

**O CHOQUE COMO NOVA ESSÊNCIA DA OBRA DE ARTE E  
SUPERANÇA DA MONOCULTURA DO SABER EM *CORALINE* E *CORALINE*  
E O MUNDO SECRETO<sup>1</sup>**

**THE SHOCK AS A NEW ESSENCE OF THE WORK OF ART AND  
OVERCOME OF THE MONOCULTURE OF THE SCIENTIFIC  
KNOWLEDGE IN *CORALINE* (2003) AND *CORALINE* (2009)**

Diana Farias<sup>2</sup>

UEA

Luciane Páscoa<sup>3</sup>

UEA

Márcio Páscoa<sup>4</sup>

UEA

**RESUMO:** A literatura infantojuvenil ecoa de diversos modos na sociedade pós-moderna e parte da resposta às obras se dá também pela sua relação com a produção cinematográfica de adaptações. Uma nuance bem forte dessas interpretações corresponde à memorização da literatura e mais ainda das traduções intermediáticas. As obras que escolhemos para a nossa análise sofrem triplo ataque, primeiro por *Coraline* (GAIMAN, 2002) ser, claramente, uma obra infantojuvenil, depois, por ter se tornado um best-seller e, por último, pela sua adaptação, *Coraline e o mundo secreto* (2012), ser em stop-motion. Assim, nossos objetivos partiram do tratamento da literatura infantojuvenil como uma categoria cuja memorização advém da monocultura do saber, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, bem como defender as características insólitas das obras a partir de Tzvetan Todorov e, por fim, tratar da essência da arte na pós-modernidade segundo os conceitos de *shock* e *stoss*, propostos por Benjamin e Heidegger (VATTIMO, 1989).

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Estética da recepção. Literatura fantástica. Pós-modernidade.

---

<sup>1</sup> Este artigo foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), por meio dos programas POSGRAD e Humanitas.

<sup>2</sup> Diana Victória de Carvalho Farias é mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na linha de Teoria, Crítica e Processos de Criação, no qual desenvolveu uma pesquisa financiada pela FAPEAM, sob a orientação da profa. Dra. Luciane Páscoa. Integra o grupo de pesquisa MemoCult, e desenvolve pesquisas na área literatura comparada, iconografia e cinema. E-mail: [dvdef.mla21@uea.edu.br](mailto:dvdef.mla21@uea.edu.br).

<sup>3</sup> Luciane Viana Barros Páscoa é professora associada da Universidade do Estado do Amazonas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e no Curso de Música da UEA. É pesquisadora da Fapeam e atualmente desenvolve pesquisas em iconologia e iconografia musical, história da arte e intertextualidade. E-mail: [lpascoa@uea.edu.br](mailto:lpascoa@uea.edu.br)

<sup>4</sup> Márcio Leonel Farias Reis Páscoa é Professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e no Curso de Música da UEA. É professor colaborador da Universidade Nova de Lisboa, integrando o CESEM. Pertence ao corpo de pesquisadores do CNPq, como bolsista de Produtividade PQ2. E-mail: [mpascoa@uea.edu.br](mailto:mpascoa@uea.edu.br)

**ABSTRACT:** The children's literature echoes in different ways in the postmodern society, and part of the reason is related to its films productions and adaptations. One strong nuance of this interpretation is the minorization of the literature and the intermedia translation. The works that we chose for our analysis suffer a triple attack, first because *Coraline* (GAIMAN, 2020) is, clearly, a children's literature book, and second, it became a bestseller and, last, for its movie adaptation, *Coraline* (2012), be a stop-motion animated film. Therefore, our main objectives were to interpret the children's literature as a category that the minorization comes from the monoculture of the scientific knowledge, proposed by Boaventura de Sousa Santos, as well as defend the unusual characteristics of the works according to Tzvetan Todorov and, last, treat the essence of art in the postmodernity according to the concepts of shock and *stoss*, proposed by Benjamin and Heidegger (VATTIMO, 1989).

