



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E
ENSINO

**OS ESPAÇOS DE INDETERMINAÇÃO E AS IMPLÍCITUDES
DO LEITOR EM *CORALINE*, DE NEIL GAIMAN**

Maria das Graças da Costa

Campina Grande

2016

Maria das Graças da Costa

**OS ESPAÇOS DE INDETERMINAÇÃO E AS IMPLÍCITUDES
DO LEITOR EM *CORALINE*, DE NEIL GAIMAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Tavares Silva

Campina Grande

2016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

C837e Costa, Maria das Graças.
Os espaços de indeterminação e as implicitudes do leitor em Coraline, de Neil Gaiman / Maria das Graças Costa. – Campina Grande, 2016.
110 f. il.

Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2016.
"Orientação: Profa. Dra. Márcia Tavares Silva".
Referências.

1. Teoria de Leitura. 2. Narrativa Juvenil. 3. Leitor Implícito.
4. Neil Gaiman. I. Silva, Márcia Tavares. II. Título.

CDU 82-0(043)



Ilustração de Coraline, feita por Dave McKean. Fonte: Coraline, 2003, p. 10.

*“Quando você tem medo e faz mesmo assim,
isso é Coragem”. (Gaiman, 2003, p. 59)*

*Dedico este trabalho a todos os que continuam suas jornadas
Apesar de todas as adversidades;*

*Aos que não desistem,
Carregando suas dores e enfrentando o mundo a cada dia.*

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA

Márcia Tavares Silva

Profa. Dra. Márcia Tavares Silva
Orientadora

Josilene Pinheiro Mariz

Profa. Dra. Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG)
Examinadora

Ana Lúcia Maria de Souza Neves

Profa. Dra. Ana Lúcia Maria de Souza Neves (UEPB)
Examinadora

Campina Grande

2016

AGRADECIMENTOS

A Deus, que foi minha força e segurança nos momentos mais difíceis.

À minha orientadora, professora Márcia Tavares Silva, que acreditou em mim e confiou em minha capacidade, com sinceridade e afeto.

À minha irmã, Ana Elizabete da Costa, que me apresentou ao universo mágico das bibliotecas e instigou em mim o amor aos livros.

Às minhas irmãs, Francisca Iraneide e Rita de Cássia, a quem desejo ter influenciado positivamente.

A José Ivaldo, meu irmão caçula e o mais jovem leitor da família.

A Lúcio Flávio, meu esposo, pela paciência, pelas palavras de apoio e, acima de tudo, pelo exemplo de força diante das adversidades.

Às minhas amigas, que foram minha família nos últimos anos, oferecendo-me todo apoio de que precisei e que se colocaram sempre à disposição quando necessário, ouvindo meus conflitos e apoiando minhas ideias (por mais estranhas que fossem), fazendo-me acreditar que todo sonho é possível; agradeço imensamente a Andressa Pontes, Elaine Reis, Juliana Ribeiro, Elysyana Moreira, Ananília Meire e Stefânnya Macedo.

Aos meus colegas da linha de Pesquisa Literatura e ensino, com os quais compartilhei muitos momentos de aprendizagem, e também de aflição, e que sei que certamente trilharão um caminho brilhante.

Às minhas queridas companheiras Franczy Izabelly e Marcela Lira, pela atenção, apoio e carinho, e por se tornarem pessoas especiais na minha caminhada.

RESUMO

COSTA, M. G. **Os espaços de indeterminação e as implicitudes do leitor em *Coraline*, de Neil Gaiman**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande – PB, 2016.

Nesta dissertação busca-se compreender a construção do leitor implícito por meio dos vazios presentes no texto, tendo como *corpus* uma narrativa contemporânea destinada ao público infanto-juvenil, intitulada *Coraline* (2003), do autor inglês Neil Richard Gaiman. A questão que norteia esta dissertação gira em torno da identificação dos elementos presentes na narrativa, que demarcam a presença do leitor implícito e que promovem pistas para identificar os espaços de atuação que posteriormente seriam assumidos pelo leitor real. Para isso, a principal referência utilizada diz respeito à teoria de Wolfgang Iser (1996) em seu texto sobre o efeito estético. Por meio dessa referência, da análise da narrativa em questão e de outras leituras, procurou-se delimitar quais os efeitos ideológicos e estéticos envolvidos na construção do leitor dentro da obra, categorizando aspectos presentes na postura do leitor contemporâneo. Tais questionamentos justificam-se dentro dos processos de construção de sentido das teorias de leitura do texto literário, que são devedoras de autores como Edgar Allan Poe, pioneiro nas reflexões acerca da pressuposição do leitor nos textos ficcionais. Outro ponto relevante diz respeito à identificação das pistas de leitura e recursos utilizados para a manutenção do interesse, assim como a presença do suspense, além do intuito de situar o autor e seu estilo na tradição literária da narrativa curta por meio das influências identificadas em sua produção. Foram realizadas leituras crítico-analíticas focadas na estrutura da obra e no contexto de sua escrita. A metodologia de pesquisa denomina-se básica porque pretende gerar novos conhecimentos, de forma teórica, partindo de um estudo bibliográfico e análise de uma obra atual e ainda com raros estudos. Nossos resultados fundamentam-se especificamente no polo da criação estética do leitor (autor-obra-leitor), esse determinado como produtor de sentido, estruturado concretamente no texto como estratégia de solução estética defendida por Poe (1846) e atualizado na narrativa de Gaiman. O uso do método qualitativo neste trabalho refere-se à atitude de não qualificar valores, mas analisar um contexto no intuito de chegar a uma conclusão. Buscou-se estudar aspectos não numeráveis, mas próximos do universo de significados presentes em determinado objeto, relacionando o produtor e identificando as influências em um elemento específico – a obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria de leitura. Narrativa juvenil. Leitor implícito. Neil Gaiman.

ABSTRACT

COSTA, M. G. **Os espaços de indeterminação e as implicitudes do leitor em Coraline, de Neil Gaiman.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande – PB, 2016.

This dissertation searches to understand the construction of implicit reader through the empties present in the text, having as corpus a contemporary narrative destined to the children and youth public, entitled *Coraline* (2003), of the english author Neil Richard Gaiman. The question that guides this dissertation revolves around the identification of the elements presents in the narrative, which demarcate the implicit reader's presence and promoting clues to identify the spaces of action that would subsequently assumed by the real reader. For this, the main reference used respect to Wolfgang Iser's theory (1996) in his text on the esthetic effect. Through this reference, of narrative analysis in question and other readings, it sought to delimit which ideological and esthetic effects involved in the reader's construction within the oeuvre, categorizing aspects presents in the attitude of the contemporary reader. Such questions are justified within of the meaning construction processes of reading theories of literary text, which are debtors to authors like Edgar Allan Poe, a pioneer in the reflections about on the presupposition of the reader in the fictional texts. Another relevant point concerns the identification of reading clues and resources used to maintain the interest, even as the presence of suspense, beyond the intention to situate the author and his style in the literary tradition of short narrative through the influences identified in its production. Were realized critical-analytical readings focused on the oeuvre's structure and in the contexto of your writing. The research methodology is called basic because pretend to generate new knowledges, theoretically, starting from a bibliographic study and analysis of current oeuvre and still with rare studies. Our results are based specifically on the pole of the reader's esthetic creation (author-work-reader), this determined as a producer of meaning, structured specifically in the text as esthetic solution strategy defended by Poe (1846) and updated in Gaiman's narrarive. The use of qualitative methods in this paper refers to the attitude of not qualifying values, but to analyze the context in intention to reach a conclusion. It sought to study aspects not numerable, but close to the universe of meanings present in determined object, linking the producer and identifying the influences in a specific element - the literary work.

KEYWORDS: Reading Theory. Youthful Narrative. Implicit Reader. Neil Gaiman.

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS.....	06
INTRODUÇÃO.....	07
1 GAIMAN E SEU PROJETO ARTÍSTICO.....	13
1.1 UM MODO DE NARRAR QUE SE RENOVA.....	15
1.2 EDGAR ALLAN POE E A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO.....	17
1.3 MAUPASSAN E TCHEKHOV – PROXIMIDADES ENTRE ESCRITOS.....	21
2 SOBRE LEITOR E LEITURA.....	28
2.1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO.....	32
2.2 LEITOR IMPLÍCITO E LEITOR REAL: RELAÇÃO PRESUPOSTA.....	38
2.3 MODELOS QUE SE AMPLIAM: RELAÇÕES COM O CONTO.....	43
3 CORALINE: TRADIÇÃO, MODERNIDADE E IDENTIFICAÇÃO.....	49
3.1 CRITÉRIOS PARA IDENTIFICAÇÃO DO LEITOR IMPLÍCITO.....	59
3.2 O SUSPENSE NA NARRATIVA INFANTOJUVENIL.....	60
3.3 VAZIOS DO TEXTO.....	64
3.3.1 Era uma vez... Uma menina.....	64
3.3.2 A outra casa, um outro de tudo.....	81
3.3.3 Promessas, mentiras e ilusões.....	91
3.3.4 Assustadoramente interessante.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	107

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Elementos do conto	19
Quadro 2 Paralelo entre momentos do texto.....	20
Quadro 3 Paralelo entre momentos do texto.....	77
Quadro 4 Paralelo entre momentos do texto.....	78
Quadro 5 Diálogos de Coraline	93
Quadro 6 Paralelo entre momentos do texto.....	101
Quadro 7 Paralelo entre momentos do texto.....	103

INTRODUÇÃO

O novo pode parecer assustador algumas vezes. É certo que a normalidade e o padrão serão sempre mais convenientes, contudo, o medo de fazer diferente geralmente atua como limitador - se não buscamos diversificar, conseqüentemente, não conseguiremos jamais evoluir e nos perderemos em atitudes de acomodação. Essas posturas se fazem presentes nos mais variados contextos, inclusive em ambientes de estudos através das novas pesquisas e teorias que surgem e se reinventam no decorrer dos tempos.

Nesse contexto, a academia não se mostra diferente; as temáticas de pesquisa surgem como ondas, muitos nadam a favor, outros preferem assumir posturas mais arriscadas. Muitos são os desafios vivenciados nesse universo e é fato que as batalhas para consolidar um determinado estudo ou postura teórica podem trazer resultados gratificantes. Esse movimento é natural, mas muitas vezes assume um efeito negativo. Depois de muito lutar para sustentar um posicionamento, podemos fatalmente nos apegar a ele a tal ponto de assumirmos o papel daquilo que antes criticávamos, cristalizando posturas e, pior ainda, rejeitando ideias diferentes, atitudes inconcebíveis dentro da universidade.

No campo dos estudos literários, os debates iniciam-se desde os critérios de valorização de determinados autores e alcançam as escolhas teóricas-metodológicas de análise e discussão. Desse modo, torna-se interessante atualizar as concepções acerca da leitura, literatura e leitor nos dias atuais, tendo em vista que, tanto as produções literárias quanto as próprias reflexões teóricas que apoiam esses estudos passam por constante transformação, solicitando novas formas de análise.

Esta dissertação se insere nesse contexto e seus resultados certamente trarão marcas capazes de transparecer a resistência pela qual passou. Tratamos de algo novo, pouco discutido e não muito bem aceito na academia. Escolhemos uma obra contemporânea de um autor em evidência, que se encaixa nas “terríveis” classificações de *best-seller*, *literatura de entretenimento*, *literatura de massa* e ainda comete o “crime” de não ser nacional. Mas essa mesma narrativa retoma aspectos sacralizados pela academia e sofre influência de grandes nomes, hoje consagrados, mas que também passaram por situações de exclusão e desmerecimento.

Discutir novos textos literários, dos mais variados gêneros e sem levar em conta posturas fechadas e tradicionais, apesar de arriscado, é uma necessidade. Obviamente nos estudos sobre leitura e literatura as grandes obras consagradas pela crítica e tomadas como cânone merecem seu espaço e contribuem imensamente para a compreensão e construção dessa tradição, porém, as novas produções também assumem papel significativo e devem fazer parte dessas reflexões. Certamente, apesar de atuais, as novas produções geralmente apresentam uma relação direta com a tradição. Assim sendo, compreender os processos de atualização e as novas formas de narrar é de fato algo certamente útil e que pode trazer relevantes resultados.

Portanto, é possível afirmar que trocas, abertura e flexibilidade, podem ocorrer de ambos os lados. O tradicional convive com o novo e o influencia permanentemente; o novo também pode interferir no modo como enxergamos as produções consolidadas e isso deve ser feito sem grandes conflitos, trazendo muitas contribuições, desde que haja abertura para tal.

Esse aspecto contemporâneo e inovador está presente em *Coraline* (2003), aqui escolhida como material de estudo, ao focarmos na identificação do leitor implícito, em que também se pretende atualizar uma discussão relevante diante dos movimentos atuais e das novas formas de ler, produzir e interagir com as obras, certamente possuindo validade no contexto dos estudos literários.

Iser (1996), ao definir a sua Teoria do efeito estético e ao delimitar o leitor implícito, tinha em mente um tipo de leitor pressuposto, inserido em um contexto de produção e leitura bastante específico. Atualizamos essas discussões e pensamos em um tipo de narrativa que evidencia essa relação entre leitor e obra. Com isso, acreditamos na possibilidade de reflexão acerca desse leitor e melhor compreensão quanto à estrutura das relações entre receptor e narrativa, por meio dos novos modos de narrar, que não deixam de recorrer a aspectos consolidados, mas que certamente apresentam novidades importantes para o estudo dessa temática.

Em tese acerca da atuação de Gaiman como um contador de histórias da modernidade, Cerqueira (2010) identifica no autor atitudes singulares. Assim como a pesquisadora, aqui também trataremos desse olhar atualizador de Gaiman e como essa relação com tradição confere validade e ao mesmo tempo inova as formas de narrar nos dias atuais. Na referida tese, a estudiosa caminha no sentido de justificar a inserção de Gaiman como um autor adepto do realismo mágico; já em nossas discussões procuraremos estabelecer sua relação com a narrativa curta de modo

geral, por trazer em seu texto aspectos discutidos por Edgar e Allan Poe (1846) em sua “Filosofia da Composição”.

É interessante demarcar o modo como conheci *Coraline* (2003), narrativa base destas discussões, e as produções de seu autor, que me seguem desde o tempo (não muito distante) da graduação. Apesar de ter construído, em minha adolescência, um repertório de leitura basicamente composto por clássicos da literatura brasileira – por interesse e também por disponibilidade gratuita na biblioteca de minha pequena cidade, no interior do Rio Grande do Norte, chamada Santa Cruz, (primeiro ambiente mágico com o qual me deparei), nunca tive medo de me arriscar em novas leituras. Nas disciplinas de teoria literária do curso de Letras, já na graduação, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pude relembrar leituras que havia feito com espontaneidade e afeto, de modo crítico e bem mais fundamentado. Somado a isso, tive a oportunidade de conhecer novos autores, obras e formas de enxergar a literatura.

Durante esse período, após atuar como bolsista analisando a produção de Lygia Bojunga Nunes, que reforçam uma realidade conhecida por mim, portanto, complementando meu olhar sobre o mundo pela constante reafirmação de aspectos advindos da realidade e repletos de verossimilhança, tive a oportunidade de conhecer esse universo misterioso e mágico presente na narrativa de Neil Gaiman.

Por meio dessa introdução ao mundo maravilhoso das narrativas fantásticas, e intrigada com seu efeito em leitores de todas as idades, tive a alegria de estudar a mesma obra como objeto de pesquisa em um curso de Especialização em Literatura e Ensino, no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Na oportunidade, pude refletir sobre as relações entre as adaptações da obra e seus possíveis resultados para com o público. Essa reflexão inicial não sanou meu desejo de esclarecer os efeitos das construções inovadoras encontradas na narrativa e seu possível leitor. Assim, depois de muitos percalços, pude finalmente retomar os estudos acerca dessa narrativa nesse estudo que aqui se desenvolve, em que pretendo, de fato, considerando o amadurecimento das discussões e todo arcabouço teórico construído nesse período, tecer reflexões relevantes para os que se debruçam sobre essa temática e para aqueles que, de fato, precisam compreendê-la melhor.

Finalmente, evidencio que os critérios de escolha da temática deste trabalho partem, inicialmente, de um interesse pessoal, assim como a maioria das investigações científicas devem surgir. De início como leitora e, posteriormente, como

pesquisadora da área, observo grande valor na busca pela compreensão do sujeito pressuposto nas narrativas modernas, diante dos vários conflitos que essa sociedade apresenta, suas transformações e inversões.

É relevante destacar a necessidade de constante relação entre teoria e prática na pesquisa científica, no entanto, sabemos que nossa área não assume a exatidão matemática que muitas vezes se exige, mas não deixamos de refletir sempre na intenção de chegar a uma mudança concreta, mesmo que mínima, e mesmo que esta seja de fato a de construir subsídios teóricos, influenciar e auxiliar na ampliação em estudos posteriores.

Consequentemente, a partir do momento em que focamos no leitor implícito como elemento definidor de nossa reflexão, por meio da estrutura da narrativa, não estamos excluindo um elemento real nos estudos literários, mesmo que este não seja palpável. Ao pensarmos o leitor pressuposto, estamos de fato buscando identificar o espaço que o leitor real posteriormente ocupará na narrativa e que, como já colocamos, é permeado por traços ideológicos e estéticos e nos ajuda a compreender como se dá a relação autor-texto-leitor.

Nesse primeiro momento, buscamos discutir as teorias selecionadas como aporte para o desenvolvimento das investigações. Com isso, pretende-se consolidar, no texto, o embasamento teórico escolhido como suporte para as análises que se seguirão.

De cunho qualitativo, por pretender construir interpretações acerca de determinado fenômeno e atribuir significados, como define Kauark, Manhães e Medeiros (2010), esta pesquisa baseia-se na análise crítica da obra *Coraline* (2003). Consideramos aspectos estéticos, discursivos e formais na constituição do leitor. Os textos de Poe (1846) e Iser (1996) atuarão como aporte para as leituras e análises, a partir do momento em que se busca também relacionar tais teorias e suas influências na identificação do leitor pressuposto na obra, assim como a aproximação de autores temporalmente distantes; contudo, com posturas que se assemelham.

Nesse sentido, focaremos nossas leituras na investigação da obra, orientando-a pelo conceito de leitor implícito apresentado por Iser (1996). Retomaremos aspectos referentes à constituição desse leitor na narrativa e buscaremos compreender sua configuração. Procuraremos também estudos específicos sobre narrativa curta através dos escritos de Edgar Allan Poe (1846), Maupassant (1990) e Tchekhov (2015), por considerarmos a obra de Gaiman como

uma releitura atual dos elementos discutidos e recursos apresentados por esses autores. Portanto, almejamos construir relações entre a estrutura, a organização da obra e também as escolhas feitas pelo autor e sua relação com textos anteriores.¹

Na análise dos tópicos referentes à construção do espaço em *Coraline* (2003) e acerca do efeito produzidos pelo uso de elementos sensoriais, recorreremos, respectivamente, aos escritos de Silva (2012) Filho (2008), assim como os estudos de Propp (2006) sobre a morfologia dos contos maravilhosos. Nesses tópicos, analisaremos como a construção do espaço e o uso dos sentidos como elemento caracterizador aproximam o leitor e reforçam os espaços de indeterminação do texto.

No mais, também buscaremos construir a fortuna crítica de Neil Gaiman, tendo em vista as poucas produções existentes, no Brasil, acerca de seu trabalho. Assim, retomaremos trabalhos acadêmicos, teses e dissertações que proporcionem material consistente para o conhecimento da produção, projeto artístico e questões específicas sobre sua obra, somado a entrevistas e artigos que apresentem validade para a discussão.

Portanto, são vários os motivos que levaram a escolha da obra *Coraline* (2003) como material de estudo nesta dissertação. Além de tratar-se de uma narrativa atual, ser demarcada por elementos da tradição que são atualizados pelo autor e por apresentar, em sua estrutura, aspectos que revelam a caracterização de um leitor implícito, a narrativa ainda possibilita um recorte da produção infantojuvenil atual e sustenta a reflexão sobre a atuação do leitor na narrativa de suspense para jovens.

Além desses fatores, *Coraline* (2003) está presente no catálogo do PNBE - Programa Nacional Biblioteca da Escola, por atender a diversos critérios que o colocam como leitura relevante para esse público e inclusive o insere como narrativa de destaque para a construção de novos leitores. A partir do momento em que esse tipo de narrativa adentra o ambiente escolar, compreende-se que a mesma realmente apresenta características que direcionam para um público leitor determinado e, ao ser analisada, serve como amostra de uma válida produção contemporânea para jovens leitores.

¹ Apesar de *Coraline* (2003) ser um romance, a escolha por relacionar autores de narrativas curtas com a obra de Gaiman ocorre de maneira desvinculada dos conceitos de gênero e próxima das reflexões sobre formas de narrar, tendo em vista o fato de que o próprio autor passeia por gêneros diversos em suas produções, além disso, aspectos que retomam os contos de aventura se fazem presentes dentro da própria obra aqui analisada.

No intuito de melhor organizar nossas discussões, a presente dissertação está dividida em três capítulos principais: o primeiro, uma apresentação do escritor Neil Gaiman e sua relação com autores de narrativas curtas, com foco nas formas de narrar tendo em vista os argumentos usados por Gaiman para fisgar o leitor e manter o interesse, além da escolha do medo como efeito, resgatando concepções construídas por Poe (1846); o segundo traz uma abordagem das teorias sobre leitor e leitura, a parte mais tormentosa deste trabalho, tendo em vista a complexidade acerca do conceito de leitor implícito, muitas vezes confundida com a figura do narratário, mas que pretendemos esclarecer melhor nessas linhas que se seguem, no mais, as considerações de Propp (2006) também são pontuadas nesse capítulo; o terceiro capítulo é dedicado às análises da narrativa base dessa discussão: *Coraline* (2003), no qual poderemos observar os espaços de atuação do leitor, como a narrativa encaminha a participação e que traços podem ser identificados virtualmente no texto, seguido pelas considerações finais e referências utilizadas.

1 GAIMAN E SEU PROJETO ARTÍSTICO

Neil Gaiman nasceu na Inglaterra, em 1960. Seu talento para os quadrinhos surgiu desde a infância. Atuou também como jornalista fazendo críticas de HQ e, posteriormente, publicando sua primeira obra, aos 20 anos, com o título de *Violent Cases*, pela editora Titan. A parceria com o aclamado ilustrador Dave McKean teve início a partir desse período. A relação entre Gaiman e McKean permaneceu em outros títulos e a carreira profissional de ambos continuou entrelaçada.

Gaiman ganhou notoriedade na produção da série *Sandman*², direcionada a um público mais adulto. O autor alcançou reconhecimento e prestígio, conquistando a crítica ao redor do mundo ao receber prêmios como o *World Fantasy Award* (prêmio anual direcionado a autores de destaque na área da fantasia), geralmente concedido apenas a obras em prosa.

No Brasil, além de tentativas não muito exitosas de publicação da série *Sandman*, com exceção da editora Conrad, que produziu volumes luxuosos; tem-se, a partir de 1989 a publicação de *Orquídea Negra*, *Livros de Magia* (1991) e *Morte – O Preço da Vida*, com grande sucesso e boa aceitação do público brasileiro. Atualmente, sua obra é amplamente traduzida para o Brasil, ganhando fãs e admiradores das mais variadas idades.

Passeando entre produções e grandes parcerias, Gaiman seguiu em contato com gêneros diversos, desde romances, séries, quadrinhos e roteiros para TV. Nos últimos anos o autor tem enveredado de modo mais constante no universo dos romances, lançando livros infantis e adultos, dentre eles a obra *Coraline* (2003), foco desta discussão. Sua presença no cinema também é marcante, roteirizando filmes como *Beowulf*, *Stardust* e *Coraline* (os dois últimos adaptados de obras do próprio Gaiman). Escreveu também *Máscara da Ilusão*.

Considerando a atuação de Gaiman sempre caminhando por mídias diversas, percebe-se o porquê de ser destaque como autor atual e eclético, apesar de sua longa carreira. Assim, compreende-se a validade de seus escritos e a necessidade de

² Sandman é uma série de HQs criada por Neil Gaiman em 1988 e publicada pela Vertigo, o selo para quadrinhos com conteúdo adulto da DC Comics, possuindo 75 edições e com o ano final de sua publicação em 1996. (<http://t-darkside.blogspot.com.br/>)

discutir acerca de autores como este e suas contribuições nas produções literárias contemporâneas.

Um apanhado geral da obra de Gaiman confirma que as diversas mídias são utilizadas e influenciam certamente sua produção. Não raro, várias narrativas de sua autoria passaram pelo processo de adaptação e são apresentadas em gêneros diversos. Esse domínio, tendo em vista estar diretamente envolvido no processo de adaptação de seus textos, assim como de textos de outros autores, refletem de modo marcante no resultado final da obra. É possível também afirmar que muitos dos seus textos podem ser pensados e construídos com traços que facilitam sua transfiguração para outros modos de narrar, assim como assumem grande atualidade no decorrer desse processo.

Esta consideração para com o público e busca pela satisfação não apenas do leitor, mas o entendimento e atendimento do mercado de produção, é um traço observado em Gaiman, considerando que o mesmo escreve de modo a prever os efeitos de seus textos sobre os leitores e como os mesmos reagirão a cada elemento da narrativa. Aqui, destaca-se a afirmação de Iser (1996, p. 10)

se os textos literários produzem algum efeito, então eles liberam um acontecimento, que precisa ser assimilado, em consequência, os processos de tal elaboração estão no centro do interesse do efeito estético. (ISER, 1996, p. 10).

Quanto a essa busca pela efetivação de um efeito em um leitor previsto, pode-se observá-la também em Poe, quando Gotlib (2006, p. 32) resume a teoria sobre a composição das obras literárias organizada por ele, definida como a incidência de “uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa”. Percebe-se então que, trazendo tais conceitos para os escritos de Gaiman, destaca-se como efeito inicial o medo assim como o encantamento que envolve o leitor em uma rede de mistério – a presença do suspense e do jogo, na narrativa, convergem diretamente para este objetivo.

1.1 UM MODO DE NARRAR QUE SE RENOVA

Os contos clássicos originalmente apresentavam elementos que pretendiam passar um ensinamento, em sua origem, a ideia de organizar narrativas que, por meio do medo, buscavam assustar e afetar seu público e assim mudar determinadas posturas era tida como algo normal. Tendo em vista o contexto social da época, não era estranho que situações assustadoras e brutais fossem retratadas e compartilhadas de modo livre, considerando o próprio conceito de infância ainda em construção, e recebidas por crianças das mais variadas idades.

Esse realismo, presente nas narrativas de Gaiman voltadas para o público infanto-juvenil nos dias de hoje atraem e resgatam essas narrativas tão realistas. Por meio do medo e do estranhamento, o autor cativa leitores das mais variadas idades e evidencia a atualidade de seus escritos.

Sabe-se que contar histórias é uma prática secular, inicialmente realizada apenas pela oralidade, mas que, com o surgimento e desenvolvimento da escrita, consolida-se na história da humanidade, persistindo até os dias atuais pelos caminhos mais diversos. Essa prática também se apropria das novas linguagens disponíveis nos tempos modernos, assim, a forma de narrar perpassa novas posturas.

Nesse contexto, autores como Neil Gaiman, que se apropriam de atitudes artísticas diversas, construindo produtos que se enquadram em um fazer contemporâneo, ganham destaque e tornam-se alvo de discussões sobre o efeito que esse posicionamento causa. É nesse sentido que caminha este texto, ao debruçar-se nas questões inicialmente elencadas por Jauss (1979) e Iser (1996), assim como nos posicionamentos de críticos e escritores contemporâneos sobre a relação entre texto e leitor.

Diante disso, discute-se aqui sobre uma narrativa atual, contudo, demarcada por aspectos da tradição. *Coraline* (2003) é um exemplo de que a união entre o novo e o tradicional pode resultar em objetos interessantes, que agradam a um vasto público e que possuem grandes chances de permanecer. Apresentando uma estrutura narrativa básica, com evidente intertextualidade com os clássicos contos maravilhosos, a narrativa retoma um modo comum de narrar, deixando evidente as influências que sofreu e permitindo reflexões acerca de qual leitor procura atingir.

Para D'Onofrio (1995), narrativa é

todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios da vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinado. (D'ONOFRIO, 1995, p. 53).

Essa breve descrição ajuda na compreensão acerca da narrativa curta, que seria aquela em que, em um espaço pequeno e de modo condensado, supre-se essa caracterização. Contudo, é relevante afirmar que esse gênero também passou por diversas alterações, sendo inicialmente marcado pela oralidade, para que, posteriormente, ganhasse uma constituição formal na escrita. D'Onofrio (1995) identifica dois grupos específicos em que o gênero conto pode ser determinado: primeiramente tem-se o conto popular ou maravilhoso, que se liga mais especificamente como uma forma de transmissão de cultura que documenta usos, costumes, fórmulas jurídicas, folclore, etc; e, o segundo grupo denominado conto erudito ou literário. Desse modo, o conto erudito distingue-se do romance e da novela por ser uma narrativa curta, condensada. Com muita propriedade a língua inglesa denomina o conto de *short story*³. “Ele possui todos os ingredientes do romance, mas em dose diminuta.” (D'ONOFRIO, 1995, p. 121).

