



OS LEITORES DE COMPAGNON E ECO NA LEITURA FANTÁSTICA DE *CORALINE*, DE NEIL GAIMAN

THE READERS OF COMPAGNON AND ECO IN THE FANTASTIC READING OF *CORALINE*, FROM NEIL GAIMAN

**Diana Victória de
Carvalho Farias***
Luciane Viana Barros Páscoa**

* dvdcf.mla21@uea.edu.br
Licenciada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas. Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Artes da UEA com pesquisa financiada pela FAPEAM.

** lpascoa@uea.edu.br
Luciane Viana Barros Páscoa é doutora em História Cultural pela Universidade do Porto (FLUP- UP, Portugal, 2006) e professora associada da Universidade do Estado do Amazonas, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes e ao departamento de Música. Atualmente desenvolve pesquisas em iconologia e iconografia musical, história da arte e intertextualidade. Em 2022, realizou estágio pós-doutoral no PPGMUS – Unicamp.

RESUMO: As investigações sobre a literatura perpassam alguns elementos principais para atingir os objetivos da crítica especializada. Tendo isso em vista, concentramos nossos esforços em verificar a figura do leitor ideal (ECO, 1994) na construção de *Coraline* (2002), de Neil Gaiman. Para tanto, utilizamos a pesquisa bibliográfica para unir os estudos de Compagnon e Eco quanto a construção desse elemento, bem como as investigações todorovianas sobre o fantástico e sobre as questões de estrutura e conteúdo. Com isso, analisamos a obra entendendo que o leitor é o principal aliado da narrativa fantástica que se coloca como um produto do gênero gótico no decorrer dos anos.

PALAVRAS-CHAVE: estética da recepção; *Coraline*; literatura fantástica; leitor; literatura infantojuvenil.

ABSTRACT: The investigations into literature encompass some key elements in order to achieve the objectives of specialized criticism. With this in mind, we focused our efforts on examining the concept of the ideal reader (ECO, 1994) in the construction of “*Coraline*” (2002) by Neil Gaiman. To do so, we employed bibliographic research to connect Compagnon and Eco’s studies regarding the development of this element, as well as Todorovian investigations into the fantastic and issues related to structure and content. Through this analysis, we understand that the reader is the primary ally of the fantastic narrative, which positions itself as a product of the gothic genre throughout the years.

KEYWORDS: Aesthetics of reception; *Coraline*; Fantastic fiction; Reader; Children’s literature.

“A literatura fantástica nos deixa em mãos duas noções, a de realidade e a de literatura, tão insatisfatórias uma como a outra.”

Tzvetan Todorov

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo parte da leitura da obra infantojuvenil *Coraline*, publicada pelo britânico Neil Gaiman em 2002 (2003 no Brasil) e ilustrada pelo também britânico Dave McKean. O livro foi muito bem recebido pela crítica e se mantém, mais de dez anos depois de sua publicação, como uma obra que excede expectativas e alcança públicos além do que foi projetado como seu alvo. Ainda quanto à recepção por críticos e pares do autor, a quarta capa da obra contém comentários quanto ao efeito assustador e inebriante da obra, sendo um deles do autor Lemony Snicket, autor de *Desventuras em série*, que afirma ser uma “história fascinante e perturbadora”¹. *Coraline* se constituiu, desde sua publicação, como uma história aterrorizante, mas sobretudo atrativa. Para além desses efeitos, a história se consagrou pelos seus segredos, pelos seus símbolos e pelo seu efeito fantástico.

A obra trata da batalha de uma menina solitária contra uma criatura milenar que habita o outro lado de uma

grande porta velha localizada no meio da sua sala de visitas e que tenta, a todo custo, aprisioná-la no outro mundo e devorar sua alma. A outra mãe, ou bela dama, seduz Coraline através dos melhoramentos de todas as mazelas da realidade vivida pela criança. Pais presentes, comida apetitosa, vizinhos interessantes, brincadeiras livres independentemente de toda a chuva. Tudo que a sra. Jones não faz, a bela dama faz e com maestria. Coraline só precisa sentir vontade. No entanto, para vivenciar todas essas maravilhas, a menina precisa permitir que a outra mãe costure botões no lugar de seus olhos e assim, ficar para todo o sempre na outra casa. A leitura de *Coraline* se dá, então, no ir e vir de um lugar insólito para um lugar sem graça.

