

A ideia da repetição eterna causa estranheza a Coraline, que imediatamente deixa os aposentos de suas falsas vizinhas e passa a encarar o mundo-espelho com desconfiança. Ao reencontrar a Bela Dama, então chamando-se apenas de outra mãe, Coraline recebe a oferta de permanecer para sempre no mundo-espelho, o que já não lhe parece desejável:

- Caso você queria – disse o seu outro pai -, há somente uma coisinha que precisamos fazer para que possa ficar aqui para sempre.
- Foram até a cozinha. Em um prato de porcelana sobre a mesa, achavam-se um carretel de linha preta de algodão, uma longa agulha de prata e dois grandes botões negros.
- Acho que não quero – disse Coraline.
- Oh, mas queremos que fique – insistiu a outra mãe. – Queremos que fique. É só uma coisinha à toa (GAIMAN, 2003, p. 48).

A sugestão de que Coraline foi trazida ao mundo-espelho como um sacrifício é reforçada pelos artefatos com os quais a outra mãe pretende substituir os olhos da jovem: carretel de linha preta de algodão, uma longa agulha de prata e dois grandes botões negros. O destaque à cor e à matéria-prima dos instrumentos – o preto e a prata – não soam aleatórios na narrativa, e, aliado

à necessidade de sua utilização conforme enfatizada pela Bela Dama, sugerem que há ali instrumentos indispensáveis para a completude de um processo ritualístico: o sacrifício.

O resgate da carga residual acerca desses instrumentos é um recurso para corroborar a ideia de que há no método da Bela Dama e na manutenção do outro mundo uma natureza ritualística. Quanto ao sacrifício, também chamado de holocausto ou imolação, é elemento fundamental da prática religiosa, como a dos citados paleocultivadores. Não é estranho, portanto, que seja presença recorrente em narrativas míticas.

Na Bíblia cristã, há dois episódios dignos de nota acerca desse motivo. Um deles é o de Abraão e seu filho Isaac, a quem Deus exige que seja sacrificado em seu nome pelas mãos do próprio pai: “Quando chegaram ao lugar indicado por Deus, Abraão ergueu ali o altar, colocou a lenha em cima, amarrou o filho e o pôs sobre a lenha do altar. Depois estendeu a mão e tomou a faca a fim de matar o filho para o sacrifício” (BÍBLIA, Gênesis, 22, 9-10).

A passagem da imolação de Isaac só não é mais famosa que a da crucificação de Jesus Cristo, rito sacrificial supremo do livro cristão, que, segundo o raciocínio de Eliade, é compreendido como um retorno a um tempo sem pecado, uma vez que o sangue de Cristo teria redimido o mundo de sua prática até então. Contudo, mesmo morto na cruz, o rito de Jesus não terminou junto com sua vida.

Era o dia de preparação do sábado, e este seria solene. Para que os corpos não ficassem na cruz no sábado, os judeus pediram a Pilatos que mandasse quebrar as pernas dos crucificados e os tirasse da cruz. Os soldados foram e quebraram as pernas, primeiro a um dos crucificados com ele e depois ao outro. Chegando a Jesus, viram que estava morto. Por isso, não lhe quebraram as pernas, mas um soldado golpeou-lhe o lado com uma lança, e imediatamente saiu sangue e água. [...] Isto aconteceu para que se cumprisse a Escritura que diz: “*Não quebrarão nenhum dos seus ossos*”. E um outro texto da Escritura diz: “*Olharão para aquele que traspassaram*”. (BÍBLIA, João, 19, 31-37).

Em termos residuais, o período que Jesus passou morto na cruz e sua apunhalada final pela lança do soldado romano dialoga com uma imagem ainda mais distante no tempo: quando Odin oferece a si mesmo em sacrifício para que se tornasse o mais sábio de todos os deuses Aesir e senhor do mundo, na tradição dos povos do Norte europeu.

Odin se enforcou na Árvore do Mundo, Yggdrasill, e ficou pendurado em um galho por nove noites. Seu torso foi perfurado pela ponta de uma lança – um ferimento gravíssimo.

[...].

Em meio ao frio e à agonia, já à beira da morte, seu sacrifício rendeu um fruto sombrio: no êxtase da dor, Odin olhou para baixo, e as runas lhe foram reveladas. Ele as compreendeu, assimilando seu poder e significado.

[...]

Ele passou a entender a magia. E o mundo passou a lhe pertencer (GAIMAN, 2017, p. 19-20).

Já na tradição iorubá, há uma narrativa que conta a maneira que o orixá Ogum usurpou o domínio do paradigma social de Iansã, uma vez que “no começo do mundo, / eram as mulheres que mandavam na Terra / e eram elas que dominavam os homens” (PRANDI, 2001, p. 106). Intercedendo a favor dos homens, Ogum instaura assim o patriarcado e consolida um de suas insígnias características, a espada:

Quando as mulheres chegaram e viram aquele homem forte / vestido como um poderoso e armado até os dentes, / exibindo aos quatro ventos seu porte de guerreiro, / elas saíram a correr e a correr num pânico incontrolável. / A vista do homem assumindo o poder era terrificante. / As mulheres não suportaram tal visão. / Iansã foi a primeira a fugir de espanto. / [...] Desde esse dia o poder pertence aos homens. / E os homens expulsaram as mulheres das sociedades secretas. / Porque a posse do segredo agora é dos homens (PRANDI, 2001, p. 107).

O segredo, o mistério religioso, passa então ao domínio patriarcal e à sua simbologia, liderada pela constituição fálica da espada de metal, que se torna instrumento recorrente durante as oferendas a Ogum. A faca, a lança e a espada carregam em si a carga residual da ferramenta sacrificial não desprovida de uma conotação patriarcal, no caso de todos os episódios aqui citados: o metal é fruto da terra trabalhada, e por tanto desassociado do elemento primordial do feminino, além de exibirem constituição fálica.

Tal leitura já é evidente na própria tradição iorubá, na qual Nanã, orixá que participou da feitura do mundo e forneceu a matéria-prima que formaria o ser humano (não coincidentemente, a lama terrosa), exige a proibição de itens feitos de metal em imolações realizadas em sua honra, pois eles pertencem a Ogum, que subjuguou o feminino quando afugentou Iansã de debaixo de sua árvore.

O poder da outra mãe, como lido por Parsons *et al.*, é também de natureza fálica, e ao invés de facas, lanças ou espadas, escolhe a agulha como seu instrumento de imolação, oferenda que pode ser tanto para si mesma (o que é estranho, já que não é comum a ocorrência de deuses que ofertem sacrifícios a si mesmos) quanto para a criatura que pode ser o outro mundo, de ventre descomunal.

O motivo da criatura devoradora de proporções absurdas, diferente de deuses que adoram a si mesmos, é bem mais presente em narrativas tradicionais. Afinal, Franchini e Seganfredo (2005), em sua versão das histórias da mitologia greco-romana, nos contam sobre

Minos de Creta, que exigia de seus povos vassallos que dessem em sacrifício sete donzelas e sete rapazes virgens em holocausto para que fossem devorados pelo terrível Minotauro, e sobre a princesa etíope Andrômeda que foi escolhida para ser devorada por um monstro marinho, a fim de que seu povo fosse poupado pelos deuses. O paralelo entre as baleias de Jonas e de Pinóquio já é conhecido, e Tatar (2013) relembra o Lobo que engole Chapeuzinho Vermelho e sua avó, ambos motivos derivativos de Fenrir, o lobo apocalíptico que, no Ragnarok nórdico, devorará o Sol e a Lua para que o novo mundo possa nascer.

Sobre os botões já falei o suficiente (ver Seção I – A menina), mas quanto à agulha de prata, há algumas considerações ainda a serem feitas.

A agulha é instrumento de costura, de acupuntura, de escarificação, de tatuagem, todos processos que se relacionam com o ser humano desde tempos indeterminados, e tratam de balancear o bem-estar interno com o externo, de externalizar as ânsias íntimas das pessoas. Sua função ritualística, portanto, pré-data o lançamento de *Coraline*. Contudo, ver o objeto evoca inquietação na protagonista homônima, como se conjurasse uma série de alertas do registro imagético da jovem.

Talvez tenha sido a configuração fálica do objeto, que compreensivamente acionaria os instintos de autopreservação de Coraline, mas também há resquícios carregados de significado que provocariam as recusas definitivas da menina.

A agulha de costura e o carretel de linha são ferramentas das Moiras, das Parcas, deusas que regem o destino dos seres humanos, e nisso já há motivo suficiente para se causar apreensão. A posse do conhecimento de um destino oculto é aterrorizadora, motivo pelo qual as Moiras também sabiam a hora da morte de cada pessoa viva, até mesmo das que não nasceram, e enquanto costureira, certamente já evidencia a natureza obscura da outra mãe.

É válido resgatar também que Coraline não é a primeira vítima da outra mãe, então é possível que a agulha que é apresentada à exploradora tenha sido a mesma a aprisionar as demais crianças no ventre do outro mundo, mais um motivo para Coraline, mesmo sem sabê-lo, rejeitar tocá-la: “Quem encontrar agulha de coser não deve se servir dela, pois é condutora de grandes infortúnios, principalmente se coseu roupa de defunto” (CASCUDO, 1999, p. 42).

E poucas palavras descrevem melhor a situação de Coraline do que infortúnio, mas o que é ruim para a menina pode não o ser para o outro mundo, que, junto com a outra mãe, aparentemente mantém uma relação de dependência das vidas que consome. O fato de tal instrumento ser feito de prata também oferece leituras residuais, uma vez que reforça a possibilidade de a outra mãe ser uma criatura das fadas, assim como o outro mundo, um Faërie:

“Na alquimia, o metal é um meio para se chegar ao mais nobre e mais perfeito dos metais, o ouro. Entre os metais e os planetas, existe uma correspondência. O ouro vincula-se ao Sol, a prata à Lua, [...]” (FERREIRA, 2013, p. 125, grifo meu).

O simbolismo da lua se manifesta em com relação com o do sol. Suas duas características mais fundamentais advêm, de um lado, de que a lua está privada de luz própria e não é mais que um reflexo do sol; de outro, de que passa por fases diferentes e muda de forma. Por isto simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceções) assim como a periodicidade e a renovação. Neste duplo aspecto é símbolo de transformação e crescimento (crescente) (CHEVALIER, 1986, p. 658, tradução minha).

A lua, astro maior das fadas, além de reafirmar a relação da outra mãe e do outro mundo com Faërie, muda de forma como se por *glamour*, e por sua natureza também obscura, torna-se uma força complexa, uma vez que, mesmo sombria, oferece uma leitura acerca de transformação e crescimento. A prata da agulha, instrumento da lua, da outra mãe, é o que mantém vivo e estruturado o outro mundo, pelo menos por tempo suficiente até que o ritual precise reatualizar o tempo primeiro.

Os instrumentos necessários para selar a escolha de Coraline pelo mundo-espelho, no mínimo curiosos, e a ideia de repetição presente no teatro das senhoritas Spink e Forcible sugerem uma configuração não apenas mimética desse espaço, mas também ritualística.

Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, “nos primórdios”. Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa. Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível (ELIADE, 1992, p. 38).

A festa descrita por Eliade é o ritual, praticado com a intenção de santificar o chamado tempo profano (o tempo dos mortais) ao reencenar uma prática religiosa ocorrida inicialmente no tempo sagrado (o tempo dos deuses). Eliade ainda afirma que o ato de festejar estabelece uma relação circular entre espaço (*templum*) e tempo (*tempus*), ciclo que seria mantido somente pela reatualização permitida pela festa.

As ações da Bela Dama – as ilusões, o canibalismo, a amarração – então, fariam parte de um ritual do qual o leitor não possui plena compreensão, pois Coraline e o narrador, unidos pelo discurso indireto livre, também não têm. Agindo segundo urgências e hermetismo de ordem ritualística, a Bela Dama talvez possa estar inserida acima do juízo de valor do leitor:

Antes de emitir um juízo sobre o canibalismo, é preciso ter em mente que ele foi fundado por seres divinos. Mas eles o fundaram com o objetivo de permitir aos homens que assumissem uma responsabilidade no Cosmos, para colocá-los em estado de velar pela continuidade da vida vegetal. Trata-se, pois, de uma responsabilidade de ordem religiosa (ELIADE, 1992, p. 54).

A relação de ciclo espaço-tempo descrita por Eliade sugere que a prática antropofágica da Bela Dama – que de séculos em séculos atraía crianças para sua armadilha, da mesma forma que fizera com Coraline – justifica-se pela sustentação do mundo-espelho, que se desfaz à medida que a fome da criatura (ou do próprio mundo espelho) não é saciada:

Do lado de fora, o mundo havia se transformado em uma névoa informe que se movia em espiral, sem contornos nem sombras, enquanto a casa, propriamente dita, parecia ter se torcido e esticado. Coraline tinha a impressão de que a casa estava se curvando e que a olhava nos olhos, como se não fosse realmente uma casa mas apenas a ideia de uma casa [...] (GAIMAN, 2003, p. 103).

A morte sacrificial possibilitaria a vida ao mundo-espelho, que se manteria viçoso por séculos até que a Bela Dama, novamente, precisasse de seus artifícios para atrair outra vítima, reatualizando uma vez mais o tempo sagrado daquele lugar. Então, o que teriam em comum o canibalismo e o amor, postos em estranha relação semântica pela fala enigmática do gato? Ambos servem de sustento.

Para a outra mãe? Para o outro mundo? Bem, Gaiman é conhecido por instigar perguntas mais do que respondê-las, mas é possível ler a agulha, os botões, o carretel de linha e a sugestão dada pelos outros pais como uma coleção coerente de imagens que disparam um alerta na menina, que inconscientemente – digo inconsciente por tanto o narrador quanto Coraline não verbalizarem isso – percebe-se como uma oferenda: é a comprovação irrefutável na exploração de Coraline de que o mundo-espelho não é um lugar seguro, o que estabelece sua relação antagônica com a Bela Dama e dá início aos jogos e apostas que lhe permitirão deixar (ou não) o outro mundo com vida.

É perceptível, enfim, uma razão possível para as ações da Bela Dama: sua antropofagia, bem como os artifícios glamorosos que utiliza para concretizá-la, talvez sirvam a um propósito transcendental: garantir a perpetuação do mundo-espelho, que, se é falso para Coraline, talvez não seja para a Bela Dama.

Ao realizar o sacrifício, seu ato de amor, a Bela Dama assegura o sustento indefinido daquele espaço, pois o santifica, reatualiza-o ao levá-lo de volta ao tempo dos deuses, época do

sacrifício original, e por isso esforça-se para deixar o mundo-espelho tão atrativo quanto possível, de modo que engane até mesmo os olhos de uma exploradora como Coraline.

Coraline (2003), de Neil Gaiman, é assim uma história de descoberta, tanto de um mundo desconhecido quanto de si mesma, não à toa a protagonista homônima enxerga-se como uma exploradora por definição. Os olhos de Coraline, perspicazes, rivalizam diretamente com os artifícios de glamour da Bela Dama, com os quais confecciona seu mundo-espelho: teias de ilusão arranjadas para que suas presas não tenham o desejo de escapar, confundindo-lhes, apelando para as urgências empíricas mais suscetíveis. Tal armadilha é descrita por Platão como o terceiro grau da natureza, sua representação desonesta, mais distante da ideia ou do mundo verdadeiro.

A necessidade da Bela Dama em manter tal espaço saudável por meio da antropofagia é de ordem sagrada, uma vez que precisa do ritual para ser reatualizado, levado de volta ao tempo original. Seu arranjo cíclico entra em choque com o desejo progressivo de Coraline por descoberta, o que pode ser associado com sua adolescência: o período jamais repetível em que a fase infantil é abandonada para que o sujeito possa desafiar um mundo bem maior que ele/ela mesmo/mesma, do qual o leitor tende a compreender apenas fragmentos.

Para Coraline, não há repetição, e para o outro mundo da Bela Dama, repetição é tudo de que depende, o que torna possível a seguinte consideração: ao ser derrotada pela astúcia de Coraline ao fim da narrativa, a Bela Dama perde o controle de seu ritual, que de sagrado, eternamente repetível, torna-se profano, pois Coraline não é sacrificada. Coraline continuará a crescer, a ser parte do tempo profano, a progredir de seu estado juvenil até o adulto, e por fim, conhecerá a morte.

O ritual sagrado da Bela Dama torna-se, assim, o ritual profano de Coraline, e a posse do segredo, tomada da simbologia patriarcal para uma tentativa de representação do feminino, concede a Coraline a conquista sobre este espaço outro. O outro mundo, ao invés de conseguir devorar Coraline em suas entranhas, é devorado por ela nas entranhas de seu próprio mundo, no interior do poço.

Coraline, conquistadora de rituais e, conseqüentemente, de mundos inteiros, firma-se ainda mais como heroína dos contos de fadas com a derrota definitiva deste Faërie.

2.5 A trindade

Como discutido nas últimas subseções, *Coraline* (2003), de Neil Gaiman, é uma narrativa que se resolve (e se complica) por meio do desdobramento da protagonista homônima em *duplos* (*doppelgänger*), que permeiam sua jornada e externalizam aspectos de sua personalidade – e dos que participam de seu convívio – os quais a infância ainda não lhe permitiu processar, seja na misteriosa face masculina de sua natureza – o gato sagaz – ou na face sombria que se manifesta no Inconsciente – a temível outra mãe.