Essas narrativas curtas ganham sustentação no caráter estrutural da arte e em sua construção formal baseada em elementos do mundo real, como bem coloca D'Onofrio, sendo este um dos caracteres da ficção literária. Ademais,

a literariedade de um texto reside, portanto, não no fato de ser estruturado, mas na especificidade de sua estrutura, [...] no prion ou processo pelo qual os materiais linguísticos, culturais e ideológicos são organizados e adquirem forma de arte. (D'ONOFRIO, 1995, p. 19).

O conto foi, por um longo período, considerado um gênero menor. Contudo, é fato que sua configuração veio a atender as ânsias da sociedade moderna, afetada pela correria da vida urbana e consequências da revolução industrial. Desse modo, a própria imprensa, especificamente o jornal, foi um dos grandes aliados na alavancada desse tipo de narrativa.

³ Traduzimos aqui como história curta.

1.2 EDGAR ALLAN POE E A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO

No século XIX, muitas foram as transformações ocorridas, tanto sociais, políticas ou econômicas. Nesse contexto, surge Edgar Allan Poe, que, além de escritor, atuou também como crítico, inaugurando os primeiros fundamentos sobre a estrutura e organização da narrativa curta, sendo um de seus maiores defensores em relação ao romance. Para ele, a construção de uma obra literária seria uma ação completamente consciente, pensada racionalmente e calculada em seus mínimos detalhes. Apesar de algumas vezes ser considerado como uma exagerada exaltação à forma, o pensamento de Poe ganha sustentação no caráter estrutural da arte e em sua construção formal baseada em elementos do mundo real.

Defensor do gênero conto e de sua adequação àquela sociedade, essa preferência ao texto literário curto fez com que desenvolvesse excelentes considerações sobre sua estruturação, que produzia com rigor técnico. A esse respeito, D'Onofrio (1995) acrescenta que “na modernidade, o conto é a forma mais cultivada, porque melhor responde à exigência da rapidez própria da era da máquina” (1995, p. 122).

Ao teorizar sobre o fazer literário, Edgar Allan Poe avalia a própria produção e a de seus contemporâneos para discutir os aspectos do gênero. Em seu texto intitulado *Filosofia da Composição* (1846) apresenta algumas considerações acerca do processo da escrita da poesia. Nesse texto, Poe desenvolve pontos referentes à construção de poemas e recorre como exemplo um texto de própria autoria, intitulado de “O corvo”, como forma de comprovar os conceitos que apresenta. Mais tarde, o autor direciona seus apontamentos a escrita de narrativas curtas, em que muitos dos preceitos apresentados encontram margem para discussão. Para este autor, o conto estava à frente do romance por sua extensão e conseqüente facilidade para prender o leitor e assegurar a unidade de efeito.

Um dos pontos principais apresentados na *Filosofia da composição* diz respeito à extensão do texto, pois este não pode ser nem muito curto nem tão pouco de grande extensão, pelo fato de que isto afetaria diretamente a intenção do autor e seu efeito sobre quem lê. Esse aspecto unitário que a narrativa deveria sustentar é tratado em seus escritos como *unidade de efeito*. Essa unidade se sustentaria exatamente na consistência da obra e em sua construção objetiva. Fica evidente o

tratamento da escrita como um processo meticulosamente pensado que não deixa espaço para elementos desnecessários.

Diante dessa postura, tem-se alguns pontos de destaque, como a *extensão*, a *unidade de efeito* e a *escolha metódica de elementos*. A partir dessa orientação qualquer autor poderia lapidar seus escritos na intenção de torná-los mais atraentes e cativar um grande público leitor.

Pensando nisso, compreende-se que, ao enxergar além de seu tempo, fugindo de ideias medíocres e posicionando-se contrário a imitações, Poe marcou época e consolidou suas ideias na história da literatura de maneira inegável.

A narrativa curta, após seu grande avanço nos Estados Unidos, passa por um período de sedimentação estrutural, tendo em vista as várias produções que seguiam a mesma estrutura narrativa, com pouquíssimas variações. Assim sendo, a máxima de Poe acerca da organização do gênero efetivamente é posta em prática, contudo, isso também gera seu desgaste e sua transfiguração em outras formas narrativas.

Eichenbaum (2013) sintetiza, a partir da produção de Poe, a caracterização da literatura americana pelo desenvolvimento desse gênero, colocando que “tal novela [contos] se baseia nos seguintes princípios: unidade de construção, efeito principal por volta do meio da narrativa e forte ênfase final.” Essa ênfase no final da narrativa pode ser caracterizada pela constatação feita por Poe de que o autor deveria construir seu texto após definir o final, encaminhando-se para ele, no intuito de manter a unidade. Essa atenção ao epílogo também acaba por afetar a construção do romance, sendo visível em algumas produções do período.

O primeiro ponto apresentado por Poe, como comentado anteriormente, é a opção por começar a escrita de uma obra apenas depois de ter seu final já definido. Poe (1999, p. 1) coloca que “só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou casualidade”, assim, cada acontecimento da história e seu próprio tom seriam mantidos efetivamente. Em seguida, Poe se posiciona acerca da postura recorrente na construção das ficções naquele período, o autor identifica um erro radical:

ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato

ou da ação que se possam tomar aparentes, de página a página. (POE, 1846, p. 1).

Dando continuidade a suas discussões, surgem os apontamentos acerca do *efeito*. Por meio de um posicionamento bastante didático, percebe-se a escolha de mostrar exatamente como funciona seu fazer artístico, ao expor um questionamento pessoal durante a escrita. Tem-se: "dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis ao coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" (POE, 1846, p.1).

Seguindo com seus apontamentos, é possível observar ainda a postura crítica quanto ao pensamento corrente na época, de que a escrita de uma obra literária advinha de inspiração divina, quase como um arrebatamento. Poe não acreditava nisso e, na verdade, achava que se tratava de um grande absurdo, ao afirmar:

muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de urna espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores. (POE, 1846, p. 1).

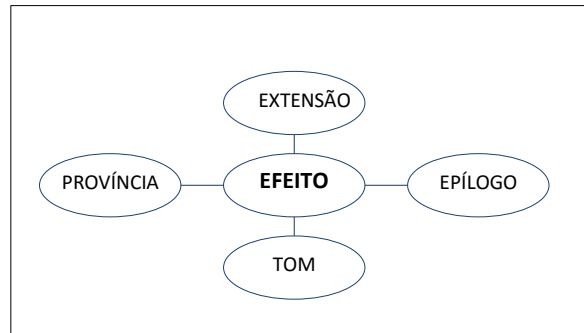
O autor continua dizendo compreender a dificuldade que seus compatriotas teriam para esboçar de modo objetivo a forma como produziam seus escritos. No entanto, não demonstra nenhuma dificuldade em realizar, sendo indiferente as barreiras de tal processo, para ele natural e espontâneo.

Um ponto peculiar determinado pela filosofia desse autor diz respeito à extensão dos textos, como mostrado anteriormente, diretamente ligada à particularidade do gênero conto - sua concisão. Essa brevidade propicia a manutenção do efeito pretendido. Para o autor, as influências externas prejudicam o efeito da obra quando esta é longa demais, exceto aquelas que se caracterizam por blocos, que podem possuir vários efeitos específicos distribuídos no decorrer da obra.

A estrutura de *Coraline* (2003) remete exatamente a essa construção em blocos, tendo em vista as amarrações dos capítulos. É sabido que a intenção inicial de Gaiman era que *Coraline* (2003) fosse de fato um conto, não é de se estranhar que vários elementos da narrativa curta se façam presentes nessa produção e inclusive evidenciam a relação de Gaiman com autores de narrativas curtas.

Dando continuidade a suas assertivas, Poe relembra o grande papel da unidade de efeito e a intenção do autor. Aqui surge uma marca bastante relevante

quanto a seu projeto como artista: que sua obra fosse apreciada por todos. Após a consideração dos efeitos que a obra pode assumir, que podem ser, de fato, vários, surge a escolha do tom da narrativa ou poema. Esse elemento está definitivamente atrelado aos demais apontamentos feitos por ele. Abaixo um esquema que evidencia os pontos detalhados pelo autor e sua relação com o objetivo principal – o alcance de determinado efeito.



Quadro 1: elementos do conto⁴

A relação entre os vários elementos relevantes na constituição da obra, devem, como bem apresentado no gráfico acima, de modo direto e objetivo, encaminhar a leitura para o alcance desse efeito pretendido. Cada um dos polos apresentados possui sua relevância, contudo, caso não estejam alinhados de modo a assumir um efeito específico, a narrativa perde sua unidade.

Finalmente, Poe determina que apenas após todas essas reflexões seria possível finalmente iniciar a escrita de seu poema, e assim deveria ser para construção de qualquer outra obra literária. Esses pontos se adequam mais diretamente a narrativa curta, pela facilidade promovida através de sua pouca extensão.

Mesmo tratando acerca da construção de um poema, Poe destaca uma questão que será de suma importância para o gênero que o consagrou: a ideia de ambientar o poema em *uma circunscrição fechada de espaço*, comparado, pelo autor, a uma moldura. Esse elemento atua de modo marcante em seus contos policiais, assim como na configuração do gótico em suas narrativas. O espaço passa então a exercer um papel fundamental, complementando a narrativa, interferindo na construção de sentidos e na própria delimitação do leitor implícito, contudo, não deve ser confundida com mera unidade de lugar, como bem destaca Poe.

⁴ Autoria própria.

1.3 MAUPASSANT E TCHEKHOV – PROXIMIDADES ENTRE ESCRITOS

Autor normando, que viveu entre os anos de 1850 a 1893, Maupassant é considerado um dos maiores escritores de narrativas curtas, alcançando grande sucesso literário e respeito de seus contemporâneos. Produziu não apenas contos, mas também poemas, novelas e crônicas, assim como alguns estudos sobre literatura.

Maupassant aproxima-se de Poe por seu trabalho com o gênero conto e também por sua atuação como construtor de um método. Assim como Poe, o autor também ia além de um único gênero em sua produção, viajando entre escritos diversos. Outra semelhança entre eles foi a grande influência que causaram entre seus contemporâneos e, posteriormente, pois suas obras tiveram considerável alcance de público e venda, apesar de ambos vivenciarem uma carreira relativamente curta.

O pensar sobre a própria obra, a atuação como escritor e a reflexão crítica sobre os gêneros que produziram, une e aproxima as ideias destes mestres na escrita literária. Maupassant resgatou o gênero conto na França, em um período em que o romance era o gênero superior e a narrativa curta era considerada como menor. Situado na escola realista, pelo momento em que produziu assim como pelas escolhas estéticas e sua relação direta com Gustave Flaubert, precursor do realismo, o autor demonstra uma técnica refinada na composição de sua obra.

Adepto de uma postura libertária e ligado sempre a questões atuais da sociedade em que vivia, Maupassant produziu em vários gêneros e buscou imprimir em seus textos seus posicionamentos pessoais. Influenciado por Poe e por outros contistas, o autor tinha uma boa relação com vários escritores da época, a quem não mediu esforços para construir exaltações em forma de crônica ou introduções.

A obra de Maupassant é bastante extensa, o que demonstra um autor extremamente atuante, principalmente em textos curtos. No mais, a escolha por não se prender a escolas ou posturas definidas reforçam sua defesa pela liberdade formal. Essa necessidade de liberdade e as posturas inovadoras são discutidas por Angela das Neves (2013), em excelente artigo sobre a vida e produção do autor, ela coloca que,

essa liberdade formal vinha a favor de um comprometimento opinativo. Maupassant posicionou-se nos jornais pela liberdade de imprensa e da crítica, mesmo quando atacado em sua obra de ficção. Assim como defendeu a livre escolha de qualquer romancista para escrever sobre o que quisesse, também no domínio de outras artes, como a pintura e a poesia, acreditava que o artista original era autônomo o suficiente para impor sua maneira de ver. Sua única prerrogativa era agir sempre em favor do que julgava justo, defendendo os preceitos do belo e do verossímil. (NEVES, *Lettres Françaises*, 298, 2013).

Um de seus artigos mais marcantes é o denominado *Le roman* (1888), escrito em 1888. No texto, apresentam-se várias considerações sobre a escrita e conceitos acerca do gênero literário. Não é raro que o autor se mostre em seus escritos, o que configura sua personalidade libertaria. Em *Le Roman* (1888), preambulo de seu romance *Pierre et Jean*, Maupassant escreve sobre o romance em geral, como ele mesmo apresenta. Nesse sentido, são desenvolvidos comentários acerca do gênero e também da crítica da época.

Após breve apresentação de um olhar pessoal sobre a crítica, o autor determina que “os críticos em sua maioria são, em suma, apenas leitores, de onde resulta que eles nos censuram severamente, quase sempre injustamente, ou que nos felicitam sem reserva e sem medida”. (MAUPASSANT, 1990, p. 110). Essa colocação reforça o receio que sente para com os analistas literários, como se esses fossem apenas leitores, que deixam seus interesses pessoais se sobreporem a uma análise mais realista.

Interessante destacar algumas ideias de Maupassant que se aproximam bastante do contexto dos dias atuais, pois, de acordo com ele, a maioria dos leitores busca satisfazer seus anseios e procura sempre uma obra que os preencha em suas tendências naturais, ou seja, seus gostos predominantes (consolo, diversão, tristeza, enternecimento, sonho, diversão, reflexão) – e esses sujeitos valorizariam a obra de acordo com o atendimento ou não desses interesses. Apesar disso, haveria outro grupo de leitores, em um número bastante reduzido, que solicitaria “- faça-me algo de belo, na forma que melhor lhe convier, de acordo com seu temperamento” (MAUPASSANT, 1990, p. 111). Nesse contexto, conclui-se que para nosso autor, poucos leitores estariam realmente interessados na estética da obra, mas apenas em uma satisfação imediata de seus desejos pessoais.

Fechando suas considerações sobre o artista como produtor do belo, apresenta-se ainda o fato de que a própria realidade de cada sujeito, para

Maupassant, acaba por ser um ponto bastante particular, somado a carga de ilusões que criamos constantemente para nós mesmos. Encerrando seus apontamentos apresenta a máxima de que “os grandes artistas são aqueles que impõem à humanidade sua ilusão particular.” (MAUPASSANT, 1990, p. 117).

Observa-se, nesse contexto, uma demasiada atenção ao papel e posturas do autor, de sua expressão como aquele que produz o belo e que dele surgiria o produto estético – o próprio conceito de *impor ao mundo ilusões* já evidencia a atuação elevada do produtor da obra literária.

Sobre a construção das personagens, essa relação com o autor também se revela. Maupassant afirma que “somos sempre nós (os autores) que nos mostramos no corpo de um rei, de um assassino, de um ladrão ou de um homem íntegro, de uma mulher dissoluta, de uma religiosa, de uma jovem ou de um feirante” e ao imaginar como agiriam se fossem cada um deles “a habilidade consiste em não deixar que o leitor reconheça esse eu que escondemos sob as mais diversas máscaras”. (MAUPASSANT, 1990, p. 121). Assim, o autor revela sua direta relação com os personagens que cria, e a atuação do autor se amplia, escondida entre os sujeitos fictícios que compõe.

Além disso, colocações de tal autor reafirmam seu posicionamento semelhante a seu mentor Gustave Flaubert, de que o escritor não poderia prender-se a movimentos, quando bem coloca que as teorias (pode-se dizer movimentos ou escolas literárias) “cada uma delas é simplesmente a expressão generalizada de um temperamento que se analisa” (MAUPASSANT, 1990, p. 117) Esse posicionamento sobre uma postura comum naquele período o caracteriza como o autor que produziu incansavelmente e que fez bom uso de seu trabalho, atendendo muito bem as necessidades do público e com isso alcançando grande prestígio na sociedade da época.

É possível distinguir ainda a caracterização do Maupassant leitor, em suas próprias palavras, e o efeito de sua personalidade em seu posicionamento como artista – de acordo com o próprio:

o homem que só procura divertir seu público por meios já conhecidos, escreve com confiança, na candura de sua mediocridade, obras destinadas a multidão ignorante e ociosa. Mas aqueles sobre os quais pesam todos os séculos da literatura passada, aqueles a quem nada satisfaz, que tudo enfada, porque sonham mais alto, a quem tudo parece já deflorado, a quem sua obra dá sempre a impressão de um

trabalho inútil e comum, chegam por isso a julgar a arte literária uma coisa incompreensível, misteriosa, que apenas algumas páginas dos maiores mestres nos revelam. (MAUPASSANT, 1990, p. 121).

Esse trecho esclarece imensamente o posicionamento, os anseios e desejos desse artista. Maupassant viveu rodeado por grandes autores e teve como mestre um dos maiores do período. Por esse motivo, fica evidente a responsabilidade que sentia diante de seu projeto como artista – sempre insatisfeito, atuante e objetivo em sua produção.

Em alguns pontos, o autor apresenta ainda outras considerações que lhe serviram como norte no trabalho com o texto literário, especificamente alguns conselhos de dois grandes mestres – Louis Bouilhet e Gustave Flaubert. O primeiro lhe passou umas das grandes lições sobre o texto curto: “cem versos, talvez menos, bastam para dar renome a um artista, senão irrepreensíveis e se contêm a essência do talento e da originalidade de um homem, mesmo de capacidade inferior” (MAUPASSANT, 1990, p. 122), levando-o a compreender que,

o trabalho continuo e o conhecimento profundo do ofício, num dia de lucidez, de força e de arrebatamento, pelo encontro feliz de um assunto que corresponda exatamente a todas as tendências de nosso espírito, podem provocar essa eclosão da obra curta, única e tão perfeita quanto podemos criar. (MAUPASSANT, 1990, p. 122).

Já Flaubert o aconselhou que o talento é uma grande paciência: “trata-se de olhar durante muito tempo e com bastante atenção, tudo que se quer exprimir, para aí descobrir um aspecto que ninguém tenha visto e descrito”. (MAUPASSANT, 1990, p. 123).

Interessante notar que tais pontos foram definidos por Poe em obra anterior, pois assim como estes, Edgar Allan Poe também prezava imensamente pelos benefícios das narrativas curtas, que condensam a unidade e sustentam o efeito desejado, além da ferrenha defesa pela originalidade, que para o mesmo era um artigo em falta entre seus compatriotas. Nisso compreende-se a admiração e a influência que o autor americano exerceu não apenas sobre Maupassant, mas também em seus mentores.

A atenção demasiada aos detalhes e a cada mínimo elemento da narrativa na construção do efeito pretendido também são um elo entre o autor americano e

Maupassant. Percebe-se grande cobrança na composição do texto, a nível de discurso, quando autor afirma:

qualquer que seja a coisa que se quer dizer, há apenas uma palavra para exprimi-la, apenas um verbo para animá-la e apenas um adjetivo para qualifica-la. É preciso, pois, procurar, até que sejam descobertos, essa palavra, esse verbo e esse adjetivo, e jamais se contentar com “o mais ou menos”, jamais recorrer a trapaças, mesmo que felizes, e as facécias da linguagem para evitar dificuldades. (MAUPASSANT, 1990, p. 124).

Maupassant apresenta os comentários de Flaubert como parte de uma denominada teoria da observação, em que o treino incansável do olhar seria um dos pressupostos para o alcance da originalidade no texto. A busca por um método ou aperfeiçoamento da técnica do escrever colocam os autores aqui apresentados em um patamar semelhante, sempre em busca de uma evolução como artista e da consagração de suas obras na história literária.

A partir desse ponto, iniciam-se as discussões acerca de um outro escritor, também marcante na consolidação da narrativa curta, e que não pode ser esquecido quando se fala em uma tradição que pensa a recepção e os efeitos de suas obras sobre o leitor: trata-se de Tchekhov (1860-1904), escritor russo e mais um grande contista e crítico literário, tendo seus comentários reunidos em uma compilação de cartas. Assim como Maupassant (1990), também imprimiu em seus textos técnicas que o consagraram. Com um estilo bem marcado e influências inclusive de Poe (1846), Tchekhov (2015) revelou-se um ótimo escritor de contos, principalmente por seu trabalho com os personagens e com finais diferentes dos usualmente identificados em outros autores do gênero.

Pólvora (1996), em artigo sobre Tchekhov, o considera como reestruturador da história curta moderna e nome de peso do conto impressionista. Assim, Tchekhov (2015) é tido como responsável por uma obra singular, em que a narrativa curta surge sem muitos acessórios e pouca estruturação, além do enredo e sequência aparecendo em segundo plano. No mais, um dos traços característicos desse autor é a presença de aspectos psicológicos próprios do impressionismo. Tchekhov fala sobre sua produção mais voltada para a narrativa curta e suas motivações:

por falta do hábito de escrever longo, sou desconfiado; enquanto escrevo, a *ideia* de que minha novela será longa e não estará na devida forma, assusta-me o tempo todo, e tento escrever o mais curto possível, ele confessa a Suvórin (carta 25, a propósito do conto “Luzes”). (PÓLVORA, 1996, p. 348).

Sophia Angelides, responsável por compilar cartas de Tchekhov, delimita algumas recorrências, a fim de identificar um método tchekhoviano, chegando as seguintes conclusões: acerca da unidade básica da modulação e desenvolvimento, na composição do conto divisado por Tchekhov, apresentam-se descrições curtas da natureza, em pormenores distribuídos “de tal maneira que, ao lê-los, se possa, fechando os olhos, formar um quadro”⁵.

Compartilhando o ideal racional de Poe, em carta a Maria Kissiliova, Tchekhov proclama que “um escritor deve ser tão objetivo quanto um químico”, além disso, “deve renunciar à subjetividade da vida cotidiana e saber que os montes de estrume desempenham um papel muito respeitável na paisagem, e que as paixões ruins são tão inerentes à vida quanto às boas.” Também negava ao escritor caráter carismático. Esse posicionamento o coloca em uma tradição de contistas que prezam pelo método e que, além de escrever suas obras, buscam também compreendê-las em um contexto de produção.

Os métodos de dois antecessores deste, Edgar Poe, que buscou “um singular efeito único” e formulou uma filosofia de composição empenhada toda ela em produzir tal efeito, e Guy de Maupassant, que preparava aos poucos um final contundente, umas vezes anedótico, outras vezes dramático e até sobrenatural, são repassados por Angelides no esforço de rastrear o método personalíssimo de Tchekhov. (1996, p.349).

Apesar dessa relação com a tradição, muitas das escolhas de Tchekhov também o colocam como renovador de um gênero. Temporalmente posterior a Poe e Maupassant, Tchekhov apresenta em seu texto aspectos recorrentes, que apesar de não serem organizados como método nem terem a pretensão de criar uma teoria, se destacam pela presença de elementos calculados, recusa a exageros, finais inconclusivos ou inesperados, brevidade e originalidade. De fato, Tchekhov não escreveu críticas ou elencou caracteres acerca de sua produção, mas suas cartas e

⁵ A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética, de Sophia Angelides, apresentação de Boris Schnaidermann, São Paulo, Edusp, 1996

comentários para novos escritores dão margem para uma boa análise de sua postura como escritor.

Um dos pontos retomados com mais destaque é a contenção na construção da obra. Em cartas destinadas a Górkí acerca do fazer literário, Tchekhov deixa transparecer alguns de seus posicionamentos, assim o autor determina acerca da escrita do colega: “um único defeito: falta de contenção, falta de graciosidade. Graciosidade é quando determinada ação, utiliza-se o mínimo de movimentos” (ANGELIDES, 1990, p. 2). A simplicidade de seu texto também fica evidente em sua própria fala quando afirma “o pitoresco e a eloquência, nas descrições da natureza, obtém-se com a simplicidade, com frases simples como “o sol se põe”, “ficou escuro”, “começou a chover”, etc.”. (ANGELIDES, 1990).

Finalmente, os pontos de aproximação entre esses autores, assim como com o Gaiman, podem ser visualizados em vários aspectos, dentre eles o conhecimento e apropriação dos meios de comunicação e das ferramentas de linguagens presentes em cada período para configurar e se aproximar de um leitor previsto; atitudes inovadoras diante de contextos tradicionais; questionamento sobre o próprio tempo; produções em gêneros diversos; simplicidade e eloquência, são apenas alguns dos elementos que se fazem presentes nesses autores e que, certamente, os inclui em uma tradição literária e garantem sua permanência, marcando-os no tempo e na história da arte literária.

Após essa breve apresentação de grandes contistas que, em sua prática, influenciam a atuação de autores como Gaiman, parte-se, no próximo tópico, para os apontamentos sobre as teorias acerca da constituição do leitor, usadas como aporte na análise de *Coraline* (2003), e que sustentarão várias discussões sobre a narrativa de Gaiman.

2 SOBRE LEITOR E LEITURA

No âmbito dos estudos literários, principalmente quando se busca refletir acerca desse universo em sua configuração mais direta, é comum que se recorra à conceituação de dois elementos indispensáveis - leitor e leitura. No entanto, deve-se ter em mente que são várias as considerações apresentadas no que se refere a esses dois componentes. Porém, identificar, na atualidade, as concepções sobre esses pontos, é ainda uma necessidade, pois as constantes transformações sociais não deixam de atingir preceitos aparentemente fixados. Compreender a constituição do leitor contemporâneo em sua relação com o texto é de interesse teórico prático daqueles que se debruçam sobre essas discussões.

Sabe-se que, hoje, muitos são os desafios e transformações existentes quanto à necessidade e o espaço destinado à obra literária, principalmente em sua inserção no ambiente escolar/acadêmico e a disparidade existente em sua apresentação exterior à escola – o que nos remete ao fato de que sua produção e consumo nesses ambientes díspares não inviabiliza o fato de se referir à mesma entidade.

Na busca de elementos para a determinação de um leitor previsto em uma obra contemporânea, acredita-se na possibilidade de que obras atuais possam recorrer a pontos definidos em uma tradição literária para compor e antecipar possíveis efeitos diante do público. Partir de uma obra específica para comprovar a possibilidade de caracterização de um *leitor pressuposto* demonstra que, no texto, ocorrem interações e que, por isso, nele existe espaço para a identificação de um sujeito virtual, denominado *leitor implícito*, que geraria papéis a serem preenchidos pelo *leitor real*, concreto, em contato com a obra.

É necessário destacar o fato de que a leitura é um campo vasto em que se encontram diversas formas de realização e atualização e é também o espaço em que são efetivadas atitudes interativas que possibilitam a constituição do elemento narrativo. Em princípio, cabe determinar o lugar destinado ao leitor na história da teoria literária, o que pode ser resumido no apanhado organizado por Eagleton (1997), quando coloca:

A teoria da recepção examina o papel do leitor na literatura. [...] poderíamos periodizar a história da moderna teoria literária em três fases: uma preocupação com o autor (romantismo e sec. XIX); uma preocupação exclusiva com o texto (Nova Crítica) e uma acentuada transferência da atenção para o leitor, nos últimos anos. O leitor sempre foi o menos privilegiado desse trio – estranhamente, já que sem ele não haveria textos literários. (EAGLETON, 1997, p. 102).

Essa demarcação temporal das teorias e dos aspectos evidenciados por cada uma delas, ou seja, o foco de suas considerações no decorrer do desenvolvimento da teoria literária, mostra que as posições mais atuais passaram por efetivas atualizações, o que reflete sobre a atuação do leitor diante do texto e situa as discussões teórico literárias historicamente. Compagnon (2006) explica ainda que:

as diversas abordagens da literatura interessam-se por elementos distintos: a abordagem objetiva, ou formal da literatura se interessa pela obra; a abordagem expressiva pelo artista; a abordagem mimética, pelo mundo; e a abordagem pragmática, enfim, pelo público, pela audiência, pelos leitores. (COMPAGNON, 2006, p. 139).

As abordagens das quais trata Compagnon (2006) funcionam como um meio pelo qual se pode compreender as diferenças existentes entre as considerações teóricas acerca da obra literária. Compreende-se que, dependendo do posicionamento de cada corrente de pensamento, o destaque será dado a um elemento diverso. Porém, é importante frisar que interessante seria a reflexão sobre esses preceitos em conjunto, pois a obra literária, assim como as demais produções com fundamento artístico, necessita da união desses vários elementos - obra, artista, público - para que se constitua sua recepção e, conseqüentemente, sua concretização.

Em meados do século XX, no intuito de focar nos estudos literários por meio de uma nova percepção, são iniciadas as reflexões relacionadas à Estética da recepção, linha de pensamento que nasce como resposta à necessidade de maior atenção ao leitor na constituição da obra literária, interessando-se, dentre outros elementos, por este último componente, o público, fazendo dele o foco de seus estudos. Através dessa nova teoria vêm à tona questões referentes à leitura, interação e constituição do sujeito leitor. Passa-se a refletir o real papel do leitor diante da obra literária, antes visto como sujeito passivo; nesse contexto esse elemento ganha ares

de protagonista, atuante na interação com o texto e capaz de dar-lhe sentido também por meio de suas próprias experiências.

