

Entre Sons e Silêncios: a configuração do conflito entre heroína e vilã em *Coraline e o mundo secreto* (2009)¹

Diana Victória de Carvalho Farias

Luciane Viana Barros Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas

Considerações iniciais

O gênero de terror é quase tão antigo quanto o próprio cinema, e sua criação está diretamente ligada às questões do gótico literário, que, por sua vez, ressurge na contemporaneidade como o gênero fantástico (TODOROV 2004). Ainda mais antigo que o terror, o medo é a emoção mais remota da humanidade (Lovecraft, 2008), e sua apreciação ocorre através da literatura, do cinema e outras artes que se relacionam com os gêneros citados. O terror infantojuvenil, por sua vez, tem uma produção mais recente e pouco validada tanto no meio estético quanto acadêmico. Em 2002, Neil Gaiman lançou o novel *Coraline*, pensado originalmente para suas filhas. Anos depois, em 2009, Henry Selick lança *Coraline e o mundo secreto*, como adaptação do livro, no formato animação, utilizando a técnica *stop-motion*.

Inspirado em grandes clássicos como *Alice no país das maravilhas*, a história de Coraline é um novo paradigma das narrativas de terror, a começar pelo público-alvo, a protagonista infantil e feminina se coloca em favor de grandes temas estudados pela crítica da literatura infantojuvenil, que consegue abarcar, quando bem aplicada, também o cinema.

A literatura sempre foi reflexo da cultura de suas épocas, e o cinema, desde seu surgimento, tem o mesmo exercício. Desse modo, as primeiras histórias centralizando as crianças na narrativa o faziam de modo a enfatizar as situações de

1 Nota do Editor: A apresentação desta comunicação durante o 8º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (8ºCBIM), mereceu uma Menção Honrosa no Prêmio RIDIM-Brasil 2025.

extrema vulnerabilidade que elas viviam (COELHO 2020; HUNT 2004). Retornando à era pós-moderna, o protagonismo de Coraline em sua própria história vai ao encontro não mais de uma criança vulnerável à fome e à doença, nem mesmo uma criança que foge da madrasta ou do lobo mau, mas adentrando uma narrativa que preza pela possibilidade de uma criança ser heroína de sua própria história.

Ao tratar da protagonista, é mister também trazer à discussão o aspecto vilanesco do filme, a criatura denominada **outra mãe** e **bela dama**². Preservando parcialmente a dicotomia cara às narrativas infantis, o filme apresenta o conflito entre o bem e o mal representados pela protagonista e pela antagonista (FARIAS; PÁSCOA 2024). O aspecto fantástico da obra reside também na forma que essa antagonista é apresentada a nós, espectadores. Sua presença é delimitada através de sons específicos, bem como pela ausência deles. E a concepção da trilha sonora para esta personagem perpassa o entendimento direto de seu caráter vil. A bela dama é cruel e calculista, planeja seu ataque como uma predadora que observa a presa por dias antes de atacar. A faixa sonora que abre o filme intenta preparar o espectador para estes aspectos de sua construção psicológica, bem como para a atmosfera de terror que está sendo construída.

O objetivo deste estudo é investigar a trilha sonora como elemento intrínseco à narrativa de *Coraline e o mundo secreto* (2009). Porém, não é somente no filme que este elemento é tão potente, pois na novela da qual se adaptou o longa-metragem, o som, a música e seus diálogos com o silêncio se fazem urgentes à construção narrativa. Em momentos emblemáticos da obra a personagem principal, Coraline, é levada a tomar decisões e fazer buscas pela casa em razão de sons que são percebidos por ela. Inclusive, em sua primeira visita ao outro mundo por trás da porta, são os ruídos dos ratos que a levam até a porta aberta, que antes se encontrava trancada, bem como é descrito que a menina os escutava entoar, em sussurros, canções de teor bizarro. O livro tem uma trilha sonora descrita, que induz o leitor, com sua imaginação, a ouvir os sons sem que eles sejam de fato executados.

Tratando do longa-metragem dirigido e produzido por Henry Selick, nosso objeto neste estudo, a construção sônica não poderia ocorrer de forma diferente;

2 A grafia do nome da personagem se dá em letra minúscula por ser assim que acontece tanto no livro quanto no filme.

ao contrário, neste veículo a sonoridade adquire um caráter imprescindível para a construção da narrativa, resultando na instauração da narrativa gótica e fantástica do filme. Composta por Bruno Coulais, a obra contém 32 músicas, além de sons colocados para criar a ambientação que se colocam tanto de forma independente, quanto concomitante às músicas. Nesta análise damos ênfase a dois elementos da trilha sonora: as músicas e os momentos de silêncio.

O referencial teórico escolhido para construir essas análises parte, principalmente, dos pressupostos de Chion (2008) e Gorbman (1987) na defesa do som enquanto construtor da narrativa tanto quanto a imagem. Ao compreender este pensamento, investigamos a música através de uma abordagem interdisciplinar, na qual utilizamos também o caráter textual e cinematográfico para interpretar a música, concordando, novamente, com Gorbman (1987, 3), e seu postulado: “O significado da música [no cinema] não se constrói apenas de acordo com códigos puramente musicais, mas também de acordo com códigos musicais *culturais* e códigos musicais *cinematográficos*.³” (grifos da autora, *tradução nossa*).

