

VOCÊ CONHECE CORALINE JONES?: O LEITOR JUVENIL E A NARRATIVA DE SUSPENSE

Profa. Dra. Márcia Tavares¹ (UFCG)

Resumo:

Na literatura juvenil a definição do horizonte de expectativa do leitor passa pelo reconhecimento dos personagens, por sua valorização e pelo entendimento desses como participantes do seu universo, uma vez que, a literatura como atividade de comunicação entre os homens, precisa ser pensada a partir da sua recepção e da sua interação com o leitor. Em Coraline (2002) Neil Gaiman conta o cotidiano de uma menina de onze anos que acaba de se mudar para um apartamento numa casa muito antiga. Para ler o leitor do romance de Gaiman procedemos ao estudo da construção do leitor implícito e dos seus pressupostos textuais, tomando como ângulo analítico os elementos formais da narrativa. Utilizamos os estudos sobre experiência estética de JAUSS (1973) e teorias do leitor implícito de ISER (1981), além de JOUVE (2001) sobre leitura e configurações do leitor. Sobre literatura assumiremos os pressupostos metodológicos sobre linguagem do imaginário de HELD (1980) e sobre discurso do narrador HUNT (2010).

Palavras-chave: Leitura, literatura infantil, romance juvenil, Neil Gaiman.

1. SOBRE LEITORES E LITERATURA: JUSTIFICANDO TEORIAS

Para Vincent Jouve (2002) a leitura do texto literário sofreu várias modificações, desde a primazia dos estudos biográficos, passando pelas correntes estruturalistas que privilegiavam o texto, até chegar aos princípios da Estética da Recepção, surgida no início dos anos 1970. A Escola de Constança divide-se em duas vertentes: a estética da recepção, de Hans Robert Jauss e a teoria do efeito estético e do leitor implícito de Wolfgang Iser. Para Jauss a obra literária se concretiza e sobrevive por meio da ação de leitura do público receptor. Dessa forma, a literatura como atividade de comunicação entre os homens, precisa ser pensada a partir da sua recepção e do seu conflito a propósito da vida em sociedades. Para Iser o que interessa é “o efeito do texto sobre o leitor em particular” (JOUVE, 2002, p.14), pois este é o pressuposto do texto. Temos assim, por um lado a investigação de como a obra se organiza e dispõe os espaços vazios, e por outro lado, como o leitor “reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto”. (JOUVE, 2002:14). A partir dessas concepções de leitura podemos concluir que “ler, (...) é levar em conta as normas de todo tipo que determinam um texto e fazer jogar entre si as unidades de superfície que constroem seu sentido”. (JOUVE, 2002, p. 66).

É sabido que, dos contos de fadas às novelas e romances de aventuras, muitas vezes os textos foram adaptados de outros que não tinham os leitores juvenis como foco de recepção. Malu Zoega Souza (2001), retomando o percurso da aventura como gênero juvenil, comenta a interferência da produção e divulgação de livros para jovens, e cita que “Julio Verne foi contratado para escrever especificamente para jovens e que, para isso, devia se enquadrar nas regras mantidas pelo seu editor” (p.42). Colomer (2003) registra que, em seu percurso de produção, reconhecimento e distribuição ao longo da história, “a literatura infantil e juvenil foi se consolidando como um instrumento socializador (...) de cultura”. Durante o século XIX e ainda no XX, foram sendo gradativamente atribuídas a tal

literatura as “funções de entretenimento e ócio, que forçaram o reconhecimento da função literária deste tipo de texto” (p. 163). Reforça a autora, que é necessário observar que

em primeiro lugar, (...) a maneira como a obra apresenta, caracteriza e julga o mundo, já que se trata de oferecer aos leitores modelos de conduta e de interpretação social da realidade; e, em segundo lugar, a maneira como se configura a criança-leitora implícita, já que se deve atender o nível de compreensibilidade dos textos, segundo a competência literária que nela se pressupõe (COLOMER, 2003, p.163).