Dentro desses pressupostos, retomamos a discussão de que os textos só fazem sentido quando lidos, pois o leitor daria vida aos elementos presentes no discurso e auxiliaria na constituição da própria obra. Tem-se então que, “para os procedimentos mais diversos da interpretação, a leitura dos textos é uma pressuposição indispensável, ou seja, um ato que sempre antecede aos atos interpretativos e seus resultados”. (ISER, 1996, p. 49)

Essa relação ocorre no processo de leitura, como confirma Iser (1996), teórico alemão e um dos precursores da estética da recepção. Por esse motivo, torna-se relevante destacar o desígnio de que, tanto a apreensão do texto quanto sua própria configuração devem ser sempre consideradas no estudo da obra.

Soma-se a isso a apresentação dos polos da obra, que Iser (1996) denomina *polo artístico* e *polo estético*, em que o primeiro diz respeito ao texto criado pelo autor e o segundo a sua concretização pelo leitor. Sendo assim, a definição da obra como “o ser constituído do texto na consciência do leitor” (ISER, 1996, p. 50) ganha validade.

Umberto Eco, em sua obra *Lector in fabula* (2004, p. 35), ao teorizar sobre o que denomina de *leitor-modelo*, oferece uma definição quanto a essa analogia entre o que o autor produz e a concretização feita pelo leitor, de acordo com ele, “um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário”. Apesar de ser essa uma definição bastante ampla acerca da caracterização do texto, por meio dela há abertura para concluir que o que irá diferenciar um texto literário dos demais será a forma de atualização e as ferramentas necessárias nesse processo.

Por meio dessas considerações, pode-se pensar ser impossível partir do texto para análise da recepção de uma obra, percebe-se que a escritura atua como espaço em que esses dois parâmetros (texto-leitor) se fundem, pois é isso que sua composição, ao fornecer condições para essa troca, possibilita.

Assim sendo, é importante destacar que a produção literária escrita apresenta um aspecto duplo, em que se somam estrutura verbal e afetiva. Esse aspecto verbal orienta a reação e impede sua arbitrariedade, como afirma Iser (1996), o aspecto afetivo cumpre o que é preestruturado verbalmente pelo texto. Essa alternativa de observar no texto traços de uma possível reação estética é exposta por Vygotski *apud* Iser (1996) como uma maneira de manter certa impessoalidade, sendo uma

vantagem, pois pode auxiliar em uma verificação da essência da reação estética sem confundi-la com traços de uma reação individual. O próprio Jauss (1979) toma esse fato como norte e, em seus estudos acerca da recepção, evita o contato com esse sujeito real, por sua imensa variedade, e recorre à configuração do leitor implícito como caminho para apresentar seu discurso quanto à estética da recepção e aos conceitos sobre leitor, revolucionando a forma de enxergar o texto literário e o ensino de literatura por dar atenção exatamente a um elemento antes desconsiderado – o leitor.

Iser (1979, p. 84) assinala: “atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Essa influência recíproca é descrita como interação”. Esse diálogo com o escrito significa, desse modo, relacionar caracteres pessoais a elementos presentes no texto, somado ao uso de diversos procedimentos e conhecimentos do sujeito, para a construção do entendimento, da compreensão, que geram efeitos diversos e certamente de delimitação sofisticada.

A partir disso, acredita-se ser admissível identificar um leitor pressuposto, analisando as pistas presentes no discurso verbal. Esse leitor pressuposto estaria presente em fronteiras constituídas concretamente, somadas aos espaços de indeterminação, assim como as brechas narrativas, que certamente preveem características comuns no sujeito que sobre elas atuarão no sentido de conferir-lhes significados.

As considerações de Eco (2004, p. 36) dizem respeito ao nível textual, mas podem ser facilmente consideradas nas reflexões acerca do texto narrativo, pois, em ambos, “o leitor deve atualizar o conteúdo através de uma série complexa de movimentos cooperativos”. Essa *cooperação* parte também da estância autora, pois

prever o próprio leitor-modelo não significa somente “esperar”⁶ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la. (ECO, 2004, p. 40).

O texto literário pode ser comparado, então, a uma delicada escultura de papel, em que são usadas ferramentas diversas para dar-lhe contornos belos. A atuação do leitor pode ser confrontada a alguém cuja função seria desconstruir tais

⁶ Aspas do próprio autor.

esculturas, seguindo passos semelhantes aos de sua construção, necessitando, portanto, de ferramentas semelhantes para realizar trabalho de igual delicadeza.

A atuação do leitor também poderia ser avaliada nesses critérios, pois esse sujeito age diretamente manuseando essa obra e, a depender de suas ferramentas e da disposição que possui para nela adentrar, poderá ir às camadas mais profundas, ou permanecer à margem; poderá destruí-la caso não tenha condições de com ela lidar ou pode também conhecer o processo pelo qual a mesma criou forma, descobrindo a obra no processo de aprofundamento das camadas desse texto. Nesse jogo, a atuação desses dois elementos geralmente resulta em uma nova escultura, mas que certamente não existiria sem sua produção primeira e é inegável a afinidade que ambas seguramente apresentarão.

2.1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO

Em seu capítulo intitulado “Preliminares para uma teoria da estética do efeito”, Wolfgang Iser (1996) tece conceitos acerca da teoria da recepção e do efeito estético. Assim sendo, tem-se que essa doutrina reflete sobre o leitor contemporâneo. Fora isso, discute-se acerca do contexto de produção e da identidade do leitor, compreendendo o conceito de efeito por meio da interação com o texto.

Na Estética da recepção, considera-se o olhar voltado para a atuação do leitor no processo de leitura e interpretação de uma obra. Procura-se, portanto, meios para constatar as relações construídas a partir desse contato. Se o elemento que dá vida à narrativa é o leitor, busca-se analisar se essa relação é afetada quando esse sujeito entra em contato com a obra, tendo em vista usos de linguagens específicas e exigências de determinadas posturas, assim como recursos característicos para construção de interpretações.

Em suas discussões acerca do espaço destinado ao leitor dentro das teorias literárias, Compagnon (2006) define o termo *recepção*, tendo em vista os constantes equívocos relacionados ao nome. Desse modo, o autor afirma que a recepção não foi de todo ignorada na história literária. Contudo, a recepção de que tratavam anteriormente relacionava-se não à leitura, mas às influências que determinado texto teria sobre as produções posteriores. Então, basicamente focava-se em novos escritores, não exatamente em leitores empíricos nesse processo interativo. Em seguida, o autor esclarece que,

com o nome de estudos da recepção, não se pensou, contudo, nem na tradicional atenção da história literária aos problemas de destino e de influência nem ao setor da nova história social e cultural consagrada à difusão do livro, mas na análise mais restrita da leitura como reação individual ou coletiva ao texto literário. (COMPAGNON, 2006, p. 147).

A necessidade de compreender o conceito de recepção se faz imprescindível tendo em vista que, mesmo atualmente, compreensões equivocadas ocorrem acerca da definição de recepção apresentada na teoria da Estética da recepção. É comum que os preceitos definidos nessa teoria sirvam de base para experiências de intervenção nos mais variados públicos, no intuito de compreender como esses leitores percebem o texto literário. No entanto, é imprescindível que se compreenda o contexto de reflexão desses autores, situado na compreensão de um sujeito historicamente formado e em leitores proficientes. Ao aplicar tais preceitos na reflexão sobre leitores jovens, por exemplo, é inevitável que ocorra certo impasse, pois algumas atitudes referentes aos leitores em formação não condizem com àquilo que a Estética da recepção prevê.

É comum que um determinado pensamento crítico surja em substituição ao outro, certamente sempre serão encontradas carências que uma nova teoria tentará preencher. Isso acontece com a Estética da recepção, uma linha de pensamento que surge para dar vez e voz ao leitor, muito pouco discutido em suas antecessoras, porém, ainda de forma teórica.

Jouve (2002, p. 19) destaca o fato de que “o charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita. Se a recepção do texto recorre às capacidades reflexivas do leitor, influi, igualmente sobre sua afetividade”. Desse modo, percebe-se a presença de aspectos referentes às características pessoais do leitor que individualizam a identificação ou não com a obra.

Diante desse novo olhar sobre a literatura, que ganha visibilidade a partir das implicações que causa em seus receptores, iniciam-se também os estudos sobre o efeito estético. Nesses novos posicionamentos, alavancam-se pesquisas que buscam identificar a recepção dos textos, algo por vezes um tanto quanto fugaz e sensível, pois acontece no momento exato da leitura e se esvai no processo de significação e interpretação, podendo, no entanto, repetir-se, mas ainda assim pouco palpável e de difícil delimitação.

O contato com a literatura proporciona várias reações, assim, é sabido a impossibilidade de sair ileso da leitura de um texto literário. No mais, as estruturas sensíveis envolvidas nessas relações entre texto e leitor podem tornar esse contato por demais subjetivo. Tendo em vista essa subjetividade que põe em pauta a possibilidade ou não de identificar o exato momento da recepção e os efeitos que o texto causa no leitor, por sua amplitude e também variadas probabilidades, fica evidente que as discussões em torno do tema estão longe de ter fim. Certamente os conceitos da Estética da recepção assumem relevância e sua presença nas pesquisas também, no entanto, percebe-se que quanto mais se pesquisa na área, mais descobertas são feitas e as contribuições de atitudes de intervenção dessa teoria têm gerado resultados interessantes que auxiliam para um melhor entendimento da mesma e seu fortalecimento como encaminhamento de pesquisa. Compreende-se, portanto, que

os estudos recentes da recepção interessam-se pela maneira como uma obra afeta o leitor, um leitor ao mesmo tempo passivo e ativo, pois a paixão do livro é também a ação de lê-lo. A análise da recepção visa o efeito produzido no leitor, individual ou coletivo, e sua resposta – [...] ao texto considerado como estímulo. (COMPAGNON, 2006, p. 158).

Os estudos da recepção surgem, portanto, em consonância com as ideias iniciais de Ingarden (2006), que proclamava, de modo já bastante inovador, o fato de que haveria “no texto uma estrutura potencial concretizada pelo leitor, na leitura, um processo que põe o texto em relação com as normas e valores extraliterários, por intermédio dos quais o leitor dá sentido a sua experiência do texto.” (INGARDEN *apud* COMPAGNON, 2006, p. 148).

As discussões apresentadas recorrem a esses preceitos a partir do momento que se procura definir os efeitos estéticos de uma determinada produção, assim como determinar em uma estrutura narrativa específica, a obra de suspense, a atuação sobre o leitor e as possíveis implicações que a mesma atinge. É fato que todo texto irá agir de modo específico sobre seu receptor, contudo, considerando a estrutura discursiva do gênero escolhido e sua manutenção, percebe-se ser possível uma análise sobre seus resultados durante esse intercâmbio.

A partir desse tópico, torna-se necessário apresentar o desenvolvimento do gênero suspense, que ganhou adeptos no mundo inteiro e que por muito tempo

apresentou uma estrutura fixa. No entanto, nos dias atuais, ganha novos elementos que acrescentam a sua constituição ares modernos.

A relação entre texto e leitor atua ainda de acordo com predisposições do gênero em que a obra se concretiza, ou seja, dos aspectos estilísticos e formais. Khéde (1990) trata, em sua obra referente aos personagens na literatura infanto-juvenil, acerca das relações fundamentadas diante da presença do fantástico, do maravilhoso e de configurações próximas do eixo simbólico ou psicológico. Para a autora, mesmo diante dessas realizações, constantemente serão identificadas relações com o referente externo. Ou seja, mesmo diante de obras ditas fantásticas e permeadas por elementos simbólicos, com frequência encontram-se proximidades com a vida dita real, reforçando a identificação do leitor.

A constituição do suspense não está longe dessas afirmações. O suspense surge de fato a partir de sentimentos reais, conhecidos pelo leitor, mas que, ao serem dispostos de maneira organizada no texto, causam reações diversas, desde o estranhamento, prazer, susto, até o riso.

Ainda segundo a autora, um dos pontos mais específicos nessa aproximação se dá por meio da personagem, pois esta se liga diretamente à ação e encaminha o desenrolar da narrativa. No caso específico da literatura infantojuvenil é comum a presença dos heróis jovens, essa escolha não se dá por acaso e é também identificada em algumas das produções de Gaiman.

Um dos pontos de destaque desse modo de narrar é o singular papel dos vazios. Estes atuam como espaço de participação do leitor e também como pistas desse gênero, que necessita da suspensão de ações para prender seu receptor e manter seu interesse na narrativa. Nesse contexto,

o não-dito significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização de conteúdo. E para este propósito, um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor. (ECO, 2004, p. 36).

Assim sendo, relaciona-se o suspense e a participação do leitor diante dessa forma de narrar como o ato de preencher os vazios do texto, dando-lhe significados e compreendendo o papel que estes espaços de indeterminação exercem sobre a narrativa.

Pode-se aproximar esse interessante jogo existente entre obra e leitor por meio do que diz Eco (2004) quando afirma que o texto “postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa”. Além disso, trata-se de “um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo”. Dentro dessas condições, não estaria o leitor submisso ao autor da obra, mas atuando de modo a atualizar estruturas dispostas na malha textual. Nesse jogo, portanto, “o autor costumeiramente quer levar o adversário a vencer, ao invés de perder” (ECO, 2004, p. 37, 39).

Em seu capítulo “Concepções de leitor e a concepção do leitor implícito” Iser (1996) apresenta tipos de leitores diversos. Para ele, os vários tipos de leitores “são invocados quando se trata do efeito e da recepção da literatura” (ISER, 1996, p. 63). Iser coloca em espaços próximos os conceitos de leitor ideal e do leitor contemporâneo, ambos com existência concreta duvidosa, tendo em vista que o primeiro é “suspeito de ser mera construção” e o segundo “dificilmente concebível como construção suficiente para enunciados abrangentes” (ISER, p. 23, 1996), o autor afirma ainda ser possível a existência de ambos, porém, com necessária avaliação de cada contexto de realização e a possibilidade de verificação em cada obra. O conceito de leitor contemporâneo pode ser verificado em estudos sobre a recepção da obra, que marcam o efeito produzido em um público de determinada época, nesse contexto, o leitor contemporâneo toma forma, mais talvez não se sustente em outras realizações.

Fora isso, deve-se considerar que o conceito de leitor ideal, segundo Iser, é de difícil fixação de substrato, mas este substrato provavelmente está fixado na crítica. Contudo, esse leitor ideal apresentaria “impossibilidade estrutural de comunicação” tendo em vista que haveria a necessidade desse sujeito possuir os mesmos códigos e intenções que o autor, por isso mesmo se desqualificando, pois inviabiliza o próprio ato comunicacional, sugerindo efetiva redundância. Iser finaliza afirmando que “o leitor ideal é (...) uma ficção” (ISER, 1996, p. 66).

Em um segundo grupo, Iser aproxima três tipos de leitores, que seriam: o arqueleitor (de Riffaterri) – grupo de informantes que sempre se encontram em pontos cruciais do texto para comprovar por suas reações comuns a existência de um fato estilístico; o leitor informado (de Fish) – processos em que os textos são atualizados; o leitor intencionado (de Wolff) – reconstrução da ideia do texto que se forma na mente

do autor. Que seriam, de início, apenas construções, mas que também, de acordo com o autor, se refeririam a um substrato empírico, em níveis variados.

Compreende-se, portanto, a relevância de considerar um tipo de leitor específico, pois é por meio dele que o texto é atualizado, servindo então como referência, como destaca Iser (1996). Parte-se então a consideração de outro tipo de leitor, ao qual se recorrerá a partir daqui: o *leitor implícito* – aquele que não tem existência real, pois materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus possíveis leitores. Ao considerarem-se esses conceitos, entende-se que o leitor implícito, para Iser, “designa uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor”. (ISER, 1996, p. 73). Nesse contexto, Iser afirma ainda que esse leitor assume a função de proporcionar um quadro de referências para as diversas atualizações históricas e individuais do texto, no intuito de possibilitar a análise de suas características particulares.

Grosso modo, “o papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e apreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura” (ISER, 1996, p. 78). Entende-se aqui que o leitor assume, diante do processo de leitura, variados papéis e que estes se modificam e raramente ocorrem simultaneamente.

Dentro desse contexto, o leitor adota lugar fundamental na obra, pois interfere em sua composição e define também funções a serem assumidas pelo texto literário. Por esse motivo, a Estética da recepção o toma como elemento de destaque e sua interação, assim como os efeitos que essa relação acaba por gerar, como pontos de discussão para a definição de uma teoria. Zilberman (1989), ao apresentar os tópicos referentes as premissas de Jauss (1979) acerca da recepção, deixa claro que o autor volta sua análise na direção da

Recepção é o efeito de uma obra no sistema objetivo de expectativas que, para cada obra, no momento histórico de seu aparecimento, decorre da compreensão prévia do gênero, da forma e da temática de obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática. (JAUSS apud ZILBERMAN, 1989, p. 34).

No mais, Zilberman também deixa claro que Jauss (1979), “em vez de lidar com o leitor real, indivíduo com suas idiossincrasias e particularidades, (...) busca determinar seu virtual saber prévio” (JAUSS apud ZILBERMAN, 1989, p. 34), assim, reforça-se aqui a necessidade de identificar a recepção dentro do próprio sistema

literário, em sua estrutura e nas pistas dadas pelo texto ficcional, assim como no efeito estético proporcionado pelo material literário.

Assim, no intuito de compreender o papel do leitor ficcionalizado, é importante primeiramente trazer a compreensão de ficção literária, que é definida por D’Onofrio a partir da linguagem que ela utiliza. Desse modo,

a linguagem literária, por ser um sistema semiótico secundário que tem como significante o sistema linguístico, constitui-se num discurso *conotado*, porque seu plano de expressão já inclui uma significação primária. (D’ONOFRIO, 1995, p. 13).

Essa definição se faz necessária para que dela se possa depreender como o leitor é caracterizado no plano ficcional. Entram em jogo, portanto, questões referentes aos horizontes de expectativas dos leitores, que podem ser definidos como os saberes pertencentes a esses sujeitos e que são ampliados por meio da leitura de determinados textos, na intenção de assim atingir a relação entre leitor e texto e o papel da literatura nesse processo. Sendo a linguagem literária repleta de sentidos, é interessante rever o sentido de conotação esclarecido por D’Onofrio (1995), complementando a citação anterior.

reservado para sentidos de uma palavra ou de uma expressão que podem existir *virtualmente* na experiência que temos da coisa designada por essa palavra, ou nas associações que nascem do uso que se faz dessa palavra na linguagem em geral, mas que se atualizam por seu emprego particular num certo discurso. (Lefebvre, 34, p. 58 *apud* D’Onofrio, 1995).

Conceituações à parte, é fato que esse leitor ficcionalizado também assume um sentido conotativo, pois representa o leitor constituído no texto literário, e especificamente um leitor *virtual*, que assume papéis diversos. A atuação desse leitor deve ser definida dentro da obra, por meio das pistas deixadas pelo autor e também pelos elementos que possibilitem participação do mesmo.

2.2 LEITOR IMPLÍCITO, LEITOR REAL – UMA RELAÇÃO PRESSUPOSTA

Márcia Abreu (2006), em sua obra *Cultura letrada – literatura e leitura* (2006, p. 41), afirma que “temos que discutir o que é literatura, pois ela é um fenômeno cultural e histórico e, portanto, passível de receber diferentes definições em diferentes

épocas e por diferentes grupos sociais”. Por meio dessa afirmação, este tópico pretende apresentar alguns desses conceitos, no intuito de compreender como autores diversos determinam o significado desse fenômeno tão envolvente.

Por basear-se em uma narrativa que, por diversos motivos, pode ser inserida em uma literatura menos valorizada pela crítica literária, mas que retoma aspectos consagrados pela tradição, cabe neste tópico considerações acerca do conceito de literatura. Na intenção de quebrar determinados tabus e levantar discussões sobre a importância de uma maior abertura dos estudos literários para gêneros e produções diversas.

Fora isso, delimitar o que seria uma leitura literária também surge como grande desafio, pois exige, de certo modo, a resposta à questão anterior. Essa reflexão sempre levará em conta preceitos históricos-culturais e contextos específicos, contudo, não deve ser ignorada. Conhecer o material com o qual lidamos e os significados que este assume em sua evolução temporal e atualização é algo de interesse de todos.

Candido (1995, p. 174), em um contexto de discussão sobre a função humanizadora da literatura, a define, de maneira mais geral, como “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura”. Essa definição, apesar de abranger um número ilimitado de produções, determina a literatura como manifestação universal, como o próprio autor delimita. Nesse ponto, compreende-se que o contato com o universo fabuloso acontece de modo praticamente cotidiano.

Após essa demarcação da diversidade de conceituação optou-se por destacar características presentes nessa leitura denominada literária. Sendo assim, constatando-se o que deve apresentar, pode-se definir o que não caracterizaria esse conceito. Inicialmente torna-se necessária a exposição de uma das caracterizações oferecidas por Iser acerca da apreensão da leitura, quando coloca:

Podemos admitir sem nenhuma dificuldade que esses atos de apreensão são orientados pelas estruturas do texto, mas não são completamente controlados por elas. Aqui se pressente a arbitrariedade. É preciso, no entanto, levar em conta que os textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados. (ISER, 1996, p. 57).

Esses elementos permitem de certo modo o aspecto de realização da obra, sem, contudo, promover compreensões aleatórias, mas apresentando-se como uma das condições mais evidentes para interação entre texto e leitor. Diante desse aspecto, o texto literário permitiria, certamente, a presença de orientações para a produção do sentido. No entanto, possibilitando uma grande variedade de vivências, resultando em avaliações diferentes. (ISER, 1996).

Pensar a leitura de modo geral possibilita a compreensão acerca dessa interação entre os diversos conhecimentos que promovem a ação da leitura, pois sem ele não haveria compreensão. Torna-se relevante destacar que a caracterização desse processo cognitivo está intrinsecamente relacionada às discussões a respeito da participação do leitor no texto e à construção de significações.

O leitor, em sua participação no processo interpretativo, através das pistas fornecidas pelo material verbal, assim como sua ampliação, ganha destaque e demarca seu papel. No instante em que interage com suas próprias experiências na realização da leitura, esse sujeito atualiza os resultados e atua na efetivação de sentido. A “qualidade estética está nessa estrutura de realização, que não pode ser idêntica ao produto, pois sem a participação do leitor não se constitui o sentido.” (ISER, 1996, p. 62). Diante disso, a obra literária acaba produzindo algo que transborda sua intenção inicial, tornando-se, na interação, algo que ela mesma não era. No mais, deve-se levar em conta as ideias constituídas acerca do texto literário diante de seus receptores. Sobre isso, Candido afirma,

de fato [...], há conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 1988, p. 176).

Segue-se a isso a apresentação de três faces relevantes da literatura: (i) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (ii) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (iii) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 1988, p. 176)

Complementando essa determinação o autor delimita as funções que o texto literário assumiria, destacando três principais: humanização, fruição e formação. Dentre estas, a função de humanizar chama atenção e, apesar disso, abre espaço para ser questionada. Candido coloca que humanizar seria

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, p. 180, 1995).

Após as considerações de Candido (1995), recorre-se também a D'Onofrio (1995) quando afirma:

criação artística autônoma em relação às demais atividades humanas e por não ter conteúdo definido, ela não rejeita as outras funções sociais, mas as engloba: ela pode exercer a função comunicativa, cognitiva, política, educativa, etc. (D'ONOFRIO, 1995, p. 21).

Assim, é possível concordar com este autor quando coloca a multiplicidade de funções que a literatura pode assumir simultaneamente. Além disso, acredita-se que essas funções também estão diretamente ligadas aos objetivos de quem lê. Abreu (2006) acrescenta que

não é possível garantir a seleção dos textos literários apenas pela definição de gêneros (poesia, prosa de ficção, teatro, etc.), por procedimentos linguísticos (ritmo, rima métrica, etc.) ou pela utilização de figuras de linguagem (metáfora, aliteração, antítese, etc.) (ABREU, 2006, p. 40).

Devem-se identificar então critérios que possam auxiliar nessa compreensão, já que os aspectos estruturais não são o bastante para delimitar um texto como literário ou não. Posteriormente, Abreu (2006) passa a apresentar as adjetivações direcionadas ao termo, em que se tem:

Grande Literatura ou *Literatura Erudita* – sempre com maiúsculas – para abrigar aqueles textos que interessam, separando-os dos outros textos em que também se encontram características literárias, mas

que não se quer valorizar, para esses também reservam-se outras expressões, também adjetivadas: *literatura popular, literatura infantil, literatura feminina, literatura marginal...* (ABREU, 2006, p. 40).

Ainda acerca dessas definições, Abreu (2006) explica que para que uma obra possa receber a delimitação de *Grande Literatura* ela precisa ser assim declarada por “instâncias de legitimação”, que são as universidades, os grandes jornais, revistas especializadas, livros didáticos, etc. Não é incomum que essa definição esteja longe das obras consumidas pelo grande público, contudo, como bem coloca a autora, “o que torna um texto *literário* não são suas características internas, e sim o espaço que lhe é destinado pela crítica e, sobretudo, pela escola no conjunto dos bens simbólicos” (ABREU, 2006, p. 40). Já D’Onofrio (1995) após um recorte das discussões acerca da funcionalidade da obra literária, finaliza com a seguinte afirmação

Mais certo do que limitar o papel da literatura na vida social, é admitir sua plurifuncionalidade. Além da função estética (a arte da palavra e a expressão do belo), uma obra literária pode possuir, concomitantemente, a função lúdica (provocar um prazer), a função cognitiva (forma de conhecimento de uma realidade objetiva ou psicológica), a função catártica (purificação de sentimentos) e a função pragmática (pregação de uma ideologia). (D’ONOFRIO, 1995, p. 23).

Assim como toda expressão artística, são vários os papeis que a literatura pode assumir e, além disso, não é improvável que alcance mais de um simultaneamente. Diante de tantos papéis possíveis de serem assumidos pelo texto literário, é de interesse desta discussão fechar a caracterização desse ponto com um conceito bastante coerente:

o texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura. A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor. (COMPAGNON, 2006, p. 149).

As definições acima apresentadas mostram de modo efetivamente claro características específicas desta leitura denominada literária. Torna-se possível, assim, conferir a este tipo de texto pontos que, a partir do momento que não podem ser encontrados em todos os textos, especificam sua conceituação.

Finalmente, é relevante encerrar esse tópico ainda com os posicionamentos de Abreu (2006), que deixa claro o fato de que não são apenas os elementos internos da obra que a colocam ou não dentro do seleto grupo de produtos consagrados pelas instâncias de legitimação, nesse jogo valorativo entram em pauta outros aspectos além do modo de organizar um texto, presença de certa linguagem, adesão a uma convenção, são eles: “os elementos externos ao texto, como o nome do autor, mercado editorial, grupo cultural, critérios críticos em vigor” (ABREU, 2006, p. 41). Enfim, relações de poder que, em alguns casos, estão muito distantes da obra em si. Então, fica evidente que “os critérios de avaliação do que é *boa e má literatura*, e até mesmo de que gêneros são considerados *literários*, mudam com o tempo. Não há uma *literariedade* intrínseca aos textos nem critérios de avaliação atemporais. (ABREU, 2006, p. 107) ”.

Nesse sentido, não cabe a este texto justificar a valoração desta ou daquela produção, mas sim identifica em uma obra específica aspectos presentes em um conjunto de produções contemporâneas, no intuito de compreender caracteres de um leitor atual e desenvolver considerações teórico-críticas acerca deste.

2.3 MODELOS QUE SE AMPLIAM: RELAÇÕES COM O CONTO

Coraline (2003) pode ser considerada uma narrativa híbrida, tendo em vista trazer em seu enredo aspectos que retomam o conto e também o romance. No entanto, sua caracterização o justificam como novela, considerando que o destaque maior é dado para um único personagem.

Além de, de acordo com o próprio Gaiman, ter sido pensado inicialmente para ser um conto, gênero com o qual nosso autor também atua, os aspectos presentes na obra podem ser facilmente identificados em enredos clássicos como o do conto maravilhoso apresentado por Propp, inicialmente em 1928, em russo, e traduzido e reeditado em várias edições posteriores, em que nos detemos na edição atual de 2006.

Após a leitura de *Coraline* (2003) não é difícil identificar aspectos característicos do conto, não apenas pelos elementos que nele consta, mas pelas próprias escolhas do autor e pela identificação dos personagens dentro de uma certa tipologia própria dos contos maravilhosos.

Obviamente a extensão e os elementos auxiliares presentes em *Coraline* (2003) fazem com que essa definição não seja a ideal. No entanto, decidimos por apresentar a narrativa exatamente através do esquema de Propp (2006), pois assim podemos definitivamente comprovar que, de fato, em sua gênese, a narrativa parte da morfologia do conto, que é determinada pela função das personagens.

