

**A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO
NO CONTO “O ESQUELETO”,
DE CAMILO CASTELO BRANCO**

Fabiana de Paula Lessa Oliveira (UERJ)
fabianapl.oliveira@gmail.com

RESUMO

A proposta deste trabalho é refletir sobre a criação do efeito fantástico no conto “O Esqueleto”, de Camilo Castelo Branco. O escritor português é um exímio contador de histórias, cultivou várias temáticas e não deixou de enveredar por narrativas de mistério, terror e aventura bem ao gosto do público da época, entusiasmado pelos folhetins publicados nos jornais. Sendo assim, é possível perceber, no conto, elementos que contribuem para a construção do fantástico, tendo como base os estudos de David Roas, Filipe Furtado e Tzvetan Todorov.

Palavras-chave: Conto. Fantástico. Camilo Castelo Branco.

Segundo *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 1307), o vocábulo fantástico, do latim *phantasticus*, *a, um*, que tem origem na imaginação ou na fantasia; do grego *phantastikós*, *é, ón*, relativo à imaginação. Já se observa, em sua etimologia, um contraponto à realidade. Outros sentidos podem ser atribuídos à palavra, como: “caráter caprichoso, extravagante; que é fora do comum, extraordinário, prodigioso; que não tem nenhuma veracidade, falso, inventado” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1307). Esses significados de certa forma contribuem para se pensar o fantástico na literatura em seu sentido amplo. De fato, o fantástico surge no século XVIII a fim de se contrapor à predominância do pensamento iluminista.

Tzvetan Todorov, um dos mais importantes teóricos do assunto, em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, assinala que o fantástico ocorre quando se fica diante de um acontecimento impossível de se esclarecer pelas leis de um mundo conhecido. Tem-se, assim, a incerteza que provoca hesitação, condição fundamental para a existência do fantástico no sentido *stricto* todoroviano. Vê a hesitação, no leitor, como imprescindível; já, na personagem, pode acontecer ou não. Também é determinante a atitude de quem lê, deve-se recusar tanto a interpretação alegórica quanto a poética.

O gênero fantástico, para Tzvetan Todorov, encontra-se na fron-

teira entre o estranho e o maravilhoso. Define o gênero estranho como relato de um fato que aparenta sobrenatural e/ou que causa medo, contudo pode ser explicado pela lógica da razão. Por sua vez, no maravilhoso, os acontecimentos sobrenaturais encontram-se naturalizados no mundo diagético, logo não suscitam hesitação nas personagens nem nos leitores. Sendo assim, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2014, p. 31)

Atualmente, há vários estudos sobre o fantástico, concordando ou divergindo de Tzvetan Todorov, mas buscando preencher as lacunas. De acordo com David Roas (2001, p. 7-8), “*la mayoría de los críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural*”¹. É, de certa forma, consenso entre os críticos que, para que ocorra o fantástico haja uma ruptura da ordem estabelecida. David Roas (2001, p. 8) emprega o termo “sobrenatural” em um sentido mais amplo, passando a designar tudo que transcende a realidade humana.

A partir dos conceitos apresentados, objetiva-se analisar a construção do fantástico no conto “O Esqueleto”, do escritor português Camilo Castelo Branco. Em relação ao tema proposto, o crítico espanhol David Roas aponta os recursos linguísticos e formais que colaboram na criação do efeito fantástico, e se observará o emprego deles ao longo da narrativa. São eles:

- a. *recursos relacionados directamente con la instancia narrativa: narración en primera persona, identificación narrador-protagonista, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis.*
- b. *recursos vinculados con aspectos sintácticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la mise en abîme, metalepsis metafórica.*
- c. *recursos vinculados con aspectos discursivos o del nivel verbal: literalización del sentido figurado, adjetivación conotada, nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, elusión del término designativo, antropomorfización de la sinécdoque.*² (ROAS, 2011, p. 134)

¹ “A maioria dos críticos destaca que a condição indispensável para produzir o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural”. (Tradução nossa)

² “a) recursos relacionados diretamente com a instância narrativa: narração em primeira pessoa, identificação do narrador protagonista, dúvida ou ambiguidade interpretativa, parábasis.