Se o leitor infantil e juvenil aceita o contrato de leitura produzido no texto, há formas de construção dessa possível recepção apoiados nos “espaços de certeza fornecidos pelos textos. Esses pontos de ancoragem delimitam a leitura e a impedem de se perder em qualquer direção.” (JOUVE, 2002, p. 70) Dessa maneira, podemos percorrer o texto literário produzido para o segmento infanto juvenil esquadrinhando se há pontos de ancoragem que pressupõem o leitor. Com relação aos mecanismos de concretização da voz da criança, ou concordando com Colomer “a criança-leitora implícita”, podemos nos perguntar se os valores ditados por uma mentalidade tradicional encontram-se pautados, de forma diversa, nas narrativas contemporâneas? E ainda quais os mecanismos são utilizados para a representação da criança na sociedade contemporânea. Na literatura infantil, as representações são consideradas como uma produção cultural, uma vez que retomam a sociedade e delimitam os modelos aceitos e rejeitados. A definição do horizonte de expectativa do leitor passa, então, pelo reconhecimento dos personagens, pela sua valorização e entendimento desses como participantes do seu universo.

Nesse sentido, tomamos como ponto de partida que a constituição do personagem criança na literatura infantil se coaduna as mudanças ocorridas nesse gênero como um todo. Assim, se nas histórias tradicionais mágicas, a personagem criança ocupava, como os outros personagens, funções determinadas na narrativa; percebe-se que nas narrativas contemporâneas o personagem infantil caracteriza-se por “violações a esse estatuto-base, seguindo a trilha das novas experimentações narrativas da modernidade literária”. (PALO e OLIVEIRA, 1986). Nesse contexto contemporâneo, temos, entre algumas variantes, duas configurações:

a de composição de uma representação verossímil correspondente a um ser humano, de sorte a estimular a projeção e a catarse da criança, ou a de composição de um perfil, que vá se afastando gradativamente da fidelidade a um modelo preexistente e fincado na realidade extratexto para se constituir, (...) numa forma de representação, numa imagem cuja vida brota do texto em sua relação de leitura. (PALO e OLIVEIRA, 1986, p. 22)

Nossos objetivos estão relacionados aos pressupostos da leitura do literário para constituição do leitor infantil que se encontra no texto nessa representação verossímil ou sob a representação de uma imagem. Assim, é imprescindível proceder à análise do textual, para um posterior desenvolvimento de reflexões acerca das práticas de leitura. Para Iser (1996) o leitor implícito é o ser ficcional pressuposto no texto, não tem uma existência real e materializa o conjunto das orientações previamente estabelecidas que um texto ficcional oferece como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Dentro do texto encontram-se condições de atualização que se inscrevem na própria estrutura textual, e que permitem a constituição e o preenchimento de sentidos estabelecidos dentro dessa estrutura que são

passíveis de reconhecimento pelo mecanismo cognitivo do leitor. O leitor implícito funciona como um elemento ficcional que antecipa a participação do leitor como construtor de sentido para a realização do ato de leitura.

2. SOBRE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: PERCURSO, TEMAS E VARIAÇÕES

No período compreendido entre os séculos XVI e XVII, as crianças eram comumente vistas como adultos em miniatura, participando de eventos e espaços do mundo do trabalho e da família, sem distinção de reconhecimento da sua alteridade através de sinais como roupas ou atividades específicas. No entanto, após a burguesia se consolidar como classe social busca através de instituições, consagradas ao seu favor, divulgar e manter sua ideologia. A família volta-se para a intimidade de seus membros e fundamenta um estereótipo através de seus membros: o pai, sustentáculo econômico do lar, a mãe mantenedora da vida privada, e o beneficiário maior de todo o esforço: a criança. Uma segunda instituição que consolida de forma política e ideológica a burguesia é a escola, tornando-se o espaço destinado para o preparo do ser infantil em adulto, mediando relações entre este e a sociedade e instituindo os modelos a serem seguidos.

O livro destinado à criança surge no meio desse contexto de mudanças. Segundo Lajolo e Zilberman (1991, p. 17) durante o classicismo francês, no século XVII, são escritas as histórias englobadas como literatura apropriada à infância: *As fábulas* (1668 e 1694) de La Fontaine, *As aventuras de Telêmaco* (1717) de Fénelon, *Contos da Mamã Gansa* (1697) de Charles Perrault, que tinha por subtítulo *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*. Após a bem sucedida recepção dos contos de Perrault, seguem-se adaptações de romances e aventuras, como *Robinson Crusóé* (1718) de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift.