Os desdobramentos não param por aí: o próprio outro mundo funciona como uma criatura autônoma que pode ser um desdobramento tanto da outra mãe quanto de Coraline. Sendo assim, Coraline, o outro mundo e a outra mãe estabelecem uma relação uns com os outros por vezes inversamente proporcional, uma vez que o sucesso de uma dessas grandezas pode significar a destruição ou a preservação de outras.

Contudo, essas conexões não estariam completas se não for considerada a grandeza maior da qual se desdobra a outra mãe, além de Coraline, do gato e do outro mundo: trata-se da Sra. Jones, a mãe de quem a “outra” se deriva. Desse modo, Coraline se conecta às suas duas mães, uma que a gerou e a outra que possui uma longevidade sobrenatural, bem mais velha que as demais.

Essa consideração chama a atenção para um dos arquétipos favoritos de Neil Gaiman na confecção de sua prosa, que frequentemente adota a constituição tríplice da complexidade feminina, a três-em-uma, a Mulher que se divide entre Donzela, Mãe e Anciã, ou, como alguns segmentos neopagãos chamam, a Deusa Tríplice.

Tal motivo figura de forma consistente ao longo da bibliografia de Gaiman, de maneiras tão variadas que deixam claro a erudição do autor no que diz respeito ao folclore das mais diversas culturas. Contudo, é somente em *Coraline* que tal motivo protagoniza o drama narrativo, ocupa o centro do enredo e estabelece a dinâmica da trama.

Esta seção é dedicada à leitura das personagens femininas centrais em *Coraline* – assim como de outras obras notórias na produção de Neil Gaiman – como elementos constituintes do motivo da Deusa Tríplice, tal como sistematizado pelo poeta Robert Graves em seu controverso *A deusa branca: uma gramática histórica do mito poético* (2003), obra responsável por popularizar a composição residual da três-em-uma no Imaginário ocidental.

Mais uma vez, recorro a *História da bruxaria* para tentar compreender a carga religiosa com o qual esse arquétipo é revestido, assim como à fortuna crítica referente ao trabalho da

autora feminista Margaret Atwood, popularmente conhecida por sua obra *O conto da aia*, que problematiza a compreensão que Graves faz tanto do arquétipo quanto da experiência feminina.

“A trindade”, então, surge como o nó que amarra as arestas das subseções anteriores, da mesma forma que Donzela, Mãe e Anciã são conectadas em Uma, a fim de que peças-chave dos imaginários gaimanianos possam ser elucidadas a partir da Teoria da Residualidade Cultural e Literária, sistematizada pelo professor Roberto Pontes.

2.5.1 *Quem é a Deusa Tríplice?*

Na década de 1950, com a revogação das últimas leis contra a prática da feitiçaria na Europa, o ocultista inglês Gerald Gardner publica sobre sua experiência com um sistema mágico organizado por ele, baseado no resgate de uma grande variedade de tradições pagãs: a Wicca.

Neste novo sistema religioso, há uma narrativa predominante: a da dinâmica entre o Deus e a Deusa, as divindades centrais da Wicca gardneriana. Ao longo do ano, durante as festividades chamadas de Sabbath, conta-se um capítulo desta narrativa, na qual o Deus, nascido da Deusa, cresce e se torna um guerreiro, então apaixona-se pela Donzela, o aspecto juvenil da Deusa que lhe deu à luz. Ambos amadurecem e, enquanto amantes, relacionam-se sexualmente, tornando-se Mãe e Pai. Contudo, o Deus está destinado a morrer, e assume a face de Rei de Carvalho, e é derrotado por sua face sombria, o Rei de Azevinho.

A Deusa, então, observa seu consorte morrer e assume a face da Anciã, em luto, gera a criança da promessa, destinada a se tornar o novo Deus rei e, junto da Deusa, reiniciar uma vez mais o ciclo de morte e ressurreição. Graves reconhece ao longo da tradição ocidental os desdobramentos dessa narrativa de maneira generalizada, englobando uma miríade de elementos simbólicos:

No princípio não havia na Europa deuses masculinos contemporâneos da Deusa que pudessem desafiar seu prestígio ou poder; porém, ela tinha um amante que era, alternativamente, a benéfica Serpente da Sabedoria e o beneficente filho Estrela da Vida. O filho se encarnava nos demônios masculinos das diversas sociedades totêmicas governadas por ela, que participava das danças eróticas celebradas em sua honra. A serpente, encarnada nas serpentes sagradas, que representavam os fantasmas dos mortos, era quem enviava os ventos. O filho, que também se chamava *Lucifer* ou *Phosphorus* (“Aquele que traz a luz”) porque, como estrela vespertina, trazia a luz da lua, renascia a cada ano, crescia à medida que o calendário corria, destruía a serpente e conquistava o amor da Deusa. Esse amor o aniquilava, mas, de suas cinzas, nascia outra serpente que, na Páscoa, colocava o *glain*, ou o ovo vermelho, que ela comia; de modo que o filho, mais uma

vez, renascia dela como criança. Osíris era uma estrela-filho e, ainda que depois de sua morte desse voltas ao redor do mundo como uma serpente, quando seu falo de 50 jardas de comprimento era transportado em procissão, ele era coroado por uma estrela dourada; isto o representava, de modo renovado, como Hórus infante, filho de Ísis, que fora, ao mesmo tempo, sua esposa e aquela que preparou seu corpo para o enterro e que, agora, se tornava novamente sua mãe. O poder absoluto dela se provava por um holocausto anual em sua honra como “senhora das coisas selvagens”, no qual o pássaro ou outro animal totêmico de cada sociedade era queimado vivo (GRAVES, 2003, p. 443).

O percurso da Deusa e do Deus ocorre de modo análogo às estações do ano no hemisfério norte, e embora tenha sido sistematizada por Gardner e esteja no centro da Roda do Ano, a celebração dos Sabbath, esta narrativa foi apresentada da forma que as tradições neopagãs a conhecem pelo poeta e romancista inglês Robert Graves, cujo trabalho teve influência considerável sobre a bruxaria moderna.

Graves acreditava que a poesia fora originalmente criada para “mitologizar” os ciclos da Natureza, escalando-os na forma de uma história dramática do rei-deus que nasce e floresce com o crescimento do sol de verão, que luta com o sol evanescente do outono e que morre no escuro e no frio do inverno, somente para renascer na renovação da primavera (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 194).

Mas se, neste ciclo que atualiza a natureza, o Deus parece ter o protagonismo, é a Deusa que assegura a manutenção do Cosmos. Em *A deusa branca: uma gramática histórica do mito poético*, Graves descreve-a em seus muitos atributos:

A Deusa é uma mulher esbelta e adorável com o nariz curvado, rosto mortalmente pálido, lábios vermelhos como amoras, olhos azuis encantadores e longos cabelos loiros; ela subitamente se transforma em porca, lebre, cadela, raposa, asno, doninha, serpente, coruja loba, tigresa, sereia ou em velha hedionda. Seus nomes e títulos são infinitos. Em histórias de fantasmas ela costuma ser a “Mulher de Branco”, e em antigas religiões, das Ilhas Britânicas ao Cáucaso, é conhecida como “Deusa Branca”. Não penso em nenhum verdadeiro poeta desde Homero que não tenha registrado sua experiência pessoal com ela (GRAVES, 2003, p. 24).

A tese de Graves era a de que toda a poesia era fruto da relação do bardo com a Deusa, e do qual hábil era sua arte para, com precisão, descrever o aspecto pelo qual a Deusa se apresentava:

O teste da visão do poeta, se pode dizer, é o quão preciso era o seu retrato da Deusa Branca e da ilha sobre a qual ela governa. O motivo pelo qual o cabelo se eriça nas pontas, os olhos marejam, a garganta se contrai, a pele se arrepia

e um arrepio perpassa a espinha quando alguém escreve um verdadeiro poema é porque um verdadeiro poema é necessariamente uma invocação da Deusa Branca, ou Musa, a Mãe de Tudo que é Vivo, o antigo poder do medo e da luxúria – a aranha ou a abelha-rainha cujo abraço é morte (GRAVES, 2003, p. 24).

Manter a ordem natural e inspirar a verdadeira poesia são suas funções, mas quem é a Deusa Tríplice?

Como Deusa do Inferno, preocupava-se com o nascimento, com a procriação e com a morte. Como Deusa da Terra, com as três estações, primavera, verão e inverno: animava árvores e plantas e governava todos os seres vivos. Como Deusa do Céu, era a Lua, em suas três fases: nova, cheia e minguante. Isto explica por que de uma tríade, com frequência, era aumentada para uma Enéade. Contudo, não se deve nunca esquecer que a Deusa Tríplice, como adorada, por exemplo, em Estinfália, era uma personificação feminina primitiva – mulher criadora e destruidora. Como lua nova, ou primavera, era uma jovem; como lua cheia, ou verão, era mulher adulta; como lua minguante, ou inverno, era a velha bruxa (GRAVES, 2003, p. 442).

A Deusa era tanto venerada como desejada pelo deus-rei. Ela era a Natureza, a Abundância e a Fertilidade; ela era a Terra. Era a mãe, a esposa e aquela que o recebia na morte, mostrando todos esses atributos de forma simultânea. Assim, Graves a retratava de “forma tríplice”, em uma sequência de três fases de desenvolvimento que constituíam um paralelo com a lua crescente a lua cheia e a lua minguante (sendo a Lua igualmente seu símbolo). [...] De acordo com Graves, a religião original e universal da Deusa foi destituída e suprimida por uma cultura patriarcal emergente, que era de natureza violenta, guerreira e hostil à Natureza. (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 195).

A Donzela, a Mãe e a Anciã são a representação que Graves faz da Deusa, de maneira análoga às fases da Lua e aos processos da Natureza, que, por consequência, é de natureza cósmica, estando presente tanto no céu quanto na terra. Desse modo, Graves sugere o resgate de elementos residuais de Imaginários diversos, figuras mitológicas e folclóricas que refiram-se ao motivo arquetípico da Deusa Tríplice.

Há de fato uma extensa variedade de figuras divinas femininas que a) compreendem uma determinada divindade como três deusas diferentes; ou b) contemplam os três aspectos diversos de uma mesma deusa. No caso das Moiras ou Parcas, por exemplo, as deusas que tecem o destino dos seres humanos segundo os mitos greco-latinos, não há a identificação de Donzela, Mãe e Anciã entre elas, uma vez que são todas igualmente lúgubres. No entanto, Cloto era a fiandeira, Laquésis era a quem media os fios e lhes dava a boa ou má sorte, e Átropos, senhora da tesoura, quem rompia o fio da vida no devido, e suas atribuições aludiam ao mesmo princípio de nascimento, vivência e morte encarnado pelas três faces da Deusa Tríplice.

Na tradição dos povos nórdicos, havia uma trindade semelhante, as Nornes, que segundo o próprio Gaiman em sua releitura dessas narrativas, “as três irmãs – Urd, Verdandi e Skuld – que cuidam do poço de Urd, ou ‘destino’, e regam as raízes da Yggdrasil, a Árvore do Mundo[...] elas decidem o destino de todos os seres” (GAIMAN, 2017, p. 282). Seus nomes significam respectivamente “destino”, “ser” e “o que está por vir”, aludindo ao domínio de cada uma sobre as fases do tempo: passado, presente e futuro.

Responsáveis pela vida humana, as Moiras e as Nornes encaixam-se nas trindades divinas que representam em três uma única atribuição, do mesmo modo que as Erínias ou Fúrias – Aleto, Megera e Tisífone – deusas da vingança encarregadas cada uma de punir determinados tipos de crimes, mas todas encarregam-se de condenar o pior deles: o derramamento do sangue de parentes, e nem mesmo os deuses escapavam de sua jurisdição. Tão temíveis e perigosas quanto as Fúrias eram também as videntes hediondas, as três Greias, que dividam o mesmo olho e o mesmo dente, e as Górgonas – entre as quais, Medusa –, cujo olhar era capaz de petrificar quem o fitasse.

Hécate, matrona das bruxas e rainha das encruzilhadas, que é frequentemente colocada entre o panteão greco-latino, mas cujo culto pré-data a cultura clássica dos helenos, além de vista como a face infernal das deusas Selene (no céu) e Diana ou Ártemis (na terra), é, em si mesma, uma deusa tríplice, ctônica:

Hécate, uma das formas de Diana, era a deusa cujas três faces representavam o poder sobre o mundo inferior, a terra e o ar. Era também associada à noite e à magia malévolas. As três faces de Hécate inspiraram a ideia de Dante de que Satã tinha três faces no inferno (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 66).

A constituição de Hécate tanto como parte de uma trindade quanto uma trindade em si mesma é semelhante à da deusa gaélica Morrigan, que, embora percebida, ora como uma única deusa, ora como uma entre duas outras (Babd e Macha), associa-se sempre com os mesmos atributos: o lar (a vida), a fertilidade (o crescimento) e a guerra (a morte), além da magia. Tais atributos levam-na a associar-se ainda com as Valquírias da mitologia nórdica, guerreiras que escoltavam os espíritos dos guerreiros mortos em batalha até o palácio Valhala, no qual se banqueteariam e lutariam nos salões de Odin até o fim dos tempos.

Ainda no panteão nórdico, há Freya, a deusa dourada, que, despida da carga lúgubre presente em Morrigan, preside sobre assuntos muito semelhantes. Associada com o Sabbath Ostara, é ela responsável pela fertilidade da primavera, o princípio da vida, que se estende em sua atuação como uma deusa do amor e do prazer, como a Vênus latina, mas sua posição como

líder das Valquírias também a ligavam à guerra e à morte. Uma senhora da magia, a ela são atribuídos os mistérios de *Seidhr*, sistema ritualístico que dividia com o próprio Odin.

Nesse grupo de deusas que conjugam em uma suas trindades, também encontra-se Juno ou Hera, a rainha do Olimpo, que, embora mais conhecida como a adversária das amantes de Zeus, capaz inclusive de amaldiçoar e assassinar crianças, também presidia o nascimento das mesmas, matrona da gestação e dos partos. Era Juno quem assistia os casamentos e garantia sua estabilidade, encerrando em si mesma os traços da Deusa Tríplice. Deusa da maternidade e do matrimônio, era também associada à guerra, a armada mãe dos deuses guerreiros Ares/Marte e Belona.

Por exemplo, em Stymphalus, na Grécia, Hera tinha três templos – um para a Deusa menina, outro para a Deusa esposa, e um terceiro para a Deusa viúva. Hera foi uma das piores vítimas da apropriação patriarcal. No mito original, ela era uma poderosa Deusa Mãe por seu próprio direito, mas foi rebaixada pelo recém-chegado Zeus a sua mera consorte. Assim, não é de se estranhar que, mesmo em Stymphalus, seus títulos de “esposa” e “viúva” se relacionassem ao seu status como consorte, em vez de se referir aos seus próprios aspectos como “mãe” e “velha sábia” (FARRAR, 2018, p. 47).

Segundo o ocultista Scott Cunningham, em sua obra *Magia natural: Rituais e encantamentos da Tradição Sagrada* (2008), ao discorrer sobre o Sabbath Imbolc, fala sobre os três aspectos da celta Brigid, deusa do fogo e “Noiva do Sol”:

Brigid ou Bride (pronuncia-se Bríd), era uma deusa tríplice, regente da inspiração (artes, criatividade, poesia e profecia), da cura (ervas, medicina, cura espiritual e fertilidade) e da metalurgia (ferreiros, ourives e artesãos). [...] As lendas celtas descrevem-na como a Deusa em sua apresentação de Donzela tocando, com seu bastão mágico, a terra congelada pelo cajado da Anciã, despertando-a para a vida e aumentando a luz do dia (CUNNINGHAM, 2008, s/p).

Cunningham associa Brigid com a Donzela, mas seus atributos também revelam os outros aspectos da Deusa Tríplice, pois mesmo a criatividade, a cura e a metalurgia, embora associadas com a criação, precisam de tempo para amadurecer nas mãos do artífice e também podem ser usadas para fins nefastos, como a traição, o envenenamento e a guerra.

Em sua leitura da obra de Margaret Atwood e o uso da Trindade arquetípica, Jennifer Murray (2002) assim descreve a escala cósmica que o mito da Deusa assume ao se manifestar segundo a perspectiva descrita por Robert Graves:

É “um” e é “três”, é “sempre” e é “agora”, é a vida como um todo, e, ao mesmo tempo, a vida segmentada em três fases muito próximas. É, desse modo, em

cada aspecto de seu signo, a promessa de presença e completude. No mito, a estabilidade a longo prazo é frequentemente invocada como prova e garantia de algo além do tempo, além do alcance, além da intervenção humana (MURRAY, 2002, p. 74).

Enfaticamente, Graves assim define o conceito da Deusa Tríplice e do drama que, ao garantir a saúde do Cosmos, encena em sua passagem pelo céu, pela terra e pelo inferno, e, claro, pela pena do poeta:

A Tríplice Musa, as Três Musas, a Musa Nônupla, Cerridwen ou qualquer que seja o nome que se lhe queira dar, é, originalmente, a Grande Deusa em seu aspecto poético ou mágico. Tem um filho que é também seu amante e sua vítima – o filho-estrela, Demônio ou o Ano Novo. Nos favores dela ele alterna com seu *tanist* Píton, a Serpente da Sabedoria, o Demônio do Ano-Velho, sua parte sombria (GRAVES, 2003, p. 448).