**Keywords:** Intermediality. Reception aesthetics. Fantastic literature. Postmodernity.

**Recebido em 28 de março de 2023.**

**Aprovado em 15 de dezembro de 2023.**

## **Introdução**

A literatura infantojuvenil tem ganhado novas percepções de análise no decorrer dos anos e conseguiu sair, com muito esforço, do estrito estudo pedagógico e psicanalítico, sendo lida como verdadeira expressão artística. No entanto, não é total a percepção do valor estético das obras que assim se categorizam e menos ainda sua interpretação a partir do sentido sublime que a literatura é capaz de ter. No tocante à literatura infantojuvenil, o entendimento de Barthes quanto à supremacia da literatura como monumento, onde todas as ciências se preservam, é ainda deixado de lado por quem relaciona tal categoria apenas aos contos de fadas e fábulas.

Os objetivos desse trabalho são, desse modo, dar continuidade aos esforços de estudo da literatura infantojuvenil como realmente ela é: uma categoria, jamais um gênero, buscando problematizar a sua menorização por meio da ideia de monocultura do rigor do saber proposta por Boaventura de Sousa Santos. Depois, fomentar a discussão acerca do gênero fantástico neste recorte a partir de Tzvetan Todorov, tratar da recepção leitora de acordo com os intuitos autorais de Gaiman e, por fim, demonstrar a essência da obra de arte na pós-modernidade a partir das observações de Gianni Vattimo quanto ao *shock* e o *stoss*, propostos por Benjamin e Heidegger.

A crítica da literatura infantojuvenil, como apontamos, obteve grande progresso e desenvolvimento no decorrer dos anos. Se estuda tal literatura porque “os livros para criança têm, e tiveram, grande influência social e educacional; são importantes tanto em termos políticos como comerciais” (HUNT, 2010, p. 43) e esse aspecto é nítido desde o início da produção da categoria. Na sua origem próxima aos contos de fadas, a literatura

voltada para crianças surge como uma forma de consolidação da burguesia, com os nomes principais de La Fontaine e Charles Perrault, do classicismo francês. Nesse momento de transição, a sociedade buscava por instituições que firmassem seus ideais e achou na família e na escola, aliados para transformar crianças em adultos que servissem às expectativas da classe dominante (TAVARES, 2013). Assim, essa literatura levava em consideração a apresentação do mundo, visando oferecer modelos de condutas e sociabilidade bem como a configuração da criança que viria a ler a obra, de modo a construí-la de forma compreensível – ou seja, antecipando-se à estética da recepção, o leitor da literatura infantojuvenil já era pensado antes do texto em si.

Na concepção da estética da recepção, posterior ao estruturalismo e formalismo russo, o leitor passou a ser o motivo pela qual a literatura deveria existir. Tornou-se inviável escrever por escrever, e a literatura só existe porque os leitores existem. Alguns anos depois, os pressupostos de Umberto Eco nos dariam ainda mais certeza na concepção dessa perspectiva ao afirmar a existência de um leitor ideal para todo texto escrito.

Partindo disso, ao lermos *Coraline* (2003) devemos ter em mente o leitor infantil como leitor ideal, mas também compreender o seu potencial de construir diversos tipos de leitores, sendo o principal a criança com apreço pelo sentimento de medo e dúvida causados pela literatura de terror e pelas narrativas fantásticas. Tal sentimento se torna ainda mais evidente ao contemplarmos a história de Coraline nas suas duas principais mídias: o romance e o stop-motion.

Em 2009 a história da menina cujo nome apenas seus pais acertavam pronunciar foi transformada em uma animação no estilo *stop-motion*, produzida pelos estúdios Laika sob a direção de Henry Selick, com classificação indicativa de maiores de 10 anos. O que não é de se espantar, levando em consideração o caráter macabro e soturno na ambientação da obra e transformações perturbadoras de personagens que tomam formas aracnídeas ou se apresentam disformes. *Coraline* cumpre os principais requisitos para uma obra que promete amedrontar seus leitores e é isto, juntamente a outras hipóteses, que se pretende demonstrar e analisar.