Para tratarmos desses efeitos e entendermos alguns pontos centrais da narrativa nos apoiaremos nos estudos de Tzvetan Todorov sobre as questões estruturais trazidas em *As estruturas narrativas*, obra na qual o autor aborda esse aspecto implícito (e muitas vezes rejeitada no estudo literário) da narrativa e como isso tem impacto na compreensão dos efeitos de sentido. Fugindo do embate forma *versus* conteúdo, Todorov nos leva a refletir sobre a característica intrínseca dos dois elementos. “Onde está o conteúdo se não na forma? Seria possível uma forma verbal sem conteúdo?” (2008, p. 10). Não, não é possível.

1. O texto se encontra enquanto paratexto, na contracapa da primeira edição da obra, logo após a sinopse da narrativa.

Carecemos do entendimento das estruturas, da forma, para, inclusive, transgredi-las. O estudo estrutural jamais pode ser excluído das análises. Ao contrário, deve-se, como defende o búlgaro, entender que o estudo das estruturas, da forma, está diretamente ligado ao entendimento das vanguardas, porque “aquilo que fica para fora do molde é o específico, o original” (TODOROV, 2008, p. 11).

Também da autoria de Todorov, *Introdução à literatura fantástica* (2004) será nosso maior suporte no que concerne os estudos do gênero evanescente. O autor traça o percurso histórico do gênero, seus temas e sua função, não deixando de demonstrar o quanto os estudos estruturais e formais fazem parte da constituição deste. O fantástico é território da incerteza, é o sentimento de dúvida que reina em toda a narrativa, é o princípio do medo e garantia de total inquietação. Recheada de exemplos, a obra pretende nos fazer entender que os acontecimentos de uma narrativa fantástica podem ser explicados por duas possibilidades: é resultado de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, as leis do mundo seguem inalteradas, ou o acontecimento de fato ocorreu, é parte do real, mas as leis do mundo foram alteradas, não mais as conhecemos. Assim, concordamos com o autor quando ele diz que “O fantástico ocupa o tempo desta incerteza” (TODOROV, 2008, p. 15). A escolha de umas das duas

possibilidades supracitadas tira a literatura do “terreno do fantástico” e a realoca no estranho ou no maravilhoso.

Partindo também do entendimento todoroviano de que o fantástico depende de uma hesitação sentida igualmente por leitor e personagem, voltaremos o foco também para essa figura que muito foi ignorada até o advento da estética da recepção. Partindo do texto ao leitor, Antoine Compagnon traz o percurso da teoria literária no livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* perpassando os diversos elementos a serem considerados no estudo de literatura, respondendo a algumas perguntas que norteiam a investigação. No capítulo “O leitor”, o autor francês mostra duas abordagens opostas: a abordagem que ignora o leitor e a abordagem que o valoriza e sobrepõe ao primeiro plano nos estudos literários, e propõe, como de praxe, uma terceira possibilidade de postura.

A presença do leitor prejudicava a real contemplação das escolas que se atêm ao texto, haja vista que tal presença tornaria impossível a total e pura autonomia do texto – que dependeria da leitura desse sujeito. Desse modo, o historicismo e o formalismo entravam em um consenso a favor do banimento do leitor, deixando isso mais evidente no *New Critics* norte-americano (COMPAGNON, 2010). A obra era uma unidade orgânica

autossuficiente, a leitura, por sua vez, deveria ser sempre objetiva. Posteriormente, como resultado das críticas ao método empírico de leitura, foram surgindo novos pensamentos quanto à figura do leitor. Compagnon traz, então, os estudos de Proust sobre a figura do leitor e sobre as funções da leitura, demonstrando que ela “tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor” (COMPAGNON, 2010, p. 141).

A leitura, no entanto, não está completamente à mercê do leitor, assim como este não está totalmente à mercê daquela, ao contrário, ela é capaz de modelar as possíveis reações e interpretações, ela é feita para gerar algum tipo de impacto, é uma operação dialética que necessita de dois agentes distintos (SARTRE apud COMPAGNON, 2010). É nesse momento que a estética da recepção começa, então, a se preocupar pela forma como a obra afeta o leitor, que é tanto agente quanto paciente (COMPAGNON, 2010). Conforme aponta Compagnon, Roman Ingarden é o nome responsável pelas novas ramificações da estética da recepção que vê no leitor a potencialização da estrutura do texto, de modo que o texto é um elemento que depende do leitor para se conectar aos fatores extraliterários. Aqui entendemos que nenhum leitor chega virginalmente ao texto, nenhum leitor é uma tábua rasa. “O

leitor vai para o texto com suas próprias normas e valores” (COMPAGNON, 2010, p. 146).