Para apresentar o que chama de morfologia do conto maravilhoso, Propp (2006) se baseia na proximidade entre esquemas narrativos dos contos de magia. Esse estudo é direcionado especificamente para a análise de narrativas do folclore russo, no entanto, é também fecundo no estudo de outros tipos de conto, como em vários momentos comenta o autor. Essa constância entre determinadas situações serve de base para que se construa esquemas que aproximam essas narrativas e que especificam os elementos variáveis e tópicos fixos.

Em suas considerações, e como justificativa para nossa escolha em trazer tal discussão para esse texto, Propp afirma:

É bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções das personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura. (...). Eles são possíveis e fecundos numa replicação em ampla escala. É o que ocorre na língua, é o que ocorre no folclore. (PROPP, 2006. p. XIV).

O autor define morfologia como estudo da forma, e com isso, se detém a analisar as formas e leis que regem o conto maravilhoso. Afirma ainda que, apesar da variedade de produções e da dificuldade em analisar tão amplo objeto, sua escolha mais assertiva é a de analisar a proximidade entre as narrativas por meio das ações das personagens.

Essa compreensão acerca da amplitude de narrativas, que se enquadraram como corpus para a pesquisa e identificação de um esquema que as aproxime, faz com que Propp (2006) compreenda o “duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade”. (PROPP, 2006, p. 22)

Nesse sentido, optou-se por apresentar a obra base dessa dissertação seguindo a ideia de analisar a função das personagens a partir da base morfológica definida por Propp (2006), o que esclarecerá as relações de proximidade com essas narrativas:

O primeiro elemento apresentado pelo autor é a *situação inicial*, em que os personagens são enumerados e o herói é nomeado. *Coraline* (2003) segue esse esquema fielmente, seu início se dá pela descoberta da porta, e, por meio do suspense, esse elemento é paralisado para dar espaço a apresentação tanto dos personagens como do próprio ambiente onde a narrativa acontecerá. Nesse espaço de tempo, são apresentadas as senhoritas Spink e Forcible, assim como o senhor Bobo, ou “o velho maluco”, com enormes bigodes e que treinava um circo de ratos; também é apresentada sua família: o pai e a mãe, e, por fim, o gato, elemento importante e que ressurgirá em outro momento. Nesse primeiro capítulo também é possível visualizar a construção da *carência*, que, como bem coloca Propp (2006), pode iniciar o conto, nesse caso é elemento incitador da ação da personagem protagonista. Nesse capítulo inicial, assim como no seguinte, cria-se a imagem de uma garota sem atenção, distante de seus pais e sempre irritada.

Em *Coraline* (2003), a ação seguinte é a *imposição de uma proibição ao herói*, que em Propp (2006) sugere-se como terceira. Nesse caso, a menina recebe um recado dos ratos: “não passe pela porta” (GAIMAN, 2003, p. 23) e o alerta das vizinhas sobre os perigos que está correndo.

A ordem das ações não segue a mesma sequência estipulada por Propp, no entanto, esse encadeamento e a presença de todas as funções não funciona como regra, o próprio autor o admite. Na narrativa em questão é possível visualizar a presença da grande maioria, apenas com alteração na ordem dos fatores.

Dentro desse contexto, a senhorita Spink lhe entrega o “*meio mágico*”, uma pedra com um furo no meio, que teria a função de ser “boa para coisas ruins, às vezes.” (GAIMAN, 2003, p. 27)

Conseqüentemente, voltando para a ordem proposta por Propp (2006), ocorre a *transgressão da proibição* e o *aparecimento da antagonista – a outra mãe*. Nesse terceiro capítulo ocorre também a *saída de uma personagem da casa*. Coraline transgrediu a ordem, atravessa a porta e encontra um outro apartamento igual o seu, com outros de todos os que ela conhece. Esse novo lugar é apresentado de forma perfeita, tudo aquilo que a menina não encontra em sua casa verdadeira lhe é oferecido, ou seja, a carência dela pode ser sanada.

Nos capítulos três e quatro há, aparentemente, uma retomada dessa primeira etapa, novamente são apresentados os personagens, porém, a segunda versão melhorada de cada um deles, suas lembranças mais bonitas, suas ilusões tornadas

reais. Os únicos que permanecem iguais são Coraline e o gato. Todos os outros possuem uma diferença assustadora: botões no lugar dos olhos.

No esquema de Propp o antagonista deve obter uma informação da protagonista, mas esse aspecto não está presente em *Coraline* (2003). Porém, a ação seguinte, em que *o antagonista tenta iludir sua vítima para apoderar-se dela e de seus bens* aparece de modo marcante. A *outra mãe* tenta iludir a menina com comida, brinquedos e afeto, no entanto, a menina precisa deixar que lhe costurem botões no lugar dos olhos.

Inicialmente, a menina, assim como determina o esquema de Propp, *se deixa levar pela outra mãe*, aceita sua deliciosa comida, se deslumbra e todos os brinquedos, se diverte com os espetáculos criados para lhe divertir. Porém, após a proposta da *outra mãe* a menina se assusta e foge, retornando para seu verdadeiro lar.

Seguindo as ações delimitadas por Propp, *o antagonista causa um dano a família* de Coraline, raptando-os. Essa ação da antagonista faz com que a menina retorne a outra casa. Assim, Coraline assume a função de *herói buscador* e vai enfrentar a *outra mãe* para salvar seus pais. Assim, o momento em que *o herói buscador decide reagir* é colocado como momento de conexão na narrativa.

O herói deixa a casa e é submetido a uma prova. Esse é um momento determinante na narrativa, sendo evidente que o *retorno para casa*, por meio da recusa a proposta da *outra mãe* e o rapto de seus pais reforçam a necessidade da menina, tornando sua busca ainda mais evidente. Ao voltar para a outra casa, a menina tem uma conversa com o gato que lhe orienta a respeito da *outra mãe*. O gato sugere que a própria Coraline, a heroína da história, proponha um desafio para a antagonista. A tarefa que Coraline precisa cumprir é encontrar seus pais e a alma das crianças fantasmas. Esses novos personagens aparecem quando a *outra mãe* se irrita com Coraline e a coloca de castigo atrás do espelho, seriam vítimas anteriores dessa criatura.

Essas crianças fantasmas assumem o papel do *morto que pede ao herói que lhe preste um serviço*, no caso, as crianças fantasmas pedem que Coraline as ajude a recuperar suas almas. Aqui, uma das crianças fantasmas lembra a menina sobre *o meio mágico*, que acaba usando com sabedoria.

A *outra mãe*, como já previsto, aceita o desafio.

As provas são vencidas pela menina. Com a ajuda do gato, Coraline recupera as almas das crianças e encontra seus pais, *retornando para casa* com todos. Nesse meio tempo ocorre também o *confronto direto entre antagonista e herói* e a menina é *marcada*: machuca o joelho na busca pelas almas das crianças.

O *antagonista é vencido*, a *outra mãe* sai de cena. A *carência da menina é resolvida* por meio da atitude afetuosa de sua mãe no retorno para casa. Acontece assim o regresso do herói. No entanto, outra ação que também se faz presente é a *perseguição do herói*, feita pela mão da *outra mãe*. A menina consegue se desvencilhar, chegando ilesa a casa.

O tédio e a carência da menina acabam sendo substituídos pelo seu interesse diante das coisas do mundo e o afeto de sua mãe. No entanto, assim como nos esquemas de Propp (2006), o conto não termina aqui. A partir desse momento as relações com esse esquema se afastam um pouco: a menina tem ainda uma segunda tarefa, pois uma parte da *outra mãe* – sua mãe - continua a perseguindo tentando tomar a chave da porta para a outra casa. De fato, há na verdade uma tentativa de roubo, como previsto no esquema de Propp (2006), mas o retorno a situação em que recebeu o objeto mágico são refeitas, a menina retorna a casa das vizinhas e recebe ajuda.

Acontece então a *nova reação do herói* diante de uma segunda tarefa: exterminar completamente o que restou da antagonista. Essa tarefa é também cumprida, o *herói é reconhecido*, agora tratada por seu nome de modo correto, sem trocadilhos e o *inimigo é castigado*: a menina lança a mão da *outra mãe* e a chave no fundo do poço. Coraline retorna para casa e está pronta para sua vida comum, enfrentando de modo destemido os seus antigos medos: a volta às aulas.

A narrativa tem fim e é possível perceber que poucos são os elementos definidos por Propp (2006) em seu estudo morfológico do conto que não estejam presente em *Coraline* (2003), e, nesse caso, os tópicos excluídos são aqueles que não condizem com as escolhas das próprias personagens, que são os elementos variáveis da narrativa.

O estudo das esferas de atuação das personagens, elemento variável, mas que também assume tipos determinados, como afirma Propp “a nomenclatura e os atributos dos personagens são grandezas variáveis do conto “ (PROPP, 2006, p. 85), pode, em sua maioria, ser aplicado em *Coraline* (2003):

Das sete esferas de ação organizadas pelo autor, quatro se fazem presentes claramente em *Coraline* (2003): o *herói* é a esfera de ação da menina, que atua durante toda a narrativa e que se propõe a vencer as tarefas e salvar os que necessitam; o *auxiliar* de Coraline é o gato, que, em alguma momentos, também ocupa o lugar do herói (principalmente nos embates com a *outra mãe*); o *doador* é a senhorita Spink que fornece o elemento mágico para a menina; e o *antagonista* é a *outra mãe*, um dos personagens mais complexos e que se apresenta de modo indefinido até o fim da narrativa; a esfera de ação da *princesa* pode ser substituída pela mãe de Coraline, pois é o afeto dela que a menina recebe ao final. Não há casamento, certamente, pela construção do enredo, mas a *união* é o grande final da história em que a família se reaproxima e seus laços são fortalecidos.

Esse paralelo entre Coraline e o conto maravilhoso certamente não significa dizer que a narrativa é um conto. Porém, é inegável que é desse texto que o romance se originou, assim como afirma seu autor, mas que aqui foi possível aproximar morfologicamente. Além disso, o suspense e uso do fantástico na narrativa de Gaiman consagram *Coraline* (2003) como um texto único, transfigurado e atual, retomando elementos do conto, conseqüentemente assumindo uma raiz mítica e, além disso, resgatando modos de narrar de grandes contistas, somado as contribuições dos contos policiais e das assertivas de Poe.

Após essas considerações, a narrativa será analisada de modo mais direto no capítulo que se segue. Alguns pontos serão retomados e outros ampliados, com exemplos do texto, para melhor esclarecer o leitor e sustentar as considerações tecidas até aqui.

3 CORALINE: TRADIÇÃO, MODERNIDADE E IDENTIFICAÇÃO

Escrito por Gaiman em um período de 10 anos, e ilustrado por Dave McKean, *Coraline* (2003) é um romance relativamente curto, apenas 155 páginas, distribuídas em 13 capítulos, que contam a história da personagem título da obra – uma garota esperta de aproximadamente onze anos, aventureira e que adora explorar novos lugares. Os pais, sempre muito ocupados, deixam a filha de lado, que acaba buscando aventuras para se distrair. Nessas explorações, a menina descobre uma entrada secreta para uma *outra casa* e, ao adentrá-la, depara-se com uma casa semelhante à sua, onde vivem pessoas parecidas com as que conhece, inclusive uma nova mãe, num outro universo em que tudo é mais atraente, feito especialmente para agradá-la. No entanto, o preço para permanecer nesse ambiente aparentemente mágico é deixar que lhe costurem botões no lugar dos olhos.

A representação ilustrada da obra é construída do modo mais discreto possível. A capa, em tons de marrom e com fundo preto, transmite o sentimento sombrio e misterioso que a narrativa propõe, enquanto as ilustrações internas, em que Coraline é representada poucas vezes, realiza-se apenas em preto e tons de cinza, retomando o teor gótico da narrativa.

Romance de fantasia com toques sombrios e encantadores, *Coraline* (2003) chegou às prateleiras brasileiras em 2003, pela editora *Rocco Jovens leitores*. Recheado de elementos que remetem às histórias de terror, inclusive a um velho conto inglês para crianças, intitulado “A nova mãe”⁷ (1882), de Lucy Clifford. A narrativa infantojuvenil de Neil Gaiman busca na tradição e nas vivências de seu autor, pontos para a configuração do enredo.

Ao recorrer a elementos surgidos por inspiração do gótico e do horror, a narrativa deixa os leitores duvidosos quando sua delimitação de leitura infantil ou infantojuvenil, aproximando-se de obras destinadas ao público mais adulto. Como comenta Campbell (2014, p. 229), ao discutir sobre a obra: “qualquer que seja a versão do livro que você leia, depende totalmente de sua idade”, reforçando os diversos sentidos que o livro pode assumir em contato com o leitor. Contudo, as aventuras vivenciadas pela menina convencem que vencer o medo e enfrentar os

⁷ Clifford, Lucy Lane. The New Mother'. O Tesouro do Fantástico. Ed. David Sandner e Jacob Weisman. Berkeley: Rã, 2001. 297-317.

desafios, com uma boa dose de teimosia, são aspectos bem próximos do universo da criança. Sobre essa abertura da obra literária para as significações do público leitor, Benites (2008) destaca “é preciso levar em conta que nem o autor é capaz de controlar toda significação de um texto, nem o leitor é capaz de dominar todos os sentidos possíveis, uma vez que o texto é opaco, lacunar e constituído intertextualmente.” (BENITES, 2008, p. 101).

Coraline (2003) surpreende em seu enredo por aparentemente assumir uma narrativa em camadas. O leitor jovem, ávido por aventura, consome a história envolvido pela ação e mistério, elementos constantes na obra. Contudo, o leitor mais experiente pode adentrar em um livro que retoma questões intrínsecas à alma humana, chocando-se com a forma como a ambiguidade própria das narrativas fantásticas se apresenta e a maneira como os medos, tão comuns aos seres humanos, continuam a nos inquietar.

Sobre a relevância na constituição da personagem, um dos tópicos de destaque na narrativa, Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (1986), afirmam que, apesar de distantes da realidade atual (temporalmente), a personagem apresenta questionamentos capazes de serem relacionados à verossimilhança:

O coração da narrativa – a personagem, que se caracteriza por sua esfera de ação, cuja correlação com outras constituirá a intriga – cabe a imagem a função atributiva dos seres narrativos. Qualificadores mais ou menos determinados e que, praticamente seguem duas alternativas: a de composição de uma representação verossímil correspondente a um ser humano, de sorte a estimular a projeção e a catarse da criança, ou de composição de um perfil, que vá se afastando gradativamente da fidelidade a um modelo preexistente e fincado, na realidade extratexto para se constituir, [...], num signo, numa forma de representação, numa imagem cuja vida brota do texto em sua relação de leitura. (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 19).

Sendo a personagem considerada o “coração da narrativa” a partir dela temos o ponto de partida para os acontecimentos do enredo. Para Nelly Novaes Coelho (2000, p. 74) “a personagem é o elemento decisivo da efabulação, pois nela se centra o interesse do leitor. Adultos ou crianças, todos nós ficamos presos àquilo que *acontece* às personagens ou àquilo que elas *são*”. Nesse sentido,

o personagem, como é o elemento diretamente ligado à ação, aos fatos e acontecimentos da sequência narrativa, movimentando-se num tempo e num espaço específicos, é fundamental para qualquer estudo ficcional. (KHÉDE, 1990, p. 9).

Sobre a configuração da personagem, no livro tem-se a apresentação inicial marcada não pela caracterização da menina, mas pela descoberta da porta para o “outro mundo” e o detalhamento do espaço em que a personagem se encontra, tópico relevante na construção do enredo: “Coraline descobriu a porta pouco depois de terem se mudado para a casa” (GAIMAN, 2003, p.11). Seguido da apresentação do espaço temos, no lugar de uma definição da menina, uma demonstração de seu deslocamento com a recorrente troca de seu nome por parte dos vizinhos “- É Coraline, não Caroline. Coraline.” (GAIMAN, 2003, p. 12). A menina é apresentada pouco a pouco, e mais que suas características físicas, conhecemos primeiramente sua personalidade aventureira, uma exploradora vivaz e inquieta.

Isso nos leva a pensar no que discute Ligia Cademartori Magalhães (1987, p. 87) no capítulo *História Infantil e Pedagogia (Literatura Infantil, Autoritarismo e emancipação)*: “a centralização da história na criança provocou outras mudanças: a ação tornou-se contemporânea, isto é, datada, e seu desdobramento apresenta confronto entre o mundo do herói e o mundo dos adultos. (MAGALHÃES, 1987, p. 87)”. Essa escolha pela personagem criança e a atuação desta no enredo retomam uma tradição de meninas empoderadas, que assumem uma personalidade ativa e corajosa; Coraline se assemelha a várias outras meninas já sedimentadas na literatura como Alice, de *Alice no País das Maravilhas*, Dorothy Gale, de *O Maravilhoso Mágico de Oz* e Wendy Darling, de *Peter Pan* e, em um contexto mais local, a própria Narizinho, de Monteiro Lobato.

Assim sendo, é também marcada a relação entre a menina e sua família, podemos retomar de modo efetivo a relação entre Coraline e seus pais, marcada de modo atual e relevante, além dos acontecimentos intrínsecos na obra que atuam como parâmetro para discussão de sua verossimilhança.

A mistura de uma temática cativante, o uso do suspense como recurso narrativo, as discussões modernas e acessíveis e a própria configuração do gênero conferem à obra um conjunto de atrativos difícil de ser ignorado. De tal modo, torna-se fácil cativar-se por uma menina tão curiosa e corajosa. O prazer na leitura é, do mesmo modo, um dos grandes pontos de referência da produção de Neil Gaiman. Sobre essa importância do prazer na constituição do leitor literário, torna-se interessante retomar o que diz Jauss (1979) acerca do prazer estético:

[...] a determinação do prazer estético de si no outro pressupõe, por conseguinte, a unidade primária do prazer cognoscente e da compreensão prazerosa, restituindo o significado, originalmente próprio ao uso alemão, de participação e apropriação. (JAUSS *apud* LIMA, 2002, p. 98).

Outro fator decisivo para a escolha da obra como objeto de pesquisa e discussão é a preponderância do “maravilhoso”, tratada por Coelho (1991. p. 50) como “um dos elementos mais importantes da literatura destinada às crianças” pois, para a psicanálise, os “significados simbólicos” presentes em textos com estes aspectos relacionam-se aos dilemas enfrentados pelos homens durante o processo de amadurecimento emocional. Tem-se a relação entre fantasia e real, que em *Coraline* (2003) configuram-se como uma forma de trazer à tona transtornos específicos do ser humano em processo de amadurecimento, vivências referentes à relação entre pais e filhos, temática atual e coerente ao considerarmos a infância moderna. O “maravilhoso” nessa narrativa, diferente de sua presença nos contos de fadas, de onde remonta, apresenta-se em momentos específicos, em que irrompe o mundo real e penetra no cotidiano.

Diante desse enredo misterioso, o autor recorre ao suspense para desenvolver a história. A própria personagem se constrói constituindo-se aos poucos, na medida em que atua nessa narrativa para jovens leitores. A menina surge nas primeiras linhas da narrativa, apenas como um elemento fundador, pois a partir de sua descoberta da porta o autor a coloca em segundo plano, para apenas posteriormente retomá-la.

Aos poucos, Coraline recebe algumas qualificações, que são dispostas aleatoriamente, mas que já constam como elemento para a delimitação de sua personalidade. Ao ser avisada sobre os perigos de um poço existente próximo à sua residência, toma a seguinte decisão: “Por causa disso, Coraline fez questão de explorá-lo, para saber onde se encontrava e, dessa forma, poder evitá-lo apropriadamente.” (GAIMAN, 2003, p. 13).

Mais a diante, Coraline afirma: “sou uma exploradora” (GAIMAN, 2003, p. 22), um olhar da própria personagem sobre si mesma, que age sempre no intuito de se afirmar diante dos outros. Contudo, sua postura decidida e autônoma enfraquece face às carências infantis em momentos específicos da obra, quando exclama: “o que eu faço? ”, “O que eu *faço?*” (GAIMAN, 2003, p. 23), “Estou entediada”, “Por que você não vem brincar comigo? ” (GAIMAN, 2003, p. 24). Mais a diante, perante as atitudes

dos adultos, “se perguntou por que, dentre os adultos que conhecera, tão poucos agiam com sentido. Às vezes indagava com quem eles achavam que estavam falando.” (GAIMAN, 2003, p. 27). Esse discurso demonstra a incerteza de Coraline e seu deslocamento diante do mundo, somado a uma necessidade de se descobrir. A menina evidencia estar confusa diante dos adultos, tenta desvencilhar-se da infância mais sente necessidade de permissão, orientação e também de respeito, além da carência reforçada pelo distanciamento de seus pais, sempre ocupados. Tem-se então uma crescente apresentação psicológica dessa personagem, contudo, pouquíssimas informações concretas sobre sua aparência.

Rosenfeld (2005), ao tratar sobre a personagem nas narrativas ficcionais, destaca o papel dos espaços de indeterminação. Para o autor, “este fato das zonas indeterminadas do texto possibilita até certo ponto a “vida” da obra literária, a variedade das concretizações”. Contudo, essa multiplicidade é de responsabilidade da “variedade de leitores, através dos tempos”, assim, “as concretizações podem variar, mas a obra como tal não muda”, (ROSENFELD, 2005, p. 33). Ainda de acordo com o autor a obra não teria condições de assumir toda essa multiplicidade da vida e dos seres reais, mas os sujeitos leitores atuam diretamente nas brechas presentes no texto, ampliando-as.

Outro ponto característico da narrativa é a presença do discurso direto. Essa voz dada à personagem também atua como elemento caracterizador, tendo em vista a aproximação possível entre a fala da personagem criança e seus possíveis leitores. Coraline se porta de modo seguro, fala o que pensa e não mede palavras quando precisa expor suas opiniões, além disso, seu próprio discurso a define quanto ao que é e ao que almeja ser. Sales (2008), ao apresentar outra obra em que esse discurso também prevalece, destaca que “essa comunicação direta permite o conhecimento dos sentimentos humanos e, portanto, comuns entre as duas instancias.” (SALES, 2008, p. 100). Assim sendo, leitor e personagem se entrelaçam por meio do discurso impresso e da confissão de inquietações semelhantes. Nikolajeva e Scott (2011, p. 111) também comentam que “o diálogo entre a protagonista e os personagens secundários revela outra dimensão dele, adicionando mais camadas de informações ao estoque do leitor”.

Posteriormente, ao ser alertada mais uma vez sobre perigos iminentes, a menina se coloca: “Em *perigo*? Resmungou Coraline. Isto soava-lhe emocionante. Não soava como algo ruim. De modo algum.” (GAIMAN, 2003, p. 27). Em alguns

momentos, tem-se uma postura extremamente lúdica e criativa. Ao afastar-se da mãe e ser encontrada, indagada sobre onde estava, a menina responde: “Fui sequestrada por alienígenas - (...). Vieram do espaço sideral com armas de raios, mas consegui enganá-los pondo uma peruca e rindo com um sotaque estrangeiro, e escapei”. (GAIMAN, 2003, p. 30)

Essa postura irônica da menina, em relação à orientação dos adultos sobre cuidados a serem tomados, de modo inicial já sugere um traço de sua personalidade, que pode ser reforçado ou não no decorrer da narrativa, mas que deve ser observado como elemento verbal para a sua configuração.

Outras características vão sendo reveladas pela fala e postura da personagem; aspectos como curiosidade, ansiedade, teimosia, coragem e ousadia são uma constante nos atos de Coraline. Contudo, poucas são as informações sobre sua aparência ou características descritivas físicas sobre a personagem em questão, ficando a cargo do leitor imaginar a personagem por meio das pistas apresentadas no texto.

O suspense percorre, portanto, toda a narrativa, pois as informações, principalmente acerca da evolução das posturas de Coraline, sua constituição como sujeito e a busca por identidade, não são apresentadas de modo claro. Durante as aventuras vivenciadas pela menina, principalmente nas tarefas que tem que resolver, seu crescimento é implícito. As pistas dadas constituem-se na ferramenta que o leitor terá para compreender esse andamento secundário da história, ou seja, o não dito presente no texto.

O reencontro de Coraline com um gato que havia encontrado em uma de suas explorações, já na *outra casa*, no capítulo IV, demonstra sua carência e reafirma a necessidade de orientação. O gato assume o papel de um ser experiente e misterioso, rapidamente despertando interesse na menina. Essa postura é demarcada nas falas “Nós... poderíamos ser amigos, sabe?” (GAIMAN, 2003, p. 40), e mais à frente “metade de Coraline queria ser rude com ele, a outra metade queria ser educada e respeitosa. A metade educada venceu”. (GAIMAN, 2003, p. 41). Essas falas somam-se ao constante auxílio oferecido por este personagem, nos momentos mais conflitantes da narrativa o gato está presente e não mede esforços para ajudá-la.

Ao sair da casa da “*outra mãe*”, Coraline não encontra seus pais e deixa transparecer sua solidão “totalmente só, no meio da noite, Coraline começou a chorar. Não havia nenhum outro som no apartamento vazio.” (GAIMAN, 2003, p. 53). A partir

do momento que Coraline percebe que seus pais estão em poder da *outra mãe*, prepara-se para enfrentá-la. Deste momento em diante, inicia-se uma mudança de postura bastante evidente. Ao ser questionada sobre os motivos pelos quais iria lutar para recuperar seus pais, a menina afirma: “Estou voltando por eles, porque são meus pais. Se eles percebessem que eu tinha sumido, tenho certeza de que fariam o mesmo por mim.” (GAIMAN, 2003, p. 60) A construção da identidade e amadurecimento emocional são aspectos revelados nas falas e posturas da personagem, fica clara a transformação vivenciada pela menina e suas aventuras constituem-se como momentos de descobrimento do mundo e de si mesma, de sua coragem e força para enfrentar seus maiores medos.

Em várias situações, Coraline demonstra buscar forças em si mesma, auto incentivando-se a se manter forte e não desistir. Após um momento desgastante de enfrentamento com a *outra mãe*, a menina acaba por agir da seguinte maneira: “abraçou-se e convenceu-se de que era corajosa, quase acreditando no que estava dizendo.” (GAIMAN, 2003, p. 111), mais a frente “Sou uma exploradora – disse Coraline alto, mas suas palavras soaram abafadas e mortas na atmosfera nebulosa” (GAIMAN, p. 113). A forma sutil com que Gaiman apresenta a insegurança da menina quando coloca que ela “quase acreditava” na própria coragem e em seguida quando suas palavras são abafadas pelo próprio ambiente são evidentes sugestões para que o leitor atento compreenda a insegurança da menina, mas que sua coragem está exatamente na atitude de enfrentar seus medos, não exatamente de não os ter, tornando-a assim ainda mais humana. Essa atitude é concretizada quando a personagem finalmente compreende que, de fato, não havia motivos para apavorar-se:

Não estou apavorada, pensou e, ao pensar nisso, sabia que era verdade. Não havia nada que a amedrontasse ali. Aquelas coisas – (...) – eram ilusões feitas pela *outra mãe* em uma paródia horrível das pessoas de verdade e das coisas de verdade no outro extremo do corredor. Ela não podia realmente criar nada, Coraline concluiu. Podia apenas torcer, copiar e distorcer coisas que já existiam. (GAIMAN, 2003, p. 114).

Nesse ponto tem-se o auge da evolução da menina, superando seus medos e encarando os desafios enfrentados de modo consciente. A partir desse momento a postura da garota transforma-se, pois, ao entender as limitações da antagonista da

narrativa, a *outra mãe*, a menina encontra forças para enfrentá-la, conhecendo suas fraquezas e recorrendo à esperteza e a sagacidade para vencê-la em um jogo que ela mesma propôs. Na identificação desse crescimento, o autor, por meio da acumulação, dispõe ao leitor pressuposto elementos para a construção dessa personagem.

Em mais um momento, ao ser tentada com as maravilhas que a *outra mãe* ofereceria, Coraline retruca: “Eu não quero tudo o que eu quiser. Ninguém quer. Não realmente. Que graça teria ter tudo o que deseja? Em um piscar de olhos e sem o menor sentido. E daí?” (GAIMAN, 2003, p. 116) Contudo, mesmo diante dessa nova postura, mais consciente e madura, ainda se desespera ao achar que havia fracassado com aqueles com os quais se importava “fechou os olhos e desejou que a terra a engolisse” (GAIMAN, 2003, p. 119), após esse momento de desespero, acaba por receber a ajuda de seu amigo, o gato, e caminha em direção à vitória sobre a *outra mãe*.

Por fim, o aspecto fantástico predomina na narrativa, apresentada de modo a sustentar a fina barreira entre real e imaginário, sem, contudo, esclarecer de modo definitivo essa aventura tão interessante. A narrativa encerra-se de modo a reforçar a vitória alcançada por meio da esperteza e sagacidade. Coraline cresce no decorrer da história, e isso reflete em sua relação com os pais. Diante das aventuras é importante dizer que leituras fechadas não cabem nesse texto, e, definitivamente, seus sentidos acompanham os anseios e maturidade de cada leitor.