Apenas no início do século XIX os Irmãos Jacob e William Grimm (1812) lançam a coleção de contos de fadas que serão estimados como Literatura Infantil. As histórias fantásticas tomam o centro de preferência dos leitores e são continuadas em *Contos* (1822) de Hans Christian Andersen, embora com traços de uma realidade em crise, *Alice no País das Maravilhas* (1863) de Lewis Carroll, *Pinóquio* (1883) de Collodi e *Peter Pan* (1911) de James Barrie. Ao lado desse mundo fantástico estão as histórias de aventuras, protagonizadas por heróis jovens como *O último dos moicanos* (1826) de James Fenimore Cooper e *Cinco semanas em um balão* (1863) de Julio Verne. A representação do cotidiano da criança também surge nos livros infantis sem a presença de elementos fantásticos, e com uma moral bastante contundente ao final, fazem parte dessa linha *Heide* (1881) de Johanna Spiry e *As meninas exemplares* (1857) da Condessa de Ségur. Para Lajolo e Zilberman são eles que confirmam a literatura infantil como parcela significativa da produção da sociedade burguesa e capitalista. Dão-lhe consistência e um perfil definido, garantindo sua continuidade e atração. (...) Dentro desse panorama, mas respondendo a exigências locais, emerge a vertente brasileira do gênero, cuja história, particular e com elementos próprios, não desmente o roteiro geral. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991, p. 21)

No Brasil, Lajolo e Zilberman (1991) registram que apenas com a implantação de imprensa régia em 1808 a produção editorial nacional começa a publicar livros para crianças, embora ainda de forma descontinuada, descaracterizando o que seria uma produção de literatura infantil brasileira para a infância. Segundo as autoras, em meados do século XIX o modelo econômico industrializado e a imposição do modo de vida urbano

vão consolidar a escola e exigir os livros de leitura mais adequados ao leitor infantil. Dentro do projeto de um Brasil leitor e atendendo as necessidades impostas pela realidade da vida escolar a produção de livros infantis destina-se ao corpo de alunos das escolas. Os livros eram traduções e adaptações dos clássicos estrangeiros já citados e, no meio de toda essa produção, destacavam-se os livros de mensagens patrióticas, ufanistas, históricas, antologias folclóricas e temáticas. Essa produção trazia consigo, principalmente, modelos de um Brasil moderno, de uma língua nacional e de imagens que reforçassem o nacionalismo na literatura infantil.

Esse panorama segue, sem grandes modificações, até a edição de *A menina do Narizinho Arrebitado* (1921) de Monteiro Lobato. Temos então uma possibilidade de resolução dos problemas dentro do universo infantil, estimulado pela fantasia e pela ação aventureira. Ao mesmo tempo, o espaço rural se configura como a porta do universo imaginário de Pedrinho, Narizinho, Dona Benta, Tia Anastácia, Visconde e Emília. O molde de entrelaçar ficção e realidade dentro da própria fantasia ficcional conduz a uma literatura infantil menos presa aos projetos moralizantes. Mas, não sem mostrar uma ideologia seja de defesa do Brasil, ou de certos padrões de comportamento. A elaboração da literatura infantil brasileira, especificamente da narrativa, segue nos anos entre 1920 e 1945 uma escalada no aumento de obras, volume de edições, e interesse das editoras.

Assim, a literatura infantil brasileira, elaborando ficcionalmente seus modelos narrativos e heróis, funda um universo imaginário peculiar que se encaminha em duas direções principais. De um lado, reproduz e interpreta a sociedade nacional, avaliando o processo acelerado de modernização, nem sempre aceitando-o com facilidade, segundo se expressam narradores e personagens. A etapa de industrialização brasileira incide também sobre a literatura infantil a sua influência, e a repetição de temas e personagens explora intensamente cada temática aberta nas décadas anteriores. A fábrica de títulos infantis responderia a uma necessidade do mercado, não há necessidades estéticas e de efabulação da narrativa infantil. Dando continuação ao projeto de nacionalismo difundem-se histórias que exploram o passado brasileiro, a colonização, os heróis bandeirantes, entre outros. Outros seguem a tendência de magias, e ficções espaciais e futuristas. Dessa forma, se o livro de aventuras brasileiro não se recusa a pensar a realidade nacional, ele não deixa de optar, na maior parte das vezes, por uma tendência escapista. A isto se acrescenta a recuperação de processos narrativos e temáticos já superados pelos escritores do período modernista. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991, p. 67)