## **Referencial teórico**

Para que seja possível realizar as análises de forma sólida e plausível, utilizamos os pressupostos de alguns autores além dos já citados anteriormente. Os estudos dos

autores selecionados nos guiaram nas perspectivas de estudos intermediáticos, estética da recepção, nova essência da obra de arte na pós-modernidade, crítica da literatura infantojuvenil e literatura fantástica, a fim de costurar os pontos de encontro entre cada uma dessas áreas e firmar uma nova proposição sobre a obra de Neil Gaiman e a adaptação de Henry Selick (2012).

Para tratar da crítica da literatura infantojuvenil, partimos dos estudos de Peter Hunt na obra *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010), na qual o autor apresenta o percurso histórico desse tipo de produção ao passo que começa a definir alguns movimentos de crítica, demonstrando o caráter histórico e social deste tipo de literatura. Do mesmo modo, Nelly Novaes Coelho, no artigo *Literatura infantil: arte literária ou pedagógica* (2000), realiza esse percurso com relação ao leitor brasileiro e a formação da literatura infantil no país. Juntando as duas vertentes, Tavares analisa *Coraline* sob o viés da estética da recepção e com o olhar cuidadoso do formalismo russo e dos entendimentos quanto ao suspense voltado ao público infantil.

Já no que concerne à crítica da minorização da literatura infantojuvenil, utilizamos os escritos de Boaventura de Sousa Santos sobre a crítica da razão indolente, sobretudo no recorte que ele intitula “monocultura do rigor do saber” (2002). Nossa proposta é alinhar o pensamento de Santos aos estudos de Hattner (2013) sobre os processos de adaptação e a visão crítica das traduções intersemióticas fora de uma leitura hierárquica dessas mídias.

Tendo compreendido o valor da literatura infantojuvenil, partimos para a categorização de *Coraline*, de Neil Gaiman, como uma obra fantástica e, para isso, utilizamos os estudos de Tzvetan Todorov (2004) para abordarmos as estruturas que compõem uma obra deste gênero e como isso foi aplicado na história construída por Gaiman, sempre lembrando da trajetória do autor e do seu percurso enquanto leitor de histórias de terror. Desse modo, defendemos Gaiman como autor ideal no projeto de construção do leitor ideal, propostos por Eco em *A obra aberta* e *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994).

Por fim, nos apoiando nos estudos de Gianni Vattimo sobre a essência da obra de arte na pós-modernidade. O filósofo italiano realiza um estudo de extrema relevância quanto a construção do pensamento cultural advindo das evoluções tecnológicas, do processo de globalização e da expansão de vozes. Na obra *Sociedade transparente* (1989), especialmente do capítulo “A arte da oscilação”, o autor apresenta a nossa essência da

obra de arte de acordo com os conceitos de *shock* e *stoss* propostos por Benjamin (2018) e Heidegger (1999).

### **Literatura infantojuvenil: um recorte**

A literatura infantojuvenil nasceu juntamente à concepção de infância. Ora, não seria possível criar material para um público inexistente, e sua estrutura, bem como suas temáticas eram tão culturais como a própria concepção em formação. Muito se engana quem acredita – e mais ainda quem defende – que tal literatura se inicia nos contos de fadas. Os produtos que hoje chamamos de literatura infantojuvenil antes de se tornarem material frutivo, artístico e verdadeiramente literário, foram, primeiro, material didático e propaganda institucional (HUNT, 2010).

O leitor ideal das primeiras manifestações desse recorte era pensado para firmar os novos planos econômicos em emergência. A criança servia ao plano de insurreição burguesa na Europa e, posteriormente no Brasil, à defesa do plano republicano.