A bagagem cultural, social, histórica, literária e emocional de cada leitor é o que fará com que diferentes expectativas sejam criadas no desenrolar da leitura do texto. Lemos em função do que lemos anteriormente, nossas expectativas atuais são geradas com base naquilo que já conhecemos de real e de literário. A função do texto é quebrar expectativas. É justamente ir de encontro a um novo leitor que se forma a cada leitura, porque “os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer da nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros” (COMPAGNON, 2010, p. 146).

A literatura é um processo de movimentação, o leitor passeia por dentro o texto, o sentido se constrói a cada bifurcação; ela é feita pelo caminho dado pelo texto. E é com os estudos Umberto Eco na obra intitulada *Seis passeios pelo bosque da ficção* que firmaremos ainda mais nosso compromisso com o leitor e sua importância para a contemplação dos objetivos da narrativa. Em *Coraline*, é o leitor que, juntamente à protagonista, deverá sofrer os efeitos da hesitação todoroviana e se tornar um aliado do autor. O leitor-ideal proposto por Eco anda lado a lado

com o leitor implícito defendido por Iser: é alguém que o autor não somente prevê, como planeja ter como aliado nas construções de sentido da narrativa. É quem entenderá que não um conto de fadas, mas uma narrativa de suspense está atrás da porta. Assim, ao termos *Coraline* como objeto de estudo desse artigo, procuramos demonstrar a importância do leitor da literatura construída por Gaiman e a defesa de um gênero que consegue se colocar a frente do seu tempo, sem desvencilhar-se do passado. Defendemos a obra como um terror oriundo do fantástico e como tal necessita de um leitor próprio. Procuramos, então, explicitar o estudo realizado sobre a relação entre o leitor e o gênero da nossa obra primária.

O FANTÁSTICO DE TODOROV

Conforme apontamos nas considerações iniciais de nossa proposta, nos apoiamos em Todorov para dois momentos: discutir a importância do entendimento da estrutura e para a teorização do gênero fantástico. As duas questões se ligam de forma intrínseca porque ao pensar na obra literária, o autor defende a construção em rede da cadeia literária de um autor, época ou gênero. A literatura acaba por provar a existência de uma categoria formal. E se a literatura responde a três forças de existência (mimesis, mathesis, semiosis); a narrativa se constitui na tensão de duas forças: a mudança e a repetição. A mudança é

inevitável, necessária para o curso dos acontecimentos, “é o caos que a segunda força tenta organizar” (TODOROV, 2013, p. 21).

Entender essa tensão é também atentar para a forma, é vislumbrar “a herança metodológica do formalismo”, como afirma o autor. Oriunda do Círculo de Praga, a ruína do formalismo foi a falta de rigor científico, um método – o que não quer dizer que o movimento não tenha em si um conteúdo excelente para o estudo de literatura. O termo “formal” foi alvo de muitas críticas, mas Todorov defende que todos os métodos científicos experimentam a dificuldade com a terminologia mais adequada à sua denominação. Mas o certo é que, para o grupo, “a forma recobre todos os aspectos da obra, mas ela existe somente como relação dos elementos em si” (p. 30). O sentido em si, aquilo que buscamos com tanto afincamento, precisa de um pouco mais. O estudo literário depende do propósito e ponto de vista de quem o estuda. A literatura é um sistema conotativo.

Mas se é um sistema, carece do mínimo de organização, sendo esse um caráter intrínseco ao sistema literário. O sistema da língua funciona através da relação (como já explicitado) dos elementos entre si, que vem a ocorrer por meio de uma hierarquização. É no plano de análise que

as relações estruturais se manifestam de forma nítida. O que fazemos ao definir uma forma para o texto literário foi torná-lo ainda mais sólido, mais passível de interpretação, ainda que inicialmente a interpretação fosse deixada de lado, através da transposição de algumas estratégias linguísticas para o estudo literário, afinal é da língua que se compõe, antes de qualquer coisa, toda forma literária.

Podemos, então, partir para a análise, por meio das unidades significativas do sistema literário, do conteúdo do sistema conotativo que mencionamos acima. Nesse caminho chegaremos à análise de constituintes imediatos, decompondo pedaço por pedaço, até chegar aos temas e finalmente aos motivos.

