

O FANTASMA DA ÓPERA: DO MITO À LITERATURA – UMA LEITURA ENTRE A CATÁBASE DE ORFEU E A FIGURA DO FANTASMA

Yasmin Castilho Miranda (IC) e Profa. Dra. Elaine C. Prado dos Santos (Orientador) **Apoio:**
PIBIC Mackpesquisa

RESUMO

O trabalho desenvolvido tem por objetivo, sob uma perspectiva mítica, estudar a representação da catábase em duas obras: uma da antiguidade clássica, as *Geórgicas*, do poeta latino Virgílio, I a.C, e o romance gótico, *O Fantasma da Ópera* (*Le Fantôme de L'Opéra*), do autor, Gaston Leroux. Tendo por mira o mito de Orfeu, seu significado e percurso, vinculado e entrelaçado ao romance *O Fantasma da Ópera*, tenciona-se ter por alicerce as reflexões de Bakhtin. Como a obra *O Fantasma da Ópera* será analisada, por uma perspectiva mítica, tendo por ponto principal o mito de Orfeu e a representação da catábase, será necessário entender o conceito de mito de tal forma que seguiremos o pensamento de Mircea Eliade, *Mito e Realidade*, (2004:13) e questões de Identidade e alteridade, o alicerce teórico será a obra *O Arco e a lira*, de Octavio Paz (2012). A partir desse último estudo, será possível compreender de que forma essas questões e a catábase de Virgílio, também presentes no enredo de Érik, podem ser comparadas com a situação em que o indivíduo busca alcançar uma “normalidade”, pós pandemia do Covid 19, visto que tanto o mito do autor latino, quanto do romancista francês, é reconhecido, plenamente, por sua atemporalidade, plasticidade e representação metafórica que se faz presente até nos dias atuais.

Palavras-chave: Fantasma da Ópera. Gaston Leroux. mito de Orfeu. Geórgicas. Catábase.

ABSTRACT

The aim of this research was, from a mythological perspective, study the representation of catabase in both stories: one from the classic period, the Georgics, by the Latin poet Virgil, I b.C and the gothic romance, The Phantom of the Opera (*Le Fantôme de L'Opéra*), by the author Gaston Leroux. Having the Orpheus's myth, its meaning, and his journey, bonded and interlocked with The Phantom of the Opera, which is intended to engage with Bakhtin's studies. As the story of The Phantom of the Opera will be analyzed, from a mythological view, is crucial to understand the myth's concept, by Mircea Eliade's investigation, *Myth and Reality*, (2004:13), besides Orpheus's trajectory and also the catabase's representation. For the identity and alterity's considerations, the theoretical reference might be the book *O Arco e a lira*, by Octavio Paz (2012). Based on this study, it will be possible to comprehend how these aspects and the Vigil's catabase, also included in Erik's story, can be related to the case which the entity seeks to reach a state of “normality”, after pandemic Covid 19, since both myths by

the Latin author, and French novelist are known for your timelessness, plasticity and metaphorical representation that extend up to nowadays.

Keywords: The Phantom of the Opera. Gaston Leroux. Orpheus Myth. Georgics. Catabase.

1. Introdução

O trabalho, *O Fantasma da Ópera: do mito à literatura – uma leitura entre a catábase de Orfeu e a figura do fantasma*, tem por objetivo, sob uma perspectiva mítica, estudar a representação da catábase em duas obras: uma da antiguidade clássica, as *Geórgicas*, do poeta latino Virgílio, I a.C, e o romance gótico, *O Fantasma da Ópera* (*Le Fantôme de L'Opéra*), de Gaston Leroux. Embora o foco da pesquisa incida sobre duas obras, localizadas em períodos distintos e pertencentes a gêneros literários diferentes – um poema latino e um romance gótico -, este trabalho tem por proposta pesquisar, pelo vínculo do olhar mítico, a

figura representativa da catábase, cujo alicerce será, nesta pesquisa, o mito de Orfeu, cantado no poema latino, com a finalidade de poder verificar não só o conceito e a representação de catábase, mas também sua função dentro da obra latina de tal forma a poder estabelecer uma relação mítica com o romance, *O Fantasma da Ópera*, de tal forma a verificar, por meio desse elo, a maneira como o espaço do subterrâneo do Fantasma na Ópera Garnier é retratado, configurado e entrelaçado com o mito da catábase de Orfeu. Assim, tenciona-se verificar como os vínculos míticos se entrelaçam, se estabelecem e se relacionam na obra *O Fantasma da Ópera*, a partir da catábase de Orfeu, inserida no poema virgiliano, e quais são os efeitos de sentido que adquirem dentro do romance de Leroux.