Ao nos debruçarmos nos estudos de Michel Chion, o título do livro já nos oferece um conceito chave para entendermos a função do som em relação à imagem. Na obra *A audiovisão: som e imagem no cinema* (2008) o autor elenca as formas que o cinema tem de trabalhar esses dois conceitos e os dois sentidos a fim de privilegiar a construção plena da narrativa, suas funções cognitivas e sua apreciação estética. A audiovisão seria, assim, o resultado de uma “atitude perceptiva específica”, considerando que filmes, televisão e mídia audiovisual não se dirigem somente à visão. Nesse novo sentido proposto por Chion, se estabelece um contrato no qual um sentido influencia o outro e o transforma: “não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (CHION 2008, 7).

Ainda em diálogo com Chion, nos apropriamos da noção de valor acrescentado para traçar as relações intrínsecas entre som e imagem no filme que analisamos. Isto seria então, “o valor expressivo e informativo com que o som enriquece a uma determinada imagem.” (CHION 2008, 12). Essa noção se configura de acordo com o que se acrescenta, sendo mais interessante para esta análise, o valor

3 “Music signifies in films not only according to pure musical codes, but also according to *cultural* musical codes and *cinematic* musical codes”.

acrescentado pelo texto e o valor acrescentado pela música. O valor acrescentado pelo texto é o que nos permite defender como a vocalização se volta para a construção verbal e é central na construção fílmica, o que ocorre porque no cotidiano, o ser humano é vococentrado e verbocentrado. Já o valor acrescentado pela música pode exercer o efeito empático ou anempático.

O efeito empático já se denuncia pelo próprio nome, ocorre quando a música tem seu sentido diretamente atrelado ao sentido da cena, de modo que seus efeitos são os mesmos - respeitando, é claro, os valores culturais das emoções humanas. Desse modo, o efeito anempático seria o exato oposto, ocorrendo no caso da música ser alheia à emoção e ao sentido proposto pela cena, por exemplo, uma cena de esfaqueamento e assassinato sendo embalada por uma canção romântica ou uma canção de ninar. Na obra, verificaremos esses dois efeitos em maior e menor grau, o que exploraremos nas seções subsequentes.

A metodologia utilizada será a de decupagem, de modo que não analisaremos as 32 faixas citadas, mas somente àquelas diretamente ligadas à vilã, incluindo conflitos com a protagonista, sendo seis músicas no total, porque, conforme Chion, ao tratar dos sons no filme de terror: “O valor acrescentado é recíproco: se o som faz ver a imagem de uma maneira diferente daquela que se veria sem som, a imagem, por sua vez, faz ouvir o som de forma distinta daquilo que se ouviria se este soasse no escuro.” (CHION 2008, 24). Assim, poderemos voltar a atenção também aos momentos de silêncio que antecedem e que seguem esses momentos tensão e conflito, com o intuito de demonstrar a dupla função do silêncio na composição da trilha sonora da narrativa: a construção do suspense e preparação do espectador para a cena que se seguirá e seus respectivos sons (CHION 2008).

Ainda sobre o silêncio, ele se apresenta como resposta à necessidade de uma pausa na apreensão do som e da imagem, esses momentos nos permitem apreciar a característica visual do filme, algo que o diálogo e a música nem sempre permitem, em razão da nossa percepção voco e verbocentrada – diferentemente do que acontece na fotografia, pois no cinema (e na televisão) as imagens passam rapidamente e com pouco tempo para sua apreciação, com a inserção do som, os sentidos se confundem e faz-se necessário um tempo de pausa: “De qualquer modo, a visão da imagem de cinema, fugaz e passageira, não se presta a ser explorada ao nosso ritmo,

ao contrário de um quadro numa parede ou de uma fotografia num livro, que podemos explorar durante o tempo que quisermos”. (CHION 2008, 14).

Ao tratarmos dos aspectos visuais do filme, também nos é caro abordar o método iconológico de Panofsky para investigar tais aspectos, dentre os quais observamos as características aracnídeas da **outra mãe**, as cores envolvidas nas cenas em que ela aparece, e os efeitos que estes elementos acarretam no espectador. O método iconológico proposto por Erwin Panofsky combina conhecimento empírico e conhecimento científico em um estudo que privilegia a união entre subjetividade e objetividade. Divide-se em três fases: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. A primeira é a etapa de reconhecimento da obra, é o momento no qual se observa os elementos que são possíveis de serem vistos por todos com o sentido da visão disponível; nesta etapa, se verifica os conteúdos da composição formal da obra, aqui, verifica-se apenas o que está posto a todos, sendo a descrição dos elementos, cores (sem a necessidade de especificar nuances e subtons) e luz. Na segunda etapa, deve-se identificar as alegorias presentes, o estudioso deve atentar-se às referências, possíveis diálogos entre outras obras – ou seja, a intertextualidade em artes – e encaminhar-se à etapa final, fruto de sua interpretação e momento no qual ele tecerá os diálogos propostos por ele em sua elucidação quanto aos significados da obra analisada.

O método funciona para nós na medida em que permite, conforme mencionado, à junção de conhecimento científico e percepções subjetivas e individuais, reflexos da bagagem cultural do estudioso e das estéticas por ele vivenciadas. E ainda, pois ao pretender analisar a música em sua relação direta com a imagem, tais imagens precisam ter seus sentidos investigados sob uma nuance que permita o aprofundamento necessário para tanto.