Partindo a leitura do título “O Esqueleto”, o leitor já é convidado a inserir-se em uma atmosfera soturna, obscura, sombria; em um mundo desconhecido que é do após a morte. Também se leva a pensar na tênue fronteira entre vida e morte que percorre a narrativa, provocando hesitação, incerteza, medo, sensações pertinentes ao fantástico. Do ponto de vista morfossintático, a presença do artigo definido “o”, no sintagma nominal, leva-se a um questionamento: corresponde a quem o esqueleto? Vale destacar que as escolhas lexicais, morfossintáticas, semânticas não são aleatórias, contribuem para o efeito fantástico, como apontadas por David Roas.

Diante da expectativa da morte, o protagonista Carlos, nome com o qual se apresenta, escreve a um amigo, solicitando que vá vê-lo para um último pedido. Ao chegar à casa de Carlos, ele entrega ao amigo várias cartas e, através delas, vai sendo contada a história. Há uma narrativa principal (encaixante), e as outras vão sendo encaixadas. É digno de nota que, por ser cartas de remetentes diferentes, se constrói o sentido do texto através dos encaixes das narrativas de cada um. Logo, percebem-se vários narradores intradieгéticos, apropriando-se da terminologia de Gérald Genette. Vê-se, no conto, uma perfeição no ato de narrar, envolvendo o leitor em um ambiente de terror e medo, oscilando entre vida e morte, realidade e fantasia.

Há diferentes pontos de vista para se contar uma história. Em “O Esqueleto”, empregou-se o narrador intradieгético – personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador – que se subdivide em homodieгético, autodieгético e heterodieгético. É considerado ideal para as narrativas fantásticas, pois “o fantástico, nós o sabemos, exige a dúvida”. (TODOROV, 2014, p. 91)

O narrador representado convém ao fantástico pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o têm explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quando à personagem, deve se submeter à prova. (TODOROV, 2014, p. 94)

b) recursos vinculados com aspectos sintáticos e de organização narrativa: temporalidade particular do enunciado, desenlace (desfecho) regressivo, ausência de causalidade e finalidade, uso de *mise en abyme* (narrativa em abismo), metalepse metafórica.

c) recursos vinculados com aspectos discursivos ou de nível verbal: integralização do sentido figurado, adjetivação sugerida (evocada), nivelação narrativa do natural e sobrenatural, ilusão da terminação designativa, antropomorfização da sinédoque.” (Tradução nossa)

Inicia-se o conto com o narrador homodiegético – personagem que participa dos fatos que está narrando, não como protagonista – situando a história, base de encaixe para as outras, no tempo e no espaço. Além de apresentar o ponto de partida do enredo: uma carta que recebe de um amigo, como se observa:

Em 1845, recolhendo-me a Vila Real, para passar aí as férias grandes, encontrei uma carta do teor seguinte: “Amigo. – Sei que estás a chegar de Coimbra. Tenho tanta necessidade de ver-te como o moribundo das últimas orações do agonizar. Quando isto seja uma formalidade da Igreja, em mim dá-se uma precisão... Lembrara-te os deveres de um amigo, se não soubesse que em ti a amizade é forte como um preceito.

– Teu *** –.” (BRANCO, 2006, p. 44)

Na abertura do conto, há vários elementos que contribuem para a composição das narrativas fantásticas, tais como: narradores em primeira pessoa (homodiegético e autodiegético/protagonista); ambiguidade; documento de autoridade (carta); *mise en abyme* (narrativa em abismo) / encaixe; linguagem figurada; indeterminações, imprecisões quanto às personagens.

