

## UMA FADA MADRINHA PERVERSA: CONSTRUÇÃO RESIDUAL DA OUTRA MÃE EM *CORALINE*, DE NEIL GAIMAN

---

*A Wicked Fairy Godmother: The Residual Building  
of the Other Mother in Coraline, by Neil Gaiman*

DOI: 10.14393/LL63-v-2023-12

Jandir Silva dos Santos\*

Cássia Maria Bezerra do Nascimento\*\*

---

RESUMO: A bruxa é a antagonista mais recorrente dos contos de fadas, com seus poderes enganadores e seu impulso de perseguir crianças indefesas. No entanto, sua construção enquanto personagem revela mais semelhanças do que diferenças entre ela e suas contrapartes supostamente benéficas, as fadas. Este trabalho utiliza conceitos operacionais da Teoria da Residualidade para evidenciar essa tensão ao analisar a misteriosa outra mãe, também conhecida como bela dama, personagem antagonista do livro *Coraline*, de Neil Gaiman. A partir da análise residual da personagem, fica evidente que a imagem da bruxa se manifesta na literatura enquanto estratégia de perpetuação de mentalidades patriarcais, compreensíveis apenas à luz de uma leitura crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Bruxa. Contos de Fadas. Coraline. Neil Gaiman. Teoria da Residualidade.

ABSTRACT: The witch is the most common villain in fairy stories due to her deceitful powers and her urge to tormenting helpless children. However, her character-building shows more similarities between her and her allegedly benevolent counterparts, the fairies. This article applies key concepts from the Residuality Theory to establish such tension by analyzing the mysterious other mother, also known as beldam, the antagonistic character from the novel *Coraline*, by Neil Gaiman. By placing such character under the lenses of residual analysis, the imagery used in the making of the witch can be seen as a strategy to maintaining patriarchal mentalities, only perceptible in the light of critical reading.

KEYWORDS: Witch. Fairy stories. Coraline. Neil Gaiman. Residuality Theory.

---

---

\* Mestre em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas. ORCID: 000000027874163. E-mail: jan.fne(AT)gmail.com.

\*\* Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas, onde é professora. ORCID: 0000000271975898. E-mail: cassiambnascimento(AT)ufam.edu.br.

## 1 Introdução

Em *Coraline* (2003), provavelmente seu livro infantojuvenil mais popular, o autor britânico Neil Gaiman ficcionaliza o que seria um de seus maiores medos infantis: que seus pais fossem substituídos por cópias perversas de si mesmos (CAMPBELL, 2015). Na obra, a protagonista homônima acaba de se mudar com sua família para uma velha casa que fora dividida em vários apartamentos. Em função da recente mudança e das demandas do emprego de seus pais, pouca atenção é dada à menina.

Cercada de presságios de mau agouro, Coraline Jones encontra 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 para 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 que<sup>1</sup>... 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 vermelhas escuras eram curvadas e afiadas. [...] Seus olhos eram grandes botões negros (GAIMAN, 2003 p. 33).

Amistosa de início, ela se apresenta como a outra mãe de Coraline, e só exige da menina uma única coisa, caso ela deseje permanecer para sempre em sua nova casa: que permita que botões sejam costurados no lugar de seus olhos. 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.

Conforme se envolve mais com a outra mãe e o mundo que a cerca, uma inquietação cresce na jovem, 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 de verdade? Por que ela cada vez se parece menos com sua mãe de verdade, conforme escala o conflito entre as duas? Acima de

---

<sup>1</sup> Este é o único termo traduzido aqui livremente, pois, na tradução realizada pela edição brasileira de 2003, 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 mãe verdadeira de Coraline.

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 da história chega, não é dada a ela (e nem ao leitor) resposta alguma sobre tais questões.