A produção literária se dava nesse campo educacional e de facilitação, ou seja, tanto a escrita original era pensada a ser mais simples, quanto as obras já existentes eram adaptadas ao leitor juvenil, principalmente os clássicos. E assim, seguia duas direções: reprodução da sociedade no projeto nacionalista e magia e ficção. A literatura infantil demorou a ser concebida como algo que poderia estar além dos contos de fadas e das características de fantasia e maravilhosas. A emergência de temáticas como as que estudamos aqui demorou para acontecer no Brasil, mas muito antes em países do ocidente, autores como Lewis Carroll, Hans Christian Andersen e outros tornaram-se o centro da referência de literatura infantil com a presença de elementos fantásticos.

Pensar na escrita fantástica, nos moldes que aqui fazemos, significa pensar na recepção por parte do leitor infantil, que por sua vez tem vantagens e desvantagens em relação ao leitor maduro na percepção dos acontecimentos fictícios e na apresentação da linguagem.

Podemos dizer que, em estágios diferentes, as crianças terão atitudes variadas em relação à morte, ao medo, ao sexo, a perspectivas, ao egocentrismo, à causalidade etc. Serão mais abertas ao pensamento radical e aos modos de entender os textos; serão mais flexíveis em suas percepções de texto. E como a brincadeira é um elemento natural de seu perfil, verão a linguagem como outra área para exploração lúdica. (HUNT, 2010, p. 91-92).

Em contrapartida, algumas sutilezas da linguagem podem passar despercebidas e eles terão maior dificuldade em voltar à realidade após sair do universo literário, a dissociação levará um pouco mais de tempo que levaria para um leitor maduro, e mais ainda para o leitor profissional. Tendo isso em vista, os autores da categoria constroem narrativas com menores descrições, menor introspecção e com a construção mais sutil de características psicológicas; o que não implica em obras simplórias ou vazias, porém mais facilmente apreciáveis. Essa simplificação e acessibilidade acaba por gerar uma discussão em torno da literatura infantojuvenil não ser literatura de verdade – o que gera um outro debate que não entrará em pauta aqui.

A literatura infantil é considerada menor por tratar de temas fantasiosos e, pelo público a que se destina, julga-se que crianças não tem um elevado grau de subjetividade, também não sendo capazes de apreciar as questões sublimes da literatura, como a dor e o amor. Desse modo, acredita-se ainda que a literatura infantojuvenil seja composta por livros que ensinam algo de prático às crianças, como escovar os dentes e ter boas maneiras. Há, em todo tempo, um dilema se a literatura infantojuvenil é arte ou objeto pedagógico. Quem melhor responde tal pergunta é Nelly Novaes Coelho, ao lembrar que essa discussão de prazer *versus* estudo existe desde a antiguidade clássica (2000). Mas a literatura infantil segue ainda mais à sombra do debate por causa dos aspectos que mencionamos. O que acontece, então, é a construção do que Boaventura de Sousa Santos chama de **razão indolente**.

### **A crítica da razão indolente e a menorização da literatura e cinema infantojuvenis**

A crítica da razão indolente se baseia numa ficção em que uma parte autorizada por algum tipo de estabelecimento canônico, assume a representação do todo. Neste sentido, verificam-se cinco lógicas de produção da não-existência, das quais nos basta uma para argumentar aqui. No que concerne à menorização da literatura, observa-se a monocultura do saber ou do rigor do saber aquela em que se vê a “transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética” (SANTOS, 2002, p. 247). A submissão de um elemento pelo outro acontece por causa da canonização de modelos de construção de conhecimento ou criação artística considerados mais elevados, ou seja, autorizados à representação. Assim, apenas a literatura clássica, adulta, e apenas os filmes em *live action* e produzidos por certos diretores poderiam ser realmente aproveitados como material estético de qualidade.