Apesar do narrador intradiegético ser mais adequado, especialmente, por estar em suspeição, isso não impede que se empregue o narrador extradiegético. Outro fato relevante: o narrador homodiegético não é identificado, a não ser como “Amigo”. Será por que oculta? Inclusive, o protagonista também não é, fica em aberto, conforme se observa na assinatura da carta, o asterisco assinala a supressão, levantando a questão: quem será? O narratário sabe, mas não revela, criando assim um enigma. Vê-se que, aos poucos, vai constituindo-se um clima de mistério, suspense, em torno das personagens, aguçando a curiosidade do leitor.

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma segunda história é englobada a primeira; esse processo se chama *encaixe*. (TODOROV, 1970, 123)

Nota-se, no fragmento do conto, que uma nova personagem surge na história e assume o discurso em primeira pessoa, tem-se um narrador autodiegético, já que é o próprio personagem principal. Além disso, vê-se o processo de encaixe das narrativas. O enunciado da carta traz informações importantes para a diegese, o protagonista é apresentado como um moribundo no leito de morte agonizando. As fronteiras entre vida e morte começam a ser expostas, o que causa incerteza, dúvida, questionamento: o que se encontrará no “outro mundo”? O exagero na linguagem con-

tribui para compor o cenário.

É interessante assinalar o discurso de Carlos que vê o sacramento da *extrema-unção* como uma “formalidade da Igreja”, logo pode ser desnecessário. Já se encontrar com o amigo é “uma precisão”, assim urgente e necessário. Tendo em vista a importância da Igreja Católica em Portugal, embora mudanças significativas tenham ocorrido no século XIX, decorrente da Revolução Liberal de 1820, o autor não deixa de inscrever sua visão de mundo na voz da personagem.

É comum, nas narrativas, à medida que se avança, o leitor vai tomando conhecimento da história. Tzvetan Todorov (2014) aponta que algumas narrativas fantásticas seguem uma linha ascendente até o desenlace. Isso se percebe, no conto, aproximando-se do final que há a revelação de quem é o esqueleto, por exemplo, e certas dúvidas são elucidadas.

Como foi mencionado, há várias supressões, vazios, imprecisões no texto, marcados por asteriscos; além de longas pausas compostas por reticências, traços de incerteza, indeterminação. Também foram empregados pontos de exclamação, por vezes mais de um, de acordo com a intensidade da surpresa, do espanto; sentido figurado, linguagem hiperbólica.

Tantas horas depois, quantas me eram precisas para vencer cinco léguas, achei-me na aldeia de***, à porta do meu maior amigo. Encontrei-o: mas quão diferente daquele rapaz jocoso, estroina e espirituoso que conhecera!! Quantos estragos a melancolia pode fazer num homem, bem pintados os tinha eles no rosto magro, e macilento como o aspecto dum tísico moribundo! (BRANCO, 2006, p. 44)

Apresenta-se o personagem principal, cotejando o antes (passado) e o agora (presente). Infere-se certa ambiguidade em torno de seu caráter. Ao mesmo tempo em que era engraçado, divertido, alegre; também era leviano, irresponsável, desajuizado. Compara-o a um tísico, talvez estivesse pelo seu aspecto físico, porém não se afirma inicialmente. A ambiguidade permeia toda a narrativa, proporcionando a sensação de imprecisão, por exemplo, o protagonista é denominado Carlos, “dê-se-lhe este nome” (BRANCO, 2006, p. 45), não se sabe se é verdadeiro.

No fragmento anterior, o narrador homodiegético suspeitava que Carlos estivesse tísico, mais a frente surpreende-se com a confirmação, diz: “Héctico!! – exclamei eu precipitadamente” (BRANCO, 2006, p. 46). E assim o texto vai sendo tecido fio a fio, repleto de incertezas, dúvidas, espanto, surpresas.

– Hético, sim, e, contudo, repara que a minha voz não é tremida... Eu tenho uma alma grande... ardente, não – mais que ardente – árida, queimada, e negra como emblema de morte que arrosta cem anos de inverno sobre a cúpula de um sepulcro!... (...)