A obra inteira pode ter seu tema e ao mesmo tempo cada parte da obra possui o seu... com a ajuda dessa decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos às partes *indecomponíveis*, às menores partículas do material temático... o tema de cada unidade indecomponível se chama motivo. No fundo, cada oração possui seu próprio motivo. (TOMACHÉVSKI, 1925, p. 137 apud TODOROV, 2013, p. 36).

A força dos temas é tanta que Todorov afirma posteriormente que a definição do gênero fantástico é feita por

categorias que dizem respeito tanto às visões quanto aos seus temas. E ao adentrarmos nos estudos todorovianos sobre o gênero fantástico se tornam ainda mais nítidos os acertos dos formalistas, ao passo que o leitor se torna ainda mais essencial para a contemplação dos objetivos da narrativa.

Entendemos que a literatura se faz pelos seus leitores, sendo este um item essencial para todo gênero, assim, ele deve fazer parte do planejamento da narrativa, o autor arquiteta o texto a fim de construir um aliado para a cumprir as três condições exigidas para o real efeito fantástico. A primeira condição diz respeito à aceitação do mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos narrados. Depois, conforme apontado no início do parágrafo, a hesitação também deve ser sentida pela personagem, de modo a levar o leitor a confiar no personagem e tornar o sentimento de incerteza em um dos temas da obra. E, por último, é preciso que o leitor adote uma certa atitude em relação ao texto.

Essa atitude é o que define narrativa enquanto fantástico puro, estranho ou maravilhoso. Em nosso objeto, poderíamos dizer que Coraline jamais atravessara a porta, mas que imaginou ter atravessado para fugir do tédio; ou, ainda,

que Coraline de fato atravessou a porta, porque, alterando as leis naturais, todas as casas têm um acesso a esse mundo secreto que é uma cópia da realidade vivida pelas personagens, mas na narrativa fantástica isso não é possível e nem necessário. Escolher uma dessas duas explicações seria sair do terreno fantástico e migrar para o estranho ou para o maravilhoso. Sabemos que Coraline atravessou a porta, mas não temos certeza da real condição dessa travessia, principalmente porque somente a protagonista e o gato sabem da existência desse outro mundo. Apenas os dois experienciam o insólito da existência de um *outro* mundo. Aliás, os dois personagens e os leitores. Existe um contrato silencioso entre o leitor e o autor que permite a experimentação da verdadeira narrativa de ficção.

O contrato entre as partes que constituem a figuração da obra enquanto objeto literário se dará através de diversos elementos da narrativa. Desde o título até o encerramento do último capítulo temos o planejamento de caminhos que podem ser seguidos para completar a jornada literária. Em *Coraline*, esse caminho se dá tanto pela narrativa em si quanto pelas ilustrações e outros paratextos – que não serão estudados aqui, mas que merecem a menção. É uma obra infantojuvenil, portanto tudo colabora para a atração e potencialização do processo imersivo por parte dos leitores mais jovens. Descrições

detalhadas, mas não longas, diálogos explicativos, contextualização dos objetos, de modo que os leitores não fazem mais perguntas além daquelas que são próprias do suspense narrativo. A construção da obra leva em consideração as necessidades de seu público-alvo, mas não se faz uma leitura boba nem vazia, ao contrário, atinge a profundidade de temáticas psicológicas próprias do gênero fantástico – o que Todorov chama de temas do eu – e cumpre seu papel aterrorizante.

A obra de Gaiman realiza o movimento obrigatório de toda a narrativa: a quebra e o retorno ao equilíbrio. A diferença é que ao invés da criança sair do seio familiar para experimentar o desconhecido, aqui a criança entra ainda mais na casa, mas segue realizando o processo de amadurecimento ante os percalços vividos nessa quebra. Em uma narrativa fantástica, o que interrompe o tal equilíbrio, positivo ou negativo, é a insurreição do sobrenatural, é o que faz urgir a intervenção de um novo equilíbrio, que se dará no desfecho da narrativa.

O elemento maravilhoso é a matéria que melhor preenche essa função precisa: trazer uma modificação da situação precedente, romper o equilíbrio (ou desequilíbrio). Ao mesmo tempo, é preciso dizer que essa modificação pode produzir-se por outros

meios, se bem que esses sejam menos eficazes. (TODOROV, 2013, p. 164).