É a partir da necessidade de considerar a relação entre leitura, prazer de ler e identificação com o texto que aqui se afirma que a leitura de *Coraline* é, por vários aspectos, uma construção de relações íntimas com esse leitor; pontos como a presença do personagem infantil como herói da narrativa – o que a torna contemporânea, os questionamentos presentes na obra, o constante uso do fantástico e do maravilhoso, o lúdico que predomina e, por fim, a relação entre o cotidiano infantil e o imaginário, que garantem o elo do leitor real para com as histórias de ficção, reforçam o poder da identificação com esse gênero.

A narrativa analisada recorre a um modelo clássico dos contos destinados ao público infantil e juvenil, além do próprio modelo de Propp (2006) já comentado, modelo esse consolidado pela tradição, visualizado nas características formais que constituíram o gênero. Esses aspectos são elencados por Khéde (1990), e podem ser facilmente localizáveis em *Coraline*, são eles:

- a) Enredo de aventuras;
 - b) Combinação de fantasia e realidade;
 - c) Questionamentos dos valores adultocêntricos;
 - d) Crítica social, principalmente das instituições voltadas para a infância;
 - e) Estilo humorístico, que trabalha com jogos de palavras, *nonsense*, ironia, absurdo e demais recursos inerentes ao cômico;
 - f) Atitude de seriedade em relação a infância, que resulta, na prática, em textos literários de indiscutível valor e com trânsito garantido entre os adultos;
 - g) Finalmente, a presença de personagens-crianças com um tipo específico de comportamento: o espírito crítico e transgressor, além do extremo bom senso aliado à inteligência.
- (KHÉDE, 1990, p. 41).

Desse modo, no decorrer da narrativa percebe-se a evolução de Coraline e sua compreensão sobre a própria identidade e seu lugar no mundo, visualiza-se claramente a alteração em suas prioridades e preocupações. Inicialmente, Coraline age de modo egoísta e procura apenas satisfazer seus desejos, não atende a orientações daqueles que se mostram mais experientes e faz questão de se arriscar para vivenciar suas aventuras, cega aos perigos que possam surgir. Não obstante, nos momentos finais da narrativa Coraline age de modo racional, enfrentando seus desafios com uma postura bem mais madura. A menina inclusive passa a colocar aqueles que ama como prioridade e retorna a outra casa, apesar do medo, para salvar sua família. Ao fim da narrativa os desejos particulares da menina dão lugar à coragem de lutar por aqueles que ama, e o medo de decepcioná-los atua como estímulo para enfrentar seu maior desafio – a *outra mãe*.

Retornando o enredo, apenas no fim do primeiro capítulo tem-se a retomada da porta, evidente metáfora acerca da abertura e do papel destinado ao leitor implícito, que adentra a narrativa e é previsto (aguardado) pelo texto. No entanto, esse primeiro momento funciona como uma forma de apresentar o ambiente, em que a descrição assume espaço, assim como o discurso direto nos vários diálogos entre a menina e os demais personagens (mãe, pai, vizinhos).

Reafirmando a relevância da personagem como elemento incitador da ação na narrativa, é interessante destacar como os verbos (ações) relacionados à Coraline, mesmo no primeiro capítulo, que funciona como uma apresentação da narrativa, definem sua postura em relação aos pais e aos demais sujeitos com os quais a menina convive. Tem-se assim, diante do uso predominante da voz ativa, a constituição de uma personagem que atua de modo direto, e em uma atitude crescente, exemplificado

por verbos como: *descobriu, repetiu, respondeu, começou, fez, passou, explorou, indagou, considerou, revoltou-se, suspirou, levantou-se, fechou, sonhou*.

Situada no limiar da fantasia, pensando nas definições de Todorov (p. 24, 1980) em que o “o fantástico tem pois uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho”, o resultado final dessa produção gerou tantos frutos que a narrativa já foi adaptada para HQ, cinema, musical e jogos de videogames, sem contar as várias versões da personagem principal, que se adequa a cada mídia de modo intrigante.

No mais, a construção do suspense tão bem costurado confere um envolvimento do leitor poucas vezes alcançado. A construção em capítulos curtos e o tom de mistério que permeiam toda a narrativa nos remonta a proposta de Poe, em que a extensão da obra atua de modo decisivo para este resultado. Por fim, conclui-se que *Coraline* é um bom exemplo de que o trabalho do escritor não pode sustentar-se no acaso, assim como dita Poe, mas em uma escolha consciente de elementos para a constituição de um objetivo claro e coeso. Ao considerar-se que a narrativa *Coraline* (2003) seria inicialmente um conto, compreende-se a delimitação do tom de mistério e ambientação como elementos congruentes. Tendo em vista os capítulos curtos e o fecho bem colocado, somado à abertura para a continuação dos capítulos seguintes, observa-se a dosagem do efeito estético realizada por meio do suspense.

Outro fator relevante é a presença do epílogo ou falsa conclusão existente na obra. A perfeita relação entre medo e envolvimento e o grande sucesso da referida obra, como afirma Halley Campbel, em *A arte de Neil Gaiman* (2014, p. 229) “sugere que todos têm medo das mesmas coisas”.

Todorov (1980) desenvolve em seu livro *Introdução à literatura fantástica* uma conceituação clara sobre as especificidades do gênero e sua bipartição entre o estranho e o maravilhoso. Para ele, o fantástico surge da alternância entre essas duas posturas, ou seja, da presença ora de um ora de outro no texto narrativo. Quando um desses fatores se sobrepõe, a obra ganha características próprias, podendo, contudo, alternar entre um e outro em momentos diversos.

Em tese a respeito da produção de Gaiman e de sua atuação como um contador de histórias moderno, Cerqueira (2010) coloca a produção do autor, principalmente suas *short stories*, como produto marcado pelo realismo mágico, e de fato é. A maioria de suas narrativas distorce questões reais da alma humana e as

dissimula por meio da inserção de elementos mágicos. No entanto, é evidente também a relação entre o fantástico delimitado por Todorov, a partir do momento que é possível identificar esse limiar entre o estranho e o maravilhoso, principalmente em *Coraline* (2003).

3.1 CRITÉRIOS PARA IDENTIFICAÇÃO DO LEITOR IMPLÍCITO

Na intenção de direcionar a identificação do leitor implícito, especificamente na narrativa curta contemporânea, tendo em vista sua constituição dentro da estrutura verbal, tornou-se relevante elencar categorias de análise, tópicos que serão utilizados para melhor apresentação desse elemento.

Foi possível visualizar esse sujeito pressuposto a partir de três critérios, relacionados aos espaços de indeterminação da obra, que podem ser encontrados tanto na malha verbal quanto na presença do suspense, atuando como pistas acerca desse leitor; são eles: o espaço da narrativa, que igualmente é recorrido como elemento da constituição do suspense e que, na obra analisada, possui papel fundamental, meneando entre verossimilhança e estranhamento; a personagem, tendo em vista esta atuar tanto através do discurso como da ação, sendo capaz de atualizar um possível leitor por meio desses atos; e, finalmente, aspectos que são marcados em sua estrutura, através do enredo, por meio do gênero e de sua atuação no contexto da modernidade.

Não é de interesse da análise que aqui se apresenta identificar a atuação desses tópicos de modo desvinculado, pois é fato que a constituição do texto exige seu relacionamento constante, assim como a concretização de interpretações.

O primeiro tópico de análise, o papel da personagem na construção do leitor implícito, será permeado tanto pelas considerações específicas acerca desse elemento, assim como por sua relação com o espaço e com o próprio enredo. Nesse ponto, as discussões de Silva (2012) servirão de base através de seu estudo acerca dos gradientes sensoriais⁸, elemento constante a narrativa de Gaiman.

⁸ Efeito de gradação que ocorre na relação sensorial entre sujeitos e também entre sujeito e espaço.

A segunda categoria apresentada fundamenta-se na constituição do leitor por meio do espaço. Na narrativa de suspense, permeada também pelo elemento gótico, é fato que o espaço vai além de um ambiente concreto, assumindo extrema relevância no desenrolar da história, além de possuir aspectos simbólicos e metafóricos diretamente relacionados na constituição do leitor previsto. Para a discussão desse aspecto serão utilizados os conceitos trazidos por Filho (2008) em artigo publicado acerca do estudo do espaço como elemento relevante na significação da obra.

Finalmente, no terceiro ponto de análise são discutidas questões voltadas para a configuração do enredo e seus possíveis efeitos sobre o leitor. Será também interessante aproximar os aspectos do conto maravilhoso de sua obra e a constituição do leitor no texto ficcional.

3.2 O SUSPENSE NA NARRATIVA INFANTO-JUVENIL

O uso do suspense em literatura para jovens surte um efeito semelhante ao do humor a partir do momento em que se recorre a sentimentos constantes e conflitantes na configuração da personalidade humana. O medo e o riso são sensações paralelas, contudo, costumam atrair de maneira semelhante e, certamente, podem ser portas de entrada para o universo da leitura. Sobre essa atração que tanto o medo quanto o riso podem causar nas narrativas de suspense, Gotlib (2006) se coloca na seguinte fala:

Convém salientar, no entanto, que no conto de terror e no conto policial o *efeito singular* tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do *suspense* perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até o seu desfecho final. (GOTLIB, 2006, p. 37).

O comentário de Gotlib recorre às definições apresentadas por Edgar Allan Poe (1846), que trata como um dos pontos principais da organização da narrativa curta: a atenção ao efeito a ser alcançado. Por meio da determinação desse efeito, a narrativa se desenvolve, e qualquer elemento que fuja a essa intenção deveria, portanto, ser desconsiderado pelo autor. Na construção da narrativa de suspense, o autor,

mediante a técnica do suspense, retarda a resolução da ação e, assim, causa a “perturbação lógica”, que é “consumida com angústia e prazer”. Segundo Roland Barthes o suspense alimenta, pois, a curiosidade do narrador e a nossa. (GOTLIB, 2006, p. 38).

Esse gênero, por trazer pontos específicos e por ser demarcada discursivamente, diferencia-se dos demais tanto por seu efeito como por sua figuração no desenvolvimento da narrativa. É importante ressaltar que Poe não criou o suspense em si, contudo, por meio de suas discussões e de sua obra, agiu fortemente no intuito de consolidá-lo. Ainda sobre a relevância e o papel do gênero, Compagnon (2006) apresenta as seguintes considerações:

A concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições de gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence lhe permitem selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará. O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando-lhe dessa forma a compreensão. (COMPAGNON, 2006, p. 158).

Essa inscrição em um gênero pode ser encarada como um dos critérios para determinação do leitor implícito, tendo em vista que, ao compreendê-las, o leitor também subteme suas regras específicas. Desse modo, haveria um caminho característico de ler determinado texto por este ser um referente deste ou daquele gênero, servindo, portanto, como norte para a atuação do leitor.

Somado a essas discussões, ressurgem a problemática existente entre o cânone e as produções contemporâneas, na medida em que se busca discutir acerca de um gênero muitas vezes excluído ou enfraquecido perante a chamada *alta literatura*. As discussões em pauta quanto ao conceito de cânone, principalmente no que concerne às atitudes valorativas, são tomadas por Cosson (2012), de modo claro. Quando se trata de critérios de escolha, o autor coloca:

aceitar a existência de um cânone como herança cultural [...] não implica em prender-se ao passado em uma atitude sacralizadora das obras literárias. Assim como a adoção de obras contemporâneas não pode levar a perda da historicidade da língua e cultura. (COSSON, 2012, p. 34).

A aceitação de gêneros variados e concepção da literatura como “um sistema composto de outros tantos sistemas” em que “um desses corresponde ao cânone, mas há vários outros, e a relação entre eles é dinâmica, ou seja, há uma interferência permanente entre os diversos sistemas” (COSSON, 2012, p. 34).

Os preceitos acima apresentados determinam esse leitor atual, ou seja, o leitor de suspense. Esse sujeito escolhe suas leituras baseado no gosto, mas também em sua própria formação como leitor, posicionando-se de modo livre e aceitando o jogo que este tipo de narrativa propõe. Portanto, esse leitor real afetará de fato a construção do leitor implícito no texto, tendo em vista que este é configurado em grande parte pelas escolhas do autor, que se supõe ter conhecimento relativo sobre seu público. Então, percebe-se que a relação leitor implícito como pressuposição do leitor real assume aspectos cíclicos, na medida em que o leitor real também afeta nas delimitações pressupostas nos textos, mas que se apresenta de modo escorregadio exatamente por sua difícil delimitação.

O gênero suspense consiste, de maneira clara, como um exemplo prático da participação efetiva do leitor diante do texto, da interação e constituição desse elemento em consonância com o material verbal. O receptor do texto de suspense participa ativamente da construção da narrativa e é solicitado mais do que nunca a interagir com a obra.

Frequentemente identificado a produções pertencentes à literatura de entretenimento, o gênero suspense apresenta marcações em uma tradição literária e cultural. As obras destinadas ao mercado consumidor geral, que visam um amplo público e a satisfação de anseios imediatos, recorreram a essa fórmula para alcançar sucesso no mercado.

Apesar da evolução do mercado editorial e sua constante transmutação, em que obras antes consideradas “apenas” de entretenimento podem assumir um espaço no cânone, subte-se que as transformações sociais e de gosto influenciam de modo efetivo a qualificação de determinados textos. Clássicos da fantasia geralmente podem ser inseridos nesse cenário, inicialmente vistos como uma literatura menor, ganham espaço e permanecem, tornando-se então clássicos, como exemplos podemos citar de Clive Staples Lewis e *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll. Assim, de nada vale a luta por uma elevação ao cânone, entendendo-se que este é, como os interesses da sociedade, momentâneo e maleável.

Eventos socioculturais relevantes como a Revolução Industrial e o próprio desenvolvimento da imprensa atingiram os conceitos prefixados de literatura. A partir desses movimentos o acesso à leitura ganhou espaço e se popularizou – o que antes era destinado a um grupo minoritário passam a fazer parte do cotidiano de um amplo grupo social. O jornal foi um dos grandes colaboradores no acesso à leitura e à literatura em si, grandes narrativas surgiram em folhetins para muito tempo depois ganharem páginas em um suporte específico – o livro.

O modelo delimitado como aceitável por um grupo de estudiosos em literatura e pela própria comunidade acadêmica do que seria literatura de entretenimento e textos canônicos necessita, diante das mudanças atuais na sociedade, de uma atualização. Pensando nas evoluções midiáticas e também nas ferramentas disponíveis para produção e acesso a literatura, percebe-se o feitio de novos gêneros e urgência de uma crítica coerente com a produção contemporânea. Como mostra Fischer (1977, p. 17): “toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular”.

A leitura por prazer, assumindo a função de fruição, muitas vezes é ignorada e até rejeitada pelos críticos ou estudiosos da literatura. Contudo, é importante lembrar que um texto ficcional pode assumir mais de uma função no contato com o leitor, essa realização dependerá dos objetivos pelos quais se buscou determinada obra, ou seja, os critérios de escolha do gênero.

C. S Lewis (2009), em seu livro *Um experimento na crítica literária* (2009), propõe um olhar analítico sobre as leituras atuais, principalmente àquelas julgadas pela crítica como inferiores ou leituras fáceis e menores (ficção científica, narrativas maravilhosas, obras de suspense, humor, terror, etc). O autor defende uma análise fixada na recepção, principalmente nas formas como os leitores encaram as narrativas. Essa postura pode ser tida como um modo coerente de analisar as relações atuais com a literatura, pois se interessa em observar as experiências vivenciadas pelo leitor, não exatamente o que é julgado por uma minoria como adequado ou inadequado, literário ou não literário. Enfim, essa nova visão sobre as produções auxilia na amenização de posturas fechadas, que podem agir de modo preconceituoso, e que necessitam certamente de uma maior reflexão.

3.3 OS VAZIOS DO TEXTO

A narrativa de Neil Gaiman inova a partir do momento que ousa transpor para uma produção destinada ao público infantojuvenil elementos comumente presentes em construções destinadas ao público adulto. A obra de Gaiman é marcada por traços advindos de suas influências literárias, que partem de produções marcadas pelo maravilhoso, retomando características das histórias de mistério, terror e fantasia, apresentando discussões complexas, o que reforça e amplia seu público, quebrando barreiras e justificando seu diverso leitor.

Sabe-se que os vazios são elementos de grande significação, configurados por meio de traços de indeterminação ou brechas, torna-se então possível compreender como o leitor implícito é construído e de que modo esse elemento pode auxiliar na construção de sentidos.

É relevante mencionar que a narrativa é construída por meio da junção de elementos vários, advindos de histórias antigas e modos de narrar já consolidados. Com evidente relação com os contos de fadas e narrativas de mistério, a presente narrativa inova e retoma aspectos tradicionais. As influências de seu autor são também traços a serem considerados na análise do texto, tendo em vista a intertextualidade com narrativas outras, capazes de contribuir em sua leitura e na ampliação de significados. Não à toa, *Coraline* é considerada uma nova *Alice* (1865) e suas aventuras retomam viagens presentes em grandes clássicos da literatura infanto-juvenil como *Crônicas de Nárnia*, (1953), leitura confessa da infância de Gaiman e também influência possível da obra.

3.3.1 Era uma vez... uma menina

“CORALINE DESCOBRIU A PORTA...” (GAIMAN, 2003, p. 11) - é assim que essa história começa. Uma porta descoberta em uma velha casa, cheia de mistério, sombras assustadoras, insetos e todo tipo de coisa assombrosa que assusta e encanta o público leitor de histórias de terror e fantasia.

Porém, quando observada mais de perto, essa narrativa apresenta uma espécie de alegoria sobre crescimento, amadurecimento e construção da própria identidade. É uma história que assusta e instiga ao mesmo tempo; que causa a identificação e fisga pelo medo, pela surpresa e pela inovação ao trazer aspectos pouco comuns na literatura para o público mais jovem.

E essa possível inadequação chama a atenção na reflexão que aqui se inicia, pois é de interesse desse estudo compreender como o leitor é construído nessa obra, o leitor implícito, visível apenas na construção narrativa e posteriormente capaz de ser concretizado pela leitura. Seguindo as pistas dessa história e aceitando a condição de explorador, nesse texto, assim como a personagem principal dessa narrativa, buscase exatamente a resolução de um grande mistério: que leitor é arquitetado por meio dos espaços vazios e indeterminações na obra de Gaiman?

Nesse sentido, é importante discutir um dos pontos cruciais que demarca essa relação entre a narrativa e a construção da identidade; um dos elementos que acaba sendo retomado constantemente na obra é a importância do nome. A personagem protagonista dessa história é uma menina chamada Coraline. Contudo, seus vizinhos acabam por cometer um erro frequente, chamando-a sempre de “Caroline”, o que muito chateia a menina, como bem pode ser visto em sua fala: “— É Coraline, não Caroline. Coraline — repetiu Coraline”. (GAIMAN, 2003, p. 12). Essa correção feita pela menina, não muito feliz com o erro cometido, transmite a necessidade de se afirmar como sujeito, tendo em vista que a troca de nomes é apresentada como uma grande afronta. O nome de cada pessoa transmite aquilo que ela é, sua identidade resumida em algumas letras, adquirindo sempre um enorme significado.

Somado a essa situação de afirmação, no decorrer do texto é construída paulatinamente a personalidade dessa personagem. Nesse tópico, destaca-se o fato de que são pouquíssimas as características evidenciadas no texto, que possam ser úteis em uma caracterização física de como seria essa menina. Em vez disso, optase por trazer elementos que construam uma visão psicológica, seja por suas falas, atitudes ou posicionamentos.

Assim, em trechos como: “Coraline fez questão de explorá-lo, para saber onde ele se encontrava e, dessa forma, poder evitá-lo apropriadamente.” (GAIMAN, 2003, p. 13), a respeito de um velho poço, compreende-se a postura ousada da menina, própria da infância, por meio de sua atitude corajosa, assim como da busca pela aprendizagem por meio da experiência. O medo é deixado de lado e a vontade de correr riscos surge como algo emocionante, e não perigoso. Do mesmo modo, o fato de Coraline ser subestimada pelos adultos com os quais convive, assim como sua relação com a família, que se resume a seu pai e a sua mãe, outros fatos relevantes são acrescentados como informações valiosas. Tem-se então: “— Eu sou uma exploradora — afirmou Coraline. — Claro que sim, amoreco — respondeu a senhorita

Forcible. — Agora, não vá se perder. ” (GAIMAN, 2003, p. 22). Por meio dessa fala, compreende-se exatamente o comportamento de uma menina que convive apenas com adultos e que se sente demasiadamente ignorada. A postura de incompreensão é convertida em revolta. Nesse caso, a inversão está exatamente em não compreender as atitudes dos adultos, de quem se esperaria maior coerência. A criança não é, nesse ponto, a que não apresenta objetividade em seus atos, e sim os adultos que agiriam de modo confuso demais para que sejam compreendidos.

Coraline se perguntou por que, dentre os adultos que conhecera, tão poucos agiam com sentido. Às vezes se indagava com quem eles achavam que estavam falando. (GAIMAN, 2003, p. 27).

Na narrativa fica evidente a contemporaneidade da história, capaz de ser localizada por meio de alguns traços característicos da sociedade moderna e da atual tessitura das relações familiares. No seguinte trecho alguns elementos situam a narrativa temporalmente, como objetos eletrônicos e o próprio cotidiano da família: “Tanto seu pai quanto sua mãe trabalhavam fazendo coisas no computador, ou seja, ficavam bastante tempo em casa. Cada um tinha seu próprio estúdio. ” (GAIMAN, 2003, p. 15).

As aventuras vivenciadas pela menina auxiliam no entendimento de sua personalidade, a maneira como encara as mais diversas situações determina quem é a personagem e quais suas características mais relevantes. No entanto, um outro tópico que não deve ser subestimado e que encaminha toda a narrativa é sua relação com a família, especialmente com a figura materna. Assim sendo, por meio das atitudes da mãe, do pai e da própria menina destaca-se como a família atua na construção da identidade da criança e como os conflitos familiares interferem nesse desenvolvimento.

Inicialmente, a postura da mãe de Coraline é revelada por meio de seus cuidados para com a menina. Preocupações comuns do ambiente familiar e da figura materna como a ideia de que é necessário agasalhar-se, por causa do tempo, para evitar futuros problemas de saúde; além da alimentação da criança e seus horários determinados como situações habituais do universo da família. Como no trecho: “Sua mãe a fazia entrar para o jantar e o almoço. E Coraline tinha que se agasalhar bem antes de sair, pois o verão daquele ano estava muito frio. ” (GAIMAN, 2003, p. 14)

Contudo, a partir do momento em que a menina assume uma atitude mais insistente, quando sente-se entediada e busca por diversão é que surge de fato algum conflito. Coraline é apresentada como filha única, e, como já foi dito, convive apenas com adultos, no entanto, sua personalidade ativa e curiosa acaba irritando os pais que, muito ocupados, querem apenas concluir seus trabalhos. Em uma dessas discussões a mãe sugere: “— Leia um livro — sugeriu a mãe. — Assista a um vídeo. Brinque com seus brinquedos. Vá perturbar a senhorita Spink ou a senhorita Forcible, ou o velho maluco do andar de cima. “ (GAIMAN, 2003, p. 14).

E em seguida reafirma: “não me importo realmente com o que você vai fazer — disse a mãe de Coraline —, desde que não bagunce nada. ” (GAIMAN, 2003, p.14). A partir desses eventos, compreende-se que a menina, por vezes, acaba sendo deixada de lado por seus pais, que possuem responsabilidades e muitos afazeres. A menina quer brincar, se divertir, e os pais não podem, no momento, acompanhá-la, inclusive sugerindo que a mesma vá “perturbar” os vizinhos, o que denota certa chateação quanto a insistência da filha.

Nesse primeiro capítulo a figura materna é apresentada de modo bastante coerente com uma personagem que reflete o cotidiano atual, uma mãe que trabalha, divide as tarefas com o marido, cuida da filha, se preocupa com seu bem-estar, mas que também não tem condições de estar à disposição da filha em todos os momentos, se irritando algumas vezes com sua dependência. Em outro momento, uma postura mais preocupada da mãe e uma atitude coerente que sempre irrita os filhos, o ato de comprar o necessário e não satisfazer os desejos mirabolantes da menina:

Coraline avistou algumas luvas verde-fosforescentes que lhe agradaram muito. Sua mãe recusou-se a comprá-las, preferindo, em vez disso, meias brancas, roupas de baixo azul marinho para a escola, quatro blusas de cor cinzenta e uma saia cinza escuro.

[...]

Falavam sobre qual tipo de suéter deveria levar para Coraline e concordaram que a melhor coisa a fazer era levar um suéter constrangedoramente grande e largo, na esperança de que um dia ela crescería e o preencheria. (GAIMAN, 2003, p. 29).

Apesar de transmitir certo distanciamento, ou até mesmo uma desconsideração das opiniões da filha, as situações apresentadas retomam uma realidade comum. Os pais, em sua maioria, devem estar preocupados com o bem-estar dos filhos, contudo, haverá sempre um limite e as decisões dos adultos, como

responsáveis por estes sujeitos em formação, deve se sobrepor. No entanto, a carência da menina e frustração de seus desejos, por mais mirabolantes que sejam, passam, no texto, a impressão de que Coraline teria bons motivos para se chatear.

Na sequência, surge uma situação recorrente quanto aos desejos da menina. Em sua casa a comida nunca é da maneira como ela gostaria. O pai faz receitas estranhas e, pela correria do trabalho da mãe, acontecem situações como a seguinte:

A mãe de Coraline espiou na geladeira. Encontrou um pequeno tomate tristonho e um pedaço de queijo com coisas verdes crescendo na superfície. Na caixa de pão, restara apenas uma casca.
 — É melhor correr até o mercado e comprar alguns bolinhos de peixe ou algo parecido — disse a mãe. — Quer vir comigo?
 — Não — respondeu Coraline. (GAIMAN, 2003, p. 30).

Esse evento ganha certa relevância pois essa situação será retomada a partir da descoberta da *outra casa*, em que uma das grandes tentações será exatamente a comida deliciosa feita pela *outra mãe*. E é exatamente no momento em que a mãe de Coraline decide sair de casa para repor as compras que a menina terá a chance de, mesmo sabendo estar errada, partir para sua grande e assustadora aventura. A partir desse momento, surge essa outra figura tão intrigante: uma outra versão de sua mãe, melhorada, com tudo aquilo que ela sempre desejou. Uma personagem que atenderia a todos os mirabolantes desejos da menina, mas que cobraria um alto preço por isso.

Ao atravessar o corredor que dividia sua casa desse outro lugar tão intrigante, a primeira figura que Coraline encontra é a mulher que se apresenta como sua *outra mãe*:

— Coraline?
 Parecia a voz de sua mãe. Coraline entrou na cozinha, de onde partira a voz. Uma mulher estava em pé, de costas para a porta. Lembrava um pouco a mãe de Coraline. Apenas...
 Apenas sua pele era branca como papel.
 Apenas ela era mais alta e mais magra.
 Apenas seus dedos eram demasiado longos e não paravam nunca de mexer, e suas unhas vermelho-escuras eram curvadas e afiadas.
 — Coraline? — disse a mulher. — É você?
 E, então, voltou-se para ela. Seus olhos eram grandes botões negros. (GAIMAN, 2003, p. 33).

Aqui, torna-se de suma importância destacar o papel da construção discursiva e dos espaços vazios no texto. Inicialmente temos a voz da personagem antagonista, chamando a menina, e o próprio leitor não possui dados para determinar quem a chamaria nesse lugar desconhecido, no entanto, sabe-se que se trata de alguém que conhece a menina e que, diferente dos outros adultos, não comete o erro de pronunciar seu nome de modo equivocado.

Em seguida, um verbo determina certa aproximação entre essa estranha mulher e alguém que Coraline conhece bem - sua própria mãe - por meio apenas de sua voz. Essa figura vai sendo descoberta aos poucos. Por meio do artigo indefinido e do substantivo que generaliza essa personagem “uma mulher” e dos verbos “parecia”, “lembrava um pouco” evidencia-se o espaço de atuação do leitor. Nesse tópico não há afirmações definitivas, o narrador descreve aquilo que a personagem, como uma personagem infantil, estaria visualizando e suas dúvidas são transpostas para a descrição na cena. O único ponto definitivo é a descrição sobre os olhos de botões da *outra mãe*, e nele irão ancorar-se vários outros contrastes.

Nesse momento, especificamente, é evidente o uso dos gradientes sensoriais. Como já posto, os elementos sensoriais assumem relevância e interferem na atuação da personagem, somando para a compreensão de aspectos narrativos e discursivos. Primeiro surge a audição, a menina escuta a voz lhe chamando, depois a visão vai descortinando a imagem da antagonista, seguida pelo paladar ao provar a deliciosa comida da *outra mãe* e, por fim, o tato, que é marcado pela resistência de Coraline ao solicitar que a *outra mãe* não a toque. Aliada ao suspense, essa gradação segue uma ordem diferente do que propõe Filho (2012).