Vi então nos lábios de Carlos um riso momentâneo, como o clarão de um relâmpago, que fulge e morre em noite pavorosa: ou como o riso que esvoaça em lábios de criancinha, que nos braços da mãe, banhada em prantos, arde na febre que pouco depois a devora. (BRANCO, 2006, p. 46-47)

A linguagem exagerada busca expressar a imensa dor que sente, o universo em que vive de sofrimento atroz. Observa-se um cenário de horror: noite pavorosa, riso, prantos, arder em febre, morte. Esses elementos servem para ambientar o que está por vir. Será que sofre só por causa da doença? Chama o amigo a sua casa, todavia não lhe diz o motivo da urgência que só será revelado no final da narrativa, e fica em aberto se irá cumprir seu último desejo.

Acho-me só no meu quarto. Tenho à cabeceira esse fatal papel que encerra o mistério, que arrasta à sepultura um meu amigo. A leitora que faria?... já se sabe... abria-o imediatamente! E o leitor, menos curioso? desta vez seria fraco como uma mulher, porque eu também tive a honra de partilhar dessa fragilidade, que eu respeito como uma virtude, pois tem a ventura de ser uma parte constituinte do sexo das prerrogativas. Quero dizer, que rasguei os pontos – abri, e li o que os curiosos vão ler. (BRANCO, 2006, p. 53)

Eis que o narrador está diante de um “maço de papel” que lhe foi entregue, como não era para ser aberto na presença de Carlos, criando expectativa e curiosidade na personagem e no leitor. Ao se recolher, questiona-se se fosse uma leitora o que faria. E um leitor? Emprega-se o futuro do pretérito do indicativo do verbo fazer, para enunciar uma hipótese. O próprio narrador posiciona-se como emissor e receptor da mensagem. Num jogo de perguntas e respostas, traça os perfis de leitores da época. Vale lembrar que, no século XIX, as mulheres eram ávidas leitoras de romances, tanto para entreter, quanto para educação sentimental, decorrente da maior formação da mulher e da democratização da leitura, à medida que surgem os folhetins nos jornais.

Inicia-se uma sequência de histórias encaixadas, buscando revelar o mistério. O “maço de papel” era composto de cartas de Carlos, para o narrador da história encaixante, e de outros narradores, como: supostamente Amália, a mãe de Carlos e Albano (irmão de Amália). Sendo assim, os narradores intradieгéticos alternam-se. As narrativas vão sendo encaixadas para que as lacunas possam ser preenchidas.

Carlos chamou o amigo até a sua casa, mas não foi revelado o

motivo inicialmente, conforme foi dito. Leva-se a crer que esteja nas cartas, porém não está, só é revelado em um diálogo no desenlace. Vale ressaltar que cartas são documentos de autoridade que dão veracidade aos fatos. Em relação ao narrador em primeira pessoa, “enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir” (TODOROV, 2014, p. 91), constituindo-se um duplo jogo. O leitor não suspeita do narrador, esquecendo-se de que ele é também personagem.

O sujeito da enunciação está, por consequência, presente na história como uma personagem cuja importância pode variar de texto para texto, exprimindo-se na primeira pessoa e recorrendo por vezes a uma narração baseada em (ou constante de) diversos tipos de documentos fictícios, como as memórias, o diário íntimo, as cartas e outros. Contudo, embora, o uso destes processos em outros gêneros vise em geral acentuar a subjetividade das personagens, intensificando e aprofundando sua caracterização psicológica, no fantástico eles atuam preferencialmente como apoios para a confirmação da fenomenologia meta-empírica, tentando conferir-lhe credibilidade pela feição testemunhal que aparentam assumir. (FURTADO, 1980, p. 110)

No fragmento da carta a seguir, Carlos reassume a posição de narrador autodiégetico, e o seu amigo, o papel de narratário, marcado por pronomes pessoais em segunda pessoa. Recorda-se dos momentos compartilhados com o amigo:

Nós éramos pequenos, e estudávamos latim. Recorda-te, que eu disse um dia, depois de repetirmos uma lição de Ovídio: – É só dado aos poetas falar de amor, porque o amor é uma exageração de palavras: se o considerarmos realmente, ele não passa de um sentimento passageiro, como todos os outros sentimentos.