Em *Coraline e o mundo secreto* (2009), como em outras obras, o aspecto visual e o som se complementam de forma a aumentar a imersão do espectador. Este processo é muito necessário à atmosfera de terror: é crucial estar atento aos detalhes para que a trama consiga exercer seu papel de aterrorizar e fazer brotar a dúvida sobre o que de fato acontece na história. Ao silêncio cabe o papel de permitir que o espectador se atente aos detalhes capazes de fazê-lo entender os mistérios e subentendidos da narrativa, dentre estes, o caráter vil e complexo da antagonista

manifestado desde a sua representação visual, que se complementa ao som assustador, mas também muito lírico⁴ da trilha que a acompanha (especialmente na cena de luta com Coraline) (FOCUS... 2009).

O mundo secreto de Coraline, por Henry Selick

Coraline e o mundo secreto foi o primeiro lançamento da Focus Feature, feito em parceria com o estúdio Laika. Usando a técnica *stop-motion* o longa-metragem de 100 minutos de duração faturou mais de 16 milhões de dólares no final de semana de estreia e foi indicado ao Oscar de melhor animação. O filme levou cerca de oito anos para ser finalizado, sendo quatro anos de preparação do roteiro com Gaiman e mais quatro anos de elaboração dos personagens, cenário e a produção em si, indo das fotografias até edição e renderização do filme.

O diretor e roteirista do filme, Henry Selick, já havia trabalhado em outro filme em *stop-motion* bem conhecido e bem estabelecido no mercado e na crítica, *O estranho mundo de Jack* (1993) é também uma adaptação em atmosfera soturna, retratando um mundo paralelo comandando pelo rei do Halloween, Jack Skellington. Sendo um filme do gênero musical, o longa tem também uma trilha sonora marcante, visualidades icônicas e reverbera na cultura pop até o presente, mais de 30 anos após o seu lançamento.

O sucesso dessa obra é indiscutível, recebendo ecos também em outras artes, como sua referência na música da banda Blink-182, *I miss you*, onde lemos:

Hello, there/ The angel from my nightmare/ The shadow in the background of the morgue/ The unsuspecting victim of darkness in the valley/ We can live like Jack and Sally, if we want/ Where you can always find me/ And we'll have Halloween on Christmas/ And, in the night, we'll wish this never ends/ We'll wish this never ends. (BLINK-182, 2004).

As referências estão ligadas tanto ao título como ao enredo e personagens principais da narrativa, Jack e Sally. O título original do filme é *The nightmare before Christmas*, o mesmo pesadelo (nightmare) mencionado no trecho acima. Quanto ao trecho Halloween no Natal, refere-se ao desejo de Jack de não ser mais o rei do Halloween, e se tornar o próprio Papai Noel, mas tendo sua essência de pavor, sustos e travessuras, seu Natal acaba tendo os elementos próprios do feriado anterior, profanando aquilo que é próprio do feriado que ele tenta dominar.

Com isso, conseguimos observar a reverberação que alguns filmes de terror

4 Tal definição é dada pelo compositor, Bruno Coulais, em sua entrevista à Focus Features. Disponível em: <https://www.focusfeatures.com/article/an-interview-with-coraline-composer-bruno-coulais>. Acesso em: abr. 2025.

em *stop-motion* alcançam, e de que forma isso acontece. Nosso objeto de estudo, por exemplo, foi também lançado uma segunda vez, agora em 3D, no seu aniversário de 15 anos. Essas propostas mercadológicas, ainda que não sejam a métrica exata para a crítica, conseguem dimensionar os ecos contínuos e as revisitações que são feitas através dos anos.

Nesse momento enfatizamos a técnica utilizada nestes filmes, pois nos conferem um recorte das produções de terror voltadas para o público infantojuvenil: o terror em animação. Junto às referidas obras, temos também *ParaNorman* (2012) (também do estúdio Laika), *Frankweenie* (2012) – sendo uma releitura de um curta homônimo, de 1984, e ambos sendo paródias do clássico de Mary Shelley – e *A casa monstro* (2006). E ainda, há outros filmes com reflexos do gênero gótico, ainda que não sejam de terror, como *James e o pêssego gigante* (1996) e *A noiva cadáver* (2006). Percebemos, destarte, uma tendência nas produções infantis entre o final dos anos 90 e os anos 2010: a reapropriação do *stop-motion* para o público infantojuvenil (FARIAS 2023).

Neste ensejo, *Coraline e o mundo secreto* é produzido e lançado, como mencionamos antes, quebrando paradigmas, tanto em enredo como em técnica.

O filme de *Coraline* é um novo modo de fazer cinema animado e, mais ainda, de fazer cinema infantojuvenil, subvertendo um modo de produção hegemônica. O cinema fantástico se coloca como um recorte a contemplar essa nova produção e nova forma de pensar as subjetividades humanas. Utilizando os temas sobrenaturais, as obras criam um novo universo de apreciação. E essa modalidade de cinema possibilita uma tendência sutil e arrebatadora de apreciação do sobrenatural. (FARIAS 2023, 56).

O processo de adaptação da obra literária não reduziu em nada a qualidade da obra, ao contrário, exerceu a plena ampliação de sentidos, mantendo a essência da obra. Das questões mantidas, algo muito interessante é observável ao compararmos as obras: a sonorização do ambiente como fator narrativo; e dos fatores de ampliação e interpretação do adaptador, destacamos a ênfase à vilã da narrativa, a bela dama.

Um novo sentido para a obra: a batalha entre vilã e heroína construída com a música

No processo de adaptação, conforme postulado acima e segundo os conceitos de Hutcheon (2013) e Stam (2008), a narrativa literária pode – e deve – sofrer algumas alterações em sua construção, a fim de se tornar um produto cinematográfico de fato, e assim, audiovisual. A experiência do público, então, precisa

contemplar todos os elementos que compõe essa construção estética. Nesse artigo congrega-se som, imagem e narrativa como elementos verdadeiramente intrínsecos e dotados de sentidos que se complementam e que funcionam a partir de sua unidade significativa triplíce.