Nesse sentido, torna-se válido demarcar que o uso do termo “gradiente sensorial” é utilizado por Filho (2012), remetendo exatamente a esse efeito de gradação que ocorre, como coloca o autor, na relação sensorial entre sujeitos e também entre sujeito e espaço, recorrente em *Coraline* (2013).

Essa discussão auxilia na compreensão acerca da percepção da personagem para com o espaço e os modos de interação sensorial. Sendo a personagem o tópico maior de identificação e é por meio dela que o sujeito se reconhece e se aproxima tanto do ambiente quanto dos demais personagens.

Após esse contato inicial, surgem características que poderiam questionar a relação entre a mulher e a mãe de Coraline: a pele mais branca, a altura, a magreza excessiva, as grandes unhas afiadas e vermelhas e seus longos dedos em constante

movimento. Em momento algum o narrador, ou a própria Coraline, afirmam com exatidão se essa mulher de fato possuía semelhanças efetivas com a mãe de Coraline, nem existe negação quanto a isso. Mas a descrição de todos os traços dessa nova personagem serve de pista para que o leitor assuma um posicionamento e construa sua interpretação. Para reforçar esse fato, a mãe verdadeira de Coraline não é descrita anteriormente, porém, pela descrição da segunda é possível pensar que a mesma seria um pouco menos pálida, mais baixa e não tão magra. O jogo de contrastes é a única pista dada, é a presença efetiva do não dito como espaço de indeterminação a ser preenchido pelo leitor.

No primeiro diálogo com essa, que, seguindo a narrativa, aqui chamaremos de “a *outra mãe*”, surgem novas informações e a apresentação de vários “outros” daqueles que Coraline conhece.

— Quem é você? — perguntou Coraline.

— Sou sua *outra mãe* — respondeu a mulher. — Vá dizer ao seu outro pai que o almoço está pronto. — Ela abriu a porta do forno e Coraline se deu conta, de repente, do quanto estava faminta. O cheiro era maravilhoso. — Bem, vá logo. (GAIMAN, 2003, p. 33).

Como afirmado anteriormente, uma das primeiras tentações que Coraline terá nesse lugar é a boa comida preparada pela *outra mãe*. Não que seja seu maior desejo, mas, nesse jogo de contrastes, cada elemento que desagrada a menina no mundo real é melhorado para agradá-la. Aqui o destaque se dá pelo paladar, uma das formas mais íntimas de relação entre os sujeitos, e é por meio desse sentido que a *outra mãe* tenta, inicialmente, conquistar a menina.

Tudo que se passará será um reflexo daquilo que a menina antes desejou. No entanto, esse desejo não é concretizado no discurso, mas sim sugerido exatamente nas situações antes apresentadas. No quadro abaixo é possível observar o contraste em situações ocorridas entre os dois ambientes, uma em que a menina nega-se a provar a receita que o pai verdadeiro preparou, e outra onde se delicia com a comida da *outra mãe*:

Três momentos vivenciados por Coraline: rejeição, aprendizado e superação		
	Sentaram-se à mesa, e a <i>outra mãe</i> de Coraline serviu o	O jantar daquela noite era pizza e,

<p>O pai de Coraline parou de trabalhar e preparou o jantar para todos.</p> <p>Coraline revoltou-se.</p> <p>— Papai — disse —, você experimentou outra receita.</p> <p>— É um ensopado de alho-poró e batata, salpicado com estragão e queijo Gruyère derretido — admitiu o pai.</p> <p>Coraline suspirou. Então foi até o freezer e pegou batatas fritas e uma minipizza de microondas.</p> <p>— Você sabe que eu não gosto de experimentar receitas — disse ao pai, enquanto seu jantar girava em círculos e os pequenos números vermelhos no forno de microondas iam diminuindo até chegar a zero.</p> <p>— Se você provar, talvez goste — disse o pai de Coraline, mas ela balançou a cabeça. (GAIMAN, 2003, p. 17)</p>	<p>almoço. Um frango assado enorme e dourado com batatas fritas e pequenas ervilhas verdes. Coraline despejava a comida pela boca. Tinha um sabor maravilhoso.</p> <p>Era o melhor frango que Coraline já havia comido. Às vezes, sua mãe fazia frango, mas era sempre congelado ou industrializado. Ficava muito ressecado e nunca tinha gosto. Quando o pai de Coraline preparava frango, comprava frango de verdade, mas fazia coisas estranhas com ele, como cozinhá-lo ao vinho ou estufá-lo com ameixas ou assá-lo em uma crosta e Coraline, por princípio, recusava-se sempre a tocá-lo.</p> <p>Serviu-se de mais frango. (GAIMAN, 2003, p. 34)</p>	<p>embora tivesse sido feita em casa pelo pai (e portanto a borda estava alternadamente grossa, pastosa e crua ou então muito fina e queimada), e seu pai tivesse colocado fatias de pimentão verde, pequenas almôndegas e, sobretudo, pedaços grandes de abacaxi, Coraline comeu todo o pedaço que lhe foi servido.</p> <p>Bem, comeu tudo menos os pedaços grandes de abacaxi. (GAIMAN, 2003, p. 135-136)</p>
---	--	---

Quadro 2: paralelos entre momentos do texto.

Nos trechos apresentados, três momentos específicos da narrativa ganham sentido e fornecem espaços de significação: no primeiro momento, a menina está em casa e não aceita comer a receita que o pai preparou; no segundo momento a personagem se delicia com as tentações culinárias da *outra mãe*; e, por fim, depois de enfrentar as armadilhas da *outra mãe* a criança aprende a valorizar a comida que sua verdadeira família lhe oferece, não totalmente, mas com uma postura modificada diante da relação com os pais. A alimentação é um ato de afeto, nisso, a rejeição da menina à comida que sua família prepara demonstra a quebra de um elo, a família se comporta de modo distante e pouco afetuoso. Não à toa é exatamente este o primeiro artifício da *outra mãe* para cativá-la.

Apesar da promessa de constantes saborosas refeições e várias outras delícias, a menina foge assustada com a assombrosa ideia de costurarem botões em seus olhos como pacto com essa outra família, e também com o afeto forçado da *outra mãe*:

—Há somente uma coisinha que precisamos fazer para que possa ficar aqui para sempre.

Foram até a cozinha. Em um prato de porcelana sobre a mesa, achavam-se um carretel de linha preta de algodão, uma longa agulha de prata e dois grandes botões negros.

— Acho que não quero — disse Coraline.

— Oh, mas queremos que fique — insistiu a *outra mãe*. — Queremos que fique. É só uma coisinha à toa.

— Não vai doer — disse o outro pai.

Coraline sabia que quando os adultos falavam que alguma coisa não ia doer, quase sempre doía. Balançou a cabeça.

Sua *outra mãe* abriu um grande sorriso. Os cabelos em sua cabeça flutuavam como plantas no fundo do mar.

— Queremos apenas o melhor para você.

(GAIMAN, 2003, p. 48-49).

Apesar de Coraline não ter aceito as promessas da *outra mãe*, e por mais que tenha resistido a todas as tentações maravilhosas construídas por ela, vê-se obrigada a retornar para resgatar seus pais que haviam desaparecido, e que acreditava terem sido sequestrados pela *outra mãe*. De fato, o paladar é o mais próximo que Coraline chega de sua *outra mãe*, mas a visão é o que a afasta, pois descontrói aos poucos a ilusão criada para fisgá-la. A fragilidade da menina é ressaltada quando se dá conta de que está sozinha, seus pais não retornam e enfrenta pela primeira vez a solidão: “Totalmente só, no meio da noite, Coraline começou a chorar. Não havia nenhum outro som no apartamento vazio.” (GAIMAN, 2003, p. 53)

O choro da menina expressa toda sua angústia ao retornar para casa e não encontrar os pais. Por mais que a *outra mãe* tenha feito promessas de uma família perfeita e feliz, Coraline entende que precisa de seus pais verdadeiros e sente falta da presença deles. Apesar de entregar-se a sua tristeza, a menina, com a ajuda de seu companheiro, o gato, decide retornar para ajudar seus pais. Antes, Coraline adentrou a outra casa por estar entediada, agora seu retorno possui um propósito: resgatar sua verdadeira família. Como uma exploradora, a menina organiza todo o equipamento necessário para sua expedição:

Coraline voltou para o seu quarto, vestiu seu roupão azul e calçou os chinelos. Procurou por uma lanterna debaixo da pia e encontrou uma, porém suas pilhas já haviam terminado há muito tempo e ela mal acendia uma luz fraquíssima cor de palha. Colocou-a de volta no lugar e encontrou uma caixa de velas de cera branca para emergências. Enfiou uma dentro de um candelabro. Pôs uma maçã em cada bolso. Pegou o anel de chaves e retirou a velha chave negra. (GAIMAN, 2003, p.56-57).

Nos momentos mais dramáticos o narrador revela a coragem de Coraline. Apesar de todo seu desalento perante o desaparecimento dos pais e a necessidade de enfrentar a *outra mãe*, a menina busca forças dentro de si mesma, se auto afirmando. Nesse ponto, a necessidade de retomada da imagem inicial de Coraline se faz necessária. É solicitado ao leitor que resgate informações inicialmente dadas, que relembre a postura da menina para que compreenda esse momento de amadurecimento. Assim que retorna para casa, aflita e sem saber o que terá que enfrentar, passa-se a seguinte cena:

Coraline percorreu o corredor até chegar ao espelho, no final. Não havia reflexos nele, exceto uma menina de roupão e chinelos, com cara de quem havia chorado há pouco, mas com olhos de verdade e não botões negros, segurando firmemente um castiçal com uma vela apagada.

Olhou para a menina no espelho e a menina no espelho a olhou de volta.

Serei corajosa, pensou Coraline. *Não, estou sendo corajosa.* (GAIMAN, 2003, p. 61).

A figura do espelho adquire significado por traduzir a imagem que a menina tem de si mesma. Revelando sua condição concreta. O espelho humaniza Coraline, seu momento de tristeza é revelado e o fato de não ter se rendido, ela ainda possui seus olhos de menina. No mais, ao transcrever o pensamento da personagem, de forma direta, aproxima o leitor. Coraline anseia por ser corajosa, mas corrige a si mesma afirmando que já está sendo. Apesar do medo, da tristeza e da solidão expressas em suas atitudes, o fato de retornar e de estar disposta a enfrentar seus maiores medos já são evidências de grande coragem.

Essa evidente mudança nas atitudes de Coraline reflete na apresentação de sua *outra mãe*. Inicialmente, ao retornar a outra casa, uma ilusão é construída, ancorada em sua vontade de rever os pais:

— Coraline? Querida? — ela chamou.

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

— Querida — disse a mulher. — Por que você fugiu de mim? Coraline estava perto demais para parar e sentiu os braços frios da *outra mãe* abraçá-la. Ficou ali rígida e trêmula enquanto a *outra mãe* a abraçava firmemente. (GAIMAN, 2003, p. 60).

A saudade da menina faz com que caia na trama ilusória da *outra mãe*. Diferente da primeira aparição, em que, mesmo com as semelhanças, transpareciam várias distinções, nesse momento, o encontro entre Coraline e a *outra mãe* tende a iludir o leitor desatento. Todo entusiasmo da menina nesse breve reencontro é quebrado pela voz do narrador quando atua, mais uma vez, distanciando o leitor implícito dessa figura artilosa que tenta se passar pela verdadeira mãe de Coraline. A aparente armadilha da *outra mãe* não fica evidente, o leitor deve determinar se a própria menina se ilude por seu desejo de reencontrar a família ou se a *outra mãe* a envolve em um manto nublado de falsa ternura.

A proposta de uma família perfeita é novamente realizada. Agora, aproveitando-se do momento pelo qual a menina passa e por sua desolação, a tentação de uma linda família e de uma vida melhor, mais interessante e nem um pouco entediante, são as armas da *outra mãe*:

— Estamos aqui — disse a *outra mãe*, com uma voz tão semelhante à da sua verdadeira mãe que Coraline mal conseguia distingui-las. — Estamos aqui. Estamos prontos para amá-la, para brincar com você, para alimentá-la e tornar a sua vida interessante. (GAIMAN, 2003, p. 60-61).

Nas propostas feitas pela *outra mãe*, três elementos se destacam: comida, carinho e diversão. Essas três promessas estão ligadas a tudo que Coraline não possuía no mundo real. Inicialmente a *outra mãe* tenta agradá-la por meio de boa comida e diversão, agora, sua maior proposta é o afeto que seus pais não estavam oferecendo. Ao fazer com que os pais da menina desapareçam parece ser de interesse da *outra mãe* reforçar a necessidade de carinho. Mas a menina não se deixa enganar e mais uma vez usa como arma sua esperteza.

É necessário destacar que o próprio jogo de construção de sentidos atua na arquitetura da trama narrativa, os dados sobre cada ação são explicitados de maneira sucinta e parcimoniosa. Nenhuma cena ou dado da personalidade está ancorado no texto de forma gratuita e, como convém às narrativas de suspense que prendem o leitor, as informações sugerem como o jogo de polissemia da palavra as várias possibilidades de construção de sentido. A *outra mãe* não consegue esconder-se por traz da máscara de amor. Sua verdadeira face é revelada a partir da rejeição que sofre por parte da menina:

[...] Seus grandes olhos de botões negros fitaram os olhos cor de avelã de Coraline. Seus cabelos negros lustrosos 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. [...]foi se levantando, levantando, levantando, ficando cada vez mais alta. Parecia mais alta do que Coraline se lembrava (GAIMAN, 2003, p. 78).

Apesar de, até o momento, tentar superar a verdadeira mãe de Coraline por meio de propostas de carinho incondicional, a outra não suporta a rejeição da menina e decide impor-lhe um castigo. Nesse momento, um outro lado seu se revela: violenta e má, justificando seus atos como forma de educar a menina:

[...] Segurou-a no alto triunfalmente. — Aqui está — disse. — Isso é para você, Coraline. Para o seu próprio bem. Porque amo você. Para ensinar-lhe boas maneiras. Bons modos fazem o homem, afinal.
[...]
— Você poderá sair quando aprender a ter modos — disse a *outra mãe*. — E quando estiver pronta para ser uma filha amorosa. Segurou Coraline e empurrou-a para dentro do espaço escuro atrás do espelho. Tinha um pedaço de besouro grudado no lábio inferior. Seus olhos de botões negros não tinham expressão alguma. Então, fechou a porta do espelho e deixou Coraline no escuro. (GAIMAN, 2003, p.78-79).

A *outra mãe* assume então posturas diversas dependendo do momento. Mesclando atitudes de carinho e atenção com outras em que se transforma em um ser monstruoso, assustador e revoltado. Quando decide liberar Coraline do castigo, sua postura está totalmente transformada e parece, do modo como se comporta, expressar um carinho verdadeiro pela menina:

A *outra mãe* levou Coraline até a cozinha e colocou-a gentilmente sobre o balcão.
Coraline esforçou-se por acordar, consciente apenas de ter sido abraçada e amada, e querendo receber mais, e então, percebendo onde se encontrava e com quem.
— Aqui, minha doce Coraline — disse sua *outra mãe*. — Eu fui te buscar no armário. (GAIMAN, 2003, p. 87).

Em alguns momentos a descrição da *outra mãe* a aproximam da animalização. Em vários pontos suas atitudes são comparadas ao agir de uma aranha. Assim, suas expressões faciais e seu olhar indecifrável a entregam e fazem com que

Coraline permaneça em alerta constante. Nunca se sabe o que quer a *outra mãe*. Nem o que ela é. Mas sabe-se que ela tem fome, pois “ Enquanto comia, sua *outra mãe* olhava-a fixamente. Era difícil ler alguma expressão naqueles olhos de botões negros, mas pareceu a Coraline que sua *outra mãe* também estava com fome. ” (GAIMAN, 2003, p. 92)

Torna-se relevante frisar que a construção dessa personagem é um dos grandes pontos de indeterminação da obra, dando margem para diversas interpretações. De fato, são várias as pistas dadas e informações que podem auxiliar na compreensão do que ela representa, mas não existe nenhuma afirmação fechada ou definitiva. Nomeá-la de “a *outra mãe*” é uma das escolhas que acabam por colocá-la em paralelo com um ponto fixo de compreensão, sabe-se quem é a mãe verdadeira da menina a quem essa “outra” procura superar e substituir. A figura de *uma outra mãe* é discutida por Gaiman como uma personagem de histórias antigas que ouvia, inclusive de um velho conto inglês, porém, na narrativa, a mesma é transposta e um nevoeiro de mistério do início ao fim e a construção do fantástico na obra reforçam esse vazio. Em certo momento a *outra mãe* parece fazer parte do próprio universo que criou, como se se dissipasse no ambiente, inconsistente e, por isso, agora mais assustadora: “— Obrigada, Coraline — respondeu a *outra mãe* friamente e sua voz não saía somente da boca. Saía do nevoeiro, da neblina, da casa e do céu. Ela disse: — Você sabe que amo você. ” (GAIMAN, 2003, p. P. 104) A audição mais uma vez surge como ponto de influência na percepção da personagem, os sons são percebidos como parte do ambiente e conferem maior estranhamento quanto a percepção da misteriosa figura que a *outra mãe* assume.

Assim, a ilusão criada pela *outra mãe* não estaria apenas nos elementos externos que fez para encantar Coraline, ela mesma apresenta-se como uma ilusão que se desfaz a partir do momento que a menina cresce. Coraline vence os desafios propostos em um jogo, no qual havia apostado sua liberdade. Essa atitude irrita a *outra mãe*, que pouco a pouco se revela verdadeiramente e se distancia cada vez mais de algo minimamente humano:

A *outra mãe* erguia-se ali, em meio à neblina cor de papel cinza do mundo que se achatava. Seus cabelos negros flutuavam em volta da cabeça como se possuíssem uma mente e um propósito completamente seus. (GAIMAN, 2003, p.104).

Quanto mais a menina se aproxima de sua verdadeira mãe, mais a *outra mãe* enfraquece. Sua postura assemelha-se a um animal raivoso e não apenas ela, mas toda a armadilha criada para envolver a menina, parecem se desfazer aos poucos. Finalmente a menina reconhece a verdadeira feição da *outra mãe* e compreende o quanto foi enganada. Contudo, cabe ao leitor implícito determinar se a menina foi enganada pelos próprios sentimentos ou pela criatura que a desejava. Essa compreensão certamente solicita mais de uma leitura, a partir do entendimento do jogo proposto pela obra, esse jogo de sentidos característico da narrativa de suspense:

[...] Era estranho, pensou Coraline. A *outra mãe* não se parecia absolutamente em nada com a sua própria mãe. Perguntou-se como pôde ter sido enganada e imaginado alguma semelhança. A *outra mãe* era imensa — sua cabeça quase roçava o teto — e muito pálida, da cor da barriga de uma aranha. Seus cabelos enrolavam-se e ondulavam-se pela cabeça, e seus dentes eram afiados como facas... (GAIMAN, 2003, p. 124).

Quando a *outra mãe* se vai, a verdadeira mãe de Coraline reaparece. Agora apresentada por adjetivos que a exaltam e que demonstram toda falta que fez para a menina. Transparece a sugestão de que Coraline compreendeu o quanto sua progenitora é valiosa. Depois de toda aventura, a menina não parece a mesma e a maneira como sua mãe surge revela grande mudança. A narração em 3ª pessoa, feita por um narrador onisciente, deixa margem para a leitura de que a visão de Coraline sobre a mãe sofreu modificações e, por esse motivo, agora sua presença assume um tom acolhedor e amável. Essa feitura da personagem pelo narrador retoma uma visão tradicional de perceber que o melhor lugar é aquele em que se é protegido, perspectiva comum nas narrativas de viagem e transformação da literatura infanto-juvenil e em personagens como Dorothy do Mágico de Oz e Wendy de Peter Pan. Assim, Gaiman mantém o diálogo com a tradição embora esteja ancorado nas tendências contemporâneas de narrativa.

A principal diferença pode ser observada pela demonstração diversa de afeto na comparação entre as duas personagens (a verdadeira e a *outra mãe*). O amor materno é descrito como algo discreto, apresentado em pequenos detalhes e na preocupação com o bem-estar da menina. Em paralelo, o desejo de posse da *outra mãe* reforça o contraste entre as duas formas de demonstrar amor. Nesse sentido, são diversos os momentos em que a *outra mãe* expressa de forma desesperada seu

interesse pela menina, enquanto a mãe verdadeira transparece um cuidado discreto e medido. Assim, cabe ao leitor resgatar esses momentos e atrelar a cada atitude significados apenas sugeridos na obra, mas que, de certo modo são orientados, tendo em vista que existe também a construção de barreiras que impedem leituras excessivamente abertas.

Comparação entre o sentimento das duas mães	
<p>E a despeito de si mesma, Coraline acenou com a cabeça. Era a verdade: a <i>outra mãe</i> a amava. Amava-a, no entanto, como um avaro ama o dinheiro ou como um dragão ama seu ouro. Coraline sabia que aos olhos de botões da <i>outra mãe</i>, ela era uma posse, nada mais. Um bicho de estimação tolerado, cujo comportamento já não era mais divertido.</p> <p>— Não quero o seu amor — disse Coraline. — Não quero nada de você. (GAIMAN, 2003, p. 104)</p>	<p>E então, uma voz que soava como a de sua mãe — sua própria mãe, sua autêntica, maravilhosa, enlouquecedora, enfurecedora, gloriosa mãe — disse apenas:</p> <p>— Muito bem, Coraline — e isso bastava. (GAIMAN, 2003, p.129)</p> <p>SUA MÃE ACORDOU-A, sacudindo-a gentilmente.</p> <p>— Coraline? — disse ela. — Querida, que lugar estranho para dormir. E essa sala é, realmente, só para ocasiões especiais. Procuramos por você em toda a casa.</p> <p>[...]</p> <p>Então abraçou sua mãe com tanta força que seus braços começaram a doer. Sua mãe abraçou-a de volta.</p> <p>— Jantar em quinze minutos — disse a mãe. — Não esqueça de lavar as mãos. E olha só a calça desse pijama. O que você fez ao coitado do seu joelho? (GAIMAN, 2003, p. 133)</p>

Quadro 3: paralelo entre momentos do texto

Os exageros e afirmações recorrentes de amor da *outra mãe* se opõe a simplicidade com que a verdadeira mãe de Coraline demonstra seu carinho. A preocupação com a filha é inicialmente demonstrada por pequenas atitudes, o cuidado com o agasalho, com a comida, e agora, finalmente, um único incentivo verdadeiro e simples bastam para resgatar o ânimo e a força da menina.

O pai da menina também sofre essa transmutação. Mas, assim como no caso da mãe, Coraline aprende a amar seu pai verdadeiro, em sua simplicidade. No quadro abaixo pode-se comparar cenas semelhantes, que, no texto, são apresentadas em momentos distintos, mas que solicitam ao leitor uma constante retomada de elementos para uma melhor compreensão do contraste.

Comparações sobre o pai	
Coraline percorreu o corredor que levava ao estúdio de seu	Coraline percorreu o corredor até o estúdio de seu pai. Ele estava de costas para ela, mas ela sabia, na

<p>pai. Abriu a porta. Havia um homem sentado diante do teclado, de costas para ela.</p> <p>— Olá — disse Coraline. — Quer-quer dizer, ela pediu para avisar que o almoço está pronto. O homem virou-se.</p> <p>Seus olhos eram botões grandes, negros e brilhantes.</p> <p>— Olá, Coraline — disse. — Estou morto de fome?</p> <p>(GAIMAN, 2003, p. 33-34)</p>	<p>mera observação, que seus olhos, quando ele virasse, seriam os olhos cinzentos e bondosos do seu pai, e ela subiu e beijou-o por trás de sua cabeça já um pouco careca.</p> <p>— Olá, Coraline — disse ele. Então, olhou para trás e sorriu para ela. — A que devo isso?</p> <p>— A nada — disse Coraline. — É só que às vezes tenho saudades de você. Só isso.</p> <p>— Que bom — disse ele. Desligou seu computador, levantou-se e então, sem absolutamente nenhum motivo, pegou Coraline no colo, o que não fazia há já bastante tempo, pelo menos desde quando começara a lembrá-la que ela já estava muito crescida para andar no colo, e levou-a para a cozinha. (GAIMAN, 2003, p. 135)</p>
---	--

Quadro 4: paralelo entre momentos do texto

E assim como a *outra mãe*, o outro pai de Coraline também sofre sérias mudanças a partir do momento que a menina começa a superar seus medos e vencer o desafio propostos pela *outra mãe*. Inicialmente, o outro pai é cordial e afável com Coraline, mas, assim como a *outra mãe*, suas feições acabam por entregá-lo. No entanto, em vários momentos sugere-se que esse personagem é refém da *outra mãe*, não tendo pretensão de machucar a menina, mas incapaz de resistir aos comandos da *outra mãe*.

Assim como ela, o outro pai perde, aos poucos, sua feição humana, tornando-se distante do elemento que pretende imitar. O outro pai se apieda e tenta ajudar a menina, mas não possui força o bastante para isso. Assim como no mundo real em que o pai de Coraline delega a mãe as decisões sobre a menina, o outro pai se apresenta como um ser submisso e dependente.

— Não há nada aqui embaixo — disse a coisa pálida, indistintamente.

— Nada a não ser poeira, umidade e esquecimento. A coisa era branca, enorme e inchada. Monstruoso, pensou Coraline, mas também infeliz. (GAIMAN, 2003, p. 108)

Coraline perguntou-se como algum dia pudera imaginar que aquela coisa com jeito de larva se parecia com seu pai. (GAIMAN, 2003, p. 108)

— Coitado — disse ela. — Você é apenas uma coisa que ela fez e depois jogou fora. (GAIMAN, 2003, p. 109).

Além de sua relação com os verdadeiros pais e com sua outra família, informações sobre a personalidade da menina possibilitam a construção de hipóteses acerca dessa aventura que a mesma vivenciou. Informações que podem garantir à

narrativa aspectos do fantástico. Por exemplo, o fato da menina apresentar uma tendência sonhadora:

Às vezes, Coraline esquecia-se de quem era enquanto explorava o Ártico, a floresta amazônica, ou a África desconhecida em seus devaneios, e era somente quando lhe davam uns tapinhas nas costas ou chamavam o seu nome que Coraline retornava de um milhão de milhas com um susto e, em frações de segundos, tinha que se lembrar de quem era, de qual era o seu nome e até mesmo que estava lá. (GAIMAN, 2003, p. 67).

O auge da narrativa ocorre quando a menina reconhece as armadilhas da mãe e supera seu medo por meio do conhecimento. Assim como nas narrativas detetivescas que também influenciaram a obra de Gaiman, em *Coraline* (2003) o intelecto é valorizado como elemento mais relevante. A força é superada pela inteligência e a sagacidade a libertam das garras da *outra mãe* e lhe dão força para vencer o jogo com armas antes usadas contra ela pela *outra mãe*:

Não estou apavorada, pensou e, ao pensar nisso, sabia que era verdade. Não havia nada que a amedrontasse ali. Aquelas coisas — mesmo a coisa na adega — eram ilusões feitas pela *outra mãe* em uma paródia horrível das pessoas de verdade e das coisas de verdade no outro extremo do corredor. Ela não podia realmente criar nada, Coraline concluiu. Podia apenas torcer, copiar e distorcer coisas que já existiam. (GAIMAN, 2003, p. 114).

Ao distinguir a realidade da ilusão, a menina também passa a comportar-se de modo mais maduro. Capaz de identificar não apenas aquilo que é real, mas também o que de fato lhe importa. Sua atitude intransigente no início da narrativa dá lugar a um novo olhar sobre as coisas, a mudança de comportamento é evidente quando a menina afirma:

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

— Não entendo — disse a voz sussurrante.

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

— Nem mesmo isso mais — disse a voz morta sussurrante. (GAIMAN, 2003, p. 116).

Um dos pontos de maior destaque, como bem apresentado no início dessa discussão, é a evolução da personagem. Para compreender essa transformação vários elementos são distribuídos no decorrer da narrativa. Desse modo, a capacidade de ligar esses pontos na construção da interpretação e retomar informações dadas é uma característica evidenciada na configuração do leitor implícito. Em *Coraline*, nada é definitivo. Trata-se de uma narrativa aberta, repleta de vazios, e apesar de sua estrutura que retoma os contos tradicionais, na tessitura do texto as brechas atuam como campo de atuação desse leitor. No final da narrativa evidencia-se o retorno ao cotidiano e as aventuras vividas pela menina a ajudam na superação de seus medos. Coraline agora é outra, sem necessidade de botões.

Normalmente, na noite anterior ao primeiro dia de aula, Coraline ficava apreensiva e nervosa. Mas ela entendeu que não havia mais nada na escola que a pudesse amedrontar. (GAIMAN, 2003, p. 155).

Nesse encerramento, elementos que antes assustavam a menina, como, por exemplo, o primeiro dia de aula após as férias, são naturalizados. Ao entrar em contato com perigos maiores e de ter coragem apesar do medo, Coraline aprende. Depois de passar por frustrações, perigos e a própria solidão e ter que lutar pelos que amava, a menina assimila uma grande lição e transporta para a vida normal a força que adquiriu em sua aventura fantástico em um outro mundo muito estranho.