Neil Gaiman aborda a natureza da criatura de forma sugestiva, deixando apenas pistas, pequenos traços que permitem leituras acerca do mistério que envolve a antagonista de *Coraline*. Desse modo, este texto realiza uma investigação comparativo-residual desses traços, em consonância com os pressupostos da teoria da Residualidade organizada por Roberto Pontes (2019), para que seja esboçada uma compreensão mais abrangente sobre a natureza da personagem, que não é só peça-chave para a dinâmica do enredo, mas para a compreensão de algumas possibilidades de representação feminina na literatura.

## 2 De como são feitas as bruxas

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. Aqui, o termo *imaginário* é usado como conceito operacional, segundo os pressupostos de investigação metodológica da teoria da Residualidade:

[...] 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).

Assim o imaginário nasce de uma coletividade de resíduos perpetuados em manifestações culturais, como a tradição oral e a literatura, derivados das mentalidades que servem como paradigma estruturante de determinados povos, “o modo de agir, de pensar (modo de ver o mundo; crenças; valores, julgamentos) e de sentir (odores, medos) de um determinado grupo de indivíduos dum certo local e duma determinada época” (TORRES, 2011, p. 63).

A composição imagética da outra mãe, construída a partir de traços do imaginário ocidental, assim leva o leitor inevitavelmente a associá-la à bruxa: caracteriza-se como uma

mulher vaidosa, extremamente controladora e com tendências infanticidas, como é retratada em versões populares de contos de fadas infantis como *Branca de Neve* e *A bela adormecida*. Em narrativas do gênero, ela encontra uma opositora natural na figura da fada madrinha, que tem como objetivo proteger a criança de quaisquer 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 narrativo: 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. A bruxa, então, 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 as condições para a manifestação de tal criatura no imaginário:

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).

O monstro é, portanto, um agente que desregula com o propósito de justificar a regulação, reafirmando as estruturas de poder dominantes, uma vez que, sendo ao mesmo tempo desestabilizador e estabilizador, constitui-se de uma simbologia fálica, no sentido freudiano. 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 gigantes 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 Píton era capaz de rodear Delphos sete vezes com seus anéis (NAZÁRIO, 1998, p. 117).

Embora *Coraline* associe frequentemente a outra mãe a 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).

Quando vista como um monstro em particular, a bruxa utiliza estratégias como enganação, sedução e assassinato no exercício de sua monstruosidade. Nas muitas versões de *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, universalmente disseminado. Tal figura cristaliza-se durante a histeria cristã do século XVII – período marcado pelo projeto inquisitorial instaurado pela Igreja contra mulheres socialmente divergentes – e se enraíza no imaginário por meio dos contos populares, nos quais surge caçando inocentes, emasculando os homens de poder e se vingando de 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 definhem

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. [...] 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. 31-32).

A instrumentalização mística da natureza, a feitiçaria, era uma prática antiga, e sua associação com o feminino por vezes foi usada para cimentar o papel subalterno que várias culturas atribuem à mulher, no papel de crime a ser punido. Durante o advento cristão, reafirma-se como estratégia para relacionar o mal à 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).

A idealização da figura feminina, de difícil compreensão ao novo paradigma que se instalava, relegou-a a duas alternativas distintas, ambas perigosas – a sacralização ou a 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 mulher, 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 de mentalidades patriarcais a projetar sombras e sua função na composição da imagem da bruxa:

A idealização de Maria como supermãe que não deixa seu filho crescer foi projetada no poder filicida 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:

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 seja inventada pelo cristianismo (tampouco fora a primeira doutrina a adotá-la como paradigma), a publicação do *Malleus* consolida no imaginário ocidental a figura maléfica da bruxa, cristalizada a partir de uma mentalidade misógina. Tal figura se ramifica em diferentes versões de bruxa, entre as quais as mais populares são a anciã maliciosa e a feiticeira sedutora, ambas terríveis.

É a feiticeira sedutora, cuja verdadeira natureza é monstruosa, 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 perdura por mais de 600 anos, 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 qualquer 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. No entanto, considerando-se o olhar residual aqui adotado, é possível identificar a tensão que a outra mãe sustenta, tanto como bruxa, quanto como fada.