A vilã com características de bruxa ou monstruosa é presente na literatura infantil e infantojuvenil desde sua formulação, e sua oposição perfeita seria a figura da fada madrinha. O que acontece quando se une essas duas coisas? Nasce a outra mãe. A construção dessa vilã acontece de formas distintas nos dois meios em que aparece. No filme, ela é a primeira personagem a aparecer, ainda que não saibamos quem, ou o que, ela é. E sua aparição é concomitante à primeira música da trilha sonora.

Essa personagem contempla um dos dois principais critérios para demarcar as fronteiras do horror⁵ (CARROLL 1999): a presença de monstros. E é interessante pensar nas definições de monstro que são possíveis elencar aqui. Dentre elas, nos apropriamos daquela defendida por Calabrese em *A idade neobarroca* (1987), compreendendo a outra mãe como um ser eufórico e conforme, porém má, e a bela dama, como disforme, feio, má e disfórica. É nessa segunda definição que tomamos o primeiro contato com a vilã. E é interessante pensar como essa personagem nos é apresentada em partes.

Figura 1 – A mão da bela dama.



Fonte: Print da tela. Acervo pessoal.

5 Noël Carroll, em sua obra *Filosofias do horror, ou os paradoxos do coração* (1999) não diferencia de horror e terror, enquanto outros autores definem o terror como o sobrenatural, e o horror como crueldade humana, Carroll utiliza somente o termo horror para tudo, sendo o sobrenatural uma subcategoria, não uma outra formulação. Tanto o é, que coloca assassinos em série e seres mitológicos (como o vampiros, bruxas e outros) na mesma categoria: monstros.

Na figura 1, observamos mãos e braços feitos de agulhas de costura, passando uma linha pelo buraco de uma agulha, sobre um papel de parede estampado, com um tipo de espaço de armazenamento permeado por teias de aranha, recheado com tecidos e outros utensílios de costura. A imagem é apresentada em tons esverdeados e não mostra o corpo ao qual se acopla os membros metálicos. Este recorte dos créditos iniciais e cena de abertura da obra é sonorizada com a música *Dreaming*, de Bruno Coulais. A música tem 2 minutos e 20 segundos de duração, é performada pela Orchestra Sinfônica Húngara e pelo Coral Infantil de Nice, assim como outras músicas do filme, a letra é uma mistura de inglês, francês e mimologias.

Dreaming, aqui, não é sobre os sonhos infantis de Coraline, seu desejo de ser amada e de se divertir, mas sobre uma caçadora sonhando com as armadilhas que serão construídas para a presa. Essa música sonoriza o momento em que a outra mãe costura a boneca igual à menina que ela pretende capturar e devorar a alma. Aqui, a bela dama já conhece ao menos a aparência da sua presa, e a boneca lhe entregará os seus desejos, para que a criatura possa manipular a menina. Além disso, o tom esverdeado da cena remete à duas coisas importantes sobre a personagem: um tom de antiguidade, próprio de sua caracterização. E ainda, o verde é atribuído à vilania sobrenatural. Assim, é uma cor utilizada para representar tanto a magia e o sobrenatural quanto o teor maléfico que um personagem pode ter, pois “segundo a *Psicologia das cores*, verde é a cor de tudo que é venenoso e repulsivo, ainda que seja também a cor da saúde. O verde é horripilante por si mesmo e mais ainda quando alinhado à fantasia e ao fantástico.” (FARIAS 2023, 100). A coloração reaparecerá intensificada nas cenas de conflito, de modo que a insinuação dada nessa apresentação se tornará uma afirmação contundente.

Aqui temos um dos primeiros efeitos do fantástico, a expectativa do porvir e uma primeira nuance de “profecia”, de conhecimento sobre o futuro. Essa música reaparece, brevemente, quando a outra mãe está cozinhando pela primeira vez para Coraline, enquanto sonha com seu plano tendo sucesso. Tal retomada associa-se ao que Bauer discorre acerca do sentido musical em produções audiovisuais, de modo que a música exerce função linguística, podendo adquirir graus de conotação diferentes de acordo com seu uso, nesse sentido, a conotação musical pode ser construída a partir de referências internas ou externas.

Nesse momento, verificamos a referência interna, pois “o sentido surge espontaneamente ou pode estar relacionado a imagens e sentimentos associados à memória de um primeiro encontro” (BAUER 2008, 371). Com essa familiaridade, a narrativa busca despertar no espectador, mais do que no personagem, o sentimento de apreensão, porém não mais pelo porvir, e sim pelo que já lhe foi apresentado,

afinal, parte do efeito fantástico se constrói no suspense e na expectativa pelo pior. O estranhamento se constrói, nesse momento, concomitantemente ao reconhecimento. Esse comentário seria o suficiente para resumir a construção do outro mundo e sua apresentação à Coraline, pois ao replicar seu mundo real, ele atrai e repele a uma só vez, causando a dúvida constante na menina. E esse sentimento reaparece nas outras cinco músicas que seguiremos a verificar.