Para que se possa cumprir tal proposta de trabalho e realizar esta pesquisa, é necessário compreender a estrutura do romance francês, *O Fantasma da Ópera*, de Gaston Leroux, publicado em 1910, considerado uma das mais soturnas narrativas, que se destaca pelo seu teor gótico mesclado às agruras de uma obsessão amorosa. O trabalho, proposto, sob um olhar mítico, procurou estudar a representação da catábase nas duas obras já elucidadas: as *Geórgicas* e *O Fantasma da Ópera* (*Le Fantôme de L'Opéra*), segundo os pressupostos teóricos míticos do estudioso Mircea Eliade. Da mesma forma, foram utilizadas as obras de Bakhtin, *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance) (2002), *Estética da criação verbal* (2003); *Dicionário de mitos literários*, de Brunel (1998); *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2007); *O arco e a lira*, de Paz (1982), *O Fantasma da Ópera*, da edição comentada, (Clássicos Zahar), 2019, traduzida por André Telles; *O IV Canto no Contexto das Geórgicas*, de Santos (2012), com a finalidade de explicar como o espaço do subterrâneo em que vive Erik pode ser retratado e comparado com a catábase de Orfeu, descrita no IV Canto das *Geórgicas*, de Virgílio. Utilizou-se também o capítulo, *A catábase e morte de Orfeu: silenciamento e estranhamento*, do livro *Antigos Estranhos: alteridade e*

diversidade no Mundo Clássico, com a intenção de entender sentidos de estranhamento e de silenciamento em relação à personagem Fantasma. Seguiu-se esse percurso de fundamentação teórica e investigativa com a finalidade de procurar responder aos seguintes questionamentos: como o espaço do subterrâneo em que vive o fantasma, Erik, pode ser retratado e comparado com a catábase de Orfeu, descrita no poema das *Geórgicas* de Virgílio? O que há em *O Fantasma da Ópera* para continuar a existir por meio das adaptações e dos inúmeros meios de transposições de releituras? Em termos de identidade e alteridade de que forma a obra *O Fantasma da Ópera* pode ser considerada atual e ser inserida no contexto de volta a uma “normalidade”, “após pandemia do século XXI”?

Os mitos são uma reprodução e um reflexo da vida e da trajetória do homem enquanto ser comunicante e social; através deles, são reconhecidos padrões culturais, sociais e até mesmo pessoais, os quais são de certa forma seguidos ao longo da experiência humana. Assim, faz-se extremamente relevante esta pesquisa a respeito da figura representativa da catábase, cujo alicerce é o mito de Orfeu, cantado no poema latino. A justificativa está não só pelo fascínio do mito, mas também por sua representação simbólica e por sua plasticidade de atualizar-se e presentificar-se em releituras como o que se estabelece entre as duas narrativas: de Orfeu e d'*O Fantasma da Ópera*. Por meio do estudo do mito e do conceito de catábase nas duas obras, podemos verificar de que forma se estabelece a constituição do sujeito por meio da figura do Fantasma quanto à identidade e alteridade e como tal concepção pode ser transposta para os dias atuais, ou seja, em um sujeito mergulhado em uma crise pandêmica do século XXI, enfrentando-se a si mesmo, ao próprio mundo, a questões de incerteza, ao medo. Após tensões, aflições, medos, voltar dessa catábase, retornar a uma normalidade é possível? Somos os mesmos, após uma catábase?

Dessa forma, nós nos apropriamos dos mitos e temos como explorá-los junto com a própria literatura com um sentido de reprodução e reflexo da vida e da trajetória do homem enquanto ser comunicante e social. Na leitura de *O Arco e a Lira*, é citado que a linguagem e o mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. (BRUNEL, 1998, p. 41)

Jung define o herói mítico como um arquétipo do self, um modelo exemplar, o tipo ideal da vida humana, figura do *animus* que encarna a personalidade mana, cujo drama se desenrola segundo o esquema do retorno às fontes, da vitória obtida sobre a psique coletiva e da conquista da imortalidade e é tendo essas ideias em mente que podemos confirmar a relação entre o Orfeu, de Virgílio, o ambíguo personagem de Gaston, junto ao seu duplo: O Anjo e o Fantasma. Assim, podemos compreender a relevância do conceito de olhar para trás,

ou seja, o retorno às fontes, elucidado na investigação de Mircea Eliade (2004) e como a imortalidade não somente da história do Fantasma permanece intacta até os dias atuais, mas também presentifica-se como elemento significativo e próprio do mito.