Os postulados do tratado poético feito por Graves em *A deusa branca* contribuíram com a sistematização da Wicca por Gerald Gardner e com as tradições que derivaram do advento da mentalidade neopagã, que passam a reconhecer as trindades das religiões pré-cristãs como manifestações tópicas e circunstanciais da Grande Deusa, todas ligadas pela potência feminina que simbolizam:

Além de um viés antipatriarcal generalizado, Graves contribuiu com o conceito específico de uma “idade do outro pré-patriarcal”, um tempo de paz, harmonia e adoração da Deusa. Sua ênfase na conexão lunar levou-o a especular que o número treze teria um significado especial, uma vez que existem treze meses lunares em um ano solar, mais um dia de sobra. Graves também introduziu a imageria da “tríplice forma” da Deusa, que é amplamente empregada pelas bruxas modernas; salientou o poder espiritual do feminino e propôs que os *covens* de bruxas da Idade Média eram, na realidade, liderados por mulheres (RUSSEL, ALEXANDER, 2019, p. 196-197).

Assim, o poder da Deusa Tríplice estende-se do céu ao inferno, do passado ao futuro, da vida à morte, e mesmo participando de cada aspecto da Natureza, ela mesma não está submissa aos ciclos pelos quais é responsável, mas se ajusta a cada um deles, supostamente perpassando fases como a lua, como as estações, como a mulher ao longo da vida.

2.5.2 *A deusa branca de Gaiman*

Neil Gaiman recorre a motivos folclóricos e referências mitológicas do mundo todo a fim de enriquecer seus enredos tão curiosamente tecidos, por vezes reimaginando-os de forma

a incorporá-los a modos poéticos consagrados, como contos, romances e novelas com atmosfera de contos de fadas, mesmo que revestidas de uma sombra neogótica.

Uma de suas referências mais constantes é justamente a da Deusa Tríplice, que perpassa suas obras da mesma forma que perpassa os fenômenos do céu, da terra e do submundo, como descrito por Robert Graves. Para ilustrar o uso que o autor faz desse arquétipo, destaco sua presença em quatro obras: *Deuses americanos*, *O oceano no fim do caminho*, *O mistério da estrela – Stardust* e *Sandman*, todos títulos de destaque na bibliografia de Neil Gaiman.

Um dos romances mais populares do autor, *Deuses americanos* (2016) é uma robusta obra lançada originalmente em 2001 que dramatizava a situação das divindades de antigos panteões que são obrigadas a sobreviver em condições precárias na América do Norte do mundo moderno, ameaçadas pelo crescente domínio dos novos deuses da contemporaneidade.

Shadow Moon, protagonista humano que luta para entender seu papel nessa disputa, encontra, no início de sua jornada ao lado de Sr. Wednesday (o deus Odin), três dessas divindades, imigrantes eslavas tão misteriosas quanto o próprio Wednesday. Recebido pela mais velha delas, a vidente Zorya Vechernyaya, e por sua irmã relativamente mais nova, Zorya Utrennyaya, que se preocupou em recebê-lo hospitaleiramente, a quem Czernobog, outra divindade, descreve como “uma boa mulher. Diferente das irmãs. Uma delas é uma bruxa, a outra só dorme” (GAIMAN, 2016, p. 98).

A “bruxa”, Vechernyaya, Shadow conheceu na entrada. A “que só dorme”, a mais nova, ele conheceu quando a lua estava alta, à meia noite, quando contemplava o céu ao lado dela:

Mas via a Ursa Maior e a Estrela Polar e encontrou as Três Marias do Cinturão de Órion, o que, por sua vez, lhe permitiu, encontrar Órion, que sempre lhe pareceu um homem correndo para chutar uma bola...

- Não – disse Zorya Polunochyaya. – O frio não me incomoda. Esta hora é a minha hora: a noite não poderia me incomodar, não mais do que as profundezas do mar poderiam incomodar um peixe.

- Você deve gostar da noite – comentou Shadow, constrangido por não ter falado nada mais sábio, mais profundo.

- Minhas irmãs têm horas próprias. Zorya Utrennyaya é da alvorada. No velho continente, ela acordava para abrir os portões e deixar que nosso pai conduzisse sua... hã, esqueci a palavra... É como um carro, mas com cavalos.

- Carruagem?

- Carruagem. Nosso pai a conduzia para fora. E Zorya Vechernyaya abria os portões no crepúsculo, quando ele voltava para nós (GAIMAN, 2016, p. 99).

- Eu sou a mais nova. Zorya Utrennyaya nasceu de manhã e Zorya Vechernyaya nasceu ao anoitecer. E eu nasci à meia-noite. Sou a irmã da meia-noite: Zorya Polunochyaya (GAIMAN, 2016, p. 100).

Gaiman recorre à tradição mitológica eslava para evocar a Deusa Tríplice em *Deuses americanos*, dessa vez associada à lua, posição em que ela é Senhora no céu. Segundo Janet e Stewart Farrar (2018), as Zoryas revelam a face celeste da Deusa Tríplice, o equivalente à Selene grega: “No panteão eslavo encontramos as três Zoryas, Deusas do amanhecer, do entardecer e da meia-noite – uma tríade vital, uma vez que vigiam um cão acorrentado à constelação da Ursa Menor e, acreditava-se, que quando a corrente se rompesse o mundo iria acabar” (FARRAR, 2018, p. 48).

É possível que publicações como a dos Farrar – originalmente lançada em 1987 – tenha inspirado Gaiman a incorporar a terceira Zorya em seu romance, uma vez que se conta apenas de duas Zoryas, Utrennyaya e Vechernyaya. A adição da terceira pode ser entendida como a associação das divindades ao arquétipo de Graves e à compreensão sequencial dos processos naturais como ele sugeria.

A manutenção do céu pela mão das Zoryas, filhas do Sol, é transcrita por Gaiman, enfatizando não apenas sua presença ominosa no firmamento, mas também seu papel na garantia da permanência do mundo:

- A Carruagem de Odin, é assim que chamam. E a Ursa Maior. De onde viemos, acreditamos que tem uma... uma coisa, uma... não um deus, mas como um deus... uma coisa ruim acorrentada naquelas estrelas. Se essa coisa escapar, come tudo de todas as coisas. E existem três irmãs que têm o dever de observar o céu, o dia inteiro, a noite inteira. Se ela escapar, essa coisa nas estrelas, o mundo acaba. *Puft!*, acabou (GAIMAN, 2016, p. 99).

Zorya Polnochnaya, em sua hora sagrada, confere sua proteção à Shadow Moon, dando-lhe um fractal da própria lua para que tivesse sua graça ao longo da perigosa jornada que se sucederia. Suas irmãs deram-lhe abrigo, comida e o apoio de Czernobog na vindoura batalha contra os novos deuses, mas a participação das três Zoryas é limitada a isso, apoio. Sua aparição, como a lua, é transitória na trama, sem nunca ofuscar o protagonismo de Shadow Moon.

Sua passagem pelo céu em *Deuses americanos* encontra um ponto terreno em *O oceano no fim do caminho* (2013), uma novela sobre a batalha entre um casal de crianças e uma entidade sinistra que se apresenta como Ursula Monkton. Para combater os terríveis planos de Ursula (ela mesma um avatar sombrio da Deusa), uma das crianças, Lettie Hempstock, recorre às suas mãe e avó por auxílio. Lettie, Ginnie e a velha senhora Hempstock apresentam-se como detentoras de estranhos poderes, única fonte de segurança para o menino.

Trata-se de uma representação mais humana da Trindade, encarnada na forma dessas três mulheres donas de uma casa da qual apenas Lettie pode sair. As três dedicam-se a proteger o garoto anônimo dos estratagemas de Monkton, que incluiu seduzir o pai do menino e fazê-lo com que tentasse matar afogado o próprio filho. Ao recorrer às Hempstock, o menino é testemunha de um breve e aparentemente simples encantamento realizado por elas para que a situação toda fosse esquecida, menos por ele e por elas:

Ela [Ginnie] colocou o roupão em cima da mesa, em frente à velha sra. Hempstock. Em seguida tirou do bolso da frente do avental uma tesoura, preta e velha, uma agulha comprida e um carretel de linha vermelha.

[...]

A tesoura preta estava na mão dela, já corte-recorte-recortando, quando ouvi uma batida na porta e Ginnie Hempstock levantou-se para atender. Foi até o hall e fechou a porta atrás de si.

- Não deixe eles me levarem – supliquei a Lettie.

- Shh – disse ela. – Estou trabalhando aqui, enquanto vovó recorta. Fique com sono, e em paz. Feliz.

Eu estava tudo menos feliz, e nem um pouquinho com sono. Lettie se debruçou na mesa e pegou minha mão.

- Não se preocupe – falou.

E com isso a porta se abriu, e meu pai e minha mãe entraram na cozinha. Eu quis me esconder, mas a gatinha se aconchegou no meu colo e Lettie sorriu para mim, um sorriso tranquilizador.

- Estamos procurando nosso filho – meu pai começou a dizer –, e temos motivo para acreditar...

Antes mesmo que ele terminasse a frase, minha mãe já avançava em minha direção.

- *Aqui* está ele! Querido, nós estávamos *morrendo* de preocupação!

- Você está bem encrencado, rapazinho – disse meu pai.

Corta! Corta! Corta!, fazia a tesoura preta, e o trecho irregular de tecido que a velha sra. Hempstock estava recortando caiu na mesa.

Meus pais ficaram paralisados. Pararam de falar, pararam de se mexer. A boca do meu pai ainda estava aberta, minha mãe ficou apoiada em uma perna só, tão imóvel quanto um manequim na vitrine de uma loja.

- O quê... o que a senhora fez com eles?

Não sabia ao certo se deveria ficar chateado ou não.

- Eles estão bem. Só um recortezinho, depois uma costurinha e tudo ficará na mais perfeita ordem – falou Ginnie Hempstock, e esticou o braço na direção da mesa, apontando para o retalho de xadrez desbotado que estava ali. – *Aqui* estão seu pai e você no corredor, e *aqui* está a banheira. Ela recortou isso. Portanto, sem essas partes, não há motivo nenhum para seu pai estar zangado com você.

Eu não tinha contado nada a elas sobre a banheira. Nem tentei imaginar como Ginnie sabia (GAIMAN, 2013, p. 113).

Juntas, as Hempstocks foram capazes de alterar momentos da vida do menino, e fizeram-no com os mesmos instrumentos com os quais a outra mãe desejava aprisionar Coraline. O jeito com que manuseiam o tecido e os instrumentos em conjunto lembram bastante

as Parcas em seu ofício, tecendo, medindo e cortando o destino dos seres humanos, o que só reforça a associação dessas mulheres com o arquétipo maior.

Das representações que Gaiman faz da Deusa Tríplice, as Hempstock de *Oceano* são as mais profanas, no sentido de pouco parecerem sagradas. São as mais preocupadas com os assuntos e necessidades humanas, faces da Deusa em sua caminhada pela terra mortal. Ainda assim, quando Lettie é fatalmente ferida e o jovem protagonista encontra-se frente aos pássaros – criaturas vorazes que desejavam comer o resquício de Ursula Monkton que havia no peito do garoto –, a velha sra. Hempstock, revelando sua verdadeira natureza, das três, o elo mais próximo com sua contraparte divina:

Ela emitia um brilho prateado. Seu cabelo ainda era comprido, ainda grisalho, mas agora ela se postava alta e ereta como uma adolescente. Meus olhos haviam se adaptado completamente à escuridão, e eu não conseguia olhar para o rosto dela para ver se eram as feições com as quais eu estava familiarizado: estava muito claro. Tão claro quanto um *flash* de magnésio. Tão claro quanto os fogos de artifício na noite de Guy Fawkes. Tão claro quanto o sol do meio-dia refletido em uma moeda de prata.

Olhei para ela pelo máximo de tempo que consegui suportar e depois virei a cabeça, fechando bem os olhos, incapaz de ver nada além de uma imagem vertical pulsante.

A voz que se parecia com a da velha sra. Hempstock disse:

- Devo prender vocês no coração de uma estrela escura, para que sintam sua dor num lugar onde cada fração de segundo dura mil anos? Devo invocar os tratados da Criação e cuidar para que todos vocês sejam eliminados da lista das coisas criadas, de forma que nunca terão existido quaisquer pássaros vorazes, e que nada que deseje perambular de um mundo para o outro possa fazê-lo impunemente?

Fiquei esperando uma resposta, mas nada ouvi. Só um lamento, um choro de dor ou de frustração (GAIMAN, 2013, p. 180-181).

Em todo o seu esplendor, a sra. Hempstock – em sua forma lunar em plena terra – foi capaz de subjugar os perigosíssimos pássaros, tratando-os como meros subordinados de leis que aparentemente ela conhece melhor do que ninguém. Ainda assim, as Hempstock são limitadas pelo tempo-espaço, uma vez que nunca envelhecem (é dito que Lettie tem onze anos há muito tempo e as demais não envelhecem nada mesmo após muitos anos) e não podem deixar os limites de sua fazenda, confinadas ao espaço doméstico, exceto por Lettie, que não voltara ao mundo dos vivos ainda.

Capazes de enfrentar algumas das criaturas mais temidas dos universos, as Hempstock não podem ir além dos ciclos naturais que limitam a vida humana, pois elas, mesmo humanas, foram obrigadas a aceitar as leis do mundo ao permanecerem nele. Constituem-se, assim, como uma das representações mais terrenas da Deusa Tríplice no trabalho de Gaiman, e ainda que

divinas, ocupam o papel de personagens secundárias, mesmo Lettie, que permaneceu em estado de estase até o fim da obra.

Quando finalmente chega ao submundo, a Deusa Tríplice surge nos imaginários gaimanianos como tem aparecido em histórias infantis: como a bruxa assassina, autocentrada, obcecada com nada além da própria juventude. A mulher sábia e misericordiosa, que parece feliz em atuar como suporte, cede sua vez à antagonista maligna.

E assim ela ameaça a segurança dos protagonistas em *O mistério da estrela – Stardust* (2008), sob o rosto de três feiticeiras absurdamente envelhecidas que desejam comer o coração de uma estrela cadente – na história, antropomorfizada – para conseguirem alguns séculos a mais de juventude:

A casa pertencia a três mulheres idosas. Elas se revezavam para dormir na cama grande, para fazer o jantar, preparar armadilhas no bosque para pegar pequenos animais, puxar água do poço fundo por trás da casa.

As três falavam pouco.

Na pequena casa havia outras três mulheres. Eram esguias, misteriosas e divertidas. O salão que ocupavam era muitas vezes maior do que o chalé. O piso era de ônix e as colunas, de obsidiana. Atrás delas, havia um pátio, ao ar livre, e havia estrelas lá no alto no céu. Uma fonte murmurava no pátio, com a água rolando e caindo de uma estátua de uma sereia em êxtase, com a boca bem aberta. Jorrava dessa boca uma água negra e límpida, caindo no laguinho ali embaixo, fazendo rebrilharem e tremeluzirem as estrelas.

As três mulheres e seu salão se encontravam dentro do espelho.

As três velhas eram as Lilim – rainhas das bruxas –, totalmente isoladas no bosque.

As três mulheres no espelho também eram as Lilim. Mas se elas eram sucessoras das velhas, ou sombras de seus eus, ou se somente o chalé no bosque era verdade, ou ainda se em algum lugar as Lilim viviam num salão negro, com uma fonte no formato de uma sereia murmurando no pátio de estrelas, ninguém sabia ao certo, e ninguém saberia dizer a não ser as Lilim (GAIMAN, 2008, p. 77).

Se as Zoryas evocam Selene e as Hempstock ecoam a ternura cuidadosa das Deusas-Mãe terrenas, as Lilim, em sua busca pela glória sedutora, canalizam a essência de Lilith, que na Talmude aparece como a primeira esposa de Adão, que se recusou a submeter-se a ele nas relações sexuais, uma vez que fora feita do mesmo material que ele. Ela, então, deixa o Éden, onde é encontrada por três anjos enviados para persuadi-la a voltar (ou matá-la, caso recusasse):

Os anjos encontraram-na às margens do Mar Vermelho, no lugar onde os egípcios que perseguiram os Filhos de Israel foram posteriormente engolfados, copulando com demônios lascivos e dando à luz crianças demoníacas chamadas *lilim* ou *liliot* em uma proporção de mais de cem por dia. Ela se recusou a voltar para Adão e foi informada de que, se não voltasse, perderia uma centena de seus próprios filhos todos os dias. Ainda assim, ela se recusou a voltar; então os anjos tentaram afogá-la, porém sem sucesso. Finalmente, foi

permitido a Lilith viver, com a condição de que ela nunca prejudicaria um recém-nascido onde pudesse ver escrito o nome dos anjos por perto. Iavé a entregou a Samael (Satanás) como a primeira de suas quatro esposas, e ela se tornou uma perseguidora dos recém-nascidos (hipoteticamente aqueles que não eram identificados) (FARRAR, 2018, p. 186).