Importante mencionar que a análise está ocorrendo em ordem de aparição no filme, de modo que possamos verificar também a crescente tensão e outros sentimentos que as músicas querem evocar e provocar a fim de instaurar a narrativa fantástica e gótica em tudo que se propõem. Desse modo, é notável como as músicas conversam de forma empática quando querem agravar a tensão, e anemática, quando pretendem avisar os espectadores das reais intenções da bela dama em determinadas cenas.

Nesse sentido, a música *The supper* traz para o filme o tom de aviso em uma cena que é mascarada por alegria, fartura e o desejo de boas-vindas. Nessa cena, a outra mãe está recebendo Coraline em seu mundo perfeito de braços abertos e mesa posta. Sua estratégia é ganhar a menina a partir das falhas dos seus pais verdadeiros, sua primeira movimentação em direção à conquista é convidar a menina para jantar e oferecer comidas apetitosas, em grande quantidade e com acompanhamentos prediletos à menina, em contraste às receitas que não a agradam e à ordem de dormir sem jantar. A cena tem um tom descontraído, de verdadeira celebração, mas juntamente à música, a construção estética também remete ao teor de periculosidade e suspeita que ela carrega.

Os contrastes entre os dois mundos são apresentados ao espectador através de conjuntos de construção. Dentre estes, as cores e a organização do espaço saltam aos olhos e geram o encantamento por parte da personagem e do público. A mesma cena da família compartilhando uma refeição à mesa, é vivenciada instantes antes, porém em um cenário pálido, com chateações da parte da mãe, Mel Jones, e da menina, e em uma cozinha sem decoração. O deslocamento para uma sala de jantar já decorada, com uma luz amarelada e coloração de cena avermelhada busca criar uma atmosfera de aconchego e acolhimento, reiterando a alegria pela chegada da menina, e instaurando o sentimento de pertencimento dela àquele novo lugar.

Em contraste à intenção externa, e remetendo aos sentimentos de desconfiança que o espectador deve sentir e torcer para que a personagem perceba. A música é permeada por vozes sobrepostas, entoando palavras ininteligíveis, sons agudos similares a brinquedos infantis e címbalos, e finaliza com uma vogal fechada, remetendo a tons mais baixos, o que pode se entender, a partir da convenção

francesa (BAUER 2008), como uma conotação negativa. Nas músicas relacionadas à bela dama, de modo geral, os graves aparecem mascarados pelos tons mais agudos das instrumentações mencionadas, porém, ao desenvolver-se como essa criatura, os graves se tornam cada vez mais fortes. Isso ocorre porque “Nos casos em que o monstro tem origem não-natural, e especialmente quando sua aparência é humanoide (demônios, fantasmas, extraterrestres etc.), o uso de texturas guturais é igualmente⁶ corriqueiro.” (CARREIRO 2011, 46).

Figura 2 – O jantar de boas-vindas.



Fonte: Colagem elaborada pela autora.

6 Aqui, o autor mencionava que é igualmente corriqueiro em relação ao uso de sons guturais na construção dos personagens de assassinos em série, psicopatas etc. “Nos filmes em que o assassino tem origem natural e humana (serial killers, psicopatas etc.) é comum que sua voz tenha textura gutural, com timbre grave, próximo ao limite de audição para baixas frequências, percebido pelo ouvido humano”. (CARREIRO 2011, 46).

Nesse mundo de duplos contrastantes, o som auxilia na identificação dessas nuances, “No começo, soa muito baixo e realista, porque é um mundo realista. E, pouco a pouco, a música vai ficando bastante assustadora até o final do filme.”⁷ (COULAIS 2009, s/p, tradução nossa). As músicas do mundo original se alinham às características dos personagens e aos sentimentos da personagem principal, que normalmente são tédio e solidão, sua primeira travessia é acompanhada por uma sonorização que indica o caráter mágico que está à sua espera, posteriormente há uma performance do outro pai, e logo em seguida, *The supper*.

É interessante observar como cada música se relaciona com a cena, e ao nos debruçarmos sobre os conceitos de efeito empático e anempático, essa música trabalha com os dois. A empatia da música se dá por estarmos frente à vilã, mas seu caráter ainda não foi exposto, pelo contrário, ainda estamos envolvidos nas primeiras guloseimas que ela oferece, preparando Coraline para as suas maravilhas. Desse modo, o efeito anempático prevalece, pois o tom soturno da música não condiz diretamente ao acolhimento oferecido. Esse efeito revela uma música que

Manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação. E é sobre esse próprio fundo de “indiferença” que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico. O efeito anempático adquiriu tal importância que se pode considerar que tem uma relação íntima com a essência do cinema: a sua mecânica escondida. (CHION 2008, 14-15).

Essa “mecânica escondida” do cinema muito se relaciona à própria mecânica escondida da bela dama. Controlando todos como se fossem bonecos, a vilã está por trás de todos os acontecimentos no outro mundo, e em alguns momentos também do mundo real. Ela, por si só, realiza um efeito anempático, pois sua intenção verdadeira e sua construção não se dá de acordo com o que é exibido primeiramente à personagem e ao público. Estes não-ditos são elementos muito importantes para a manutenção da narrativa fantástica e ao iniciar a apreciação da obra inserida nesse gênero, o espectador concorda em não saber tudo e procurar esses segredos através das portas e dentro das paredes. Esses segredos se revelam com pequenas pistas pelos papéis de parede, quadros e cores, mas nas músicas isso se dá de modo especial, pois o público não volta sua atenção integral a elas, mas é tomado em vista de sua percepção verbocentrada: “Efeitos sonoros oferecem boas condições de manipulação emocional dos espectadores porque eles normalmente dirigem sua atenção à progressão narrativa (diálogos e imagens), sem pensar sobre os demais sons que compõem a trilha sonora.” (CARREIRO 2011, 47).