A história de *Coraline* sofre os impactos dessa percepção através de três frentes. Em primeiro lugar, por ser uma história infantojuvenil. Em segundo lugar, por ter se tornado um *best-seller* – um objeto comercial, portanto considerado não elevado e neste sentido pouco ou nada artístico - e em terceiro lugar, por sua adaptação se dar no formato de animação *stop-motion*. As adaptações de obras literárias sofrem uma enorme crítica por serem vistas sob a hierarquia que prioriza o livro como obra de arte e o filme como uma adaptação piorada, menorizada (HATTNER, 2013). Isso se amplifica ainda mais quando os objetos em questão são voltados ao público infantil, o que é um reflexo da inferiorização que sofre a literatura infantojuvenil. *Coraline* sofre efeitos em diversos âmbitos. No que concerne à recepção crítica, a obra pode cair nos maus olhos por se tratar, hoje, de um *best-seller*, um livro cuja força mercadológica é grande mesmo quase 20 anos após sua primeira publicação.

A obra de Gaiman poderia se equiparar em qualidade a obras clássicas, como *Alice no país das maravilhas*, sem perder o caráter essencial do gênero, a fantasia e o estranhamento. Mesmo dentro do seu gênero específico, o terror, *Coraline* é algo revivalista por trazer em si os ecos de Edgar Allan Poe, e criar uma geração de leitores e apreciadores da estética gótica. A crítica costumeira de que a profundidade de abordagem não pode ser encontrada em uma experiência de obra massificada, da contemporaneidade pós-moderna cai por terra quando procuramos, a cada releitura da obra, desvendar os significados escondidos dos símbolos trazidos e descobrindo que ainda há novos a serem desvendados. A repercussão do filme lançado em 2009 trouxe para a obra primária um novo público pronto a sentir todos os estranhamentos propostos pelo gênero fantástico, essenciais para a manutenção do efeito estonteante da obra.

Hoje estamos talvez em condições de reconhecer que os elementos de superficialidade e precariedade da experiência estética tal como se realiza na sociedade tardomoderna não são necessariamente sinais e manifestações de alienação, ligadas aos aspectos desumanizantes da massificação. (VATTIMO, 1989, p. 65).

A comunicação de massa, ainda que tenha em si aspectos alienantes, tem também o aspecto emancipador, porque é característico da pós-modernidade o ato de apropriação em série, ou de transpropriação, como diz Vattimo (1989), momento em que se opera o *verwindung*, a distorção pela intensa repetição e com ela a tentativa de remeter-se à essência original da ideia criativa (VATTIMO, 1989); um livro, que vira um filme, que

pode virar banda desenhada e se estender a um ciclo incalculável de repetições/transpropriações.

Com a multiplicação de versões da história, novas vozes são impulsionadas, carregando consigo novos protagonistas – inclusive crianças. É claro que *Coraline* não foi escrita por uma criança, mas isso não significa que não sirva de projeção da voz infantil (e foi pensada para duas crianças específicas), que passa a ser levada em consideração para além do papel subalterno do projeto de consolidação de uma sociedade conservadora. Na perda de univocidade da história, os sujeitos que surgem se tornam público envolvido num artístico quase na mesma velocidade que se tornam público consumidor envolvido numa ação mercadológica.

### **O medo como prazer estético na pós-modernidade e o fantástico todoroviano**

Dentre as emoções mais antigas da humanidade, com certeza o medo é o que se consagra como a primeiríssima. E "o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido" (LOVECRAFT, p. 16 apud CORRÊA, 2019, p. 33). Mas o medo que tortura a mente, por meio da imaginação, é o mesmo que constrói um novo tipo de leitor: o leitor de terror e horror. Seja pelas correntes ensanguentadas e assassinatos hediondos, seja pelo bater de portas e sombras duvidosas, o medo é uma ferramenta tanto paralisante quanto impulsionadora para aqueles que se permitem levar por esse sentimento tão primitivo. O medo tem algo de sublime, e no que concerne a literatura, é um prazer para poucos, porque a leitura do gênero de terror "exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana" (LOVECRAFT, 2008, p. 13 apud BARROS, FRANÇA e COLUCCI, 2015, p. 26). E é preciso falar que, nesse aspecto, as crianças com certeza têm mais facilidade que qualquer adulto – por mais ávido leitor que tal pessoa madura seja.