Nas proposições de Todorov não se fala muito sobre o medo propriamente dito. A sensação de horror e o encontro com o macabro são próprios do gênero que dá origem ao fantástico, o gótico. Porém, seria ilógico pensar que quaisquer narrativas que dessem tanto espaço ao sentimento de dúvida não suscitariam também no medo. Podemos, é claro, dizer que não é o grotesco que habita o terreno fantástico, mas o suspense e o templo da incerteza de certo resultam no receio quanto o que há por vir. Lovecraft (1927) defende que o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência individual do leitor e que essa experiência deve ser o medo. Um conto fantástico deve fazer experimentar o sentimento de temor, a presença de um mundo e de potências insólitas. Herança do gótico, o medo é, ainda conforme Lovecraft, “a emoção mais antiga e forte da humanidade (...) e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (p. 16 apud CORRÊA, p. 33).

Percebemos mais uma vez que o solo onde se planta a raiz do fantástico é regado pela existência do leitor. É essa entidade que tornará possível a contemplação dos reais

objetivos de cada autor, em cada obra. Veremos agora como isso se dá em *Coraline*.

O LEITOR DE *CORALINE*

Já sabemos que é direcionado ao leitor os efeitos da narrativa e que ele é um aliado essencial para o verdadeiro desenrolar da narrativa, afinal, se nos recusássemos a abrir o livro, a história ainda estaria escrita, mas não seria lida e não teria seu sentido desvendado e os bosques jamais seriam percorridos. No gênero fantástico, cria-se um pacto com o leitor para que ele sempre duvide daquilo que também duvida a personagem, mas, em toda narrativa, o autor precisa ativar no leitor os gatilhos para que ele consiga de fato alcançar o objetivo da narrativa, seja ele atravessar a porta, descer aos infernos ou seguir o coelho até sua toca.

Quem melhor defende tal ideia é o italiano Umberto Eco, que chama esse aliado do autor de leitor ideal. Desde os primeiros escritos de literatura, nos contos de fadas, os autores chamavam a atenção dos leitores com o tópico “era uma vez”. Em *Coraline*, nossas expectativas começam a ser moldadas quando Gaiman escolhe começar a narrativa com a frase “Coraline descobriu a porta pouco depois de terem se mudado para a casa.” (p. 11). As perguntas começam a surgir e junto com elas as suas respostas.

Coraline é uma menina recém-chegada em um casarão antigo que se divide em apartamentos ocupados pela sua família, uma dupla de atrizes aposentadas e um velho russo que treina um circo de camundongos. Filha única, a garota reclama constantemente do tédio de morar onde não há crianças, não têm amigos e chove constantemente. Toda essa atmosfera pacata e angustiante é o ambiente perfeito para a instauração de uma narrativa insólita. Recoberto de névoa, com um apartamento vazio e uma porta misteriosa, o entorno e o interior da casa de Coraline é a nova forma de apresentar as ambientações próprias do gótico e remanescentes no fantástico. É a preparação para o sentimento que tomará a personagem e o leitor. É a preparação do leitor ideal através da expectativa do que há de vir.

Mas não somente o leitor ideal se faz presente nessa construção, também o leitor implícito proposto por Iser (apresentado por Compagnon) é uma construção textual: é construído a partir da junção do leitor real que segue as instruções do texto. É esse leitor que aceita as condições necessárias para que a “obra literária exerça seu efeito” (ISER, s/d, p. 34 apud COMPAGNON, 2010, p. 149). O leitor implícito é uma construção também estrutural, desse modo, concordamos com o autor ao dizer que “O leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura

real)” (COMPAGNON, 2010, p. 149). A leitura é desvendar enigmas, é um trabalho repetitivo, e, sobretudo, solitário. Nesse ponto se encontram os pensamentos de Eco e Iser sobre a função do leitor: é o desvendar de mistérios construídos pelo texto com as pistas do texto e com o código armazenado na memória do leitor.

Coraline permite e obriga os leitores das mais diversas idades a imergirem na obra de forma integral, é somente assim que se percebem os elementos da obra que a constituem como uma narrativa de terror, como obra fantástica e como uma travessia completa – seja do bosque ou da porta. Não somente Coraline se livra do tédio, mas acaba por se deparar com uma intensa e perigosa aventura para dentro de uma outra dimensão e de si mesma.

NO OUTRO MUNDO

Se não fosse a grande porta no meio da sala de visitas, a experiência de Coraline não teria nada de fantástica. Muito provavelmente a menina ainda estaria contando janelas e listando tudo que é azul, passando rapidamente pelos canais de TV e comendo apenas comida de micro-ondas por não suportar as invenções gastronômicas do pai. Mas não é essa a primeira vez que uma criança é salva do mais puro tédio por simplesmente destrancar porta e ir para uma realidade atraente, diferente da que se vive.