Amaldiçoada, Lilith deixou sua prole, as Lilim, retratadas frequentemente como criaturas demoníacas inclusive em outros trabalhos de Gaiman. Em *Stardust*, são as mais velhas bruxas, velhas até mesmo para as participantes de sua Irmandade, consideradas rainhas entre as suas. Ao confrontar uma bruxa menor, a Bruxa-Rainha, que se encarregara de caçar a estrela para as suas irmãs, faz uma sequência de alusões a este fato:

- Quem é você? – perguntou.
- A última vez em que você soube de mim – disse a mulher da túnica escarlate – eu reinava, com minhas irmãs, em Carnadine, antes que desaparecesse.
- Você? Mas você já morreu faz muito, muito tempo.
- No passado, andaram dizendo que as Lilim tinham morrido, mas sempre foi mentira. O esquilo ainda não encontrou a bolota da qual crescerá o carvalho que será cortado para a construção do berço da criança que há de crescer para me matar (GAIMAN, 2008, p. 135).

Seus incríveis poderes são limitados somente por sua idade, ao qual pretendem reparar para que retornem à sua glória pregressa. A Bruxa-Rainha inclusive deixa transparecer o ressentimento com sua condição, ao tentar realizar um feitiço de metamorfose que outrora faria sem esforço:

- Estou ficando velha – disse ela aos dois criados. Em resposta, eles nada disseram, não deram a menor indicação de sequer terem compreendido o que ela dizia. – Os objetos inanimados sempre foram mais difíceis de transformar do que as criaturas animadas. É que sua alma é mais antiga, mais estúpida e mais difícil de convencer. Ah, no início dos tempos, eu podia transformar montanhas em mares e nuvens em palácios. Podia povoar cidades com os seixos de uma praia. Quem me dera voltar a ser jovem... (GAIMAN, 2008, p. 160).

Após abrir mão de todo o seu poder e juventude tentando capturar Yvaine, a estrela cadente, e falhar, a Bruxa-Rainha, envelhecida novamente, se junta à moça, e tem com ela um diálogo que destaca bastante a perspectiva que tem do mundo natural, de alguém que já vivera o bastante para se colocar à margem da reles compreensão humana:

- Vim buscar seu coração para levar comigo – disse a velha.
- É mesmo? – perguntou a estrela.

- É – respondeu a velha. – Eu quase consegui, lá em cima, naquele passo da montanha. – Ela deu um risinho do fundo da garganta com a lembrança. – Você se lembra?

[...]

- Aquela era você? – perguntou a estrela à mulherzinha diminuta. – Você, a mulher com as facas?

- Hã-hã. Eu mesma. Mas desperdicei toda a juventude que trouxe para a viagem. Cada ato de magia consumia um pouco da juventude que eu usava, e agora estou mais velha do que nunca estive.

- Se tocar em mim, se puser um dedo que seja em mim, há de se arrepender para todo o sempre.

- Se um dia você chegar à minha idade – disse a velha –, saberá tudo o que há a saber a respeito de arrependimentos, e saberá que mais um aqui ou ali não faz nenhuma diferença a longo prazo. – Ela farejou o ar. Seu vestido tinha sido vermelho um dia, mas agora parecia ter sido remendado, encurtado e desbotado com o passar dos anos. Estava caindo de um ombro, expondo uma cicatriz franzida que poderia ter séculos de idade. – Pois bem, o que eu quero saber é por que motivo não consigo mais encontrar você, em meu pensamento. Você ainda está lá, mas como um fantasma, um fogo-fátuo. Há não muito tempo, você ardia... seu coração ardia... na minha cabeça como uma chama de prata. Mas, depois daquela noite na estalagem, ela se tornou irregular e fraca. E agora simplesmente não se encontra lá.

Yvaine concluiu que não sentia nada além de pena da criatura que tinha desejado vê-la morta.

- Poderia ser que o coração que você busca não me pertence mais?

A velha tossiu. Todo o seu esqueleto se sacudiu e teve espasmos só com esse esforço. A estrela esperou que ela terminasse.

- Já dei meu coração a outra pessoa.

- O rapaz? O que estava na estalagem? Com o unicórnio?

- Esse mesmo.

- Naquela hora, você deveria ter deixado que eu o tomasse, que o levasse para minhas irmãs e para mim. Nós poderíamos ter voltado à juventude, e ela duraria até a próxima Era do Mundo. Esse seu rapaz vai parti-lo, desperdiçá-lo ou perdê-lo. É o que todos fazem (GAIMAN, 2008, p. 255-256).

Seu discurso revela novamente o quanto a face Anciã da Deusa é mal compreendida, uma vez que, para uma tornar a ser una com a Trindade, há a necessidade de se anular enquanto sujeito, o que não são necessariamente sinônimos. Mas é esse o papel que cabe a Lilith, Hécate, Perséfone e às demais representações da deusa sombria, senhora do submundo, não guardiãs da sabedoria do tempo, mas como inimigas de tudo o que não são elas, e que as oprimem lembrando-lhes o que já não são mais.

As Lilim, senhoras em um faërie, em sua velhice encarnam a Hécate amargurada, mas em sua mocidade, exaurem os poderes sedutores de Lilith, *femme fatales* capazes de tudo para assim permanecerem. Ainda assim, constituem apenas mais um grupo de antagonistas em *Stardust*, que nem nessa posição conseguem ser únicas.

Após percorrer os três planos de seu domínio através das obras de Neil Gaiman, a Deusa Tríplice volta para uma de suas primeiras encarnações nas mãos do autor, e a que mais se aproxima do arquétipo idealizado por Robert Graves, que concentra todas as representações possíveis. Em *Sandman* (2010), a personagem, Hecatae, é ao mesmo tempo Parcas, as Nornes, as Graças, as Morrigan, e nenhuma ao mesmo tempo.



Figura 3 - A Hecatae

Fonte: https://miro.medium.com/max/1192/1*BIEkSg1Dhbp5Ll1doNoCw.jpeg

Intermutáveis, a Donzela, a Mãe e a Anciã são uma única entidade, e são todas as faces da Deusa Tríplice que se revelam dependendo unicamente da função que desempenham no momento de sua aparição. Ao longo da jornada de Morfeu, herói trágico que é na verdade Sonho dos Perpétuos, a personificação de todos os sonhos do universo, elas surgem nas mais diversas facetas, mas a mais marcante definitivamente é a das Fúrias.



Figura 4 - As Fúrias

Fonte: https://comicvine1.cbsistatic.com/uploads/scale_small/0/574/90796-47210-the-kindly-ones.jpg

Na mitologia interna de *Sandman*, as Fúrias são a representação mais terrível de Hecatae, eufemicamente conhecidas como As Bondosas, uma vez que a mera menção de seu nome era o suficiente para instilar o medo nos sensíveis de espírito. Invocadas quando há o derramamento do sangue de parentes, são a epítome da vingança, e nem deuses – ou conceitos antropomorfizados, como Morfeus – podem contra suas armas.

Como em *Oceano*, é talvez um dos momentos de maior destaque da Deusa Tríplice no universo de Gaiman, embora, mais uma vez, relegada ao lugar de antagonista, e, associando-se mais diretamente à condição de arquétipo, torna-se mais um mecanismo narrativo do que de fato uma personagem plenamente desenvolvida.

As representações da Deusa Tríplice nas obras anteriores já foram bem observadas, diferentemente do que acontece em *Coraline*, que, de uma forma singular, traz para o plano central o arquétipo de Graves, dramatizando sua dinâmica de maneira a possibilitar leituras acerca da forma como o faz.

2.5.3 Assim em Graves como em Gaiman: a trindade desajustada em *Coraline*

Como ocorre em um número considerável de títulos em sua bibliografia, Gaiman também reproduz uma variante do arquétipo da Deusa Tríplice em *Coraline* (2003). Contudo, há uma particularidade sensível: o autor costuma utilizar essa figura como uma personagem secundária, normalmente prestando algum tipo de auxílio ou suporte para um protagonista masculino, mas na história da jovem que chega ao outro mundo, a Trindade e sua dinâmica é o cerne do enredo.

Coraline, a Sra. Jones e a outra mãe ilustram muito bem a estrutura arquetípica da Deusa Tríplice, mas a compõem de uma forma peculiar, uma vez que a Anciã busca incessantemente devorar a Donzela, pois, absorva em si mesma, não permite a continuidade cíclica da Natureza, e se torna uma projeção deformada, nociva, disruptiva. O antagonismo da outra mãe compromete, assim, a saúde do arquétipo:

A Deusa Tripla pertence à esfera semiótica do mistério. Como todas as trindades divinas, como o Pai, o Filho e o Espírito Santo, que é/são mais familiar(es) para muitos de nós, ela é tanto uma quanto várias. Ela é três, em suas três fases: donzela, matrona e anciã, e mesmo assim, unificada enquanto musa, ela é ao mesmo tempo criadora e destruidora. Invocada sob qualquer um de seus nomes – a Grande, a Branca, a Trina ou a deusa Mãe –, ou situada dentro de várias culturas que vinham consolidando essas transformações – a estabilidade e a imortalidade da figura nunca foram questionáveis. Uma brecha na estrutura, e a estrutura desapareceria (MURRAY, 2002, p. 75, tradução minha).

A Deusa Tríplice encarrega-se da manutenção dos ciclos de morte e renascimento no cosmos, mas quando uma de suas constituintes representa uma ameaça para a segurança do arquétipo (uma vez que tal figura deveria estar além dos ciclos do mundo), a estrutura, como uma espécie de ecossistema, procura se reparar – ou ao menos é o que nos sugere Neil Gaiman.

A predileção da outra mãe por agulhas e linhas de costura tanto reforça sua conexão com as trindades sagradas quanto evoca uma carga residual muito própria dos contos de fadas. A cultura da Deusa Tríplice, portanto, também partilha a mesma herança com tais narrativas, segundo sugere Nelly Novaes Coelho ao escrever sobre a Mãe Gansa, personagem que serve como contadora de histórias nos contos de fadas franceses:

A Mãe Gansa era uma personagem dos velhos contos populares, que contava histórias para seus filhos fascinados. Porém, a ilustração da capa do livro *Contos da Mãe Gansa* mostra uma *velha fiandeira*, tal como apareceu também na tradução que chegou ao Brasil em 1915. Essa substituição da *gansa* pela *fiandeira* teria resultado por analogia ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam, durante os longos serões ou dias de inverno, figura que, por sua vez, teria raízes nas Parcas da mitologia pagã, as deusas encarregadas de tecer a vida dos homens. Sabe-se que, na Idade Média, o *ato de fiar* (com fuso e roca) foi sempre associado à mulher, isto é, vinculado ao *poder feminino de tecer novas vidas e o abrigo dos corpos* (COELHO, 2012, p. 84, grifo da autora).

Especificamente, há uma associação entre a outra mãe e Átropos, das Parcas, e Skuld, das Nornes, ambas responsáveis pela medida final do fio da vida humana. Há, na outra mãe, o potencial demiúrgico, criador, uma vez que ela confecciona um outro mundo a cada nova vítima. Ou seria apenas a capacidade de moldar, uma vez que Coraline chega à conclusão de que sua antagonista era incapaz do ato de criação?

De todo modo, as ações da outra mãe não se dão de modo arbitrário, uma vez que, com ela, padece também o outro mundo, revelando uma conexão muito forte entre ambos. Pois da mesma forma que a Deusa é a terra, a outra mãe é o outro mundo, a face sombria da divindade que se manifesta como uma extensão reprimida das necessidades juvenis de Coraline e da ausência da Sra. Jones.

É assim estabelecida a trindade em *Coraline*. Contudo, diferente das demais obras inseridas nos universos de Gaiman, surge aqui como uma estrutura disfuncional: a outra mãe não deseja a renovação do ciclo, então cria um espaço de tempo sempre presente, *ad infinitum*, no qual violenta suas demais manifestações, caçando-as e devorando-as. Tal tendência, contudo, não foi seu ato inaugural contra a estrutura arquetípica que, supostamente, deveria

manter em prol de sua própria natureza, como Coraline descobre ao exigir da outra mãe que ela cumpra com sua palavra ao apostarem o destino de ambas:

- Como posso saber que você manterá sua palavra? – perguntou Coraline.
- Eu juro – disse a outra mãe. – Eu juro pelo túmulo da minha mãe.
- Ela tem um túmulo? – perguntou Coraline.
- Oh, sim – disse a outra mãe. – Eu mesma a coloquei lá. E quando descobri que estava tentando arrastar-se para fora, coloquei-a de volta (GAIMAN, 2003, p. 91).

Conquistadora da mãe e predadora de seus filhos, a outra mãe sustenta a faceta de Cronos, o tirano que devora sua prole a fim de que não seja destronado como fizera com seu pai, Urano. Ela é, assim, o monstro desestabilizador cuja existência o equilíbrio da natureza não pode permitir que exista.

A figura do monstro-tirano é familiar às mitologias tradições folclóricas, lendas e até pesadelos do mundo; e suas características, em todas as manifestações, são essencialmente as mesmas. Ele é o acumulador do benefício geral. É o monstro ávido pelos vorazes direitos do “meu e para mim”. A ruína que atrai para si é descrita na mitologia e nos contos de fadas como generalizada, alcançando todo o seu domínio. Esse domínio pode não ir além de sua casa, de sua própria psique torturada ou das vidas que ele destrói com o toque de sua amizade ou assistência, mas também pode atingir toda a sua civilização. O ego inflado do tirano é uma maldição para ele mesmo e para o seu mundo – pouco importa quanto seus negócios pareçam prosperar. Auto-terrorizado; dominado pelo medo; alerta contra tudo, para enfrentar e combater as agressões do seu ambiente – que são, primariamente, reflexos dos incontroláveis impulsos de aquisição que se encontram em seu próprio íntimo –, o gigante da independência autoconquistada é o mensageiro do desastre do mundo [...] (CAMPBELL, 2007, p. 25).

A saúde do ciclo da Deusa Tríplice é o que conforma a estrutura dramática deste enredo gaimaniano, uma vez que Coraline, fruto do tempo profano, reintroduz o fluxo do tempo no espaço até então estagnado, onde a divindade se matinha isolada, suprema. Contudo, da mesma forma que a condição masculina de Gaiman o leva por caminhos limitantes no que diz respeito à experiência feminina na construção tanto de uma protagonista quanto de uma antagonista, o mesmo pode ser dito de Robert Graves, que primeiramente forneceu o escopo conformador que Gaiman utiliza.

A adoção do arquétipo idealizado por Graves encontra-se no cerne de Margaret Atwood, autora que também evoca o imaginário dos contos de fadas na confecção de suas tramas e, por extensão, as referências à Deusa Tríplice. Diferente de Gaiman, Atwood tende a

assumir uma postura mais crítica com relação ao conceito de Graves, por vezes problematizando a visão simplista com a qual a trindade contempla a complexidade feminina.

Ao retomar a bibliografia de Atwood e discutir sobre a representação feminina e a atmosfera contodefadesca que suas obras evocam, a pesquisadora Rose Wilson, em seu *Margaret Atwood's fairy-tale sexual politics* (1994), destaca as aproximações e distância que o corpo narrativo da autora tem da percepção de Graves sobre a Deusa Tríplice, inclusive, por vezes, parodiando-a: “Enquanto uma aspirante a autora, Atwood aprendeu com Graves que mulheres são ‘encarnações da própria Deusa Branca [Musa], alternadamente... mais inspirações que criadoras’ [Atwood, ‘great Unexpectations’ xv]” (WILSON, 1994, p. 52, tradução minha).

Wilson realiza um percurso meticuloso ao longo do trabalho de Atwood, articulando toda uma posição crítica da autora com relação aos pressupostos de Robert Graves, postura da qual Gaiman, ao escrever *Coraline*, poderia ter se enriquecido consideravelmente:

Exaltando a adoração de uma deusa, Graves ironicamente limita as possibilidades femininas. Segundo Atwood em sua obra *Survival* (1972), ele “divide a Mulher em três categorias ou identidades mitológicas. Primeiro surge a maliciosa figura de Diana ou Donzela, a jovem garota; em seguida a figura de Vênus, deusa do amor, do sexo e da fertilidade; então a figura de Hécate, conhecida por Graves como a Anciã, deusa do Submundo” (199). [...] A Anciã, “não sinistra quando vista como parte do processo”, torna-se quando “quando vista como a única alternativa, como a totalidade das possibilidades de ser mulher” (*Survival* 199) (WILSON, 1994, p. 52-53, tradução minha).

Rose Wilson destaca a constatação que Atwood faz da supremacia da figura Hécate, imortalizada no Imaginário por meio da figura da bruxa clássica, ora Velha, ora sedutora, mas sempre terrível. Sua presença é tão ameaçadora que não deixa espaços para Diana e tampouco Vênus:

Atwood observa a tendência da Literatura Canadense que as Dianas-Donzelas têm de morrer jovens, que as Vênus têm de estarem ausentes, e as Hécates de se proliferar, frequentemente englobando em si Vênus e Dianas aprisionadas. [...] Desconstruindo roteiros fechados para mulheres, os textos literários e visuais de Atwood expõem os silenciosos e subversivos subtextos da mitologia falocêntrica, restaurando a deslocada Hécate (frequentemente em sua faceta Medusa) ao seu contexto e permitindo a nós reconhecer sua face oculta (WILSON, 1994, p. 53, tradução minha).

Ao enumerar tais tendências canadenses, o estudo da obra de Atwood descreve muito bem a situação das personagens femininas em *Coraline* e como se dá sua dinâmica: a jovem exploradora luta para se manter viva, enquanto que, sua mãe, a única personagem com traços regulados de sexualidade, é mantida refém pela terrível antagonista, cujos cabelos se

assemelham a serpentes e os dedos, tão afiados quanto suas agulhas, ressaltam o subtexto fálico da ameaça que representa para ambas.