### 3 Um mundo de fadas e bruxas

Com 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. Nelly Novaes Coelho (2012) associa assim a bruxa e a fada na condição de sinônimos, uma vez que representariam a mesma figura sob luzes diferentes.

Entrando no mundo da literatura mediante as novelas de cavalaria, os romances corteses 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 [...].

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 da bruxa, ambas unidas sob a lua 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 criaturas que lhe ofereceriam dádivas mágicas, mas, ressentida por não ter sido convidada ao batismo da criança, amaldiçoa-a:

Havia treze feiticeiras<sup>2</sup> 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; GRIMM, 2013, p. 113).

A décima segunda convidada, ainda com sua benção por conceder, minimiza os efeitos da maldição da criatura 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*.

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

A menção de tal fenômeno, dada 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 crença acerca da disposição das fadas em círculos ou anéis. É recorrente em registros de narrativas orais do folclore irlandês que tais locais sejam sinônimos de perigo,

---

<sup>2</sup> 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.

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-anel<sup>3</sup> 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 fada, durante a dança, ele está perdido para sempre [...] Ele está morto para os seus (WILDE, 2015, p. 94, tradução nossa).

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 da que é armada pela outra mãe para Coraline, juntamente com o típico alerta tolkieano sobre o que se come e o que se bebe quando na terra das fadas.

O professor Alexander Meireles da Silva, no ensaio *As origens celtas e seus personagens literários* (2020, p. 25), comenta sobre a crença celta sobre as condições de acesso ao outro mundo: “[...] as divindades e lugares encantados podiam afetar diretamente nossa realidade. Todavia, estes seres não podiam entrar ou sair quando e onde quisessem, mas somente em pontos específicos no tempo e no espaço onde o acesso fosse possível”. Desse modo, a disposição cíclica das fadas em festa em lugares ermos teria uma natureza ritualística, presente em abundância, por exemplo, ao longo de narrativas populares da Irlanda, 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.

[...]

---

<sup>3</sup> 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.

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 nossa).

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 *Faërie*, o outro mundo, e a imagem do círculo como acesso a outra realidade perpassa todas essas narrativas. Em *Coraline*, é olhando através de um pequeno círculo de pedra que a menina consegue distinguir as ilusões criadas pela outra mãe, cujo traço mais ameaçador não é sua atitude maligna, nem o desejo monstruoso de tomar os olhos de Coraline, mas o fato de agir dessa forma enquanto *parece* com a verdadeira mãe da menina.

A outra mãe tem o poder de distorcer as imagens do mundo humano e criar ilusões a partir delas, o que é próprio das bruxas e das fadas, mas não pode sustentá-las 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 forma, esteja entre o arsenal da bruxa imaginária, trata-se do principal recurso das fadas. 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).

Além do uso do glamour situar a outra mãe na dualidade bruxa-fada, ela, ao longo da narrativa, também é chamada por um nome curioso, revelado a Coraline pelas crianças-fantasma vitimadas pela criatura, um nome que relaciona 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 Rocco opta por utilizar *bela dama* para traduzir a palavra *beldam*, termo híbrido entre francês e inglês usado para se referir 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”), em que 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 onírica, 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 entre os textos de Keats e Gaiman é inevitável: ambos 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 sugere que tais criaturas, talvez todas de *Faërie*, 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 feérico. 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.

#### **4 A culpa é da bruxa**

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, sua monstruosidade 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 ressurge 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 mãe de Coraline, que se aproveita da solidão da menina para ludibriá-la. O interessante é que Coraline também era negligenciada pelo pai, então por que surge uma sombra perigosa ameaçadora de sua mãe? Por que é a figura materna que acaba por ser vilanizada no enredo tecido por Neil Gaiman, enquanto o pai inclusive goza de espaço privilegiado na memória afetiva da protagonista? O texto *A outra mãe: os contos de fadas pós-feministas de Neil Gaiman*<sup>4</sup> (2008), de Elizabeth Parsons, Naarah Sawers e Kate McNally, pode oferecer uma resposta, ao analisar não apenas *Coraline*, mas também *Mirror Mask* (2005), filme dirigido por Dave McKean e escrito por Gaiman:

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. [...] 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 nossa).