Coraline, porém, assim que chega ao outro mundo, por mais agradável que fosse o cheiro da comida, desconfia que há algo de errado.

Sabia onde estava: estava em casa. Não havia saído de lá.

Balançou a cabeça, sentindo-se confusa.

Olhou atentamente para o quadro pendurado na parede: não, não era exatamente o mesmo. (...) e havia algo de peculiar em seus olhos. (GAIMAN, 2003, p. 33-34).

É desde a chegada e durante todas as idas e vindas de Coraline de uma realidade a outra que a vacilação se instaura. Tudo que é certo, tudo que parece ser sólido se desfaz rapidamente. Aos poucos Coraline percebe tudo que tem de errado, de incorreto, de inexato no outro mundo. Os olhos de botões, a comida, os insetos, a estranheza da outra mãe. E de todas as coisas essa é a que lhe incomoda mais, e junto com a protagonista, o leitor cria repulsa pela criatura milenar. O tamborilar das unhas vermelhas, a forma melosa que trata Coraline, o comer dos besouros de chocolate até, enfim, chegar às suas trapaças. Tudo isso poderia ser atribuído a uma vilã humana qualquer, mas o caráter fantástico da narrativa transforma o que poderia ser, no plano natural, uma sequestradora, em

uma criatura devoradora de almas que captura crianças observando suas angústias e seus desafetos.

Mas essa figuração não é um mérito original do fantástico, a representação sobrenatural de questões humanas é, como outros itens do gênero evanescente, herança do romance gótico inglês. Juntamente a ambientação nevoenta, as teias de aranha estratégicas, as descrições dos espaços com seus cheiros, texturas e sons desagradáveis. O fantástico é, então, mais do que o bater de portas e temor das ações. Ao contrário, antes de mostrar os fatos insólitos, a narrativa prepara o terreno, ambienta o leitor e o deixa envolto pela chuva, pela poeira, o faz imergir na escuridão (conforme apontamos de forma breve anteriormente). “Tratava-se de 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” (GAIMAN, 2002, p. 11).

Esse processo de preparação do ambiente, de imersão gradual do leitor é também o que tornará possível que o leitor vivencie algo intrínseco à leitura: o constante ato (inconsciente) de tentar prever o que há por vir e constantemente se surpreender, afinal um texto que entrega tudo que o leitor espera é um texto perdido. A narrativa não deve se preocupar em dar tudo, não deve nunca dizer

tudo o que o receptor precisa compreender e, se o fizesse, não findaria nunca. A leitura é, então, recheada de surpresas e de frustrações, de previsões não realizadas, mas também de informações subentendidas e alguns não-ditos esclarecidos no processo de raciocínio que podem vir a se consolidar no desfecho da obra.

Ainda perpetuando traços do gênero de origem inglesa, *Coraline* reproduz uma tendência objetiva (REIS, 2008) que permite ao leitor conhecer de forma íntima aquilo que se relata. Ou seja, o narrador da obra pouco importa. Não no sentido de que ele não faz diferença na história, mas sim, que a sua presença se camufla e quase se perde por causa do processo narrativo escolhido pelo autor, assim, “(...) não é o narrador que constitui o centro de atenção da narrativa, mas sim as coisas, os lugares, as personagens, os acontecimentos, etc. – em suma: a história” (REIS, 2008, p. 349). No caso de *Coraline*, esquece-se o narrador e concentra-se na casa, na porta, nos botões. Temos informações à medida que tudo acontece, sabemos dos sentimentos de Coraline no momento seguinte ao que ela pensa. O que transforma a nova realidade em ambígua é a certeza que se desmonta quase ao mesmo instante em que surge. “A casa parecia exatamente a mesma do lado de fora. Ou quase exatamente” (idem, 39). O outro mundo construído para

Coraline é assim, repleto de quases, de dessemelhanças. A outra mãe é igual sua mãe de verdade, apenas é mais alta, mais branca, mais amedrontadora. O outro pai é igual seu pai, mas tem olhos de botão. Tudo tem algo de diferente. Exceto ela mesma.