A produção maciça de obras infantis revela um pouco do elo iniciatório com a visão pragmática e pedagógica dos contos de fadas e outros tantos textos que retomam a idéia de didatismo da mensagem. Mesmo assim, há uma parcela da produção que contribui de forma significativa para o crescimento de autores interessados no universo ficcional infantil. O grande aumento de produção da literatura infantil acontece entre as décadas de 1960 e 1970, dentro do percurso de urbanização da sociedade brasileira e pelo aumento de autores e obras. Nesse grupo de autores identificam-se as tendências de reinvenções do conto de fadas como *O Reizinho mandão* (1978) de Ruth Rocha e *História meio ao contrário* (1979) de Ana Maria Machado; alusões à marginalização e pobreza *Os meninos da rua da praia* (1979) de Sérgio Caparelli, e *Lando das ruas* (1975) de Carlos de Marigny entre outras tantas temáticas renovadoras. A velha prática de isentar o livro infantil de problemas sociais e situações conflituosas fica à margem em nome da discussão da realidade. Os valores que se apresentam no livro infantil migram na direção da humanização dos personagens, assim o maniqueísmo é deixado de lado e emergem os heróis conflitantes e em busca de suas identidades. As estruturas alegóricas convivem com essas referências ao mundo urbano e ao cotidiano da realidade brasileira.

É necessário registrar ainda a expansão de gêneros e de temas oriundos de outras linguagens, ampliando o leque para as narrativas de ficção científica e de suspense, através de recursos narrativos de metalinguagem e de intertextualidade, as histórias retomam o fantástico e os reinos do imaginário, e intensificam-se as narrativas com ambientes urbanos e de tramas policiais. Exemplos dessa voga são *O misterioso rapto de Flor-do-sereno* (1979) de Haroldo Bruno e *Sangue fresco* (1986) de João Carlos Marinho. Para Maria Rosa Oliveira e Maria José Palo (1986) há “o predomínio da verossimilhança sobre a veracidade, o emprego da fantasia sem hesitações e com caráter metafórico e não apenas compensatório e a criação de personagens infantis fortes” (OLIVEIRA, e PALO, 1986, p. 41).

Dentro desse percurso histórico, desde o fim da década de 1970, a literatura infantil passou por um enorme desenvolvimento para adequar-se às características de um público que ia mudando conforme as mudanças sociais. Um número maior de consumidores de livros e a influência da linguagem do cinema e da televisão se concretizam na superfície do texto infantil concretizam essas mudanças. É dentro dessa voga e da permeabilização entre estruturas, gêneros e linguagens que se instaura a narrativa de suspense para o público juvenil como um gênero continuador das tradições de narrativas de aventura e de mistério para esse leitor.

3. A NARRATIVA JUVENIL DE SUSPENSE: UM GÊNERO DE SUCESSO

Edgar Allan Poe viveu entre os anos de 1809 e 1849, escritor inquieto produziu poemas, contos crítica literária e teoria sobre literatura, especificamente sobre o conto, reconhecido como um importante autor norte-americano, sua obra é conhecida mundialmente. Credita-se ao autor a criação da narrativa de tipo policial, ele seria o inventor das histórias de detetive, cujo centro se define pela resolução de algum mistério, e que é solucionado através dos critérios racionais de uma mente intuitiva. No cerne da construção narrativa está a teoria do efeito defendida por Edgar Allan Poe. Para o autor o efeito que o texto literário concentra está no princípio 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. (GOTLIB, 2006). A base dessa teoria é o suspense como técnica narrativa que consiste em “suspender” a ação, adiando o desfecho e, assim, instigando a tensão, ou o medo (contos de terror) ou a curiosidade do leitor. (GOTLIB, 2006). As marcas da narração de aventura de heróis juvenis é uma característica comumente encontrada nos textos de literatura juvenil clássicos. Assim, o personagem protagonista é levado a vivenciar as dificuldades, para em sua própria superação encontrar-se como indivíduo. Ao lado dessa característica encontramos a concretização da teoria do efeito de Poe, uma vez que, o herói juvenil se encontra em uma situação de suspense e enfretamento de medos para superar-se.

Neil Gaiman tornou-se conhecido no Brasil e no mundo através da *grafic novel Sandman*, a história de um herói que vive no mundo dos sonhos abriu as portas para outras narrativas e o autor inglês publicou algum tempo depois a história de um adolescente bruxo e órfão. *Coraline* (2002) é uma narrativa de suspense que dialoga com aspectos tradicionais do gótico, do terror e do suspense. A narrativa é dividida em 23 capítulos curtos e ilustrada, com desenho em preto e branco, por Dave McKean. Coraline se muda com os pais para uma casa antiga com 22 janelas e 14 portas. A décima quarta porta abre para uma parede de tijolos ou para um corredor escuro e gelado, conforme a hora e a ocasião. Do lado de lá, fica um apartamento maravilhoso. Parecido com o dela, mas melhor. Lá a comida é muito mais saborosa, os brinquedos parecem ter vida própria e Coraline descobre que tem uma outra mãe e um outro pai. Para ficar neste outro mundo a