O leitor jovem tem um enorme privilégio em relação aos leitores de idades mais avançadas. Além de não ser escravo de uma dura rotina, sua mente consegue adentrar o mundo ficcional com a mesma profundidade de quem mergulha cegamente em uma piscina pronto a ser resgatado a qualquer momento pela boia do zelo paternal. O leitor infantil é mais facilmente seduzido, e leva para a vida fora dos livros a realidade da narrativa: tenta conjurar feitiços, espera que um coelho branco venha lhe buscar, torce para encontrar um mundo novo dentro do guarda-roupa. O leitor juvenil faz em voz alta perguntas que os leitores maduros às vezes esquecem de fazer mesmo silenciosamente.

A imersão é um requisito fundamental para a contemplação de quaisquer efeitos que o texto esteja se dispondo a provocar, mas na narrativa de terror, ela se torna ainda mais importante por conta do que propõe Lovecraft: o distanciamento do cotidiano (2008). No entanto, ao mesmo tempo, faz-se necessário que o leitor se identifique com algo presente naquele texto para que possa sofrer, por exemplo, o efeito hesitante proposto por Tzvetan Todorov para o texto fantástico, que é o caso do nosso objeto de discussão. *Coraline*, de Neil Gaiman, é uma obra pensada para o público infantil, mas que atinge um público diverso e consegue ser assustadoramente inebriante, apaixonante, de fato.

Segundo Gianni Vattimo (1989), assim como aconteceu em toda a Idade Moderna, é possível que também hoje o sentido do ser característico de nossa época se anuncie na experiência estética. Desse modo, é preciso olhar para a estética para compreender não somente o que concerne à arte, mas também o ser. Em Benjamin há as primeiras premissas que permitem pensar a nova essência da arte, “superando precisamente a definição metafísica tradicional da arte como lugar de conciliação, de correspondência” (VATTIMO, 1989, p. 53). Concomitantemente, Heidegger pensa a obra de arte como “realização da verdade” e que se processa no conflito entre dois aspectos constitutivos da obra. Quando assim concebida, a obra produz o efeito do *stoss*, o choque. Seguindo por um caminho análogo, Vattimo retorna a Benjamin para tratar do efeito de *shock*, que se alcança no cinema – um meio próprio da era de reprodutibilidade e da comunicação em massa. Através dessa analogia podemos alcançar a nova essência da arte que se encontra em *Coraline*.

Em Heidegger, a obra de arte não se insere no mundo como ele o é, mas busca lançar sobre ele uma nova luz, um novo horizonte (1999). Pelo sentido de *stoss*, a arte funda o mundo, coincide com o *shock* quando ambos os efeitos têm em si a insistência no desenraizamento. Aqui acabam por entrar em contato também com um princípio defendido pelos formalistas russos: a arte deve causar estranhamento. A experiência de estranhamento exige um trabalho de recomposição e de readaptação, contrapondo-se a familiaridade do uso. Em literatura, por exemplo, o estranhamento se daria através do novo uso de vocábulos, das transfigurações de protagonistas, na reinvenção de gêneros.

O desenraizamento é elemento constitutivo da obra de arte, não provisório. É por isso, então, que a arte tem um papel fundante – sendo este mais um elemento constitutivo indicado por Heidegger. A obra “só é fundação enquanto produz um contínuo efeito de desenraizamento, nunca recomponível numa realidade final. A obra de arte nunca é

tranquilizante” (VATTIMO, 1989, p. 59) – pois, o incômodo também faz parte da experiência de fruição artística.