Tu riste da minha *filosófica* simplicidade, como se tivesses estudado o mundo pelas suas duas faces. (...) (BRANCO, 2006, p. 53)

Mais adiante descreverá seu amor por Amália, a intensa paixão que viveram até o fim do relacionamento. Ao longo da carta, percebem-se supressões, pausas, marcadas por reticências, com a intenção de permitir ao leitor completar o pensamento, além de suspender a ideia, para ser retomada.

Não busque nexos às minhas ideias, porque sinto mãos de ferro apertar-me o coração, e arder-me o crânio em lavaredas... Foram cinco meses de paixão fogaosa, implacável, e déspota... Era daquele amor, que grita continuamente ao coração: – avante – se não triunfas, morres!

E ao fim de cinco meses. (BRANCO, 2006, p. 59)

E o leitor vai procurando preencher as lacunas. Muitas vezes fica-se a pergunta: o que aconteceu? Retoma o esqueleto que o apresentara,

intensificando o uso da linguagem figurada.

Recorda-te do esqueleto que te horrorizou... – é junto desse esqueleto que vou rasgando o coração para te escrever estas linhas... Oh! que ignominiosa dor me retalha desde as pupilas até à última fibra do corpo!... Af está minha mãe a chorar com as faces no chão!... Desgraçada! – quantas vezes o pensamento da maldição me ferve na boca para a hora que me concebeste! (BRANCO, 2006, p. 60)

David Roas (2011, p. 88) defende que o medo é condição necessária para a criação do fantástico, contrariando Tzvetan Todorov que afirma “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (TODOROV, 2014, p. 41). No conto, o medo e o terror dominam grande parte do enredo, portanto é fundamental ao efeito fantástico.

Muda-se o narrador, e as histórias vão se completando. Quando vivia no Porto, recebe uma carta supostamente de Amália, porque foi assinada por ela, como é possível, segundo Carlos, se ela não sabia escrever? A dúvida novamente é inserida na narrativa. Será que Amália alfabetizou-se? Aqui se descobre o motivo por que Carlos a abandonou: a suspeita de gravidez. Assim, o leitor vai sendo conduzido pela trama narrativa, estava ou não? Leva-se a acreditar que não estivesse grávida. Só não se pode esquecer de que é narradora-personagem. O que fala é a verdade? Ou é uma estratégia narrativa para surpreender o leitor?

Tem-se uma nova narrativa encaixada que é da mãe de Carlos, porém esta se opõe a da suposta Amália. E as incertezas permanecem, quem diz a verdade? Compare-as.

Custa-me a crer que hajas abandonado a terra pela simples vontade de me abandonares! Por que foges?! eu nunca te perseguirei. Foi grande ventura a minha: ambos nos enganámos – os receios que eu tinha de ser mãe eram falsos receios... esses sintomas, que tanto me fizeram chorar, desapareceram. Eu estou bem com a minha família – nada se suspeita da minha honra; e minha mãe, e meu irmão, muito se admiram da sua retirada inesperada, sem ao menos dares um *adeus* a eles, que tanto te estimavam, e ainda estimam! Não te digo que venhas para casa, porque é verdade, que não te curvas aos meus preceitos; todavia se o motivo da tua demora no Porto era o temor do meu estado, afirmo-te que nada tens a temer. Meu irmão e minha mãe falam muito de ti, e pedem continuamente a tua mãe que os faça recomendados em suas cartas. Tua fiel amiga – *Amália*. (BRANCO, 2006, p. 62)

A muito custo remeto as 4 moedas pedidas. Atende ao alcance em que tens posto a tua casa... Vão por cá muitas desgraças... Deus te perdoe, e abençoe. Tua mãe do c... – ***. (BRANCO, 2006, p. 63)

Todos estão sob suspeição, assumem a posição de narradores em

primeira pessoa. Joga-se com o que é verdadeiro ou falso dentro da própria narrativa. Camilo é um grande contador de histórias, diz e contradiz, o leitor vai sendo conduzido pelos discursos, em quem acreditar? Desde o início da narrativa, provoca a dúvida.