*Coraline* é carregado com essa visão materialista da autonomia feminina, o que constrói um discurso que, se não compactua conscientemente com uma mentalidade patriarcal, tampouco consegue se livrar dela ao recorrer às referências residuais de seu imaginário.

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, embora isso não as tenha tornado 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).

---

<sup>4</sup> *The Other Mother: Neil Gaiman's Postfeminist Fairytales*, tradução nossa.

A obra, em momento algum, culpabiliza o Sr. Jones de nenhuma forma por negligenciar Coraline, mas, surgindo a outra mãe, que 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.

Tal percurso é intrínseco à formação da figura da bruxa, que, embora seja produto da histeria cristã consolidada a partir do século XVII com a Inquisição, o mesmo não pode ser dito da misoginia. Na verdade, o cristianismo já se apoiava numa tradição misógina que se desenvolvia 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 participa de uma mentalidade construída sobre a demonização das mulheres, marcada 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 forma benéfica (Deus) ou maléfica (o Diabo), é a figura dominante, senhor do desejo e da permissão.

## 5 Resultados

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.

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, assumir para si o poder, um atributo masculino, ao criar uma realidade onde é onipotente? 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.

## 6 Considerações finais

Transcender a mentalidade patriarcal ainda é um desafio, assim como contar histórias que incentivem jovens leitores a não aceitá-la como única possibilidade de realidade. Por isso, a fantasia se mostra como uma ferramenta narrativa indispensável, pois não há nela desafio que não seja superado, realidade que não seja questionada. Histórias como *Coraline*, embora corroborem discursos que já não mais servem ao mundo – se algum dia serviram –, apresentam personagens complexas que sustentam tensões abertas à leitura.

É papel da leitura crítica identificar nessas tensões os elementos de uma época diferente, em que o imaginário era composto sob outras possibilidades de paradigmas mentais, acessíveis por meio da investigação residual. Redescobrir esse paradigma e difundi-lo como uma alternativa para a mentalidade patriarcal se mostra necessário para a construção de imaginários mais saudáveis, mais inclusivos, especialmente em uma sociedade afetada pela intolerância, pela incapacidade de refletir sobre a alteridade, e para tal, é imprescindível a necessidade de contar histórias bem mais abrangentes, bem mais inconformadas.

## Referências

BYINGTON, Carlos. Prefácio. *In*: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Froés. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

CAMPBELL, Hayley. **A arte de Neil Gaiman**. Trad. Alexandre Callari. São Paulo: Editora Mythos, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

GAIMAN, Neil. **Coraline**: 10th Anniversary Edition (English Edition). Bloomsbury: Bloomsbury Children's Book, 2012.

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

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](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4656985/mod_resource/content/1/A%20BELA%20DAMA%20SEM%20PIEDADE.pdf). Acesso em: 15 maio 2023.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Froés. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

SILVA, Alexander Meireles da. As origens celtas e seus personagens literários. *In*: AVILA, Marina (org). **Os melhores contos de fadas celtas**. São Caetano do Sul: Editora Wish, 2020.

MURARO, R.M. Introdução. *In*: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Froés. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A bela adormecida. *In*: TATAR, Maria (org.). **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PONTES, R. Lindes disciplinares da teoria da residualidade. **Revista Decifrar**, v. 7, n. 14, p. 11-20, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.29281/rd.v7i14.7555>. Acesso em: 18 abr. 2023.

RUSSELL, Jeffrey; ALEXANDER, Brooks. **História da bruxaria**. Trad. Álvaro Cabral, William Lagos. São Paulo: Aleph, 2019.

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 d'á demanda do Santo Graal. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016. 412 p. E-book. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/24603>. Acesso em: 08/04/2023.

WILDE, Jane. The ride with the fairies. *In: A treasury of Irish fairy and folk tales*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2015.

Recebido em: 29.05.2023

Aprovado em: 12.07.2023