menina teria que se transformar em uma pessoa diferente. Só que essa pequena diferença é assustadora. Em seu mundo Coraline não encontra os seus verdadeiros pais. Descobre, então que a outra mãe os seqüestrou e a menina é quem precisa salvá-los. De volta, ao outro mundo Coraline encontra os fantasmas de três crianças, e se torna sua única esperança de libertação. Após encontrar as almas das crianças, com a ajuda de um grato preto, Coraline salva os pais e fica livre da outra mãe. No retorno para o seu próprio mundo, reencontra os pais a salvo e sonha com as crianças mortas que lhe alertam sobre o perigo que ainda ronda a casa. Coraline prepara uma armadilha e joga a mão da outra mãe, que havia escapado do outro mundo, em um poço.

4. CORALINE JONES: UMA MENINA E SEU MUNDO SECRETO

A narrativa de Gaiman, embora se construa a partir de um narrador que revela muitos indícios ao longo da trama, exige do leitor certa atenção e focalização na ordem dos acontecimentos. De início, na introdução do primeiro capítulo temos a descrição: “CORALINE DESCOBRIU A PORTA pouco depois de terem se mudado para a casa”. (GAIMAN, 2003, p. 11). Nesse sentido, é perceptível que a tal porta será o elo de ligação entre a casa e o que está para acontecer, que no entanto, não é revelado. Na narrativa juvenil em que não há o tratamento dos fatos pela técnica do suspense o leitor exerce uma liberdade individual para interpretar a história com os meios que lhe interessar. No texto da narrativa de suspense, quando o leitor ignora certas pistas corre o risco de não apreender a amplitude que existe nas informações pontuadas no texto. A narrativa de Gaiman apresenta várias informações que são dispostas no texto com uma certa limitação em relação à interpretação do leitor aos fatos, exigindo que este avance na leitura para poder concluir as possibilidades de sentido que se estabelecem. Entende-se que a narrativa de suspense consiste no adiamento das respostas, não explicar ou evitar explicações provoca o leitor a organizar as associações e interpretações possíveis.

Na discussão sobre os elementos que caracterizam o suspense na trama, Poe elege a criação pormenorizada da atmosfera e a descrição dos ambientes, na presença incisiva do narrador. Em *Coraline* esses elementos provocadores do suspense estão dispostos nas descrições dos ambientes, dos personagens e nos tópicos responsáveis pelo enredo.

O andamento do enredo se caracteriza pela situação inicial que desagrade ao gosto da menina, ninguém dá atenção para ela. Em sua busca, uma vez que se autodenomina exploradora Coraline encontra a porta citada no início do capítulo. Após a saída dos pais ela resolve explorar a porta e verificar o que realmente havia por trás dos tijolos que aparecem na primeira vez que a porta foi aberta. Depois de surgir o outro mundo, ela encontra a outra mãe pela primeira vez. Na descrição do narrador temos uma figura que se assemelha a mãe do mundo real. No entanto, ao longo do enredo o narrador incorpora vários sinais que apontam que a outra mãe não se parecia com a mãe verdadeira. No confronto final, temos:

A outra mãe havia seguido Coraline. Achava-se agora no meio da sala entre Coraline e a lareira, e olhava-a do alto com olhos de botões negros. 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. (GAIMAN, 2003, p. 124)

A desconstrução da figura da mãe só é concluída ao final, uma vez que o enredo precisa ser alongado ao máximo, e as situações prolongadas para que se constitua o

suspense. Nesse caso, só no confronto final, ao olhar de perto a outra mãe, Coraline finalmente consegue enxergá-la como ela é.

A garantia do suspense também está presente no enredo quando temos as três tarefas impingidas a protagonista, executadas de maneira não planejada e sujeitas a qualquer falha. A execução é demorada, percorre vários caminhos e não sabemos o que vai acontecer com a menina. O adiamento do fim da narrativa e da volta a situação de harmonia inicial, é o recurso utilizado para não resolver o final quando a menina deixa o outro mundo, mesmo assim continua-se a presença da outra mãe e a insistência em conseguir a chave.