Procurou-se compreender e explicar como as personagens das duas obras, nos dois universos literários, se entrelaçam em um elo possível de comparação e de que forma podem ser descritas e a relação que se pode estabelecer entre Orfeu e Érik:

Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos mas há quem afirme que não possui nenhum: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (BRUNEL, 1998: 21)

2. Desenvolvimento do argumento:

O *Fantasma da Ópera*, de Leroux, uma das mais agonizantes narrativas, cujo teor gótico mesclado às agruras de uma obsessão amorosa, se passa na Ópera de Paris, foi inspirada em inúmeros rumores e lendas locais, onde, em meio a tão conhecida Reforma Haussmann, se desdobrou em um período de modernização e de muita ostentação. O Palácio Garnier, lugar em que o enredo de “O Fantasma da Ópera” se desenrola, se modificou muitas vezes, seja geograficamente ou estruturalmente, até se tornar a arquitetura que conhecemos hoje – o prédio número 13. Escolhido com um número macabro e talvez com razão, já que durante o período de sua construção, ocorreu um incêndio no edifício anterior (prédio 12), que, mais tarde, se tornaria uma casa de espetáculos. Isso gerou incontáveis lendas locais, assim como outros acontecimentos estranhos que, de fato ocorreram, como a famosa queda do contrapeso do lustre, que motivou a morte de um expectador.

Alicerçado sobre um lençol de água subterrâneo, o sumptuoso prédio é muito famoso, pois acreditam que seja assombrado por um fantasma, que, segundo seus administradores, exige uma reserva do camarote número cinco em todos os espetáculos apresentados. Entrelaçada a essa história, há uma personagem, bailarina, chamada Christine Daaé, que, por acreditar, piamente, ser conduzida pelo Anjo da Música, consegue ter um destaque, por sua atuação no palco, após substituir Carlotta, a diva do espetáculo. Christine, após essa apresentação, conquista não somente o público, mas também seu amigo de infância, Visconde Raoul de Chagny, que é o patrocinador do teatro.

Por acreditar ser inspirada pelo Anjo da Música, Christine observa-se no espelho, mas em vez de visualizar sua própria imagem refletida, projeta-se a imagem de Erik, o Fantasma, que aterroriza a ópera, fisicamente deformado, usando uma máscara. Ao se defrontar com a imagem de Erik, Christine provoca-lhe grande fúria ao descobrir o rosto que se esconde por

detrás da máscara, fato que o leva a enclausurá-la em seu mundo, nos porões do teatro, dizendo que somente a deixará partir se ela prometer não amar ninguém além dele e voltar por vontade própria.

Após essas palavras, Christine empreende uma grande luta interna entre seu amor por Raoul e a imensa fascinação que sente pelo Fantasma, mas decide se casar com Raoul secretamente e fugir de Paris para ficar distante de Erik, o fantasma. Entretanto, o plano não teve êxito: Christine é raptada por Erik e levada, uma vez mais, ao mundo subterrâneo.

Raoul vai ao encontro de Christine, que, em seu desespero, já havia tentado tirar sua própria vida; mas, para salvar-lhe do aprisionamento, a jovem concorda em casar-se com Erik, que, chorando junto a ela, beija ternamente suas lágrimas. Enternecido com a atitude da jovem, por emoções nunca antes sentidas, Erik diz que Christine pode ir embora e casar-se com Raoul, pedindo-lhe que apenas o entere juntamente com o anel que havia lhe dado. Raoul e Christine partem e Erik morre três semanas depois. Seu esqueleto é encontrado, anos mais tarde, junto ao anel.

A partir do romance de Gaston Leroux, muitas adaptações se originaram e, dentre elas, o filme musical, de 2004, inspirado nas canções de Andrew Loyd Webber, que desencadeou um verdadeiro sucesso por ser uma das histórias de maior visibilidade da Broadway, comentada até os dias atuais. Um grande exemplo desse sucesso, é outra produção de Andrew, lançada anos mais tarde, nomeada como *Love Never Dies*, mas também conhecida como *Phantom II*. Essa última é bem procurada e famosa nos palcos da Broadway por ser uma versão muito diferente da história que conhecemos, já que nessa versão, Christine se mostra infeliz com o casamento com Raul e após considerar aceitar um trabalho suspeito para cantar em Nova Iorque na companhia Phantasma, ela volta a receber visitas do Fantasma, na ausência do marido, e relembrar a relação mal resolvida, além de reviver os sentimentos conflitantes dos dois.

Por ser considerado um romance gótico, *O Fantasma da Ópera*, a pesquisa, além de ter buscado investigar o contexto e entender a estrutura do texto literário, buscou entender de que forma se expressa o gótico literário na obra, sob a perspectiva das emoções mais refinadas das personagens, de forma a poder traçar seus sentimentos, escolhendo situações para evidenciar sua consciência reflexiva, situações cheias de agonia.