7 “In it beginning it sounds very quiet and realistic because it’s a realistic world. And little by little the music becomes quite scary by the end of the movie.”

Na próxima faixa sonora, *Trap for the mices*, a personagem havia colocado queijo para os camundongos que ela acreditava serem os guias para esse outro mundo, como uma tentativa de provar que não estava sonhando – outra característica marcante do gênero. É nesse momento que a outra mãe cantarola *Dreaming*, reunindo na cena música diegética e não-diegética, e acontece também o efeito que mencionamos anteriormente, de familiarização e estranhamento ao mesmo tempo.

A música inicia, na verdade, antes de Coraline chegar no outro mundo, e acompanha sua movimentação na travessia do túnel. Com duração de 1 minuto e 34 segundos, a faixa traz aspectos fantasiosos e lúdicos, representa a Coraline correndo atrás dos ratos, utilizando instrumentos mais convencionais, que se relacionam harmonicamente ao mundo real. Após a travessia, a música cessa por alguns segundos e retoma com o som do waterphone, indicando a presença da vilã e a insurreição do perigo.

A presença desse instrumento metálico nas construções das cenas da outra mãe, juntamente ao seu tamborilar de dedos característico, constroem o que Carreiro, se apropriando de Wagner, diz ser uma estratégia própria dos filmes de terror: “o uso do som (ruído ou musical) como *leitmotiv*, que assinala a presença do monstro sem mostrá-lo. [...]. O *leitmotiv* costuma ser um tema musical, mas no cinema de horror essa peça sonora que indica a presença do monstro pode tomar forma como efeito sonoro” (CARREIRO 2011, 48). Com esse recurso, o espectador já pode esperar algo de estranho ou amedrontador na próxima cena, mas algo interessante sobre essa vilã é que ela não faz, ativamente, nada que possa entregá-la como monstro. Ela se coloca ao dispor de Coraline, oferecendo a realização de seus desejos e lhe dando a atenção necessária e merecida. Mas ao nos debruçarmos minuciosamente, percebemos que, na verdade, a bela dama cozinha e prepara as maravilhas, mas não fica ao lado da menina.

Após todas as maravilhas serem oferecidas, chega a hora de Coraline tomar uma decisão, “precisa dizer um sim”. Nesse momento, a outra mãe oferece os botões para a menina costurar em seus olhos, como uma forma de ficar para sempre nesse outro mundo. A cena bizarra é embalada, agora com efeito empático, com a música *It was fantastic*. A empatia musical se dá de duas formas nesse momento, primeiro, porque Coraline está maravilhada com a performance teatral executada pelas suas vizinhas, Spink e Forcible, e o início se apropria deste maravilhamento, mas após 20 segundos de música, um tilintar agudo dá lugar a um som semelhante a uma faca raspando o aço, quando a outra mãe olha para Wilbye, o lembrando de sorrir, a música retorna ao tom infantil e suave, e a mudança de tom reaparece, então a tensão crescente da cena se alinha à música. É no exato momento que a outra

mãe oferece os botões que a música muda e as notas mais agudas e desagradáveis acompanham as mudanças de cor nas ofertas de cores de botões. A música cessa quando Coraline já entende o perigo que ela está correndo, e retoma quando ela tenta sair de perto dos outros pais.

Também nessa sequência os aspectos físicos da bela dama começam a aparecer mais fortemente. O vestido que a outra mãe usa, mostra uma protuberância nas suas costas, na região glútea, semelhante a uma aranha. Nas suas outras aparições podemos perceber que se quadril é mais largo que o da mãe verdadeira, mas é com o vestido quadriculado que vemos mais claramente.

Figura 3 – A outra mãe de costas conduzindo Coraline.



Fonte: Print da tela. Acervo pessoal da autora.

Figura 4 – A outra mãe tentando convencer Coraline a dizer sim.



Fonte: Print da tela. Acervo pessoal da autora.

É interessante mencionar mais um aspecto nessa cena. O vestido da outra mãe é uma vestimenta muito diferente de todas as roupas que a sra. Jones usa. Sempre de calça e camisa, ou suéter, a mãe de Coraline tem um visual mais casual, e na primeira visita ao outro mundo, a outra mãe tenta ser apenas uma versão melhorada de Mel Jones, mas ainda tenta se parecer com ela mesma. Na segunda visita, vemos a estampa quadriculada em sua blusa de botões e gola, mas ela ainda está de calça e cozinhando, de modo a ainda ter semelhanças. Já na terceira e derradeira visita, a outra mãe se sente confiante de que irá convencer a menina, de modo que não precisa mais fingir tanto.

O não de Coraline a leva a um momento de grande perigo. Quando a menina se retira da mesa da oferta, ela vai até seu quarto na esperança de dormir e acordar na sua própria cama. Mas se frustra ao acordar ainda no quarto que a outra mãe preparou para ela. Ao procurar por respostas e saídas, Coraline encontra sua outra mãe na sala de visitas e sua verdadeira face irrompe não em si, mas na decoração da casa. Este cômodo era o único sem decoração melhorada, e nesse momento, a sala está em tons de roxo, verde, vermelho e azul. E seus móveis e papel de parede remetem a insetos, sobretudo besouros. Quanto às cores:

Nessa nova apresentação da sala, a essência do outro mundo aos poucos se torna mais visível. A escolha das cores carrega o ambiente de uma atmosfera mística, soturna, mas sobretudo vilanesca. O vermelho infernal, o roxo profundo e alguns pontos verdes característicos do gênero fantástico no cinema já nos preparam para a guinada que terá a narrativa (FARIAS 2023, 100).