Gaiman vai mais longe com a outra mãe, e não só a retrata como a Hécate górgona, mas, privando-a de seu terror associado à figura feminina, reveste-a com o poder de Cronos, impedindo o fluxo da natureza e, no caso do outro mundo, do próprio tempo.

Cronos não reafirma o poder feminino como Hécate, parte do conceito da Deusa Tríplice, mas invoca uma ameaça patriarcal, o que não desproblematiza o enredo, pois a outra mãe é vilanizada ao se apropriar de uma força que, culturalmente, não lhe pertence: a autoridade patriarcal. Não conformando o feminino como é esperado de seu arquétipo, ela se torna o monstro a ser eliminado para que o universo volte ao seu eixo, e cabe a Coraline investir os valores tradicionais que a sustentam na derrota de sua inimiga.

A demonização do feminino é sustentada na composição residual da outra mãe: bruxa, apresenta traços tanto ofídicos quanto aracnídeos, duas campos da fauna profundamente associados à mulher:

O Cristianismo posterior associa Eva, a serpente no jardim e o fruto da árvore do conhecimento com a tentação e a consequente queda do “homem”, um termo impróprio tradicional para “homens”; assim, serpentes foram associadas a demônios femininos (Walker, *Woman’s Dictionary* 262). Heróis patriarcais (São Jorge, São Patrício, Perseu) tradicionalmente assassinam a mãe lua, associada não apenas com Eva, mas também com a Maria da Igreja Católica e a Kali do Hinduísmo, na forma da grande serpente, dragão ou monstro marinho (Sjoo e Mor 155) (WILSON, 1994, p. 59).

São estes alguns dos traços que reafirmam o paradigma patriarcal sobre *Coraline*, uma vez que a obra não reconsidera os símbolos que tradicionalmente associam-se com a mulher e o mal. O que não seria uma tarefa deveras complicada, uma vez que a tradição patriarcal não contém as únicas referências clássicas disponíveis para um autor dedicado ao estudo de folclores e mitologias como Neil Gaiman:

Em seu antigo simbolismo de poder feminino, contudo, a cobra representa o poder da vida e da iluminação. “Em árabe, as palavras para ‘cobra’, ‘vida’ e ‘ensinamento’ estão todas relacionadas ao nome de Eva – a versão bíblica da Deusa em sua forma de serpente’. Eva é associada a Lâmia, a Deusa Serpente da Líbia convencionalmente retratada com a cabeça e os seios de mulher, a Medusa grega (Walker, *Woman’s Dictionary* 388-89, 262), e à lenda hebraica da insubmissa Lilith, parte cobra, centro divino de seu próprio culto (Sjoo e Mor 276-7), um emblema da mulher insolente (WILSON, 1994, p. 59-60, tradução minha).

Para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou

um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se.

[...]

Entre os índios americanos do sudoeste, a personagem favorita que desempenha esse papel benigno é a Mulher-Aranha – uma pequena senhora, com aparência de avó, que vive debaixo da terra (CAMPBELL, 2007, p. 74-75).

A outra mãe é a epítome da face sombria da mulher patriarcal, cuja existência é inadmissível. Em seu próprio submundo, ela se posiciona como Cronos, matricida e filicida, que coroara a si mesma Rainha às custas da derrota de sua mãe, quando deveria ser Hécate, deusa-bruxa, senhora dos caminhos – os quais ela desconhece, como afirma tão petulantemente o gato. Esse retrato revela, no mínimo, um desconhecimento acerca da complexidade da figura da rainha sombria, que os gregos chamavam Perséfone:

Perséfone é mais que dupla. Em termos de interpretações usuais, contudo, não devemos esquecer que ela é no mínimo dupla, tanto no mundo quanto no submundo, significando tanto a primavera quanto a velha encarquilhada, tanto natureza quanto arte, criadora acima de musa (WILSON, 1994, p. 60, tradução minha).

[...] como Graves ironicamente nos relembra, a máscara Medusa de Hécate ameaça o profano contra a invasão dos seus mistérios (Greek Myths I 17). Perséfone é mais que uma inconstante femme fatale. Desde os primórdios, a Deusa sacrifica-se à terra. [...] Mesmo nas versões patriarcais mais conhecidas do mito, Perséfone deixa a terra não por livre e espontânea vontade, mas porque Hades a sequestra e a estupra, simbolizando o roubo dos mistérios femininos (Graves, Greek Myths I 93) (WILSON, 1994, p. 61, tradução minha).

A outra mãe é incapaz de amar algo além de si mesma – pelo menos, é o que o gato (macho) nos diz –, e, não sabendo expressar amor, confunde-o com o consumo sacrificial, para o qual oferece não a si, mas a suas possíveis sucessoras no ciclo suspostamente natural, congelando assim o espaço-tempo em um ciclo estéril, vazio, infestado de ilusões e mentiras.

É curioso destacar que, da mesma forma que a outra mãe não se apropria de Medusa mas abraça Cronos, para vencê-la, Coraline se aparata com seu aspecto masculino, ferindo-a com o gato, sua contraparte masculina, pois, na polaridade homem-mulher, é a única forma possível de tirar da outra mãe o poder que nunca deveria ter sido seu. Se a outra mãe posa como o titã déspota, Coraline faz às vezes de Zeus, o filho com o poder de romper os ciclos viciados do pai.

Dito isso, não seria questionável o fato de Coraline também usar da força masculina contra a antagonista? A resposta é não, uma vez que a menina o faz para fins regulatórios do

arquétipo, e não subversivos. Ela não atende os próprios desejos ao renunciar as dádivas da bela dama, mas assume seu compromisso com as relações reguladas do mundo primário, onde seu desejo não pode estar acima do bem-estar comum de sua primeira referência de sociedade: a família.

Renunciando a si mesma, Coraline apropria-se da força masculina que lhe é permitida e confronta a mulher que não deve se tornar, anulando-a em prol de, talvez, uma figura mais palatável para a ordem tradicional. E o faz de modo igualmente ritualístico. Após incapacitá-la com o gato, Coraline, ao fugir de sua garganta-portal (ou, como sugere Parsons *et al*, de seu canal vaginal), decepa a mão da outra mãe com a ajuda das crianças-fantasmas e da energia de seus pais, que nada lembram após do ocorrido.

Eis então a ocorrência do desmembramento, tão significativo quanto o ritual ao qual Coraline seria submetida para sacrifício: “Desmembramento, uma presença frequente em folclore e mito, pode ser um meio para a reconstrução e renascimento para deusa, artista e leitor” (WILSON, 1994, p. 65, tradução minha).

Descosturando a figura monstruosa, há a esperança de que a natureza – como compreendida por Graves – reestruture-se, agora de acordo com uma figura feminina que não se mostre uma ameaça para o que o poeta supõe ser a ordem cósmica:

O desmembramento e o canibalismo rituais são esse tipo de rito que, perdurando simbolicamente na comunhão cristã (Walker, *Woman's Encyclopedia* 135-39) e mantendo relação com o canibalismo mágico de “A amoreira”³⁴, eram provavelmente tentativas iniciais de participar do eterno renascimento junto a Grande Mãe, cujo útero curaria a si mesmo (WILSON, 1994, p. 76, tradução minha).

Em *Coraline*, não sabemos que figura ocupou o lugar arquétípico que a outra mãe deixara vazio, e é provável que assim tenha permanecido, uma vez que a situação do arquétipo na obra revela uma contradição estrutural: com a presença da mãe sombria, a Trindade estava comprometida, insustentável, mas sem ela, é impossível que a Deusa seja contemplada em sua plenitude. E essa contradição se revela somente pelo fato de que tal arquétipo não fora somente organizado, mas também propagado, sob o viés patriarcal, fato que Margaret Atwood procura ressignificar em sua obra.

³⁴ “*The Juniper Tree*”, em inglês, é um dos contos transcritos pelos Irmãos Grimm, no qual uma madrasta cruel, a fim de assegurar uma herança para sua filha, decapita o primogênito de seu marido e, com seus restos, faz um ensopado para que o esposo, desavisado, coma. Mas o menino, sob a amoreira, renasce como um espírito semidivino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neil Gaiman é um autor peculiar, que, com um senso estético único e um variado conjunto de referenciais folclóricos e mitológicos, tece enredos tão peculiares quanto ele mesmo. Seus trabalhos raramente recorrem a estratégias convencionais para a produção de efeito em seu leitor, confiando mais na construção de uma atmosfera densa, por vezes filtrada pelos ares do sonho, do pesadelo ou da ilusão para causar uma sensação de estranhamento, que tende ao maravilhamento.

Tal estratégia torna-se um recurso de imersão, um convite para que nós, leitores, adentremos seus mundos de fantasia com a descrença suspensa, mas com os sentidos bem apurados, uma vez que não sabemos os perigos que se escondem por detrás de suas maravilhas.

Coraline (2003) insere-se em um desses mundos, no qual uma emulação colorida da realidade de sua protagonista esconde a ameaça que paira em suas bordas. O enredo evoca o imaginário de um modo poético em particular, o conto de fadas, o que exige um aparato teórico-metodológico específico para que se realize uma das muitas leituras possíveis da obra.

A Teoria da Residualidade Cultural e Literária, organizada pelo professor Dr. Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará (UFC), aliada aos textos referenciais de autores como Tolkien, Todorov, Carter, Darnton, Coelho e Bettelheim, foi aqui utilizada como o fio condutor pelo qual percorri a narrativa, principal recurso instrumental para compreender *Coraline* como um conto de fadas contemporâneo.

Tecido este fio, elegi categorias de análise para que fosse feita a decantação dos elementos residuais que compõem os motivos-chave da narrativa, como a Menina, o Gato e a Outra Mãe, essenciais para a montagem de um mosaico de significados que só é acessível por meio da perspectiva residual de leitura.

Iniciei este estudo já com a intenção de perceber os referenciais à Deusa Tríplice que Gaiman, com frequência, utiliza em suas obras, que já são muito bem observadas, o que não acontece com *Coraline*, assim como esperava compreender o antagonismo da outra mãe sob uma opinião menos maniqueísta, e de fato o consegui, embora não da forma que esperava. Particularmente, não sabia que o arquétipo fora organizado por um poeta moderno, Robert Graves, tampouco que era homem.

Destaco isso porque também me deparei com um texto muito particular durante minhas leituras, de autoria conjunta de Elizabeth Parsons, Naarah Sawers e Kate McNally – *A outra*

*mãe: os contos de fadas pós-feministas de Neil Gaiman*³⁵ (2008). Este texto, posicionando-se criticamente sobre a forma como Neil Gaiman constrói sua antagonista e estabelece seu confronto com *Coraline*, me fez considerar o aspecto intrinsecamente psicanalítico da obra – digo intrínseco por se tratar de um conto de fadas, construções que falam imediatamente sobre as searas obscuras de nossa identidade.

Perceber isto me fez considerar o gênero e como o mesmo é compreendido pela mitologia e pela psicanálise, embora não torne este um texto sobre o estudo de gênero. Não ocupo uma posição confortável para discutir sobre, mas também não pude desconsiderar este que é um fator de peso para a compreensão crítica da história da menina que acha um mundo secreto, o estado da arte alcançado pela obra me desautoriza a fazê-lo.

Da mesma forma que estas conclusões redefiniram minhas prioridades de busca ao longo da narrativa, reforçaram minhas hipóteses iniciais de que havia, de fato, certos elementos na obra que precisavam de uma leitura diferenciada, redefinindo não somente a visão que tinha do autor e do arquétipo enquanto frutos da expressão masculina, mas também da visão que tinha de mim mesmo enquanto um pesquisador homem.

Contos de fadas, contemporâneos ou não, de fato guardam reminiscências de um mundo que antecedeu o paradigma patriarcal, e considerá-las é o mínimo que minha posição me permite realizar, a fim de que questionamentos sejam possíveis. Esta, inclusive, é uma possibilidade que penso ter legado com este texto, de que há possibilidades infinitas de leitura fora do nosso paradigma vigente, e frequentemente me pergunto, o quanto minha condição ainda não me permite ver?

É impossível, para este texto, esgotar a riqueza de uma obra como *Coraline*, o que é possível é que chame atenção para determinados tópicos, não apenas os que foram aqui discutidos, mas especificamente os que não foram: e quanto aos vizinhos de *Coraline*? O treinador de ratos e as atrizes aposentadas? E o outro pai? O que uma atividade como a tecelagem nos permite ver em *Coraline*? O que um plano essencialmente virtual como o outro mundo pode nos oferecer em termos de definição de espaço narrativo?

A pesquisa realizada para este texto foi feita com a intenção de deixar uma ferramenta bem organizada para aqueles que desejam não apenas se aventurar pelo outro mundo, mas também àqueles que pretendem desafiar as paragens narrativas escritas por Neil Gaiman ou embrenhar-se pelo perigoso mundo das fadas, os Faërie, e descobrir algumas verdades estranhas que ali se escondem, e que normalmente são, no mínimo, incômodas.

³⁵ *The Other Mother: Neil Gaiman's Postfeminist Fairytales*, tradução minha.

Aos que gozam de coragem suficiente, eu desejo boa sorte.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Hans Christian. A Pequena Sereia in TATAR, Maria (org.). **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ARIÈS, Philippe. “A história das mentalidades”. In LE GOFF, Jacques (Org.). **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 268-295. Disponível em <https://docero.com.br/doc/cccc1n>. Acesso em 30/06, às 10:06.

ASBJØRNSEN, Peter Christen. MOE, Jørgen. O gato em Dovrefjell in AVILA, Marina (org.). **Os melhores contos de fadas nórdicos**. Trad. Cláudia Melo Belhassof, Camila Fernandes, Carlos Rabelo. São Caetano do Sul: Wish, 2019.

BACHMANN, Helen I. **O animal como símbolo nos sonhos, mitos e contos de fadas**. Trad. Vilma Schneider. Petrópolis: Vozes, 2016.

BARBOSA, Nahinã de Almeida Rosa. **A intertextualidade entre Coraline e o mundo secreto e o mito de Orfeu**. São Paulo: Repositório da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012. Disponível em <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2164>. Acesso em 01/10/2019, às 20h30.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 14^a ed. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução da CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, 2006.

BRADLEY, M. Zimmer. **As brumas de Avalon**. Trad. Marina Della Valle. São Paulo: Planeta, 2017.

BUCKLEY, Chloe. Neil Gaiman’s ‘New Mother’ 1882–2002: how *Coraline* ‘translates’ Victorian fantasy in **Peer English**, vol. 5. Leicester: University of Leicester Repository, 2010. Disponível em <https://www2.le.ac.uk/offices/english-association/publications/peer-english/5/03%20Buckley.pdf>. Acesso em 13/11/2018, às 21h10.

CAMPBELL, Hayley. **A arte de Neil Gaiman**. Trad. Alexandre Callari. São Paulo: Editora Mythos, 2015.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CARTER, Angela. **103 contos de fadas**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. **Literatura infantil: estudos**. São Paulo: Editora Lotus, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª edição. São Paulo: Ediouro Publicações SA, 1999.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Trad. Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.

CLIFFORD, Lucy. **Anyhow stories: moral and otherwise**. London: McMillan and Co, 1882.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

CUNNINGHAM, Scott. **Magia natural: Rituais e encantamentos da Tradição Sagrada**. Trad. Cláudio Quintino. São Paulo: Gaia, 2008.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da História Cultural Francesa**. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEL TORO, Guillermo. FUNKE, Cornelia. **O labirinto do fauno**. Trad. Bruna Beber. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

DUBY, George. Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte. In **Novos Estudos CEBRAP** N° 33, julho, 1992 pp. 65-75 Disponível em <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12469408/reflexoes-sobre-a-historia-das-mentalidades-ea-arte-revista-novos->. Acesso em 30/06/2020 as 08:31.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6ª ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARRAR, Janet & Stewart. **A Deusa das Bruxas: o princípio do feminino da Divindade**. Trad. Claudiney Prieto. São Paulo: Editora Alfabeto, 2018.

FRANCHINI, A.S.; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia**. Porto Alegre: L&PM Editora, 7ª Edição, 2005.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.

FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo in GARCÍA, Flavio. MOTTA, Marcus. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

GAIMAN, Neil. **Mitologia nórdica**. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

GAIMAN, Neil. *Deuses americanos*. Trad. Leonardo Alvez. Rio de Janeiro: Intrínseca: 2016.

GAIMAN, Neil. **Faça boa arte**. Trad. editorial. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GAIMAN, Neil. **O oceano no fim do caminho**. Trad. Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

GAIMAN, Neil. **Coraline**: 10th Anniversary Edition (English Edition). Bloomsbury: Bloomsbury Children's Book, 2012.

GAIMAN, Neil. **Sandman**: edição definitiva vol. 1. Trad. Jotapê Martins, Fabiano Denardin. Barueri: Panini Books, 2010.

GAIMAN, Neil. **O mistério da estrela – Stardust**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2008.