Os estranhamento e desconforto propostos são constitutivos também do gênero fantástico. No gênero definido por Todorov como evanescente, o sentimento que deve manter-se durante toda a experiência é a incerteza, que por sua vez só pode ser experimentado frente ao desconhecido, ao que não é familiar. Sem os sustos e sem o pavor propostos pelo estilo gótico literário, o fantástico todoroviano é um constante sentimento de prender a respiração. Mas esse efeito é possível porque o foco do criador, do autor, deve estar não na criação em si, mas em quem a recebe: “A obra é centrada na experiência” (VATTIMO, 1989, p. 64).

A hesitação todoroviana é construída para que o leitor e o personagem sintam o mesmo, centra-se na experiência de imersão que somente a criação de uma atmosfera poderia permitir. Gaiman constrói esses efeitos visando o público infantil, e ao construir a narrativa, traz em si os efeitos essenciais para a obra de arte na pós-modernidade. Sugerimos a história de *Coraline*, em suas diversas abordagens, como objeto fantástico e, assim sendo, é inevitável propô-la também sob a definição do terror e do horror (cuja diferença terminológica é muito mais uma questão de tradução do que de definição de fato). Embora esteja muito próxima da corrente de horror dos anos 90, *Coraline e o mundo secreto* também se coloca como uma das obras a dar um novo tom ao horror: um eixo que permite a apreciação por crianças e adolescentes, bem como de adultos e fãs de horror já treinados.

O terror infantil claramente é mais sutil que o voltado para adultos – e a narrativa fantástica mais ainda, considerando que o subentendido é uma estratégia. Não teremos incesto, descrição detalhada de assassinatos, nem violência explícita. No entanto, a sutileza não é garantia da suavidade. O impacto causado pela descrição lenta e macabra do ataque do outro pai à Coraline é tão perturbador quanto a descrição dos assassinatos cometidos em *O Gato Preto*<sup>5</sup>. A ambientação é muito precisa, e trabalhada para realmente preparar o leitor às angústias que estão por vir. Afinal, o fantástico parte também da construção e quebra de expectativas. É sobre achar que se sabe o que está atrás da porta e se deslumbrar por encontrar uma cópia do mundo em que se vive.

O *shock* proposto por Benjamin, com seu ápice no cinema, é “a forma de arte que realiza a essência tardomoderna de qualquer arte” e se pensarmos no filme específico que

---

<sup>5</sup> Aqui, referimo-nos ao conto de Edgar Allan Poe.

escolhemos como objeto de estudo, é a experiência máxima de amplificação de vozes através da comunicação e da tecnologia. Sendo uma adaptação da obra literária, *Coraline e o mundo secreto*, é mais ainda “o modo que de fato se realiza, no nosso mundo, o *stoss* de que fala Heidegger” (VATTIMO, 1989, p. 60).

A profundidade temática da obra é o que permite que ela cause um efeito tão aterrorizante, que corresponda aos pressupostos do gênero fantástico. Mas sem deixar de ser, jamais, uma obra infantojuvenil. Ao pensar no leitor infantil como leitor ideal, Gaiman permite que crianças da mais tenra idade possam questionar-se sobre aspectos profundos que antes talvez não fossem trazidos nos textos que lhe destinavam. A percepção da complexidade infantil permite que a literatura se volte para esse público. E nasce uma nova discussão: o que é literatura infantil? Aqui traz-se uma resposta elaborada por Peter Hunt: “livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como criança” (2010, p. 96). Ainda que o autor ainda não considere tal resposta completamente satisfatória, é um ponto de convergência interessante para pensar tal problemática.

A literatura infantojuvenil vai tratar das preocupações e alegrias próprias da infância, situações de tédio que apenas o desenvolvimento da consciência de si pode gerar. É quando se entende isso que o medo infantil pode ser levado em consideração. E quando as crianças começam a ter seu subconsciente levado em consideração, o seu medo passa a ser entendido e, por sua vez, provocado e planejado. O leitor passa a ter seu direito de ter medo defendido como algo mais próximo do racional. É inteligente ter medo de desconhecidos, é positivo não querer adentrar quartos escuros. E é da possibilidade de lutar contra o medo que nascem as aventuras e a estética do terror, própria do momento pós-iluminista, torna-se uma aliada dos escritores de literatura infantojuvenil. O que permite aos infantes apreciar literatura de terror é essencialmente o mesmo que permite aos adultos: a incerteza de que aquilo é puramente ficcional.