3.3.2 A outra casa, um outro de tudo

O espaço na narrativa é um elemento de fundamental importância. Para analisá-lo e compreender de que forma irá influenciar a atuação do leitor, faz-se necessário trazer as considerações feitas pelo professor Ozires Borges Filho (2008), quando delimita os itens mais relevantes da chamada *topoanálise* ficcional, ou seja, a análise do espaço na obra literária.

Baseado no que diz Bachelard (1989), fazendo algumas ressalvas, Filho (2008) amplia o conceito de espaço. Para o primeiro autor, esse espaço seria apenas o espaço psicológico da vida íntima, e para o segundo esse elemento se refere a algo

bem mais amplo, servindo a propósitos variados, que serão delimitados neste tópico sempre que se fizerem presentes nas discussões.

Como já posto anteriormente, a narrativa *Coraline* (2003) é organizada por meio do paralelo entre dois momentos: a verdadeira casa e a outra casa são espaços onde habitam versões diferentes dos mesmos personagens: a *outra mãe*, os outros vizinhos, o outro pai. Como todos os personagens já foram apresentados, tendo em vista que nenhum personagem novo é apresentado na outra casa, a construção dessas novas personalidades é marcada exatamente pela distorção do real, compreendida por Coraline em certo momento da narrativa. A construção desse espaço apresenta a primeira função destacada por Filho (2008), que é a de caracterização da personagem, inserindo-a em um contexto social e psicológico. O espaço inicial de atuação da menina é sua casa, mas para a qual havia se mudado a pouco tempo, reforçando seu estranhamento e desconfiança para com esse ambiente. A reconfiguração desse espaço ao atravessar a porta reflete o atendimento das questões psicológicas vivenciadas pela menina. No entanto, esses mesmos elementos que inicialmente se aproximam ao máximo de seus referentes, se afastam aos poucos, enquanto a menina enxerga pouco a pouco a verdadeira face dessa ilusão. Como criaturas de massa de modelar que se destroem com o tempo, o outro pai é um dos primeiros a se decompor:

Hoje ele estava menos parecido com seu pai verdadeiro. Havia algo ligeiramente vago em seu rosto — como massa de pão que começa a crescer e vai nivelando todas as saliências, rachaduras e depressões. (GAIMAN, 2003, p. 70).

Esse distanciamento das personagens chega ao ponto de se tornarem apenas criaturas indistintas. No entanto, essa construção evidencia o quanto a menina é iludida inicialmente por seus próprios sentimentos, não exatamente por aquilo que via. A criatura que se apresentava como seu outro pai, por exemplo, se assemelha a um boneco de barro, disforme. Mais uma vez a explicação ou apresentação dessas criaturas recorre a elementos naturais ao fantástico nesse paralelo entre o estranho e o maravilhoso, ou seja, essa linha tênue entre real e inacreditável: “As mãos em forma de galhos da criatura moveram-se até seu rosto e ficaram mexendo no barro descolorido, fazendo algo que se parecia com um nariz.” (GAIMAN, 2003, p. 108)

Como bem define Todorov (1980), o fantástico se caracteriza por esse limiar entre o estranho e o maravilhoso. A junção entre elementos próximos da natureza, mas estranhos diante da comparação construída, na aproximação de mãos, rosto e nariz de aspectos como galhos e barro, constrói-se um paralelo entre elementos naturais, presentes no imaginário infantil. A imaginação amplia e anima a visão da criança que faz com que galhos se transformem em garras e o barro disforme assume aspectos humanos nas brincadeiras de esculpir.

Em todos os casos, a menina finda por enxergar a diferença entre sua família e as criaturas criadas pela *outra mãe*. Não se trata apenas de um retorno a realidade e sim na superação de uma barreira e na real compreensão daquilo que lhe desagradava como elemento de afeto. Nesse ponto, o amadurecimento e evolução da percepção da menina dizem muito a seu respeito: “Coraline perguntou-se como algum dia pudera imaginar que aquela coisa com jeito de larva se parecia com seu pai.” (GAIMAN, 2003, p. 108)

No retorno ao mundo real, fica evidente a aproximação da menina com esses personagens que antes lhe pareciam estranhos. Os vizinhos e os pais são de fato reformulados nesse processo de crescimento pelo qual passa Coraline; a aventura é um aprendizado e a menina retorna transformada e mais próximas dos que a rodeiam. Essa gratidão e carinho que passa a sentir é expresso no encontro com suas vizinhas:

Abraçou as duas bem apertado, embora seus braços mal conseguissem fechar em volta da senhorita Spink ou da senhorita Forcible, e a senhorita Forcible estivesse cheirando ao alho cru que estivera cortando. Então, Coraline apanhou a caixa de bonecas e saiu. — Que criança extraordinária — disse a senhorita Spink. Ninguém a abraçara daquele jeito desde quando se aposentara do teatro. (GAIMAN, 2003, p. 154).

Sua relação com o vizinho que antes lhe parecia estranho e assustador, também se modifica e ele passa a ser visto de modo mais afetuoso e inclusive passa a tratá-la pelo nome correto:

O senhor Bobo esperava por ela na entrada. Deu-lhe um tapinha no ombro.
— Os ratos me disseram que está tudo bem — disse ele. — Dizem que você é nossa salvadora, Caroline.

— É Coraline, senhor Bobo — disse Coraline. — Não é Caroline. Coraline.
 — Coraline — disse o senhor Bobo, repetindo seu nome para si mesmo com admiração e respeito. (GAIMAN, 2003, p. 154).

Nas narrativas que recorrem ao medo como pano de fundo e que se prestam a construir uma ambientação de mistério, o espaço é um dos tópicos de maior relevância. Nesse sentido, em *Coraline* (2003), o espaço ganha significado como uma forma de reforçar o ar de mistério e sustentar a atenção do leitor:

uma casa muito antiga — com um sótão sob o telhado, um porão sob o chão e um jardim coberto de vegetação e de árvores grandes e velhas.
 [...] Outras pessoas habitavam a velha casa. (GAIMAN, 2003, p. 11).

Os adjetivos funcionam como elemento caracterizador de extrema relevância e possuem harmonia no decorrer da história. A casa é sempre caracterizada como antiga, velha, e o ambiente nublado fortalece a atmosfera de mistério. Os cômodos da casa são espaços que também atuam de maneira crucial, cada elemento demarcado na descrição desses locais funciona como ancora para significações possíveis. Os cômodos divididos da casa, em que moram outros inquilinos, são construídos, de certo modo, como uma extensão daquilo que esses personagens representam. O circo do senhor Bobo, o teatro das senhoritas Spink e Forcible a sala de visitas que não é utilizada.

No entanto, a casa replicada pela *outra mãe* possui características diferentes. A outra casa, como bem afirma Coraline “PARECIA EXATAMENTE a mesma do lado de fora.” (GAIMAN, 2003, p. 39), ou seja, inicialmente, a outra casa é exatamente igual; mas com o passar do tempo e com as mudanças vivenciadas pela menina, assim como através de suas vitórias na batalha com a *outra mãe*, Coraline percebe algumas alterações intrigantes. O espaço, assim como afirma Filho (2008) passa então a atuar em seu segundo papel, que é o de influenciar a personagem e interferir em suas ações:

Coraline tinha a impressão de que a casa estava se curvando e que a olhava nos olhos, como se não fosse realmente uma casa mas apenas a ideia de uma casa — e que a pessoa que tivera a ideia, Coraline tinha certeza, não era uma pessoa boa. (GAIMAN, 2003, p.103).

Assim como os demais personagens construídos pela *outra mãe*, e assim como ela mesma, a casa também se transfigura, se deforma e inclusive assume aspectos animalescos, como se possuísse vida própria. A relação da casa com um desenho que se esvaece possibilita ao leitor aproximações com a construção do universo infantil, e também funciona como retrato do estado e que a personagem se encontra, suas ilusões são destruídas juntamente com o espaço e esse desvanecimento do ambiente é necessário para sua libertação. A casa se modifica como um desenho que apresenta aspectos de quem o fez e se torna menos nítida a partir do crescimento da menina, como desenhos esquecidos que se apagam com o tempo.

Coraline teve tempo de notar que a casa continuava se transformando, ficando menos nítida e mais achatada, mesmo enquanto ela disparava escada abaixo. Lembrava-lhe, agora, a fotografia de uma casa, não a coisa em si. (GAIMAN, 2003, p. 118)

A casa havia se achatado ainda mais. Não se parecia mais com uma fotografia — parecia mais um desenho, um rabisco bruto a carvão de uma casa feito sobre papel cinza. (GAIMAN, 2003, p. 120).

Atrelado ao ambiente da casa está o “mundo” fora desse espaço, um resumo do universo conhecido pela menina, seu quintal. Logo nos primeiros dias de sua chegada Coraline decide explorar, e é pelos olhos da menina que esse espaço se constrói. A ânsia de conhecer e explorar esse novo lugar:

Explorou o jardim. Era um grande jardim: bem nos fundos ficava uma velha quadra de tênis; mas ninguém na casa jogava tênis, a cerca em volta da quadra tinha furos e a rede já estava quase toda apodrecida. Havia um velho canteiro de rosas, repleto de roseiras atrofiadas e com as folhas roídas por insetos. 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. Havia também um poço. (GAIMAN, 2003, p. 12 e 13).

O jardim é o espaço em que Coraline pode exercitar sua liberdade e aventurar-se em várias descobertas. O espaço da casa, na verdade, limita a atuação da menina e é um recurso retomado dos contos e defendido por Poe (1846) na construção de determinados efeitos, tendo em vista a condensação de sensações em um espaço restrito. A menina interessa-se exatamente pelos locais mais arriscados, inclusive o

velho poço que as vizinhas orientaram que evitasse. A construção de um ambiente sombrio, que engana através da nevoa que lhe envolve amplifica o ar de mistério:

Coraline continuou a andar pelos jardins em meio à névoa cinzenta. Mantinha a casa sempre à vista. Depois de uns dez minutos de caminhada, estava de volta ao ponto onde havia começado. (GAIMAN, 2003, p. 22).

Do outro lado da porta, esse lugar não existe. De acordo com o gato e o outro pai, a *outra mãe* não se deu ao trabalho de construí-lo. Fora isso, Coraline não consegue ir muito além, pois, como em um sonho, quanto mais foge mais se aproxima do lugar de onde saiu. Ao explicar para Coraline os limites do outro mundo, que se resumiam a casa, ao terreno e as pessoas, a atitude do outro pai sugere que ele sai dos domínios da *outra mãe*, nesse momento, a atuação do leitor e ligar os pontos deixados por essa atitude, relacionando os segredos da mãe eleva um simples comentário a um traço de significação e levanta questionamentos sobre as motivações dessa personagem.

— É perda de tempo — disse o outro pai. — Não existe nenhum outro lugar a não ser aqui. Foi tudo o que ela fez: a casa, o terreno e as pessoas da casa. Ela fez e esperou. — Então ele pareceu constrangido e pôs o dedo em frente à boca novamente, como se tivesse acabado de falar demais. (GAIMAN, 2003, p. 70).

Percebe-se então o contrato solicitado entre leitor implícito e a narrativa. A obra pede um leitor que, assim como a personagem foco da narrativa, assuma a postura de um explorador, investigando pistas, ligando pontos e usando a sagacidade como arma. Assim, esse romance retoma o modo de narrar dos contos detetivescos e as sombrias narrativas de terror. O nevoeiro que assola o mundo de Coraline só pode ser dissipado por meio da esperteza da menina e do leitor, esclarecendo os fatos e buscando uma solução para todos esses mistérios.

Desse modo, compreende-se que existe um tipo de leitor específico solicitado por esta narrativa, que possui condições de observar e significar a obra. As pistas não estão dispostas de modo aleatório, as repetições, retomadas e indefinições do texto prestam-se a um papel específico e aguardam no escuro um explorador capaz de visualizá-los como elementos importantes para o texto.

Ao caminhar em meio à névoa o leitor é convidado a experimentar a indefinição desse universo e dar-lhe também sentido. O personagem do gato que, em meio ao nevoeiro, é inicialmente descrito como uma forma indefinida, para, apenas posteriormente, ser focalizado pelo olhar da menina é construído discursivamente como um objeto desfocado, para, em um momento secundário ser identificado. O leitor implícito está então sujeito a vivenciar essa mesma confusão pela qual passa a menina.

Certamente não é névoa, concluiu Coraline, embora não soubesse do que se tratava. Por alguns instantes, imaginou que tinha ficado cega. Mas não, conseguia enxergar a si mesma claramente como o dia. Não havia chão sob seus pés, apenas uma brancura nevoenta e leitosa.
 — O que pensa que está fazendo? — perguntou uma forma ao seu lado.
 Demorou alguns instantes para que seus olhos focalizassem a forma corretamente: achou, de início, que se tratava de algum tipo de leão a alguma distância dela, depois, pensou tratar-se de um rato bem ao seu lado. E então, descobriu.
 — Estou explorando — disse Coraline ao gato.
 (GAIMAN, 2003, p. P. 72).

A compreensão de Coraline sobre esse universo tão limitado é construída por meio dos esclarecimentos dados pelo gato, as sugestões do outro pai e as experiências pelas quais a menina passa. O leitor é também levado a experimentar essa descoberta e as conclusões de Coraline servem como fecho para questionamentos levantados pela menina. Coraline se intriga, explora e descobre aquilo que deseja saber, e o leitor é como um segundo companheiro além do gato, que caminha ao lado de Coraline e observa suas ações no intuito de também alcançar êxito na resolução desses mistérios.

Explorar o jardim e o terreno da casa estava fora de questão, concluiu. Eles não existiam, não eram reais. Não havia quadra de tênis abandonada no mundo da *outra mãe*, nem poço sem fundo. Tudo o que havia era a casa em si. (GAIMAN, 2003, p. 92).

Assim como a *outra mãe* e a casa em si, o pequeno pedaço de mundo fora da casa também sofre com a vitória de Coraline, cada descoberta da menina, cada ponto no jogo contra a *outra mãe* desfaz vagarosamente a ilusão que ela criou. Distorcidas e confusas, as criações da *outra mãe* parecem ruir junto com sua derrota.

DO LADO DE FORA, o mundo havia se transformado em uma névoa informe que se movia em espiral, sem contornos nem sombras, enquanto a casa, propriamente dita, parecia ter se torcido e esticado. (GAIMAN, 2003, p.103).

De volta para casa, a menina finalmente enxerga aquilo que antes lhe parecia entediante. Passa verdadeiramente a valorizar as pequenas coisas, e também se impressiona com a beleza que o mundo real possui.

A luz que entrava pelo quadro da janela era diurna, uma autêntica luz dourada de fim de tarde, não uma luz branca de neblina. O céu era de um azul esverdeado e Coraline podia ver árvores e, além das árvores, as colinas a que desapareciam no horizonte em tons púrpuras e cinzas. O céu nunca parecera tão céu, o mundo nunca parecera tão mundo.
[...] Nada, pensou ela, jamais fora tão interessante. (GAIMAN, 2003, p. 132).

Um dos motivos que levam Coraline a atravessar o corredor e encontrar a *outra mãe* é sua curiosidade. De início, a própria mãe abre a porta para a menina, no intuito de provar-lhe que não há nada além de uma parede de tijolos atrás da porta. E, de fato, é isso que encontra ao girar a fechadura. Antes da porta existe a chave, caracterizada em vários momentos como fria, enferrujada, velha, escura – muito mais que todas as outras. A chave é um ponto de grande significado, assim como a porte, existe apenas uma chave, inicialmente a mãe de Coraline a possui, depois Coraline, a *outra mãe* e, por fim, Coraline novamente. Quem detém a chave detém o poder de abrir a porta e atravessar os mundos. A porta, que inicialmente não abre para lugar algum, em um momento oportuno em que Coraline encontra-se só e entediada acaba levando-a para a outra casa. A normalidade se esvai a partir do momento que a menina atravessa a porta, e se depara com a construção que a *outra mãe* realizou para encantá-la. Mais uma vez, esse elemento também assume características animadas, cria vida e assusta a menina:

Foi até a sala de visitas e olhou para a porta. Tinha a sensação de que a porta a estava olhando, o que, sabia, era uma tolice, mas inconscientemente sabia que de algum modo era verdade. (GAIMAN, 2003, p. 57).

A *outra mãe* é quase tão misteriosa quanto o corredor que leva até ela. Para o leitor desatento essa passagem pode não assumir grande significado, no entanto, a descrição do corredor leva a crer a necessidade de certa atenção para o mesmo. Assim como outros ambientes, e seguindo a linha do suspense presente na obra, essa ponte entre os dois mundos é revelada aos poucos. Primeiro pelo cheiro, depois pelo tato e pela constante escuridão que o envolve. Os elementos sinestésicos são recorrentes e não existe uma total apresentação do que seria esse corredor. Eis sua primeira aparição:

Ela dava para um corredor escuro. Os tijolos haviam desaparecido como se nunca tivessem estado lá. Um odor frio e bolorento passava pelo vão aberto: cheirava a alguma coisa muito velha e muito lenta. (GAIMAN, 2003, p. 32).

É recorrente o uso de termos vagos para descrever novos elementos. Não parece de fato haver intenção de construir definições fechadas. Além disso, a decisão por esse tipo de explicação aproxima o discurso do olhar do leitor, a aproximação é estabelecida aos poucos, na medida que cada ambiente é apresentado. Em toda narrativa faz-se presente a ampliação de elementos do cotidiano da criança. Nesse sentido, compreende-se a construção de um leitor implícito jovem, que faz uso desse tipo de significação.

Não havia parede de tijolos — somente a escuridão, uma escuridão subterrânea, negra como a noite, em cujo interior coisas poderiam estar se movendo. (GAIMAN, 2003, p. 49).

A cada descrição novas informações são acrescentadas, dando maior consistência na configuração desse elemento. Surgem elementos sonoros, e a potencialização da expectativa de que algo estaria escondido no escuro do corredor. Esse pequeno espaço que separa as casas é como uma aventura a parte e Coraline só consegue ultrapassá-lo enfrentando momentos desafiadores.

Coraline respirou fundo e pisou na escuridão onde vozes estranhas sussurravam e ventos longínquos sibilavam. Tinha certeza de que havia algo atrás dela no escuro: algo muito velho e muito lento. Seu coração batia com tanta força e tão alto, que teve medo dele estourar

em seu peito. Fechou os olhos contra a escuridão. (GAIMAN, 2003, p .49).

Coraline está sozinha na primeira vez que ultrapassa do corredor, porém, ao retornar para salvar seus pais, tem a companhia do gato e em sua última passagem traz consigo os fantasmas, o gato e sua família. A ajuda daqueles que ama a sustentam no momento de maior perigo.

Era uma corrida esforçada, e parecia a Coraline que se estendia por uma distância maior do que era possível a qualquer coisa. A parede que ela estava tocando parecia-lhe quente e macia agora, e, Coraline percebeu, parecia coberta por um pelo felpudo. Mexia-se como se estivesse respirando. Coraline retirou rapidamente a mão.

Ventos uivavam no escuro.

Tinha medo de chocar-se contra alguma coisa e estendeu a mão para a parede novamente. Desta vez, o que tocou parecia quente e molhado, como se ela tivesse posto a mão na boca de alguém, e tirou a mão com um pequeno grito. (GAIMAN, 2003, p. 130).

Em suma, assim como as narrativas góticas de Poe (1846), a narrativa de Gaiman solicita a compreensão do espaço como elemento determinante. Filho (2008) enumera três possibilidades de gradação ficcional para o espaço, que seriam: realista, imaginativo e fantasioso. Em *Coraline* (2003) prevalece esses dois últimos, tendo em vista pautar-se no fantástico e também por optar por uma duplicação do espaço, em que o primeiro seria o mais próximo do determinado como imaginativo e o segundo como espaço fantasioso, que foge as leis mais distantes de uma caracterização realista.

Encerrando esse tópico, a discussão de Filho (2008) quanto a influência do espaço para com o desenvolvimento do enredo é também presente na narrativa em questão. O espaço é determinado no primeiro capítulo e é descrito gradativamente: a porta, a chave, o corredor, a casa. Cada um desses elementos atua de forma imprescindível para a construção do enredo.

Em uma análise topográfica básica é coerente afirmar que em *Coraline* (2003) essa se resumiria ao espaço da casa, pois, apesar de, em alguns pontos o ambiente externo ser revelado, não passa de um pequeno quintal que pouco interfere no texto. Essa casa, contudo, pode ser dividida em macro e micro espaços, pois um detalhe

importante é que sua família divide a casa com outras pessoas, em espécies de apartamentos e essa divisão da casa não deve ser ignorada, pois entre esses cômodos está exatamente aquele misterioso, que desperta o interesse da menina ao tentar descobrir quem (ou o quê) habita do outro lado da porta.

Finalmente, não pode deixar de ser destacado a relação direta da ambientação com os sentimentos e a fase pela qual Coraline passa. No decorrer da história o nevoeiro e ao fim o surgimento do sol são uma metáfora para o crescimento da menina. Sua evolução e a construção de uma compreensão maior sobre aquilo que a cerca se ampliam na construção do espaço. A menina aprende e se “esclarece”, o ambiente claro que encerra a narrativa refere-se ao crescimento e a resolução de várias questões vivenciadas por ela. Sua relação com a família e o entendimento sobre si mesmo, assim como a última passagem para fora da casa acompanhada por sua família e por aqueles que salvou é, realmente, uma das cenas mais significativas.

3.3.3 Promessas, mentiras e ilusões

A maioria das crianças adora jogos, brincadeiras e desafios. Essa sede de aventura de Coraline é bem marcada desde o início da narrativa, e é por meio dela que a menina é levada ao encontro de sua *outra mãe*. O sonho de ter uma família unida e carinhosa também é revelado nas atitudes de Coraline. Por esse motivo, são esses os guias usados pela *outra mãe* para construir um mundo perfeito para a menina e encantá-la com aquilo que ela não possui. O quarto organizado para a menina é uma das primeiras tentações criadas pela *outra mãe* para encantá-la:

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

Somado a essa reconstrução do espaço em que os sonhos da menina se concretizam, surge de modo bem marchado o apelo afetivo. Na parte inicial do texto,

em momento algum é destacado de modo direto qualquer insatisfação da menina em relação aos pais, contudo, pelo discurso e postura de sua família e adultos com os quais convive há um direcionamento para que o leitor acredite que realmente a menina seria carente do amor dos pais, que pouco lhe dedicam atenção. A menina não pode brincar, seus pais não têm tempo de entretê-la, a comida não é boa o suficiente, etc. A casa da menina, inicialmente, é construída de uma forma distante, é o lugar para o qual mudou-se a pouco tempo, um pouco sombrio, velha, com espaços desconhecidos, e esse estranhamento é reforçado pela recorrência da palavra casa, e não lar. Assim, o termo lar só surge nas palavras dos outros pais de Coraline:

— Então — perguntou o outro pai. — Você gostou daqui?
 — Acho que sim — respondeu Coraline. — É muito mais interessante do que lá em casa.
 Entraram.
 — Fico feliz que esteja gostando — disse a mãe de Coraline. — Porque gostaríamos de pensar que este é o seu lar. Pode ficar aqui para sempre, se quiser. (GAIMAN, 2003, p.47-48).

Esse apelo afetivo é reforçado quanto ocorre a tentativa de desmerecer os verdadeiros pais da menina. A construção da narrativa em paralelo, em que a primeira parte da obra é reconstruída e exige diretamente o referente, é uma das marcas mais evidentes de leitor implícito, pois encaminha de forma determinante a leitura e solicita marcadamente que esse leitor (implícito) resgate dados anteriormente dispostos no texto. A repetição também surge como caminho para entender os esquemas dispostos no texto, pois não são apresentadas de modo aleatório e podem ou não ganhar significado a partir da possível concretização desse leitor.

— Nada mudou, menininha — disse, e sua voz soava como o barulho de folhas secas roçando pelas calçadas das ruas. — E se você fizer tudo o que jurou que faria? E daí? Nada mudou. Você vai para casa. Vai se entediar. Vai ser ignorada. Ninguém vai ouvir você, ouvir realmente. Você é esperta demais e quieta demais para que eles a compreendam. Eles sequer sabem falar o seu nome. (GAIMAN, 2003, p. 115).

A expressão “nada mudou” solicita imediatamente o resgate de toda situação anteriormente apresentada na “vida real” de Coraline. Essa construção carrega uma

ampla significação explicitada nas colocações seguintes em que é lembrado o tédio, a indiferença, a falta de atenção e a incompreensão; situações vivenciadas pela personagem em momentos anteriores que o leitor deveria significar retomando os fatos no início do texto. O diálogo que se segue trabalha com a progressão desse discurso:

— Fique aqui conosco — disse a voz da figura na extremidade do quarto. — Nós te ouviremos, brincaremos e riremos com você. Sua *outra mãe* construirá mundos inteiros para você explorar e rasgar a cada noite quando tiver acabado. Cada dia será melhor e mais brilhante do que o anterior. Lembra-se da caixa de brinquedos? Não seria melhor o mundo construído daquele jeito e somente para você? (GAIMAN, 2003, p. 115).

Esse paralelo acontece em alguns pontos de forma mais próxima e em outros mais distante. Contudo, a atenção a esses elementos é solicitada e isso fica evidente pela recorrência e também pela sutileza com que essa ferramenta é apresentada.

Questionamentos de Coraline em diálogo com o outro senhor Bobo.	
— E haverá dias cinzentos e molhados em que eu simplesmente não saiba o que fazer e não tenha nada para ler ou a que assistir e nenhum lugar para onde ir, e o dia se arraste para sempre? — perguntou Coraline. (GAIMAN, 2003, p.116)	
Coraline foi até a janela e observou a chuva cair. Não era o tipo de chuva sob a qual se podia caminhar — tratava-se do outro tipo, o tipo que se atira do céu e se esparrama por onde cai. Era uma chuva determinada, e, no momento, sua determinação era transformar o jardim em uma sopa molhada e enlameada. Coraline já assistira a todos os vídeos. Cansara-se de seus brinquedos e lera todos os seus livros. (GAIMAN, 2003, p.14)	— Nunca. (GAIMAN, 2003, p.116)
— E haverá refeições horróricas, com pratos feitos à base de receitas, com alho, estragão e favas? — perguntou Coraline. (GAIMAN, 2003, p.116)	
— Papai — disse —, você experimentou outra receita. — É um ensopado de alho-poró e batata, salpicado com estragão e queijo Gruyère derretido — admitiu o pai. Coraline suspirou. (GAIMAN, 2003, p. 17)	— Cada refeição será uma alegria — sussurrou a voz de baixo do chapéu do velho. — Nada passará por sua boca que não a delicie completamente. (GAIMAN, 2003, p.116)
— E eu poderia ter luvas verde-fosforescentes para usar e galochas amarelas em forma de sapo? — perguntou Coraline. — perguntou Coraline. (GAIMAN, 2003, p.116)	
Coraline avistou algumas luvas verde-fosforescentes que lhe agradaram muito. Sua mãe recusou-se a comprá-las,	— Sapo, rinoceronte, pato, polvo — o que você desejar. O mundo será feito novo para você a cada manhã. Se ficar aqui,

preferindo, em vez disso, meias brancas, roupas de baixo azul marinho para a escola, quatro blusas de cor cinzenta e uma saia cinza escuro. (GAIMAN, 2003, p. 29)	poderá ter o que quiser. (GAIMAN, 2003, p.116)
---	--

Quadro 5: diálogos de Coraline

As explicações do narrador, o modo como apresenta os elementos mais estranhos é uma das técnicas de aproximação e de previsão de um leitor implícito. Temas como a morte, que são de todo modo estranho e difícil de ser apresentados em uma linguagem mais próxima do universo infantil são construídas na narrativa por meio de comparações. Ao encontrar as crianças fantasmas, por exemplo, é apresentada uma definição da morte por meio de objetos conhecidos pela menina. As figuras de linguagem estão presentes no texto e servem de apoio para o surgimento de personagens e elementos de difícil descrição.

A intertextualidade na obra de Gaiman é bastante demarcada. Essa relação com outros textos e o apelo a informações anteriores sendo solicitadas ao leitor implícito como critério de significação pode ser visto, por exemplo, quando a ideia do jogo (desafio) é apresentada. Essa ideia é marcada pela própria Coraline, por sugestão do gato, a menina entende que a *outra mãe* pode ser vencida por meio de suas próprias ciladas:

— Ela não vai me deixar no escuro para sempre — disse Coraline. — Ela me trouxe aqui para jogar jogos. Jogos e desafios, disse o gato. Não sou um grande desafio aqui no escuro. (GAIMAN, 2003, p. 85).