Carlos não vê no discurso da mãe “desgraças”, mas sim uma advertência por ter saído de casa. A mãe apenas denomina “desgraças”, porém não as identifica, contribuindo para o clima de suspense, mistério, incertezas.

Todo recurso que leva à dúvida, à imprecisão é relevante para a construção do fantástico. E a ambiguidade é um deles bem recorrente, vale destacar o diálogo entre Carlos e o antigo amigo Albano quando se encontram no Porto.

– Pois tua irmã está freira?! – interrompi eu.

– É verdade, Carlos! é pena que tão nova morresse para mundo, pois não é, Carlos?

– É decerto! – respondi eu com sentimento.

– Eu assim o penso também. (BRANCO, 2006, p. 64)

Ao responder “É verdade, Carlos!”, não afirma que virou freira, nem nega. Infere-se um jogo narrativo com os conceitos de verdade e mentira. O que é verdade? E ainda emprega o pretérito imperfeito do subjuntivo do verbo “morrer” que indica um fato incerto, duvidoso. O leitor se questiona, se vê em dúvida, hesita.

A ambiguidade prende-se também ao emprego de dois procedimentos de escritura que penetram todo o texto.

Nerval utiliza-os habitualmente juntos; chamam-se eles: o imperfeito e a modalização. Esta última consiste, lembremo-lo, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. (TODOROV, 2014, p. 43-4)

O emprego de verbos no imperfeito e a modalização do discurso podem contribuir para a ambiguidade.

A modalização diz respeito à expressão das intenções e pontos de vista do enunciador. É por intermédio da modalização que o enunciador inscreve no enunciado seus julgamentos e opiniões sobre o conteúdo do que se diz, fornecendo ao interlocutor “pistas” ou instruções de reconhecimento de efeito de sentido que pretende produzir. (AZEREDO, 2008, p. 91)

No conto em estudo, por exemplo, empregou-se frequentemente o imperfeito e a modalização, através do advérbio de dúvida para marcar a

imprecisão, a incerteza. Além disso, as escolhas lexicais contribuíram para a construção do sentido. Eis alguns casos desses recursos no texto:

- (1) Eu, afeito ao ar infecto, à *ruidosa* monotonia dos povoados, estranhava o pitoresco deste quadro; e languescia docemente a cismar ideias vagas e indeterminadas. Carlos talvez revolvía lembranças do passado, que a minha presença lhe sugeria – lembranças de suspiros para ele, e que para mim deviam sê-lo, se eu não tivesse perdido o hábito de suspirar... (BRANCO, 2006, p. 45)
- (2) – (...) Este mundo parece-me uma brincadeira cruel! É um pecado afirmar, que das mãos de Deus saiu tão imperfeito esse código por que a morte se governa, na justiça que faz às suas vítimas! Não te parece que a morte de minha mãe, primeiro que a minha, era uma luminosa prova retidão do ente dispensador das vidas?!... (BRANCO, 2006, p. 47-8)
- (3) Acompanhei-o por um longo corredor, que terminava em um pátio, onde alguns pedreiros cinzelavam uma larga pedra com alguns labores. Reparei que noutra já perfeita se erguia uma ampulheta, superior a um crânio, sobre a cruz de dois fémures.
– Para que isto?! – perguntei eu.
– Bem sabes que sou previdente e comodista. Eu fui o arquiteto do meu quarto, da minha alcova, e do meu mirante, era justo que fosse da minha sepultura...
(...)
Subimos uma longa escada, que levava a um pequenino quarto; logo que aí entrámos, Carlos levantou uma baeta negra, e apresentou-me um esqueleto.
– Oh! Isto que significa?! – interroguei eu, possuído daquele espanto comum aos meus leitores. (BRANCO, 2006, p. 48-9)
- (4) Olha, amigo, a solidão é amável um instante. Aqueles que abriram os olhos numa aldeia e aí os cerraram para entrarem na campa do pobre cemitério viveriam quiçá contentes da sua sorte, porque não conheceram a vida com todas as suas potências – (BRANCO, 2006, p. 54-5)
- (5) Por minha causa – dizia eu –, a extremosa Amália jaz agora num mosteiro, a curtir uma saudade desesperada... talvez que um dia a eu faça feliz... quem sabe? talvez... Oh! esperança! oh! luz!
(...)
Era um silêncio de cemitério naquela casa! – nem uma voz, nem um riso, nem um criado a dissipar-me um terror involuntário e inexplicável que me comprimia o coração! (BRANCO, 2006, p. 65-6)