### **Considerações finais**

O material que buscamos analisar neste artigo abriria margens para diversos outros estudos e indagações, poderíamos buscar outras formas de responder às mesmas perguntas norteadoras desta pesquisa e a outras perguntas mais. No entanto, nos contentamos com as respostas encontradas quanto à questão do leitor e do autor da obra

infantojuvenil e de sua adaptação aos cinemas como sendo uma nova insurreição da literatura de terror e uma renovação do estilo *stop-motion*.

A história de Coraline busca – e consegue – despertar as mais diversas inquietações existenciais através da construção estética do desconforto. A preparação de seu leitor ideal inicia-se a desde a construção da capa até a escolha dos comentários a serem feitos na quarta capa da obra. Nada é colocado à toa, desde a epígrafe prometendo a derrota de dragões até as referências a Shakespeare através das atrizes aposentadas.

Gaiman opta por um caminho incomum para atrair os leitores jovens ao universo da fruição e imersão literária e acaba por atingir mais do que o esperado, trazendo para tal universo também os adultos, também o olhar crítico e, como em nosso caso, da análise teórica. A força da obra é inegável e tudo perpassa pelas escolhas do autor em prever as expectativas que ele deve despertar em cada leitor, além de saber exatamente onde deixar uma ponta solta para seu leitor amarrar sozinho. Nisso reside o trabalho do leitor ideal: prever, errar, esperar, frustrar-se e surpreender-se. E cabe ao autor modelo dar os caminhos e as ferramentas para que o leitor possa fazê-lo.

Estudar literatura infantojuvenil da forma que buscamos realizar aqui confere a esse recorte a capacidade de incorporar em si todos os gêneros literários existentes e porvir. Buscamos defender a importância da quebra da monocultura do rigor científico e a apreciação das artes para além do que já considerado correto e único. As artes na pós-modernidade sofreram diversas modificações e ramificações, mas torna-se visível o quanto o caráter de globalização das tecnologias permitiu a expansão dos públicos de uma mesma narrativa.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM Editores, 2018.
- COELHO, Nelly Novaes. Literatura infantil: arte literária ou pedagógica? In: *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- CORALINE e o mundo secreto. Direção de Henry Selick. Produção de Bill Mechanic. Manaus: Sony, 2009.
- CORRÊA, Camilla da Silva. *Ressonâncias do fantástico: um estudo interartes de “O jardim das delícias terrenas”*. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas). Manaus: UEA, 2019. Disponível em:

<http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/41-2.pdf>. Acesso em: 05 out. 2023.

FELISBERTO, Luis Fernando Stecca; FORTES, Rafael Adelino. O horror na literatura: uma perspectiva de H.P. Lovecraft sobre o desconhecido e o sobrenatural. In: BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio. COLUCCI, Luciana (Orgs.). *O medo como prazer estético: (re)leituras do gótico literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015; p. 26-40.

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

HATTNER, Álvaro Luiz. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas considerações sobre teorias da adaptação. *Itinerários*, n. 36, p. 35-44, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122307>>.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1999.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

POE, Edgar Allan. O gato preto. In: *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

TAVARES, Márcia. *Você conhece Coraline Jones?: o leitor juvenil e a narrativa de suspense*. Campina Grande: Congresso Internacional da ABRALIC, 2013. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434455910.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434455910.pdf). Acesso em: 23 ago. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VATTIMO, Gianni. A arte da oscilação. In: *A sociedade transparente*. Lisboa: Garzanti Editore, 1989.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.