Figura 5: A sala de visitas da bela dama.



Fonte: Print da tela. Acervo pessoal da autora.

As cores em maior evidência se ocupam da atmosfera mística própria do centro de controle de uma criatura milenar como a bela dama. Nesse espaço, a repugnância de seu verdadeiro ‘eu’ é trazida à tona através da moldura de aranha, o papel de parede neon e os besouros de cacau que ela come vigorosamente. Besouros esses que nomeiam a música responsável por piorar ainda mais essa espera. *Cocobeetles* é a penúltima música que se refere à outra mãe e é responsável por trazer a bela dama à vista de Coraline e do público. A música retoma as notas agudas, o waterphone e é também permeada pelo tom grave de instrumentos de corda como o contrabaixo. A música representa a agudeza da forma esguia e pontiaguda da bela dama em correlação com o grave próprio da monstruosidade da bela dama.

A sua crueldade é revelada quando Coraline diz que ela não é sua mãe de verdade e, em um acesso de raiva, a bela dama se mostra na forma humanoide e um clarão verde ilumina seu rosto. O verde tem uma carga de vilania própria, muito mais que o roxo. Sobretudo em desenhos infantis, ele conota o mal atrelado à magia e forças ocultas.

O verde, uma cor secundária, nasce da fusão entre o azul celeste e o vermelho infernal e se torna uma nova marca do fantástico (Paula Júnior, 2011). É uma cor que evocará o sobrenatural em sua forma mais ligada ao soturno, no sentido de trazer em si um caráter mais maldoso, ligado diretamente à vilania e evocando uma significação negativa. (...) diversas outras abordagens que envolvem o insólito, o macabro, o soturno e o mal trarão o verde associado a essas construções. (FARIAS 2023, 100).

Figura 6 – A bela dama em erupção.



Fonte: Print e recorte da tela elaborados pela autora.

A partir desse momento, a progressão dessa personagem se encaminha para sua revelação total, o que ocorre de forma visual, sonora e léxica. No visual, ela perde todos os traços da mãe verdadeira, e vai se tornando cada vez mais esguia e pontiaguda que remete a objetos perigosos, como as próprias agulhas de suas mãos. No sonoro, sua voz se torna mais profunda e alta, e no léxico, os vocativos afetuosos se perdem, e ela começa a atribuir à Coraline adjetivos como ingrata, trapaceira, teimosa e egoísta.

Figura 7 – A bela dama se revela pela primeira vez.



Fonte: Print da tela. Acervo da autora.

Figura 8 – A maldade da bela dama.



Fonte: Print da tela. Acervo da autora.

A partir desse momento de tensão, no qual os segredos são revelados, nos encaminhamos para o clímax do filme e momento de embate físico entre heroína e vilã. À medida que a menina realiza suas tarefas para salvar as almas das crianças mortas antes dela e seus pais – que também foram capturados – a bela dama se enfraquece e se encaminha para sua revelação total. Antes da última música ser ouvida, já visualizamos uma nova coloração na sala e uma nova forma para a bela dama. Agora o espaço está quase totalmente tomado pelo verde, de modo que seu rosto parece ser também dessa cor, aspecto este corroborado pelo tom pálido de sua pele neste momento da cena. Além disso, todo o seu corpo se transmuta para a forma aracnídea e agora suas mãos não são mais humanas, revelando as mãos de agulha que vemos nos créditos de abertura do filme.

Figura 9 – A verdadeira forma da bela dama.



Fonte: Print da tela. Acervo da autora.

A música *You know I love you* é responsável por trazer à cena uma tensão especialíssima, pois é o momento em que a heroína literalmente luta pela sua vida – mas também a vilã o faz. Com isso, observamos nuances emocionais na personagem, trazendo-lhe aspectos mais humanos, e uma quebra do maniqueísmo típico das histórias infantis. Nesse ponto, é possível trazer à discussão também a intenção do compositor da faixa sonora.

Foi interessante mostrar, por meio da música, como ela era um personagem assustador, mas que também tinha humanidade e emoção. No final, há uma cena violenta entre a Outra Mãe e a Coraline, e a trilha sonora é absolutamente aterrorizante, mas inseri uma melodia contrapontística muito lírica com o

oboé. A oposição entre os ritmos marcantes, a música violenta e a suavidade do oboé conseguem alterar nossa percepção sobre o personagem da Outra Mãe. (FOCUS... 2009, s/p, tradução nossa)⁸.

A explicação de Bruno Coulais sobre a caracterização dessa faixa dialoga com nossas percepções sobre a construção da vilã. A bela dama, ainda que cruel por natureza, é dotada também dos sentimentos de medo e de um tipo de amor narcisista. Ela não ama Coraline, e suas ações refletem isso. Ela se apresenta como algo primitivo e evoluído a uma só vez, sobretudo quando entendemos seu comportamento predatório em relação à Coraline e às outras crianças. Durante a batalha, é como se ela se divertisse e se frustrasse ao mesmo tempo, pois o sentimento da busca e da caça a movem – ela gosta de jogos, ela se entretém criando esse mundo melhorado.