O detalhamento do ambiente, além da preparação para o efeito hesitante, é o que tornará possível o contraste entre a vida de Coraline e o mundo criado pela outra mãe. A bela dama manteve a estrutura da casa, a organização dos apartamentos e os elementos mais importantes dos arredores da casa, o bosque e o jardim. Mas suas tentativas de prender a menina não foram eficientes, porque mesmo reconhecendo as melhorias, Coraline não escolhe ficar. Ela gosta da casa, da comida, das brincadeiras, mas isso não é suficiente para fazê-la esquecer o que há de estranho, além de duvidar das verdadeiras intenções da outra mãe. Coraline sabe que as previsões de perigo estavam certas e a aparição de um gato falante confirma isso.

Coraline não é almejada como uma pessoa, como alguém a ser amada. Ao contrário, Coraline é o que manterá a bela dama viva por mais alguns éons. Ela “quer algo para amar (...). Algo que não seja ela. Pode ser que queira algo para comer também. É difícil dizer com uma criatura daquelas.” (idem, p. 65). Em função disso, a menina passa a

entender que aquele lugar é muito mais uma maquete do que um lugar de verdade. Ele é construído de acordo com as necessidades e vontades de Coraline, mas ao contrário da infinitude dos desejos humanos, o outro mundo acaba. A menina acaba por conseguir dar uma volta inteira com apenas alguns passos porque a outra mãe só construiu aquilo que julgava ser suficiente para prender Coraline lá e convencê-la a costurar botões no lugar de seus olhos: “Não existe outro lugar senão aqui. Foi tudo o que ela fez: a casa, o terreno e as pessoas da casa. Ela fez e esperou” (idem, p. 70). Não sendo vitoriosa nessa batalha, ela precisa apelar para meios mais ardilosos e sequestra os verdadeiros pais.

Coraline tenta recorrer ao auxílio mais racional possível e liga para a polícia:

- Estou ligando para denunciar um crime.
- E que tipo de crime seria?
- Sequestro. Meus pais foram raptados para um mundo do outro lado do espelho em nosso corredor.
- E você sabe quem os roubou? – perguntou o oficial de polícia. Coraline podia ouvir o sorriso em sua voz. Fez um esforço dobrado para soar adulta e ser levada sério.

- Acho que minha outra mãe tem os dois em suas garras. (...)

- Ah. As garras nefastas e seus dedos diabólicos, não é? (GAIMAN, 2003, p. 55-56). (grifo nosso).

Se no advento do fantástico, a tendência iluminista garantia o ceticismo quanto à temática sobrenatural, hoje, uma denúncia infantil seria facilmente explicada como um pesadelo realista ou uma imaginação muito fértil. Essas explicações racionais e descrentes são o que tornam viável que a história se transforme exatamente nisso que defendemos durante todo esse processo: uma narrativa fantástica. Há uma linha tênue, frágil, entre o mundo real e o sobrenatural na história de Coraline. O encontro com a outra mãe, uma criatura milenar que captura crianças com séculos de diferença de idade; o aprisionamento no espelho; o gato que só vocaliza no outro mundo; os ratos que levam mensagens; a pedra que mostra o que é real no mundo de mentira. Nada disso é trazido de volta à realidade de Coraline, nada atravessa de volta a porta, pelo menos não a vista dos olhos de outros além de Coraline. E nisso reside a mais sincera e pura hesitação. Não há nada que nos garanta que tudo é real e não há que nos garanta não o é.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos preceitos básicos de química diz que na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma. Em literatura ocorre algo parecido. Com exceção do movimento futurista, que buscava romper com todo o passado, os movimentos literários e artísticos sempre se apoiaram, consciente ou inconscientemente, naquilo que ocorria anteriormente. A moda, as artes, as tendências políticas, tudo é um constante movimento de ir e vir para poder existir. E nisso reside o que é contemporâneo.

Gaiman construiu uma trajetória sólida enquanto autor de diversos gêneros, inclusive de HQ's, mas com *Coraline* o autor conseguiu atingir os públicos mais diversos, inclusive aquele que sempre fora seu alvo. Quebrando o paradigma de narrativas infanto-juvenis que se voltam majoritariamente à atmosfera maravilhosa, que se situam no terreno das fadas e das princesas, o britânico nos deu uma protagonista forte, curiosa, cuja astúcia foi o que salvou não somente a sua vida, mas também a vida de seus pais e a pós vida das crianças que vieram antes dela. Sem uma fada madrinha ou uma promessa de amor verdadeiro, o final feliz de *Coraline* se dá no retorno à normalidade e numa situação que toda criança precisa, quer e merece: recebendo atenção dos pais, experienciando brincadeiras sadias e sem nenhuma criatura milenar à espreita para devorar sua alma.