Coraline, horrorizada, deixou cair o queixo e afastou-se do caminho, enquanto a coisa passava por ela fugindo em estalidos para fora da casa, correndo como caranguejo sobre seus pés excessivos, pisando, estalando, correndo. Sabia o que era aquilo, 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 de ossos. Era mão direita da outra mãe. Queria a chave negra. (GAIMAN, 2003, p. 142)

Outro elemento que garante o suspense é o espaço. No caso da maioria das ações da narrativa de Gaiman, este se concentra na casa e no jardim, de maneira secundária. O outro mundo se configura como uma cópia da casa do mundo real e muitas vezes não há distinção entre as ambientações desses espaços. Vejamos a descrição inicial da casa

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, 2003, p. 11)

A sala estava escura. 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)

A apreensão da leitura de narrativa dessa espécie só pode ser realizada com o retorno constante ao texto, para recuperação dos liames do enredo tecidos pelas descrições deixadas pelo narrador para provocar as sensações de mistério e de medo no destinatário. Vejamos uma descrição de um ambiente do outro mundo. Coraline já havia executado as duas primeiras tarefas e conseguido as almas de duas crianças. Em busca da terceira alma a menina percorre os espaços da casa:

Um quadrado de chão terrivelmente *duro, lento e pesado*, preso por dobradiças: era um alçapão. Abriu-se e, pela abertura, Coraline viu apenas a escuridão. Estendeu a mão para baixo e achou um interruptor *frio*. (...) Pelo buraco, subia um cheiro de argila *úmida* e de algo mais, um odor *acre e picante* como vinagre *azedo*. (GAIMAN, 2003, p. 106)
(Grifos nossos)

A ambientação é construída pela descrição pormenorizada dos elementos constitutivos do espaço. As sensações de tato, olfato, gustação e visão se misturam na insistente opção de adjetivos feita no discurso do narrador. A descrição resulta grotesca e fantasmagórica confirmando que o ambiente que a menina vai enfrentar é hostil e ela pode não voltar de lá. As sensações possíveis para a personagem são estendidas ao narratário

envolvido pelo processo da descrição encantatório da enunciação, é o detalhamento que rodeia a ação, o acúmulo de imagens repugnantes que podem influencia o espírito do leitor e direcionar as suas emoções. É o efeito da concentração tão defendido na teoria do efeito de Poe que envolve e atinge o leitor.

A última instancia destacada é da descrição dos personagens. Sobre a outra mãe o narrador concentra todas as informações e em várias metáforas aproxima-a de uma aranha.

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 o papel.

Apenas ela era mais alta e mais magra.

Apenas seus dedos eram demasiados longos e não paravam nunca de mexer, e suas unhas vermelho-escuras eram curvadas e afiadas. (...) E, então, voltou-se para ela. Seus olhos eram grandes botões negros. (GAIMAN, 2003, p. 33)

A última instancia destacada é da descrição dos personagens. Sobre a outra mãe o narrador concentra todas as informações e em várias metáforas aproxima-a de uma aranha.

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 inchara e inflara com massa de pão fermentada. Tinha dois grandes botões negros no lugar onde deveriam ter sido os olhos. (GAIMAN, 2003, p. 107)

O jogo entre texto e leitor nas narrativas de suspense se estabelece pela construção e articulação dos elementos estruturais do enredo que pressupõe a intervenção do receptor para completar as lacunas. Para o leitor o que interessa na trama são as resoluções dos mistérios que estão pautados ao longo da estória. No livro *Coraline* (2003) a participação do leitor se concretiza no texto através da tensão entre personagens e espaço que criam a atmosfera de suspense. O enredo, por sua vez, é composto de ações e episódios que retardam a resolução final colaborando para a manutenção do interesse do leitor.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1] CANDIDO, Antonio. O direito a literatura. *Vários Escritos*. 3 ed. rev. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- 2] GOTLIB, Nadia Battela. *Teoria do conto*. 21ª edição. São Paulo: Ática, 2006.
- 3] ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer São Paulo: Ed. 34, 1996. v 1.
- 4] JAUSS, Robert Hans. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 5] JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- 6] LIMA, Luiz Costa, *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- 7] OLIVEIRA, Maria Rosa D. e PALO, Maria José. *Literatura infantil voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.

- 8] SOUZA, Malu Zoega de. *Literatura juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores*. São Paulo: Cortez, 2001.
- 9] ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e a história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989
- 10] COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- 11] GAIMAN, Neil. *Coraline*. Ilustrações Dave McKean. Tradução de Regina de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Márcia TAVARES. Doutora em Literatura Brasileira, professora da Universidade Federal de Campina Grande e do Programa de Pós Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande, Unidade Acadêmica de Letras, tavares.ufcg@gmail.com.