No diálogo com a *outra mãe* o plano de Coraline é posto em prática, as expressões da *outra mãe* demarcam seu interesse na sugestão da menina. O destaque aos olhos e as respostas curtas da personagem tornam evidente sua intenção de disfarçar o que pensa, mas certa fraqueza na forma como esconde seus desejos:

— Você gosta de jogos — disse Coraline. — Foi o que me disseram. Os olhos negros da *outra mãe* lampejaram.
— Todo mundo gosta de jogos — foi tudo o que respondeu. (GAIMAN, 2003, p. 89-90).

O acordo firmado entre as duas personagens encaminha boa parte da narrativa a partir desse momento, assim, nesse ponto, percebe-se a estruturação da narrativa como os antigos contos detetivescos em que a busca pela solução do mistério solicita a participação do leitor por meio de pistas; o leitor deve, junto com a personagem que assume o papel de detetive, desvendar o enigma. No entanto, antes de tudo, as regras do jogo são acordadas para que a busca aconteça de forma justa:

— Você não ficaria mais feliz se me ganhasse, honesta e claramente?
 — perguntou Coraline.
 — Possivelmente — disse a *outra mãe*. E deu um show de indiferença, mas seus dedos mexiam e tamborilavam. Lambeu os lábios com sua língua escarlate: — O que exatamente está oferecendo?
 — Eu — disse Coraline, segurando os joelhos embaixo da mesa para evitar que tremessem. — Se eu perder, ficarei aqui com você para sempre e deixarei você me amar. Serei a mais obediente das filhas. Comerei sua comida e jogarei baralho com você. E deixarei você costurar seus botões nos meus olhos.
 Sua *outra mãe* olhava-a sem pestanejar os botões negros.
 — Isso me soa muito bem — disse. — E se você não perder?
 — Então você me deixa ir embora. Você deixa todos irem embora — meu pai e minha mãe de verdade, as crianças mortas, todos os que você prendeu aqui. (GAIMAN, 2003, p. 90).

Diferente das propostas feitas para a menina e das várias tentações, ao realizar o acordo com a *outra mãe*, a menina recorre aos interesses dela e oferece tudo aquilo que lhe foi solicitado: seu amor, sua atenção, sua obediência e o grande sacrifício - deixar que lhe costurem botões nos olhos. Para que o acordo aconteça, ambas as partes devem prometer aquilo que mais lhe importe, assim, no acordo, alguém sempre perderá algo importante, mas ambas devem estar comprometidas.

3.3.4 Assustadoramente interessante

O trabalho com o elemento medo é um dos mais relevantes nessa narrativa. Gaiman é um mestre na arte de disfarçar os elementos mais grotescos de modo belo e delicado. Desse modo, a evolução dos traços assustadores, mesclado com a estrutura do suspense na obra, agregam valor ao texto e garantem sua aceitação nos mais variados públicos.

Essa gradação de elementos assustadores que inicialmente são apenas sugeridos e que se concretizam de maneira sensível é identificada na narrativa como um todo. O espaço é um dos primeiros destaques nessa construção, a casa antiga, além de ser um lugar estranho também se mostra como uma ótima escolha de ambientação por ser um lugar fechado, determinado, e que possibilita o trabalho de construção de ambientação nos espaços dos cômodos.

O suspense como estratégia discursiva, que atua como elemento de manutenção do interesse é uma ferramenta frequente na obra de Gaiman. Uma de suas narrativas destinadas ao público infantil, intitulada “Os lobos dentro das paredes” (2009), retoma essa prática de maneira bem-humorada e cativante. Silva e Costa (2015) analisam essa narrativa e discutem como a relação entre texto e ilustração reforçam esse cenário e atraem o leitor. É importante frisar que a frequência com que o autor recorre a essas construções tornam evidente que o mesmo considera a técnica eficaz independente do público a que se destina a obra. Talvez pelo fato de que, muitas vezes, o leitor, a depender do seu nível de proficiência, solicita essa suspensão e aguarda no texto a presença de tais táticas.

Além disso, o uso dos sentidos como caminho para a construção do efeito do medo é evidente. Os momentos de maior tensão se iniciam por impressões sonoras e apenas sugestões visuais, o olfato surge como elemento de reforço em que a construção do ambiente se apoia. O primeiro elemento estranho na narrativa é ainda próximo da normalidade e se apoia na percepção do comum mesclado ao estranho.

Naquela noite, Coraline ficou acordada na cama. A chuva passara. Estava quase adormecendo, quando algo fez t-t-t-t-t. Coraline sentou-se na cama.
O barulho prosseguiu kriii..... aaaak.b (GAIMAN, 2003, p. 17).

Como é possível perceber no trecho acima, trata-se apenas da apresentação de uma percepção sonora da menina. Um barulho estranho invade a narrativa, o uso

de onomatopeias reforça o estranhamento. Nada é afirmado a respeito. O leitor é encaminhado a posicionar-se de maneira tão alheia quanto a personagem menina. Em seguida, o uso de pronomes indefinidos demarca o distanciamento e a indeterminação dos elementos que surgem pouco a pouco. As explicações e descrições do narrador se apoiam, frequentemente, em elementos conhecidos, construindo mais uma vez a relação de comparação na descrição das “coisas” que assustam a menina.

Algo moveu-se.

Era pouco mais do que uma sombra e percorreu rapidamente o corredor escurecido como um pequeno fragmento de noite. (GAIMAN, 2003, p. 18).

Essa indefinição permanece, com o acréscimo de outros elementos, ampliando a descrição de algo estranho e indefinido. Ao comparar a figura estranha com uma sombra é possível demarcar a aproximação desse elemento com algo real e a tentativa de normalização dessa situação, o retorno ao concreto desmistifica as impressões da menina: “A única luz vinha do corredor e Coraline, que estava em pé no vão da porta, projetava uma sombra enorme e distorcida sobre o tapete da sala — parecia uma mulher magra e gigantesca.” (GAIMAN, 2003, p. 18)

Elementos já apresentados na narrativa, ou seja, já conhecidos, também surgem de modo indefinido e distorcido e avigoram o feitiço assustador das descrições. Nesses pontos também é solicitado do leitor a retomada de descrições anteriores no intuito de aproximar as imagens construídas e descobrir, junto com a menina, a que se referem essas novas construções.

Ao aproximar-se da coisa na parede, percebeu que se tratava de alguma espécie de casulo, como uma bolsa de ovos de aranha. Contraía-se ao contato com a luz. Dentro do casulo, havia algo que se parecia com uma pessoa, porém uma pessoa com duas cabeças, com o dobro de braços e de pernas que deveria ter. (GAIMAN, 2003, p. 98).

A descrição minuciosa dos elementos e reações da menina expandem o efeito assustador. O trecho que se segue ganha destaque pelo uso de expressões que transmitem a sensação da menina ao entrar em contato com esta figura grotesca de modo extremamente sensorial e angustiante:

Avançou mais um passo. Nunca se sentira tão apavorada, mas, mesmo assim, seguiu em frente até chegar ao casulo. Então, enfiou sua mão dentro da brancura pegajosa e aderente da substância na parede, a qual estalava suavemente como um fogo baixo enquanto sua mão adentrava. A substância aderiu a sua pele e suas roupas como fazem as teias de aranha ou o algodão-doce. Enfiou a mão até que tocou numa mão fria que estava, Coraline podia senti-lo, cerrada em torno de uma outra bola de gude. A pele da criatura era escorregadia, como se tivesse sido coberta de gelatina. (GAIMAN, 2003, p. 99).

As impressões de Coraline são descritas e funcionam como ponte entre personagem e leitor. A constante relação entre elementos comuns e estranhos destacam a sugestão de uma ampliação da realidade, ou de que a própria menina estaria distorcendo a realidade. É importante repetir que existe a constante evolução nas descrições em que o distanciamento e aproximação com a realidade buscam construir um foco narrativo que se distorce dependendo do efeito a ser alcançado.

Nesse ponto, um dos trechos que mais chama a atenção é o momento em que Coraline reencontra o outro pai, enquanto está procurando pelas almas das crianças. Tem-se então, especificamente, a junção de vários elementos de destaque na construção da narrativa, como a descrição sensorial do ambiente em

Pelo buraco, subia um cheiro de argila úmida e de algo mais, um odor acre e picante como vinagre azedo. (GAIMAN, 2003, p. 106).

Reforçado pela descrição gradativa que demarca o suspense

As chinelas de Coraline deslizavam ruidosamente pelo chão de cimento. O mau cheiro havia piorado. Ela estava pronta para dar meia-volta e sair, quando viu o pé saliente sob o amontoado de cortinas. (GAIMAN, 2003, p. 106).

A repetição de elementos de destaque

Respirou profundamente (o fedor de vinho azedo e de pão embolorado enchia sua cabeça) e afastou o pano úmido, descobrindo algo aproximadamente do tamanho e da forma de uma pessoa. (GAIMAN, 2003, p. 106).

A indeterminação e construção de um ambiente sombrio e nublado e comparação com elementos do cotidiano da criança, como já citados em momento anterior, retomam a ideia do fantástico na obra. Esse estranhamento revelado por meio das descrições aproxima o leitor da realidade infantil, todas as comparações, frequentes no decorrer do texto, relacionam aspectos estranhos e indefinidos, indeterminados e dificilmente conhecidos pelo olhar da criança, a elementos retomados do universo infantil:

Sob a luz tênue, Coraline levou vários segundos até reconhecer de fato a coisa: era pálida e inchada como uma larva, as pernas e os braços finos como varas. Quase não havia traços em seu rosto, que se inchava e inflava como massa de pão fermentada. (GAIMAN, 2003, p. 107).

Além desses tópicos referentes a forma de narrar, a maneira de dispor os elementos na narrativa, que de fato são recorrentes, a presença de várias informações contribui para a construção desse ambiente como um lugar assustador: insetos, fantasmas, sombras e sustos constantes distribuídos pelo texto reafirmam o sentimento de medo e aventura. Nada é descrito de modo direto e claro; os ratos, por exemplo, tem como destaque seus olhos vermelhos assustadores:

Olhos vermelhos a encaravam. Pequeninos pés rosados apressaram-se a correr quando ela se aproximou. Sombras mais escuras deslizavam por entre as sombras nas quinas dos objetos. (GAIMAN, 2003, p. 114).

Os barulhos indefinidos ganham adjetivos quase palpáveis:

— Tratava-se de uma voz sussurrante, arranhada e seca. Lembrava a Coraline algum tipo de inseto bem grande morto. O que era uma tolice, ela sabia. Como uma coisa morta, especialmente um inseto morto, poderia ter voz? (GAIMAN, 2003, p. 115).

E surge uma coisa assustadora, que se move pelos lugares escuros, como um rato com muitas pernas, uma sombra, um caranguejo com pés excessivos ou, por fim, algo que a menina conhecia muito bem:

Sabia o que aquilo era, e o que estava procurando. Havia-a visto muitas vezes nos últimos dias, estendendo-se, agarrando, apanhando e atirando besouros obedientemente na boca da *outra mãe*. Com cinco pés, de unhas vermelho-carmesim, da cor dos ossos.

Era a mão direita da *outra mãe*.

Queria a chave negra. (GAIMAN, 2003, p. 142).

Em meio a esse clima aventureiro e assustador, temas complexos são discutidos nessa narrativa; a morte, a solidão e o esquecimento são discussões constantes e apresentadas de modo bastante delicado. Nesse aspecto, a presença dos fantasmas acaba por reforçar essa construção por meio de várias escolhas; além de Coraline, os fantasmas são as únicas figuras infantis nessa narrativa onde a maioria dos personagens são adultos; além disso, a discussão sobre a morte é construída delicadamente, por meio de pistas distribuídas no texto

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. (GAIMAN, 2003, p. 81).

A temperatura é um dos traços de destaque, reforçado pela inconsistência e leveza constroem uma figura fantasmagórica, porém delicada e frágil como asas de mariposas:

Sentiu uma mão fria tocar seu rosto, os dedos percorrerem-no como o bater suave de asas de mariposa. (GAIMAN, 2003, p. 81).

Importante ressaltar que, a apresentação dos fantasmas, além desses adjetivos que os coloca como seres um tanto quanto diferentes, o destaque maior está na importância das memórias para esses personagens, que parecem existir apenas como lembranças de tempos antigos, indecisos e incertos sobre quem foram:

Ainda trago em minha mente imagens da minha preceptora em uma certa manhã de maio, trazendo consigo meu aro e minha vara, o sol da manhã batendo-lhe nas costas e todas as tulipas agitando-se à brisa. Mas esqueci-me de seu nome e do nome das tulipas também. (GAIMAN, 2003, p. 82).

As crianças fantasmas não lembram exatamente quem são, mas as poucas memórias que possuem servem de referência para a identificação de suas almas. Assim, é possível fazer um paralelo entre aquilo que as crianças lembram e a configuração de suas almas, concretizadas como pequenas bolas de gude:

Relações de paralelo entre as crianças fantasmas	
<p>Pelo furo, o mundo era cinzento e descolorido como um desenho a lápis. Tudo nele era cinza — não, não tudo: algo reluzia no chão, algo da cor de uma brasa na lareira de um quarto de criança, da cor de uma tulipa escarlate e alaranjada, acenando sob o sol de maio. Coraline estendeu a mão esquerda, com muito medo de que aquilo sumisse, se ela tirasse o olho do lugar, e procurou atrapalhadamente pegar a brasa ardente. (GAIMAN, 2003, p. 95)</p>	<p>— Mas sempre achei que aquelas tulipas deveriam ter um nome. Eram vermelhas, alaranjadas e amarelas como a brasa na lareira do quarto de brinquedos em uma noite de inverno. Recordo-me delas. (GAIMAN, 2003, p. 82)</p>
<p>Deu uma última olhada pelo furo da pedra: o teatro abandonado permanecia de um cinza frio, porém, agora, um brilho marrom, tão profundo e radiante como a madeira de cerejeira lustrada, saía de dentro do casulo. Seja o que for que brilhasse, estava seguro por uma das mãos da coisa na parede. (GAIMAN, 2003, p. 99)</p>	<p>— Mas foi você, senhorita — disse a menina alta, sentada em frente a Coraline. Usava um vestido marrom meio sem forma e trazia um gorro marrom na cabeça amarrado sob o queixo. (GAIMAN, 2003, p. 138)</p>
<p>Da capa de chuva do homem, saía um brilho aproximadamente na altura do peito. Pelo furo na pedra, a luz cintilava e brilhava com uma cor branca azulada como a de qualquer estrela. Coraline gostaria de ter uma vara ou algo com o que cutucá-lo: não tinha a menor vontade de se aproximar do homem sombrio no final do quarto. (GAIMAN, 2003, p. 116-117)</p>	<p>Era uma criança muito pálida, vestida com o que pareciam ser teias de aranha e com um círculo de prata reluzente sobre os seus cabelos loiros. Coraline poderia jurar que a menina tinha duas asas — como asas de borboleta empoeiradas de prata — saindo de suas costas. (GAIMAN, 2003, p. 138)</p>

Quadro 6: paralelo entre momentos do texto.

É evidente que algumas figuras são apresentadas de modo mais aberta, exigindo um leitor que costure as pontas da narrativa recorra às pistas deixadas no caminho; há também aspectos menos evidentes, o que aumenta a ideia de leitores diversos na obra, com níveis de proficiência diferentes e que, dependendo das ligações que constroem teriam ou não acesso à determinadas questões e construiriam interpretações diversas de acordo com as pistas que conseguiriam desvendar.

As crianças fantasmas são apresentadas dessa forma a partir do momento em que Coraline consegue acostumar o olhar naquele compartimento escuro onde foi colocada de castigo. O leitor tem acesso à essa informação junto com Coraline, mas, assim como ela, recebe as pistas dadas anteriormente.

Agora, Coraline estava vendo, ou imaginava ver, três formas, cada qual tão lânguida e pálida como a lua durante o dia. Eram formas de crianças aproximadamente do seu tamanho. (GAIMAN, 2003, p. 82).

A origem dessas crianças também não fica evidente, porém, é possível construir hipóteses exatamente através das memórias que elas descrevem, e certamente essa sugestão solicita conhecimentos prévios do leitor:

— Quando eu era criancinha, eu usava saias e os meus cabelos eram compridos e cacheados — disse indecisamente. — Mas, agora que você perguntou, acho que um dia eles tiraram minha saia e me deram calções e cortaram meus cabelos. (GAIMAN, 2003, p. 83).

A morte é descrita pelas crianças com forte relação com o esquecimento, assim, a relevância das memórias e a caracterização das personagens através daquilo que não esqueceram pode ser visto como uma breve explicação para a ligação entre a realidade e as ilusões criadas pela *outra mãe*.

— Não dói — sussurrou uma voz apagada.
 — Levará sua vida, tudo o que você é, tudo o que lhe é caro e não deixará nada a não ser neblina e névoa. Levará sua alegria. E, um dia, você vai acordar e seu coração e sua alma terão partido.
 Um casco você será, um fiapo será. Não mais do que um sonho ao despertar ou a lembrança de algo esquecido.
 — Vazia — sussurrou a terceira voz. — Vazia, vazia, vazia, vazia, vazia. (GAIMAN, 2003, p. 84 e 85).

As figuras das crianças fantasmas não surgem apenas como mais um estímulo para que Coraline vença a *outra mãe*, mas sim como outros aliados na luta da menina. Além de esclarecerem vários aspectos sobre a misteriosa *outra mãe*, as crianças fantasmas ajudam Coraline alertando-a de seus ardis; na saída da menina da outra casa, em seu retorno para o mundo real, é com essas personagens que a menina conta. A força da amizade que ela construiu e sua verdadeira família lhe fortalecem nessa passagem:

As outras pessoas no corredor — três crianças e dois adultos — eram de certo modo demasiado insubstanciais para tocarem a porta. Mas suas mãos fecharam-se em torno da mão de Coraline, enquanto ela puxava a grande maçaneta de ferro e, subitamente, ela sentiu-se forte. (GAIMAN, 2003, p. 129).

Essas sugestões mais evidentes misturam-se a metáforas mais complexas; dentre as leituras intrínsecas na obra, uma das que exige maior atenção e que assumem grande significado é a comparação da *outra mãe* com a aranha. A imagem da aranha que arma sua teia e espera sua presa se completa nas atitudes dessa personagem. Na fala do gato essa leitura é destacada:

Mundo pequeno — disse Coraline.
 — É grande o bastante para ela — disse o gato. — Teias de aranha só precisam ser grandes o bastante para apanhar moscas.
 Coraline arrepiou-se. (GAIMAN, 2003, p. 74).

Assim como às crianças, outro aliado constante de Coraline é o gato. Inicialmente apresentado de forma comum, no lado real da casa, e suspenso até a entrada da menina na outra casa, esses dois momentos podem ser comparados nos seguintes trechos:

O gato	
<p>Havia ainda um gato preto altivo que se sentava sobre os muros e os tocos de árvore a observá-la, mas que escapulia quando ela se aproximava para tentar brincar. (GAIMAN, 2003, p. 13)</p>	<p>Um barulho sutil fez-se ouvir atrás dela. Coraline virou-se. Em pé, sobre o muro próximo a ela, achava-se um gato grande e preto, idêntico ao gato grande e preto que vira no terreno de casa. — Boa tarde — disse o gato. Sua voz soava como a voz de dentro dá cabeça de Coraline, a voz com a qual ela pensava as palavras; mas essa era uma voz de homem, não de menina. (GAIMAN, 2003, p. 39)</p>

Quadro 7: paralelo entre momentos do texto

Não fica claro a relação entre o gato e a *outra mãe*, mas a figura desse personagem é construída como um detentor de grande sabedoria. Além de amigo da menina, o gato lhe esclarece sobre essa arduosa arapuca criada pela *outra mãe* e se faz presente em momentos decisivos da narrativa; o gato retorna com a menina para a outra casa e também sugere um modo de vencer a criatura. O gato se modifica misteriosamente na passagem para a outra casa e discute temas complexos com a menina. O discurso é sustentado na escolha desse personagem como mentor e dá margem para várias interpretações e relações intertextuais.

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

— Quer algo para amar, acho — respondeu o gato. — Algo que não seja ela. Pode ser que queira algo para comer também. É difícil dizer com criaturas daquelas.

— Você tem algum conselho? — indagou Coraline.

O gato parecia começar a dizer mais alguma coisa sarcástica. Então, sacudiu os bigodes e disse:

— Desafie-a. Não há nenhuma garantia de que ela vai jogar limpo, mas uma criatura dessas adora jogos e desafios.

— Que tipo de criatura é essa? — perguntou Coraline.

[...]

— Se eu fosse você, entraria. Vá dormir. Você tem um longo dia pela frente.

E então, o gato sumiu. Coraline percebeu que ele tinha razão. (GAIMAN, 2003, p. 64-65).

O gato vira inclusive arma na luta final contra a *outra mãe*, e além de tudo retorna com Coraline para casa e a acompanha até os momentos finais da narrativa. Os mistérios sobre o gato, assim como sobre a *outra mãe* não são respondidos, apenas sugeridos. E garantem grande complexidade de leituras na obra.

Coraline esfregou-lhe o pêlo macio da barriga, fazendo-lhe cócegas e o gato ronronou de contentamento. Uma vez satisfeito, rolou de frente novamente e caminhou de volta rumo à quadra de tênis, como uma porção mínima de meia-noite ao sol do meio-dia. (GAIMAN, 2003, p. 153).

Enfim, como comentado no início desse texto, *Coraline* não é uma narrativa fechada, não traz todas as repostas para o leitor, mas lhe sugere muitas leituras. Não é uma narrativa para crianças, nem para adultos, mas para leitores que aceitem o acordo e que queiram desvendar, nem que seja em parte, todos os mistérios que essa narrativa contém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Guy de Maupassant, em seu ensaio *Le Roman* (1888), traz à tona uma angústia que, apesar de atual, afligia o autor desde aquele tempo em que produzia, no longínquo século XIX: a necessidade de ser original, mesmo quando tudo parecia já ter sido dito.

Certamente, diante das considerações aqui realizadas, fica evidente a ousadia e inovação existentes na obra de Gaiman. Suas obras surgem como riquíssimos exemplos de uma atualidade narrativa, com sólidas bases na tradição, mas que garantem elementos que os singularizam.

Esse posicionamento já havia sido apresentado por Edgar Allan Poe, anteriormente, desse modo, é posto como um aspecto comum entre os autores aqui discutidos. Além da grande maestria com que escreveram, é exatamente esse refletir constante acerca da própria obra, uma cobrança extrema sobre o fazer artístico e o desejo constante de originalidade que cria entre esses autores uma espécie de tradição narrativa.

É possível enxergar em Neil Gaiman uma alternativa que garante resultados bastante positivo diante das formulas cada vez mais repetitivas: a releitura, a criação de adaptações recheadas de novidade e originalidade. Afinal, se não é possível produzir algo totalmente novo, uma opção viável seria recorrer as produções fixadas no imaginário e revê-las por meio do espírito da modernidade, e é isso que Gaiman faz frequentemente e que vem gerando narrativas de grande potencial.

Gaiman não apenas recorre aos clássicos em seu trabalho, o autor frequentemente recorre a um arcabouço mitológico e retoma esse material em um contexto contemporâneo. Fora isso, muitas de suas obras partem de elementos da ficção científica, temas sobrenaturais e também questões específicas das relações humanas na atualidade.

Desse modo, compreende-se que todo texto literário prevê a atuação de um leitor, tendo em vista o fato de que a obra literária não deixa de ser um espaço de comunicação que solicita interlocutores para sua concretização como texto. Assim, o que garante a literariedade desses escritos é exatamente os espaços de indeterminação, ou vazios do texto, que aguardam a participação do leitor real para dar-lhe significados.

Assim, ao identificar os espaços de atuação desse leitor, é possível compreender os encaminhamentos dados, no texto, para sua atuação. É possível

colher pistas acerca da ação pressuposta desse elemento e, além disso, compreender que na narrativa, a limitação de estruturas e restrita atuação do leitor é algo positivo e que pode ser analisado como uma importante contribuição para a compreensão desse elemento.

Finalizando nossas considerações, esperamos ter fornecido esclarecimentos relevantes quanto ao papel do leitor, assim como a definição dos traços mais marcantes em sua atuação perante a malha textual.

A apresentação de Gaiman e análise de seus escritos, atrelado aos conceitos teóricos escolhidos como base de nossos estudos, foi de suma importância para o alcance de nossos objetivos, pois *Coraline* (2003), por aspectos várias, sustenta a análise aqui proposta de forma bastante efetiva.

Espera-se que esse texto contribua para aqueles que se debruçam sobre a narrativa contemporânea e que contemple a necessidade e urgência do reconhecimento da atuação do leitor implícito nos textos ficcionais.

REFERÊNCIAS

ANGELIDES, S. **O diálogo epistolar entre Tchekhov e Gorki**. São Paulo: Revista USP, 1990.175-180.

ARANHA, G.; BATISTA, F. **Literatura de massa e mercado**. Revista Contracampo - revista do Programa de pós-graduação em comunicação - Universidade Federal Fluminense. Niterói, nº 20 - semestral; 2009.

BENITES, S. A. L. Intertextualidade e literatura juvenil. In: CECCANTINI, L.; PEREIRA, R. F. **Narrativas juvenis: outros modos de ler**. São Paulo: Editora Unesp; Assis, SP: ANEP, 2008.

CAMPBELL, H. **A arte de Neil Gaiman**. Tradução: Alexandre Callari. 1. Ed. São Paulo: Mythos Editora, 2014.

CANDIDO, A. **O direito a literatura**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. (et al). **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CERQUEIRA, A. L. S. **O realismo mágico nas Short Stories de Neil Gaiman, um contador de histórias da contemporaneidade**. 2010. 123 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000COELHO, 2000. P. 53.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

COSSON, R. **Letramento Literário: teoria e prática**. 2ª ed. 2ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2012.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto** – prolegômenos e a teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ECO, U. **Lector in Fabula**. 2. ed. Tradução: Attílio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

EICHENBAUM, B. Teoria da prosa. In.: TODOROV, T. **Teoria da literatura** – textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FILHO, O. B. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. XV Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, interações, convergências. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasília.

FISCHER, Enerst. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977

GAIMAN, N. **Coraline**. Tradução Regina de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco Jovens leitores, 2003.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ISER, W. **O ato da leitura**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: ed. 34, 1996.

JAUSS, H. R.; (et al.) **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Coordenação e tradução Luiz da Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Ed. da Unesp, 200

KHÉDE, S.S. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. 2º ed. Editora Ática. São Paulo, 1990.

LEWIS, C. S. **Um experimento na crítica literária**. Tradução de João Luis Cavalcante. São Paulo: Editora UNESCO, 2009.

MAGALHÃES, L. C. História Infantil e Pedagogia. In. **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Ática, 1987.

ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MAUPASSANT, G. **Gustave Flaubert**. Tradução: Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990.

NEVES, A. das. **Guy de Maupassant**, cronista de costumes e da vida literária. *Lettres Françaises*. N. 14. São Paulo, 2013.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PALO, M, J; OLIVEIRA, M. R. D. **Literatura infantil: voz de criança**. São Paulo: Ática, 1986.

PIMENTAL, D. dos S. **O cinema de animação em Coraline e o Mundo Secreto**. Universidade do Estado do Pará – Belém, PA. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – S. Cruz do Sul – RS. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-1115-1.pdf>. Acesso em 24 de julho de 2015.

POE, E. A. **Poemas e Ensaios**. 3. ed. Revista. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1846.

PÓLVORA, H. **Tchekhov – uma poética do conto e do drama**. Revista USP, São Paulo (30): 344 - 351, junho/ agosto 1996.

PROPP, V. L. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAMOS, P.; FIGUEIRA, D. **Graphic Novel, Narrativa Gráfica ou Romance Gráfico?** Terminologias Distintas para um Mesmo Rótulo. In: Anais das II Jornada de Estudos Sobre Romance Gráfico. Brasília: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, 2011. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf>. Acesso em 24 de julho de 2015.

SALES, J. B. de. Uma leitura centrada na identificação. In: CECCANTINI, Luís; PEREIRA, Rony Farto. **Narrativas juvenis**: outros modos de ler. São Paulo: Editora Unesp; Assis, SP: ANEP, 2008.

SILVA, A. M. E.; COSTA, M. G. Uma história sobre pessoas e lobos - o uso das conexões como estratégia de leitura e construção de sentidos. In: Renata Junqueira de Souza; Hélder Pinheiro. (Org.). **Literatura Infantil e formação de leitores**: estratégias de leitura. 1. ed. Campina Grande: EDUFCG, 2015, v. 1, p. 153-164.

SILVA, H. M. da. **Sensação e percepção em ensaio sobre a cegueira**, de José Saramago. XII Encontro ABRALIC. Internacionalização do regional. Outubro de 2012. UEPB/UFCG – Campina Grande, PB.

SILVA, M. G. da. **Edgar Allan Poe e a modernidade**. Revista espaço acadêmico. Nº 118, março de 2011. Ano X – ISSN 1519 – 6186.

SOUZA, M. Z. de. **Literatura juvenil em questão** – aventura e desventura de heróis menores. São Paulo: Cortez, 2001.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Premia editora de livros, 1981. Digitalizado pela Digital Source, disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource>. Acesso em 17 de junho de 2015.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