No primeiro fragmento, predomina o pretérito imperfeito do indicativo, trazendo a ideia de uma ação habitual e/ou contínua, inacabada. Além disso, o imperfeito do subjuntivo do verbo *ter* expressa um fato que poderia ter ocorrido mediante certa condição. A modalização ocorre di-

ante da possibilidade/dúvida de Carlos estar revolvendo suas lembranças que a presença do amigo sugeria. Assim como o imperfeito e a modalização, o uso dos adjetivos “vagas e indeterminadas” contribui para a constituição do ambiente de imprecisão. Já, no segundo, o emprego do verbo parecer traz uma impressão de algo, não se tem certeza. Destacam-se as marcações das pessoas do discurso primeira e segunda, Carlos encontra-se incerto e questiona seu amigo acerca da morte.

Por sua vez, no terceiro, têm-se verbos no imperfeito, a pontuação recorrente (?!), inclusive, um ponto de interrogação e dois pontos de exclamação, demonstrando o espanto do amigo. Vale ressaltar a presença do narrador intruso, comum no século XIX. Diante de tal fato aterrorizador, tece seu comentário. Segundo Ceia, Reis (2018), a construção de um diálogo imaginário com o leitor é um exemplo de metalepse, referindo-se aos estudos de Gérald Genette. A casa de Carlos descrita pelo narrador aproxima-se de um cenário gótico, remete a histórias de horror e terror, decorrentes dos elementos que a compõem: “crânio”, “cruz de dois fêmures”, “sepultura”, “esqueleto”, além das passagens secretas, levando ao local misterioso onde se encontrava o esqueleto, enfim, uma atmosfera soturna. Além disso, o gótico visa envolver o leitor, mantendo-o em suspense, chocá-lo, provocando-lhe uma reação emocional. No entanto, não se pode afirmar que seja uma narrativa gótica, apenas possui elementos.

No quarto, observa-se o advérbio “quicá”, indicando dúvida. No último, empregou-se o imperfeito, a modalização do discurso, o advérbio “talvez” repetido, reforçando a ideia de dúvida. As reticências sinalizam os vazios, a incompletude do pensamento, marcando a fala quebrada, desconexa. Além das exclamações, carregando o discurso de emoção. E a descrição da casa de Albano gera um terror em Carlos. Por fim, o conto é permeado de incertezas, nem todas se desfazem.

Portanto, a narrativa traz vários elementos do ponto de vista lexical, morfossintático, semântico que contribuíram para a construção do fantástico, inclusive, aproximando-a do gótico, visando envolver o leitor em um ambiente de mistério, suspense e medo. Os narradores intradiegticos direcionam, de certa forma, o olhar do leitor e das personagens, de acordo com as suas conveniências, impressões, instaurando sempre a dúvida. Ideias sendo postas em confronto para que se questione em quem acreditar. O jogo narrativo é fascinante, constrói-se um discurso, adiante se desconstrói, assim o texto vai sendo tecido. Enfim, há várias camadas de narrativas, aderindo-se umas às outras, compondo o todo, não deixando de suscitar desconfiança, estado de incerteza. Eis um texto de Camilo

que se inscreve no fantástico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

BRANCO, Camilo Castelo. O esqueleto. In: _____. *Impressão indelével*. Lisboa: Guerra e Paz, 2006.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 30-01-2019.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: _____. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 7-44.

_____. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad.: Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.