GAIMAN, Neil. ZULLI, Michael. **Criaturas da noite**. Trad. Adriana Falcão. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

- GAIMAN, Neil. **Coraline**. Trad. Regina Barros de Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- GAIMAN, Neil. **Fumaça e espelhos: contos e ilusões**. Trad. Cláudio Blanc. São Paulo: Via Lettera, 2002.
- GRAVES, Robert. *A deusa branca: uma gramática histórica do mito poético*. Trad. Bentto de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho in TATAR, Maria (org.). **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- KEATS, John. **A bela dama sem piedade**. Trad. Izabella Drummond. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4656985/mod_resource/content/1/A%20BELA%20DAMA%20SEM%20PIEDADE.pdf. Acesso em 28/12/2019, às 23h47.
- KRAMER, H. SPRENGER, J. **O martelo das feitiçeras**. Trad. Paulo Froés. Rio de Janeiro: BestBolso, 2ª edição, 2015.
- MURARO, R.M. Introdução in KRAMER, H. SPRENGER, J. **O martelo das feitiçeras**. Trad. Paulo Froés. Rio de Janeiro: BestBolso, 2ª edição, 2015.
- MURRAY, Jennifer. Questioning the Triple Goddess: Myth and Meaning in Margaret Atwood's *The Robber Bride* in **Canadian Literature** 173-I. Columbia: University of British Columbia, 2002.
- NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. 3ª edição. São Paulo: Edusp, 2014.
- PARSONS, Elizabeth. SAWERS, Naarah. McINALLY, Kate. The Other Mother: Neil Gaiman's Postfeminist Fairytales. **Children's Literature Association Quarterly**, Volume 33, N. 4, p. 371-389, 2008.
- PERRAULT, Charles. Cinderela ou O sapatinho de vidro in TATAR, Maria (org.). **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- PERRAULT, Charles. O Gato de Botas ou o Mestre Gato in TATAR, Maria (org.). **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PLATÃO. GUINSBURG, J. (org. e trad.). **A República de Platão**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PONTES, Roberto. Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade. In **Revista Decifrar** v. 7 n. 14 (2019), p. 11-20. Disponível em <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/7555>. Acesso em 26/06/2020, às 10:11.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06**. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

PRANDI, Reginaldo. **A mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROPP, Vladimir L. **Morfologia do conto maravilhoso**. Brasília: Editora Copymarket, 2011.

PULLMAN, Philip. **As fronteiras do universo: trilogia**. Trad. Maria do Rosário Monteiro. São Paulo: Objetiva, 1998 – 2003.

RAPOSEIRA, Silvia do Carmo Campo. **Tree by Tolkien: J.R.R. Tolkien e a teoria dos contos de fadas**. Coimbra: Repositório da Universidade de Coimbra, 2006. Disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/443/1/LC220.pdf>. Acesso em 13/05/2018, às 19h10.

ROTHFUSS, Patrick. A árvore reluzente in MARTIN, George. DOZOIS, Gardner (org.). **O príncipe de Westeros e outras histórias**. Tradução de Petê Rissati et al. Rio de Janeiro: Saída de Emergência, 2015.

RUDD, David. **An eye for an I: Neil Gaiman's Coraline and Questions of Identity**. Bolton: UBIR - University of Bolton Institutional Repository, 2008. Disponível em http://ubir.bolton.ac.uk/218/1/emcs_journals-1.pdf. Acesso em 25/02/2019, às 22h22.

RUSSELL, Jeffrey. ALEXANDER, Brooks. **História da bruxaria**. Trad. Álvaro Cabral, William Lagos. São Paulo: Aleph, 2019.

SCHERS, Joni. **Something called protective coloration: the Uncanny in Children's Literature - A Case Study of Neil Gaiman's Coraline**. BA Thesis English Language and Culture. Utrecht:

Utrecht University Repository, 2016. Disponível em <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/342112>. Acesso em 19/10/2018, às 20h00.

TATAR, Maria (org.). **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TOLKIEN, J.R.R. **Sobre histórias de fadas**. Trad. Regina Barros de Carvalho. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

TORRES, José William Craveiro. **Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos n'A Demanda do Santo Graal**. CAPES. Fortaleza, 2011.

WAGNER, Hank. GOLDEN, Christopher. BISSETTE, Stephen. **Príncipe de histórias: os vários mundos de Neil Gaiman**. Trad. Santiago Nazarian. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

WILDE, Jane. Popular notions considering the Sidhe Race in **A treasury of Irish fairy and folk tales**. Organização editorial. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2015.

WILDE, Jane. The demon cat in **A treasury of Irish fairy and folk tales**. Organização editorial. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2015.

WILDE, Jane. The ride with the fairies in **A treasury of Irish fairy and folk tales**. Organização editorial. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2015.

WILSON, Sharon Rose. **Margaret Atwood's fairy-tale sexual politics**. Mississippi: University press of Mississippi, 1994.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

ANEXOS

Anexo 1 – A nova mãe, por Lucy Clifford (tradução minha)

I.

As meninas sempre foram chamadas de Olhos Azuis e Peru, e fizeram por merecer seus nomes. A mais velha era como seu querido pai, que estava lá longe no mar, e quando sua mãe a olhava, costumava dizer: “Menina, você puxou aos olhos do seu pai;”, pois o pai tinha o par de olhos mais azuis, e aos poucos sua menininha veio assim a ser chamada. A caçula, quando ainda era um bebê, chorado bastante porque um peru que vivia perto da casinha, e às vezes vagava floresta adentro, de repente desapareceu no meio do inverno; e, para consolá-la, chamaram-na por esse nome.

Agora, a mãe, Olhos Azuis, a Peru e a bebê viviam todas em uma casinha solitária à beira da floresta. A floresta ficava tão próxima que o jardim de trás parecia parte dela, e os enormes abetos estavam tão perto que seus longos e negros braços arranhavam o teto colmado, e quando a lua brilhava sobre eles, suas sombras entrelaçadas espalhavam-se sobre as paredes brancas.

Era um longo caminho até a vila, quase dois quilômetros, e a mãe tinha que trabalhar duro e não sobrava tempo para ir até lá ver se havia alguma carta do querido pai no correio, então de tardezinha, ela costumava mandar as duas crianças em seu lugar. Elas ficavam muito orgulhosas de ir sozinhas, e corriam meio caminho até o correio. Quando voltavam cansadas da longa caminhada, a mãe estava esperando e zelando por elas, e o chá estava pronto, e o bebê se alegrava; e se por um acaso houvesse uma carta vinda lá do mar, então ficariam realmente felizes.

A casinha era muito aconchegante: as paredes eram brancas como a neve tanto por dentro quanto por fora, e nelas estariam penduradas a assadeira e a forma de bolo, junto à tampa de uma grande panela que já era usada muito antes que as crianças pudessem lembrar, e também as peixeiras, todas polidas e brilhando como prata.

De um lado da lareira, acima dos foles, ficava o calendário, e do outro o relógio, que batia na hora errada e estava sempre atrasado, mas era um bom relógio, com uma pequena pintura em atrás dos ponteiros e às vezes funcionava uma semana inteira sem parar. A cadeira do bebê ficava em um canto, e no outro havia um armário pendurado no alto da parede, no qual

a mãe guardava todo tipo de surpresinhas. As crianças ficam imaginando como as coisas que saíam desse armário iam parar lá, porque raramente as viam entrando.

- Minhas filhas – a mãe disse em uma tarde de outono –, está muito frio para você irem até à vila, mas vocês devem ir rápido, e quem sabe você não trazem uma carta dizendo que seu querido pai já está à caminho da Inglaterra. – Então Olhos Azuis e a Peru se apressaram e logo estavam prontas para ir.

- Não demorem – disse a mãe, como sempre dizia antes de irem. – Vão pelo caminho mais rápido e não encarem nenhum estranho que encontrarem, e com certeza não falem com eles.

- Sim, mãe –, elas responderam; e então ela as beijou e as chamou de boas meninas, e elas alegremente seguiram seu rumo.

A vila estava mais alegre que de costume, pois houve uma feira no dia anterior, e as pessoas que se divertiram ainda estavam pela rua como se não aceitassem que o feriado acabara.

- Queria ter vindo ontem – Olhos Azuis disse à Peru –, assim teríamos visto alguma coisa.

- Olhe lá! –, disse a Peru, e ela apontou para uma tenda cheia de pão de gengibre; mas elas não tinham dinheiro. No fim da rua, perto do Leão Azul onde os coches paravam, havia um senhor sentado no chão apoiando as costas em uma parede, e junto dele, dois cães encoleirados. Eram cães dançarinos, as crianças pensaram, e queriam vê-los dançar, mas eles pareciam tão cansados quanto o dono, e sentaram bem ao lado dele, como se não houvesse mais nenhum abano em suas caldas.

- Ah, eu realmente queria ter vindo ontem –, Olhos Azuis disse novamente quando entraram na mercearia, que também era o correio.

A atendente estava muito ocupada pesando café, e quando ela teve tempo de atendê-las disse somente “Não há cartas para vocês hoje”, e voltou ao que estava fazendo. Então as meninas seguiram para casa. Elas passaram devagar pela rua da vila, pelo homem e seus cães. Um deles acordara e sentara com a cabeça pendendo para o lado, parecendo muito triste e um pouco ridículo; mas as meninas continuaram seu caminho até a ponte e os campos que davam na floresta.

Deixaram a vila e andaram um pouco, e pouco antes de alcançarem a ponte, elas viram, encostada em uma pilha de pedras, uma pessoa sombria e estranha. De início pensaram ser alguém adormecido, depois pensaram que era uma pobre mulher, doente e faminta, e então perceberam que se tratava de uma menina estranha, de aparência selvagem, que parecia muito

infeliz, e logo viram que havia um problema ali. Elas foram até a menina, e pensaram em perguntar se podiam fazer algo para ajudá-la, pois eram crianças gentis e realmente sensíveis a quem passasse necessidade.

A garota era alta, e devia ter uns quinze anos. Ela vestia roupas muito puídas. Em volta dos ombros tinha um velho xale marrom, rasgado na ponta que esvoaçava às suas costas. Ela não tinha gorro, e um velho lenço amarelo que tinha amarrado na cabeça havia caído e se embolado em seu pescoço. Seu cabelo era preto como o carvão e pendia despenteado e embaraçado, de qualquer jeito. Não era muito comprido, mas era brilhante, e combinava com seus olhos pretos e a pele escura, sardenta. Em seus pés, meias grosseiras e cinzentas, botas grossas e gastas, que ela claramente tinha esquecido de amarrar. Ela tinha algo escondido sob o xale, mas as meninas não sabiam o que era.

De início, pensaram ser um bebê, mas, quando ela, vendo-as se aproximarem, cuidadosamente sentou sobre a coisa, perceberam seu erro. Sentada, a garota as viu chegarem, e não se mexeu até que as meninas estivessem a um metro dela; então, limpou seus olhos como se tivesse chorado muito, e as encarou.

As crianças se mantiveram quietas em frente dela por um momento, encarando-a e imaginando o que fariam.

- Você está chorando? – perguntarem timidamente.

Para a surpresa dela, a garota respondeu com a voz mais alegre possível:

- Oh, não! Pelo contrário. Vocês estão?

Elas acharam-na rude por responder dessa maneira, pois qualquer um poderia ver que não estiveram chorando. Sentiram vontade de ir embora; mas a garota as fitou tão fixamente com seus grandes olhos escuros que elas não o fariam sem antes dizerem mais alguma coisa.

Talvez você esteja perdida? – disseram gentilmente.

Mas ela prontamente respondeu: - De modo algum. Vocês acabaram de me encontrar. Além disso – ela acrescentou –, eu moro na vila.

As crianças ficaram surpresas, já nunca a viram antes, pois, ao menos de vista, conheciam todos da vila.

- Nós costumamos ir até a vila – disseram, pensando que isso interessaria a ela.

- De fato – ela respondeu. E isso foi tudo; e de novo, as crianças se perguntaram o que fazer.

Então, a Peru, que tinha uma mente curiosa, fez uma pergunta ousada: - Você está sentada no quê? – ela perguntou.

- Em um bandolim – respondeu a garota, ainda com a voz mais alegre, o que as confundiu, pois ela parecia estar desconfortável e com frio.

- O que é um bandolim? – perguntaram.

- Estou surpresa que não saibam – a garota respondeu. – A maioria das pessoas civilizadas tem um –. E então o pegou e mostrou a elas. Era um instrumento curioso, cuja forma era muito parecida com a de um violão; tinha três cordas, mas só duas cavilhas para afiná-las. A terceira corda não afinava nunca, e daria um efeito singular produzido pela música da garota da vila. Estranhamente, não se tocava o bandolim pelas cordas, mas girando uma pequena manivela escondida em um dos lados.

Mas o mais estranho sobre o bandolim não era a música que faria, ou as cordas, ou a manivela, mas uma pequena caixa quadrada anexada em um dos lados. A caixa tinha uma tampa fina que parecia abrir por uma mola. Era tudo o que as meninas conseguiram entender de início. Ficaram ansiosas para ver dentro da caixa, ou saber o que continha, mas pensaram que pareceriam curiosas se o dissessem.

- Um bandolim é realmente a coisa mais linda – disse a garota, olhando para ele, falando com voz quase afetuosa.

- Onde você o conseguiu? – as meninas perguntaram. – Custou muito dinheiro?

- Sim – a menina respondeu devagar, assentindo com a cabeça –, custou muito dinheiro. Eu sou muito rica – acrescentou.

E as meninas acharam isso uma afirmação impressionante, pois não achavam que pessoas ricas andavam com roupas velhas, ou saíam sem gorro. “Ela ao menos deveria ter arrumado o cabelo”, pensaram, mas não disseram.

- Você não parece rica – disseram devagar, e o mais educadamente possível.

- Talvez não – ela respondeu alegremente.

As crianças reuniram coragem, e ousaram dizer:

- Você parece amarrotada – elas não quiseram dizer esfarrapada.

- É mesmo? – disse a garota com a voz de quem ouviu uma afirmação agradável, mas surpreendente. – Um pouco de desalinho é muito respeitável – acrescentou com voz satisfeita. – Eu devo dizer isso a eles – continuou. E as meninas se perguntara o que ela quis dizer. Ela abriu a caixinha ao lado do bandolim, e disse, como se falasse com alguém que pudesse ouvi-la: - Elas disseram que pareço amarrotada; é muita sorte, não é?

- Você não está falando com ninguém! – exclamaram, mais surpresas que nunca.

- Oh, sim! Eu estou falando com eles dois.

- Eles dois?

- Sim. Eu tenho aqui um homenzinho vestido de camponês, usando um chapéu de aba larga com uma pena enorme, e uma mulherzinha também, vestida com uma saia vermelha e um lenço branco preso sobre o busto. Eu os coloco na tampa da caixa, e quando eu toco eles dançam lindamente. O homenzinho tira seu chapéu e acena no ar, e a mulherzinha segura a barra de sua saia com uma mão, e com a outra, manda um beijo.

- Oh, mostre para nós; deixe-nos ver! – as meninas imploraram, juntas.

Então, a garota da vila olhou-as com suspeita.

- Vamos ver! – ela disse. – Bem, não estou certa de que posso. Digam-me, vocês são boas?

- Sim, sim! – responderam ansiosamente. – Somos muito boazinhas!

- Então é impossível – ela respondeu, e decididamente fechou a tampa da caixa.

Elas a encaram surpresas.

- Mas nós somos boas! – lamentaram, achando que a garota não as tinha entendido. – Somos muito boas. Nossa mãe sempre diz que somos!

- Assim vocês disseram antes – disse a garota, falando com firmeza.

Elas continuaram sem entender.

- Então você não pode nos deixar ver as pessoinhas? – perguntaram.

- Oh, não! – a garota respondeu. – Eu só as mostro para crianças malvadas.

- Para crianças malvadas! – exclamaram.

- Sim, para crianças malvadas – ela respondeu. – E quanto piores as crianças, melhor dançam as pessoinhas.

Ela pôs o bandolim cuidadosamente debaixo de seu manto esfarrapado, e se preparou para seguir caminho.

- Eu não poderia acreditar que eram boas – ela disse, amargamente, como se elas tivessem se acusado de algum crime terrível. – Bem, bom dia.

- Oh, nos mostre as pessoinhas! – imploraram.

- Certamente não. Bom dia – ela disse novamente.

- Oh, mas seremos malvadas – disseram desesperadas.

- Receio que não possam – ela respondeu, balançando a cabeça. – É preciso muita habilidade, especialmente para ser bem malvada. Bom dia – disse pela terceira vez. – Talvez eu as veja na vila amanhã.

E ela rapidamente se foi, enquanto as crianças sentiram seus olhos encерem-se de lágrimas, e seus corações doerem de decepção.

- Se ao menos fôssemos más – disseram –, poderíamos tê-los visto dançarem; nós poderíamos ter visto a mulherzinha segurando o lenço na mão, e o homenzinho acenando com o chapéu. Oh, o que temos que fazer para vê-los?

- Acho – disse a Peru – que se tentarmos ser más hoje, possamos vê-los amanhã.

- Oh, mas – disse Olhos Azuis – eu não sei ser malvada; ninguém nunca me ensinou.

A Peru pensou por uns minutos em silêncio. – Eu acho que posso ser má se eu tentar – ela disse. – Vou tentar esta noite.

A pobre Olhos Azuis desatou a chorar.

- Oh, não seja malvada sem mim! Não seria gentil de sua parte. Você sabe que eu quero ver as pessoinhas tanto quanto você. Você é muito, muito rude – disse, soluçando amargamente.

E foi assim, discutindo e chorando, que elas chegaram em casa.

Quando sua mãe as viu, ficou muito surpresa, e, achando que estavam machucadas, correu até elas.

- Oh, minhas meninas, oh, minhas queridas, queridas meninas – disse – qual é o problema?

Mas não ousaram contar para a mãe sobre a menina da vila e as pessoinhas, então responderam : - Não tem problema, problema nenhum! – e choraram ainda mais.