Na construção dessa narrativa, conforme procuramos apresentar no decorrer do trabalho, observamos que *Coraline* se trata de uma obra fantástica e, para tanto, tem em sua constituição temática e estrutural os traços do romance gótico inglês. O fantástico poderia até ser tido como uma suavização do gênero gótico. Sem a estética gore, o gênero definido por Todorov como evanescente abandona as correntes ensanguentadas e os vampiros para dar lugar às sombras ambíguas, ao duvidar do que se vê. “A ambiguidade deve existir até o fim da aventura narrada: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Chegamos assim ao coração do fantástico” (TODOROV, 2004, p. 15). Será que o que *Coraline* viveu era real? E assim sendo, será que jogar a chave no velho poço de fato a salvou das garras afiadas da outra mãe? Qualquer resposta definitiva tiraria o caráter fantástico da obra.

Os gêneros que aqui citamos, para além do mais aterrador entretenimento, carregam em si a função transgressora de combater a censura contra temas considerados tabu. A morte, o sexo, o sequestro, as doenças... nenhum desses temas era de livre exposição quando surgia o gótico e, anos depois, quando surgia o fantástico. E mais ainda, como poderia ser abordada com tanto vigor as problemáticas maternas e a negligência infantil, sem por detrás da criação de uma entidade sobrenatural que

corresponde a essas problemáticas? Em suma, o fantástico é um meio de combate contra a censura. E *Coraline* é um convite a transgredir o medo.

Coraline é uma história de terror que poderia não acontecer se sua mãe simplesmente tivesse trancado a porta ao invés de dizer que não levava a lugar algum (GAIMAN, 2003). Do mesmo modo que Gaiman se faz o autor-modelo, que prepara o solo para que ali nasça um jardim de caminhos que se bifurcam, sua narrativa permite que o leitor suporte o efeito fantástico em toda sua essência, de modo a vivenciar a hesitação e se ver obrigado a escolher acreditar no que foi lido, ou duvidar da consciência de Coraline durante toda a aventura.

Em *Coraline*, conforme preconiza Todorov, a dúvida se mantém e se reforça a todo momento. Desde a frase de abertura da obra até a última frase do último capítulo, o leitor se sujeita a uma constante expectativa pelo que há de vir e se questiona sobre o que acaba de ler. Coraline descobre a porta, os vizinhos, o outro mundo, a outra mãe e descobre também o medo. No alongamento de alguns aspectos da narrativa e na descrição detalhada dos espaços onde ocorre, Gaiman constrói um ambiente de imersão no qual o sentimento que predomina ao findar é de puro terror, mas que logo dá espaço ao maravilhamento

pela contemplação uma obra contemporânea que lança mão de aspectos de um gênero já pouco visitado, o gótico.

Entender *Coraline* enquanto obra fantástica nos coloca frente a um gênero que se renova, e nos ajuda a perceber com mais clareza as sutilezas propostas pelo autor. Uma leitura fantástica pede um leitor que se coloca à disposição da incerteza. Neste artigo, tivemos o intuito de tratar dessa peça, do possível leitor de uma literatura que conversa com o terror, o suspense, uma literatura que se faz insólita e permite que um novo público nasça e se fortaleça a cada edição da obra. O gênero fantástico se coloca como esse espaço entre tendências, e ler *Coraline* como tal é dar espaço para ascensão de uma geração leitora que se volta tanto ao passado quanto às tendências contemporâneas.

O leitor ideal de Gaiman atravessa os bosques da ficção quando escolhe atravessar a porta junto com Coraline, já o leitor implícito de Iser busca na memória aquilo que viveu Alice. Mas seja qual for a leitura realizada, ela nunca cessa, nunca se dá por satisfeita. Só a literatura é capaz de preencher certas lacunas, mas nós não somos capazes de verificar total e completamente os sentidos diversos que uma obra propõe. Esperamos, no entanto, ter conseguido abarcar o que nos propusemos no início.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

CORRÊA, Camilla da Silva. **Ressonâncias do fantástico**: um estudo interartes de “O jardim das delícias terrenas”. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas). Manaus: UEA, 2019. Disponível em: <http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/41-2.pdf>. Acesso em: 05 out. 2020.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAIMAN, Neil. **Coraline**. Ilustrações por Dave McKean. Tradução de Reginas de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**: introdução aos estudos literários. 2. Ed. Coimbra: Edições Almedina SA, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

Recebido: 13/02/2022

Aceito: 12/09/2023