Ao dizer “você sabe que eu amo você”, a bela dama se abaixa e tenta fazer carinho no rosto da menina, demonstrando algum tipo distorcido de afeto. E essa distorção é percebida quando o ponto de vista da cena inverte para o olhar da bela dama, ao invés de ser o ponto de vista da câmera na função de narrador observador, pois a menina está nitidamente com medo.

Figura 10 – Você sabe que eu amo você.



Fonte: Print da tela. Acervo da autora.

⁸ It was interesting to show with the music how shewas a scary character but also to give her humanity and emotion. At the end,there is a violent scene between the Other Mother and Coraline, and the music isabsolutely scary, but I put in a very lyrical and contrapuntal melody with theoboe. The opposition between the strong rhythms, the violent music and thesoftness of the oboe is able to change our perception of the character of theOther Mother.

A introdução da música traz todo o tom de terror, e à medida que são acrescentados instrumentos e outras sonorizações, o tom insólito se instaura e domina a cena, estabelecendo verdadeira agonia e apreensão no espectador. A transição gradual da música acompanha também o grau de periculosidade da cena retratada. No início da sequência, a música é notoriamente mais baixa que o diálogo e a sonoplastia de paços, porta abrindo e outras movimentações. Ela imprime a sensação de segurar o fôlego. Em sua evolução de tensão, o volume da música também aumenta e provoca, mesmo nos espectadores já avisados, o acelerar de batimentos cardíacos próprio do filme de terror, em relação direta com o que Carroll (1999) propõe como efeito primeiro e indispensável para o gênero: provocar na plateia o afeto que empresta seu nome ao gênero.

Considerações finais

Na proposta inicial da pesquisa, objetivamos analisar tanto a música como o silêncio, levando em consideração a proposta de Chion (2008) quanto ao papel do silêncio estar relacionado aos momentos de pausa para apreciação da concepção visual do filme, bem como para dar espaço para o espectador se recuperar do que foi vivenciado. No entanto, com a nova apreciação do filme, com foco voltado à relação som e imagem, compreendemos que os momentos de silêncio são curtíssimos, servem ao propósito já mencionado, mas sem dar espaço para o espectador se recuperar totalmente – afinal o suspense precisa ser instaurado, mantido e recuperado. O que vai funcionar como tempo de pausa para a audição, não será tanto o silêncio absoluto, mas sim, a ausência de música por trás dos diálogos (como acontece na execução da música *You know I love you*).

E ainda, deve-se lembrar que os efeitos propostos em filmes de terror para um público mais velho devem ser pensados sob outros vieses tratando-se do público infantojuvenil, pensando nisso, o silêncio não pode ser tão extenso, de modo a evitar a uma maior introspecção. Assim, em comparação com outros filmes de terror, *Coraline e o mundo secreto* tem poucos momentos de silêncio, pois o público infantil não usufrui plenamente das pausas como momentos de apreciação.

É interessante observar como as músicas em torno da outra mãe/bela dama são sempre tensas e amedrontadoras. Diferentemente das músicas dos outros personagens em ambos os mundos. A outra mãe se coloca, em vários, momentos, fora do foco central, isto é, está sempre convidando Coraline a conhecer as maravilhas que preparou para ela; talvez sabendo que se passasse mais tempo perto da menina sua natureza vil seria percebida ainda mais rapidamente.

Nessa atmosfera de tensão, podemos voltar o olhar à presença de canções no filme, considerando que “o efeito principal da música é dar ao ouvinte o sentimento de segurança, pois ela simboliza o lugar onde nasceu, as alegrias de sua primeira infância, sua experiência religiosa [...] algumas, ou todas aquelas experiências que constroem nossa personalidade.” (LOMAS 1959, 929 *apud* BAUER, 2008, 376). Nessa obra, assim como em outros filmes de terror, observamos a perversão desses valores. As músicas e canções do filme não evocam o sentimento de segurança próprio da infância, ao contrário, remetem ao audioespectador a constante sensação de suspense, a união entre a desconfiança e a expectativa do porvir, confirmando a intenção de Coulais de construir uma trilha sonora que se faz presente como um fantasma dentro das paredes.

Referências

BAUER, Martin W.. Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Edições 70, 1988.

CARREIRO, R. Sobre o Som no Cinema de Horror: Padrões recorrentes de Estilo.

Ciberlegenda, v.1, n.24, 2011. p. 43 – 53. Disponível em: https://www.academia.edu/80071224/Sobre_o_som_no_cinema_de_horror_padr%C3%B5es_recorren-tes_de_estilo. Acesso em: jul. 2025.

CORALINE e o mundo secreto. Direção de Henry Selick. Produção de Bill Mechanic. Manaus: Sony, 2009.

COELHO, Isabel Lopes. **A representação da criança na literatura infantojuvenil**: Rémi, Pinóquio e Peter Pan. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

FARIAS, Diana. **Coraline, de Neil Gaiman, e o mundo secreto** - metáforas, símbolos e representações. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes - PPGLA - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2023.

FARIAS, Diana. PÁSCOA, Luciane. Algo para amar além dela: uma leitura neo-barroca da bela dama, vilã de *Coraline*. In: PÁSCOA, Luciane; CORDEIRO, Karen; CONSERVA, Pricilla (org.). **Poéticas da arte moderna e contemporânea**. Rio Branco: Nepan Editora, 2024.

FOCUS FEATURES. An interview with Coraline composer Bruno Coulais. Disponível em: https://www.focusfeatures.com/article/an_interview_with_coraline_composer_bruno_coulais. Acesso em: abr. 2025.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**: narrative film music. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press; London: BFI Publishing, 1987.

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

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de Andre Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

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

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