- Mas por que estão chorando?

- Podemos chorar se quisermos – soluçaram. – Nós gostamos muito de chorar.

- Pobres crianças! – disse a mãe para si mesma. – Estão cansadas, e talvez até famintas; vão melhorar depois do chá. – Então voltou para a casinha e aqueceu o fogão, até que as sombras dançassem na superfície das tampas nas paredes; pôs a chaleira para ferver e arrumou a mesa, abriu a janela para dar passagem à brisa fresca e deixou tudo brilhando.

Em seguida, ela foi até o pequeno armário, pendurado no alto da parede, tirou um pouco de pão e o colocou na mesa, e disse em uma voz amável: - Queridas criancinhas, venham e bebam seu chá; está tudo pronto para vocês. E vejam, a bebê já acordou de seu sono; nós vamos colocá-la no cadeirão, e ela sorrirá para nós enquanto comemos.

Mas as meninas não responderam à querida mãe; elas só ficaram quietas na janela e nada disseram.

- Venham, crianças – disse a mãe novamente. – Venha, Olhos Azuis, e venha, minha Peru; aqui tem pãozinho doce para acompanhar o chá.

Olhos Azuis e Peru olharam para a mesa, e quando viram a fatia alta, crocante e assada, e as xícaras todas enfileiradas, e a jarra de leite, tudo esperando por elas, foram até a mesa e sentaram, sentindo-se um pouco mais felizes; e a mãe não colocou a bebê no cadeirão no fim das contas, mas em seu joelho, e fez com que dançasse para cima e para baixo, e cantou pequenos trechos de cantigas para ela, e riu, e pareceu contente, e pensou no pai lá longe no mar, e se perguntou o que diria a todas elas quando voltasse para casa de novo. De repente, ela voltou a si e viu que os olhos de Peru estavam cheios de lágrimas.

- Peru! – exclamou. – Minha pequenina! Qual o problema? Venha com a mamãe, meu doce, me dê um abraço. – E colocando a bebê no tapete, ergueu os braços, e a Peru, levantando-se de sua cadeira, correu para eles.

- Oh, mamãe – ela soluçou. – Oh minha querida mamãe! Eu quero tanto ser malvada.

- Minha criança! – a mãe exclamou.

- Sim, mãe – ela soluçou mais e mais, amargamente. – Eu quero tanto ser muito, muito malvada.

Olhos Azuis também levantou de sua cadeira, e, esfregando o rosto no ombro da mãe, chorou tristemente. – E eu também, mãe. Oh, eu daria tudo para ser muito, muito malvada.

- Mas, minhas crianças – disse a mãe, confusa –, por que querem ser malvadas?

- Porque sim; oh, o que faremos? – choraram juntas.

- Eu ficaria muito brava se vocês fossem malvadas. Mas vocês não seriam, pois me amam – a mãe respondeu.

- Por que não poderíamos ser más se a amamos? – perguntaram.

- Porque isso me deixaria muito triste; e se vocês me amam, vocês não podem me deixar triste.

- Por que não? – perguntaram.

A mãe pensou um pouco antes de responder, e quando o fez elas mal a entenderam, talvez porque parece falar mais para si mesma do que para elas:

- Porque se você ama de verdade – disse, gentilmente –, o amor se torna mais forte do que quaisquer sentimentos ruins, e os conquista. E esse é o teste para ver se o amor é verdadeiro ou falso; grosseria e perversidade não tem poder sobre ele.

- Não sabemos o que a senhora quer dizer – lamentaram –, e nós a amamos sim, mas queremos ser malvadas.

- Então eu deveria saber que vocês não me amam – disse a mãe.

- E o que você deveria fazer? – perguntou Olhos Azuis.

- Eu não posso dizer. Eu devo tentar somente torna-las melhores.

- E se você não puder? E se fôssemos muito, muito, muito malvadas, e não fôssemos boas, o que faria?

- Então – disse a mãe, triste, e enquanto falava, seus olhos se encheram de lágrimas, e um soluço quase a engasgou –, eu teria que ir embora e deixá-las, e mandar vir uma nova mãe, com olhos de vidro e rabo de madeira.

- Você não faria isso – lamentaram.

- Sim, eu faria – ela respondeu com uma voz baixa –, mas isso me deixaria muito infeliz, e eu não faria isso a menos que vocês fossem muito, muito malvadas, e eu fosse obrigada.

- Não seremos malvadas – disseram chorando –, seremos boazinhas. Nós odiaríamos uma nova mãe, e ela nunca vai vir – e abraçaram sua própria mãe, e a beijaram carinhosamente.

Mas quando foram para cama, soluçaram amargamente, pois lembraram das pessoinhas, e desejaram mais do que nunca vê-las, mas como suportariam ver sua própria mãe ir embora, e uma nova ficar em seu lugar?

II.

- Bom dia – cumprimentou a garota da vila quando viu Olhos Azuis e a Peru chegando. Ela estava sentada no mesmo monte de pedras, e debaixo de seu xale, escondia-se o bandolim. Parecia que não se mexera desde o dia anterior. – Bom dia – ela disse com a mesma voz alegre de ontem – o tempo está realmente encantador.

- As pessoinhas estão aí? – perguntaram, ignorando o que ela acabara de dizer.

- Sim, obrigada por perguntar sobre eles – ela respondeu –, estão muito bem aqui. O homenzinho está aprendendo a guardar dinheiro no bolso, e a mulherzinha ouviu um segredo que ela só conta enquanto dança.

- Oh, deixe-nos ver – pediram.

- Impossível, eu asseguro – a garota respondeu prontamente. – É que vocês são boas.

- Oh! – disse Olhos Azuis, triste – Mas mamãe diz que se formos más, ela irá embora e mandará para nós uma nova mãe com olhos de vidro e rabo de madeira.

- De fato – disse a garota, com a mesma voz despreocupada –, isso é o que todas dizem.

- O que quer dizer? – perguntou a Peru.

- Elas sempre nos ameaçam com esse tipo de coisa. É claro que não existem mães com olhos de vidro e rabo de madeira, elas seriam muito caras de se fazer. – E o bom senso disso envolveu as crianças, especialmente a Peru, mas apenas disseram, quase chorando:

- Achamos que você deveria nos deixar ver as pessoinhas dançarem.
- O tipo de coisa que vocês certamente achariam – observou a garota.
- Mas você mostraria se fôssemos malvadas? – perguntaram desesperadamente.
- Temo que vocês não possam ser malvadas de verdade, mesmo que tentassem – disse zombeteiramente.
- Oh, mas tentaremos, tentaremos mesmo – disseram chorando –, então você nos mostrará.
- Certamente não antes disso – respondeu a garota, levantando-se e preparando-se para seguir caminho.
- Se formos muito más hoje à noite, você nos deixaria vê-los amanhã?
- Perguntas feitas hoje sempre serão melhor respondidas amanhã – disse a garota, e virou-se como se fosse embora. – Bom dia – disse alegremente – Eu devo mesmo ir e brincar um pouco sozinha, bom dia – repetiu, e de repente começou a cantar:

*Oh doce e bela é a sra. Pássaro
E também a abelinha
Mas sempre preferi
A gentil macaquinha
A gentil macaquinha
A gentil maca...*

- Peço desculpas – disse ela, parando e olhando sobre o ombro –, é muito rude cantar antes de deixar nossas companhias. Eu não o farei de novo.
- Oh, continue – disseram as meninas.
- Estou indo – disse, e foi-se.
- Não, nós nos referimos à cantoria – explicaram –, e nos deixe ao menos ouvi-la tocar – sugeriram, lembrando-se que não ouviram sequer uma nota do bandolim.
- Impossível – ela disse enquanto seguia. – Vocês são boas, como eu havia dito. Os prazeres da bondade resumem-se a si mesmos, enquanto os prazeres da maldade são muitos e dos mais diversos tipos. Bom dia” – ela gritou, pois já estava quase fora de alcance.
- Por alguns minutos, as meninas ficaram paradas vendo-a ir embora, então desataram a chorar.
- Ela deveria nos deixar vê-los – soluçaram.
- A Peru foi a primeira a enxugar as lágrimas.
- Vamos para casa e seremos muito más – ela disse – então talvez ela nos deixe vê-los amanhã.

- Mas o que faremos? – perguntou Olhos Azuis, olhando-a. Durante todo o caminho para casa, juntas planejaram de que forma seriam más.

E naquela tarde, a querida mãe estava aflita, pois ao invés de sentarem à mesa como de costume e sorrirem felizes, e depois ajudá-la a lavar a louça e fazer o que ela mandasse, elas quebraram suas canecas e jogaram seus pães com manteiga no chão, e quando ela as mandava fazer uma coisa, elas iam e faziam outra, e deixaram-na fazer tudo sozinha, e pisaram com raiva quando ela as mandou subir até que fossem boazinhas.

- Não seremos boazinhas – disseram aos prantos. – Odiamos ser boazinhas, e nós sempre quisemos ser malvadas. Gostamos demais de ser malvadas.

- Lembra-se do que eu disse que faria se vocês fossem malvadas? – ela perguntou com tristeza.

- Sim, lembramos, mas isso é mentira. Não existe mãe com rabo de madeira e olhos de vidro, e se houver, basta alfinetá-la que ela vai embora, mas ela não existe.

Por fim, a mãe ficou muito brava, e as mandou para cama, mas ao invés de chorarem e se desculparem por irritá-la, elas riram de alegria, e quando estavam na cama elas sentarem e cantaram músicas felizes o mais alto que podiam.

Na manhã seguinte bem cedinho, sem pedir permissão da mãe, as meninas saíram e correram o mais rápido que puderam através dos campos em direção à ponte para procurar pela garota da vila. Ela estava sentada como sempre sobre a pilha de pedras, com o bandolim sob seu xale.

- Agora por favor nos mostre as pessoinhas – imploraram –, e nos deixe ouvir o bandolim. Nós fomos muito malvadas ontem à noite. – Mas a garota manteve o bandolim bem escondido. – Fomos muito más – imploraram de novo.

- De fato – ela repetiu exatamente com o mesmo tom do dia anterior.

- Mas nós fomos – repetiram. – Nós fomos mesmo.

- Vocês é que estão dizendo – ela respondeu. – Vocês não foram malvadas o bastante, sequer a metade.

- Mas nós fomos mandadas para a cama!

- Exatamente – disse a garota, ponto a outra ponta do xale sobre o bandolim – Se vocês tivessem sido más de verdade, vocês não teriam ido, mas vocês não podem evitar, não é? Como eu disse antes, é preciso de muita habilidade para ser bem malvada.

- Mas nós quebramos nossas canecas, nós jogamos nosso pão com manteiga no chão, nós fizemos o que pudemos para sermos umas pestes.

- Apenas besteirinhas – respondeu a garota da vida, zombeteira. – Vocês jogaram água fria no fogo? Quebraram o relógio? Tiraram todas as panelas da parede e jogaram no chão?

- Não! – exclamaram as meninas, chocadas – Não fizemos nada disso.

- Imaginei que não – a garota respondeu. – Muita gente confunde um pouco de barulho e tolices com maldade de verdade, mas, como eu disse antes, é preciso habilidade para fazer isso do jeito certo. Bem, bom dia – e desapareceu antes que pudessem dizer mais alguma coisa.

- Seremos muito piores – as crianças soluçaram, desesperadas. – Nós faremos tudo o que ela disse – e foram para casa e fizeram todas essas coisas. Atiraram água no fogo, tiraram a assadeira e a forma de bolo da parede, a peixeira e a tampa da panela que nunca viram, elas deixaram tudo de cabeça para baixo, depois sentaram quietas e se perguntaram se haviam sido malvadas o bastante. E quando a mãe viu tudo o que fizeram, ela não as repreendeu como fizera no dia anterior, nem as mandou para a cama, apenas desatou a chorar, então olhou para as filhas e disse com tristeza:

- A menos que sejam boas amanhã, minhas pobres Olhos Azuis e Peru, eu realmente terei que ir embora e nunca mais voltar, e a nova mãe da qual falei virá até vocês.

Elas não acreditavam nela, e mesmo assim seus corações doeram quando viram o quão infeliz ela estava, e pensaram consigo mesmas que assim que vissem as pessoinhas dançarem, seriam boas com a mãe para sempre, mas não poderiam ser até que ouvissem o som do bandolim, até que vissem as pessoinhas dançarem, e escutassem o segredo – só então estariam satisfeitas.

Na manhã seguinte, antes que os pássaros cantassem, antes que o sol subisse o bastante para olhá-las da janela do quarto, ou as flores tivessem enxugado seus olhos e estivessem prontas para o dia, as meninas levantaram e se esgueiraram para fora de casa e correram através dos campos. Elas não achavam que a garota da vila estivesse acordada tão cedo, mas seus corações doeram tanto ao verem o rosto triste da mãe que não foram capazes de dormir, e desejavam saber se tinham sido más o bastante, e se poderiam ouvir ao menos uma vez o bandolim e ver as pessoinhas, e depois ir para casa e serem boas para sempre.

Para sua surpresa, elas encontraram a garota da vila sentada sobre a pilha de pedras, como se fosse aquele o seu lar de sempre. Correram mais rápido ao vê-la, e notaram que a caixa com as pessoinhas estava aberta, mas ela a fechou rapidamente quando as viu, e elas ouviram o clique da mola ao se fechar rapidamente.

- Nós fomos muito malvadas – disseram. – Nós fizemos todas as coisas que você nos disse, agora você nos mostrará as pessoinhas? – a garota as olhou curiosa, então tirou do bolso a seda amarela que às vezes usava ao redor da cabeça, e começou a desembaraçá-la nas mãos.

- Vocês parecem muito animadas – ela disse com a voz de costume. – Deveriam se acalmar, a calma absorve e esconde coisas como um grande relógio, ou como faz meu xale, por exemplo – e ela olhou para o pano esfarrapado que cobria o bandolim.

- Fizemos tudo o que você nos disse – disseram de novo –, e queremos muito ouvir o segredo – mas a garota apenas continuou a desembaraçar seu lenço.

- Eu sou muito cuidadosa com meu vestido – ela disse. Mal conseguiam ouvi-la, agitadas como estavam.

- Diga-nos se podemos ver as pessoinhas – insistiram de novo. – Fomos tão malvadas, e nossa mãe disse que vai embora hoje e que vai mandar uma nova mãe se não formos boas.

- De fato – disse a garota, começando a ficar interessada e entretida. – As coisas que as pessoas dizem são as mais singulares e interessantes. A linguagem oferece uma variedade infinita. – Mas as crianças não estavam entendendo, e insistiram novamente para ver as pessoinhas.

- Bem, deixem-me ver – disse a garota enfim, quase com fosse se arrepender. – Quando a mãe de vocês disse que ia?

- Mas, se ela for, o que faremos? – responderam desesperadas. – Não queremos que ela vá, nós a amamos muito. Oh! O que faremos se ela se for?

- Pessoas vão e vêm, primeiro vão e depois vêm. Talvez ela vá antes que volte, ela não pode chegar antes que vá. É melhor vocês irem e voltarem a serem boas – disse subitamente. – Vocês não são espertas o bastante para serem outra coisa, e o segredo da mulherzinha é muito importante, ela nunca o contará em troca de uma maldade de faz-de-conta.

- Mas nós fizemos tudo o que você nos disse – elas começavam a se desesperar.

- Vocês não jogaram o espelho pela janela, ou pisaram na cabeça da bebê.

- Não, não fizemos nada disso – disseram, pasmas.

- Imaginei que não – ela disse triunfante. – Bem, bom dia. Não estarei aqui amanhã, bom dia.

- Oh, não vá embora! – exclamaram. – Estamos tão infelizes, deixe-nos vê-los só uma vez.

- Bem, passarei em sua casa às onze horas de hoje – disse a garota. – Talvez eu toque o bandolim enquanto passo.

- E você nos mostrará as pessoinhas?

- Impossível, a menos que vocês mereçam. Maldade de faz-de-conta é só bondade mimada. Se vocês quebrarem o espelho e fizerem tudo o que foi pedido...

- Oh, nós faremos – disseram. – Seremos muito más até ouvirmos você chegar.

- Temo que seja perda de tempo – disse a garota educadamente –, mas é claro que eu não quero atrapalhá-las. As pessoinhas, que só as melhores pessoas podem ver, são muito especiais. Bom dia – disse, como em todos os dias, e rapidamente se virou, mas voltou e disse:
- Onze horas, eu sou bem pontual. Sou muito cuidadosa com meus compromissos.

Elas novamente foram para casa e foram malvadas, oh, tão tão malvadas que o coração da querida mãe apertou-se, e seus olhos encheram-se de lágrimas. Ela finalmente subiu e, sem pressa, pôs seu melhor vestido e seu novo gorro, vestiu a bebê com as roupas de domingo, depois desceu e ficou diante de Olhos Azuis e da Peru, e assim que o fez, a Peru atirou o espelho pela janela, que fez um barulho alto ao quebrar-se no chão.

- Adeus, minhas meninas – a mãe disse tristemente, beijando-as. – Adeus, minha Olhos Azuis, adeus, minha Peru, a nova mãe logo chegará em casa. Oh, minhas pobres crianças! – assim, com lágrimas amargas, a mãe pegou o bebê no colo e virou-se para ir embora.

- Mas, mãe – lamentaram –, nós sentimos m... – de repente, o relógio quebrado bateu às 10h15, e elas souberam que a garota da vila viria em meia hora tocando o bandolim. – Mas mãe, nós seremos nós seremos boas depois das 11h15, volte às 11h15 e seremos boas, seremos mesmo! Seremos más só até às onze horas.

Mas a mãe apenas pegou o pequeno embrulho no qual havia embrulhado seu avental de algodão e um par de sapatos velhos, e seguiu lentamente porta afora. As crianças pareciam enfeitiçadas, assim não puderam segui-la. Elas abriram a janela e chamaram por ela:

- Mamãe! Mamãe! Oh, querida mamãe, volte para nós! Seremos boas agora, e seremos boas para sempre se você voltar. – Mas a mãe apenas as olhou e balançou a cabeça, e elas puderam ver as lágrimas caindo pelas bochechas dela.

- Volte, mamãe! – chorava Olhos Azuis, mas a mãe seguiu pelos campos.

- Volte, volte! – chorava a Peru, mas a mãe continuou. Ao fim do campo, ela parou e se virou, e acenou, com o lenço todo úmido de lágrimas, para as crianças na janela. Ela fez o bebê beijar a própria mão, e em um instante, mãe e filha tinham sumido de vista.

As crianças sentiram o peito doer de tristeza, e choraram muito assim que a mãe sumiu, e ainda assim não acreditaram que ela se fora. É claro que ela voltara, pensaram, ela não as deixaria, mas oh, se ela o fizer, se ela o fizer, se ela o fizer. Então, o relógio quebrado soou às

onze, e de repente havia um som – um rápido, metálico e ressonante som –, estranhamente desafinado entre os intervalos, então elas se olharam, os corações parados, pois sabiam que era o bandolim.

Elas correram até a janela aberta, e viram a garota da vila chegando, dançando e tocando pelos campos. Atrás dela, andando devagar, e ainda assim não se distanciando dela, estava o homem com os cães que haviam visto dormir no Leão Azul, no dia em que conheceram a menina com o bandolim. Ele tocava uma flauta com um som estridente, que soava mais alto que o ressonar do bandolim. Os cães o seguiam, valsando lentamente nas pernas traseiras.

- Fizemos tudo o que você nos mandou – as crianças disseram, ao se recuperarem da surpresa. – Venha e veja, e agora nos mostre as pessoinhas.

A garota não parou nem de tocar, nem de dançar, mas falou em uma voz meio falada, meio cantada, e parecia fazê-lo ao ritmo da estranha música do bandolim.

- Vocês fizeram tudo errado. Atiraram a água no lado errado da lareira, as panelas não estavam bem ao centro da sala, o relógio não estava quebrado o bastante, vocês não pisaram na cabeça do bebê.

As meninas, ainda na janela, paralisadas como se por um feitiço, choraram, agitando as mãos. – Oh, mas fizemos tudo o que você nos mandou, e nossa mãe se foi. Mostre-nos as pessoinhas agora, e nos deixe ouvir o segredo.

Ela já estava em frente à janela, mas não parou de tocar. O som dos acordes parecia atravessar seus corações. Ela não parou de danças, e já estava passando da casinha. Ela não parou de cantar, e tudo o que ela disse pareceu fazer parte de uma música horrível. E ainda assim o homem a seguia, sempre à mesma distância, tocando estridentemente sua flauta, e os cães seguiam-no, valsando em seus calcanhares – suas caudas não se mexiam, suas pernas estavam retas, sem coleira alguma a prendê-los. Foram-se, todos juntos.

Oh, parem! – imploraram – E nos mostrem as pessoinhas.

Mas a garota cantou alto e claro, enquanto o acorde desafinado vibrou sobre a voz dela:

- As pessoinhas já vão longe. Veem? A caixa deles está vazia.

E pela primeira vez, as meninas viram que a tampa da caixa estava erguida, e que não havia nela pessoinha alguma.

- Estou indo para minha terra – a garota cantou –, a terra em que nasci. – E ela seguiu pela comprida e reta estrada que levava em direção à cidade, há muitos quilômetros de distância.

- Mas nossa mãe se foi – as meninas lamentaram –, nossa mãezinha vai voltar algum dia?

- Não – cantou a garota –, ela nunca vai voltar, ela nunca vai voltar. Eu a vi na ponte, pegando um barco no rio. Ela está navegando pelo mar, indo seu pai reencontrar, e eles juntos navegarão, sempre além-mar.

Ao ouvirem isso, as meninas choraram muito, mas não havia mais nada a dizer, pois seus corações haviam se partido.

A garota, cuja voz esmaecia à distância, dirigiu-se a elas uma vez mais. Por mais que afiassem seus ouvidos, não conseguiriam ouvi-la, tão longe ela estava, e tão desafinada era a música.

- A nova mãe de vocês está chegando. Ela há está a caminho, mas ela vem lenta, pois seu rabo é muito longo, e seus óculos ela deixou para trás, mas ela está chegando, chegando, chegando.

A última palavra morreu no ar, e foi a última que ouviram a garota da vila pronunciar. Ela se foi, sempre dançando, e atrás foi o homem, que ainda tocava, mas já não ouviam o som de sua flauta, e seguindo foram os cães, valsando e valsando e valsando. Embora eles foram, mais e mais longe, até que já não fossem coisas separadas, até que fossem só uma única confusão de cores evanescentes, até que fossem um objeto indistinto no horizonte, até que tivesse desaparecido completamente – completamente e para sempre.

As crianças olharam uma para a outra, e para a casinha, que até uma semana atrás era luminosa e feliz, tão aconchegante e tão limpinha. O fogo apagara, e a água ainda estava entre as cinzas, as panelas e a peixeira e a tampa, as quais a querida mãe gastava tanto tempo polindo, estavam todas longe dos pregos nos quais se penduraram por tanto tempo, jogadas pelo chão. E lá estava o relógio, todo quebrado e estragado, e a pequena foto em seus ponteiros não podia mais ser vista, e mesmo que às vezes badalasse na hora certa, era com o som de um relógio que estava com seus dias contados.

E lá estava o cadeirão da bebê, mas sem uma bebezinha para sentar nele. Lá estava o armário na parede, e nunca mais um pão viria de suas prateleiras. E lá estavam as canecas quebradas, e os pedaços de pão jogados fora, e as tábuas engorduradas sobre as quais a mãe se ajoelhara e esfregara até que voltassem a ser brancas como a neve. No meio de tudo estavam as meninas, contemplando o caos que haviam liberado, os corações apertados, os olhos cegos de lágrimas, e as pobres mãozinhas entrelaçadas em sua desgraça.

- Oh, o que faremos? – perguntou Olhos Azuis. – Eu queria que nunca tivéssemos visto a garota da vila e aquele terrível, terrível bandolim,

- Certamente a mamãe vai voltar – soluçou a Peru. – Tenho certeza de que morreremos se ela não voltar.

- Eu não sei o que faremos se a nova mãe vier – disse Olhos Azuis. – Eu nunca, nunca vou gostar de qualquer outra mãe. Eu não sei que faremos se essa mãe terrível vier,

- Não a deixaremos entrar – disse a Peru.

- Mas talvez ela entre – soluçou Olhos Azuis.

Então Peru parou de chorar por um minuto, para pensar no que poderiam fazer.

- Nós vamos trancar a porta – ela disse – e fechar a janela. E vamos fingir que não ouvimos quando ela bater.

Então elas trancaram a porta, e fecharam a janela, bem fechadinha. E então, a despeito de tudo o que disseram, elas se sentiram más de novo, e pensaram nas pessoinhas que nunca viram, mais do que na mãe que as amara a vida toda. Mas elas não acreditavam de verdade que sua mãe não voltaria, ou que alguma nova mãe fosse tomar o lugar dela.

Quando chegou a hora do jantar, elas estavam famintas, mas só encontraram pão velho e tiveram que se contentar com isso.

- Oh, eu queria que tivéssemos ouvido o segredo da mulherzinha – lamentou a Peru. – Eu o teria guardado.

A tarde toda elas ficaram alertas, com medo da nova mãe, mas não viram nem ouviram nada dela, e ficaram menos e menos receosas de sua chegada. Então imaginaram que, talvez, quando estivesse escuro, sua mãe querida chegaria em casa, e talvez ela as perdoasse se elas pedissem. E Olhos Azuis pensou que se a mãe realmente voltasse, ela estaria com frio, então elas se esgueiraram pela porta dos fundos para apanhar lenha, e finalmente, pois a lareira ainda estava úmida, conseguiram acender o fogo.

Quando o viram queimar, e as chamas saltando e brincando entre madeira e carvão, sentiram-se felizes de novo, e certas de que sua mãe voltaria. E a visão do agradável fogo lembrou-as de todas as vezes que a mãe lhes esperara voltar do correio, e como ela lhes dava as boas-vindas, e as confortava, e lhes dava chã quente e pão docinho, e falava com elas. Oh, como se arrependiam de ter sido malvadas, e tudo por aquela terrível garota da vila! Elas não ligavam nem um pouco para as pessoinhas agora, nem queriam ouvir o segredo.

Elas pegaram uma bacia com água e limparam o chão, acharam alguns farrapos e esfregaram as panelas até que brilhassem de novo, e, depois de consertarem a perna da cadeira,

elas subiram e cuidadosamente botaram cada coisa em seu lugar. Então juntaram as canecas quebradas e arrumaram a sala da melhor forma que puderam, até que ficasse mais e mais parecido como ficava quando a mãe era quem arrumava.

Elas estavam mais e mais certas de que ela retornaria, ela e a querida bebê, e pensaram em pôr a mesa por ela, assim como ela fazia por suas filhas malvadas. Elas pegaram o jogo de chá, e separaram as xícaras, e puseram a chaleira no fogo para ferver, e deixaram tudo o mais acolhedor possível. Não havia pão doce para pôr na mesa, mas talvez a mãe trouxesse um pouco da vila, elas pensaram. E enfim estava tudo pronto, e Olhos Azuis e a Peru lavaram os rostos e as mãos, e então sentaram e esperaram, pois é claro que não acreditavam no que a garota da vila havia dito sobre a mãe delas viajando para longe.

De repente, enquanto sentavam perto da lareira, ouviram o som de algo pesado sendo arrastado do lado de fora, e então ouviram um bater alto e terrível na porta. Elas sentiram o coração parar. Sabiam que não poderia ser a mãe delas, pois ela teria tentando girar a maçaneta e entrar sem sequer bater.

- Oh, Peru! – sussurrou Olhos Azuis – Se for a nova mãe, o que faremos?

- Não a deixaremos entrar – sussurrou a Peru, pois estava com medo de falar alto, e de novo veio uma longa e alta e terrível batida na porta.

- O que faremos? Oh, o que faremos? – lamentaram, desesperadas. – Oh, vá embora! – gritaram. – Vá embora, não a deixaremos entrar, nunca mais seremos más, vá embora, vá embora!

Mas, de novo, veio a alta e terrível batida.

- Ela vai arrombar a porta se continuar batendo assim – disse Olhos Azuis,

- Vá e segure a porta com suas costas – sussurrou a Peru –, e eu espiei pela janela e tentarei ver se é mesmo a nova mãe.

Com medo e tremendo, Olhos Azuis colocou as costas na porta, e a Peru foi até a janela, e pressionando o rosto no vidro, espiou. Ela só viu um gorro de cetim preto com um babado na ponta, e um longo e ossudo braço carregando uma bolsa de couro preto. De debaixo do gorro, saía uma estranha luz brilhante, e o coração da Peru parou e suas bochechas ficaram pálidas, pois ela soube que era o brilho de um par de olhos de vidro. Ela se esgueirou de volta para Olhos Azuis:

- É... é...é! – sussurrou, a voz vacilando de medo – é a nova mãe! Ela chegou, e trouxe a bagagem em uma bolsa de couro preto pendurada no braço!

- Oh, o que faremos? – Olhos Azuis chorava, e de novo, veio a terrível batida.

- Venha e se apoie contra a porta também, Peru – disse Olhos Azuis. – Temo que ela vá quebrar.

Juntas, elas apoiaram-se com suas duas pequenas costas contra a porta. Houve uma pausa longa. Pensaram que talvez a nova mãe tivesse concluído que não havia ninguém em casa para deixá-la entrar e ido embora, mas as duas meninas ouviram através da fina porta de madeira que a nova mãe se moveu, e disse para si mesma: - Eu devo arrombar a porta com a minha cauda.

Durante um terrível instante, tudo estava quieto, mas as crianças quase puderam ouvi-la levantando a cauda, e então, com um golpe assustador, a pequena porta pintada estava estilhaçada.

Gritando, as crianças lançaram-se dali e correram pela casa, até a porta dos fundos e pela floresta além. Durante toda a noite, ficaram nas trevas e no frio, e no dia seguinte, e no dia seguinte a este, através de dias sombrios e frios e das longas e sombrias noites que se seguiram.

Elas ainda estão lá, caro leitor. Através de longas semanas e meses elas estiveram lá, só com ramos verdes como travesseiros e folhas mortas para cobri-las, alimentando-se de morangos selvagens no verão, ou de nozes, quando estas pendem nos galhos; no outono, comem amoras quando não estão mais ácidas, e, durante o inverno, devoram as frutinhas vermelhas que amadurecem na neve. Elas vagam entre os enormes abetos ou abaixo das grandes árvores além. Às vezes elas descansam ao lado do lago, perto do matagal no qual as samambaias crescem espessas, e elas desejam e desejam, com um querer que é mais forte do que as palavras podem dizer, ver sua querida mãe de novo, só uma vez mais, para dizer-lhe que serão boas para todo o sempre – só uma vez mais.

A nova mãe ainda está na pequena casa, mas as janelas estão fechadas e as portas, seladas, e ninguém sabe como é pelo lado de dentro. Desde então, quando as trevas caem e a noite está quieta, Olhos Azuis e a Peru esgueiram-se de mãos dadas em direção ao lar no qual um dia foram tão felizes, e com os corações acelerados, observam e escutam: às vezes, uma forte luz passa pela janela, e elas sabem que é a luz dos olhos de vidro da nova mãe, ou escutam um barulho estranho e abafado, e elas sabem que é o som de sua cauda de madeira, quando a arrasta pelo chão.

Anexo 2 - O gato demônio, por Jane Wilde (tradução minha)

Havia uma mulher em Connemara, a esposa de um pescador; como ele sempre gozava de boa sorte, ela tinha uma farta dispensa de peixes em casa pronta para o comércio. Mas, para seu infortúnio, ela descobriu que um imenso gato costumava vir à noite e devorar seus melhores peixes. Então, ela manteve um grande bastão consigo, e estava determinada a manter vigília.

Numa noite, enquanto ela e outra mulher estavam fiando juntas, a casa subitamente tornou-se escura; e a porta foi arrombada como se uma rajada tempestuosa o tivesse feito, então entrou um gato preto enorme, que foi direto para a lareira, virou-se e rosnou para elas.

“Este é certamente o diabo”, disse uma jovem menina, que estivera ali tratando dos peixes.

“Eu vou te ensinar a como se referir a mim”, disse o gato; e, pulando sobre ela, arranhou-lhe o braço até que o sangue escorresse. “Agora,” ele disse, “você será mais educada na próxima vez que um cavalheiro vier vê-la”. E assim ele foi até a porta e a fechou, para evitar que fugissem, pois a pobre menina, enquanto chorava alto de dor e medo, tentou desesperadamente fugir dali.

Justo então um homem estava passando por ali, e ouvindo os choros, forçou a porta na tentativa de entrar; mas o gato empacou na soleira, e não deixaria ninguém passar. Assim, o homem o atacou com um bastão, desferindo um estrondoso golpe; o gato, contudo, era um adversário mais que à altura, atirando-se sobre o homem e rasgando-lhe o rosto e as mãos tão violentamente que ele enfim desistiu e fugiu o mais rápido que pôde.

“Agora, é hora do meu jantar”, disse o gato, indo até os peixes postos na mesa. “Eu espero que o peixe esteja bom hoje. Agora, não me perturbem, nem façam bagunça; eu posso me servir sozinho”. Com isso, ele saltou e começou a devorar todos os melhores peixes, enquanto rosnava para a mulher.

“Saia daqui, sua besta perversa,”, ela gritou, acertando-o com as tenazes de tal forma que lhe teria quebrado as costas, mas aquele era o diabo; “saia daqui, você não terá peixes hoje”.

O gato apenas sorriu para ela, e continuou rasgando e estragando e devorando os peixes, sequer sentindo o golpe. Assim, ambas as mulheres atacaram-no com bastões, de modo que o teriam matado, mas que só fizeram com que o gato as encarasse, e cuspsisse fogo contra elas; então, dando um salto, rasgou-lhes a cabeça e os braços até que sangrassem, e as mulheres fugiram apavoradas da casa.

Mas imediatamente a dona da casa voltou, carregando consigo uma garrafa com água benta; e, espiando, viu que o gato ainda devorava os peixes sem se distrair. Então, ela se esgueirou silenciosamente e atirou água benta sobre ele sem dizer nada. Tão logo o fez, o lugar se encheu de uma espessa fumaça negra, através da qual nada se via além do par de olhos vermelhos do gato, ardendo como carvão em brasa.

A fumaça aos poucos se dissipava, e a mulher viu o cadáver da criatura queimando devagar até que se tornou encolhido e preto como as cinzas, e finalmente sumiu. E desde então seus peixes permaneceram intocados e a salvo do mal, pois o poder do maligno fora quebrado, e o gato demônio não mais foi visto.