Se colocarmos a definição de horror como sendo um intenso medo e dor, no estado físico, ou medo e desânimo, no estado psicológico, o gênero não pode ficar preso apenas nos conceitos sobrenaturais, pois o horror lidará com a humanidade, com a vida e aquilo que ela propicia ao ser humano (SILVA, 2012; 241).

É notável que, atualmente, o Gótico representa a idealização da própria morte e de uma vida solitária e melancólica, visando à imortalidade do pensamento. A obra, desta pesquisa, traz em seu bojo como tema a identidade e a alteridade, configurada por meio da melancolia e da obscuridade, em um contraste entre trevas e luz. Embora o romance pertença ao gênero gótico, não delineia exclusivamente a figura do monstro, mas retrata-se a identidade/alteridade que se projeta por todo texto literário.

A partir do que foi exposto, tendo por mira o mito de Orfeu, seu significado e percurso, entrelaçado ao romance *O Fantasma da Ópera*, tenciona-se ter por alicerce as reflexões de Bakhtin de que o sujeito se constitui em face do outro:

Avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor de nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro... (BAKHTIN, 2003: 13-14)

Conforme Alvarez (2013:212), a alteridade é peça-chave para a formação da consciência do sujeito; ela é a força que atrai e que provoca medo; é o diferente que se apresenta para ser decifrado e, ao mesmo tempo, é o elemento constitutivo da expressão da humanidade desse sujeito. Procurou-se seguir essa linha de raciocínio para a análise da obra, com a intenção de verificar a identidade e a alteridade, uma vez que Érik, o fantasma, é o personagem mais emblemático da trama, com um passado enigmático e personalidade atormentada por sua própria deformação, coberta pela máscara, que não reveste a deformidade de sua alma. Conhecido como o “Gênio da Música” ou “Anjo da Música”, por ter dons artísticos, é invadido pelo sentimento da solidão, vivendo escondido da sociedade, por não ser aceito pelos outros por sua deformidade. No entanto, o Fantasma tem o poder do canto, como se sua voz tocasse o sagrado e se tornasse transcendente como a de Orfeu, mito narrado por Virgílio, poeta do I a.C.

Como o mito de Orfeu é o ponto de partida para delinear um percurso mítico de análise do romance *O Fantasma da Ópera*, é mister contextualizá-lo.

Orfeu é o maravilhoso cantor e tocador da lira, que vence a própria morte. O que tornou Orfeu famoso foi o fato de ter podido empreender a perigosa jornada para o mundo infernal sozinho. Orfeu, personagem lendária, possivelmente de origem trácia, era filho de Calíope, a mais importante das nove musas e do rei Eagro. O herói sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia. Por meio de sua voz tão suave e melodiosa, os animais selvagens o seguiam, as árvores se curvavam para ouvi-lo e os homens ficavam todos enternecidos diante de tanta beleza. Casou-se com Eurídice, a quem muito amava. No entanto, o apicultor Aristeu, ao ver Eurídice, a perseguiu, mas ela tentou fugir, porém foi picada por uma serpente e

morreu. Orfeu, desesperado pela perda da esposa, desceu aos Infernos para trazê-la de volta. As saudades de Eurídice levaram o filho da Musa Calíope ao outro mundo. Fiando-se da sua lira, enveredou pela estrada sombria que conduz ao reino dos mortos. A lira comoveu Caronte, que largou o barco e seguiu Orfeu, que cantava, para escutar o seu canto maravilhoso diante do senhor e da senhora das regiões inferiores. Orfeu, com o poder do seu canto, maravilhou o mundo infernal, comovendo-o. Plutão e Perséfone, as divindades infernais, concordaram em deixar trazer Eurídice, pois ficaram comovidos com a voz de Orfeu. Uma condição foi imposta pelas divindades: ele iria à frente e ela lhe acompanharia os passos, porém Orfeu não poderia olhar para trás, enquanto não saíssem das sombras. Os dois amantes subiam em direção à luz, mas ele não resistiu, olhou para trás e viu Eurídice sumir para sempre numa sombra, perdendo-a pela segunda vez. Tentou regressar, mas foi impedido. Caronte não queria transportá-lo de novo para o outro lado. Orfeu, derrotado, tentou regressar, mas não lhe foi dada uma segunda chance. Muito triste, não quis mais ninguém, preferiu a solidão. As Mênades sentiram-se desprezadas por tal fidelidade à esposa, mataram-no e esquartejaram-no e lançaram-lhe os restos e a cabeça no rio Hebro. Ao rolar a cabeça no rio, sua boca ainda proferiu o nome de Eurídice. O mito de Orfeu carrega uma significação simbólica: a celebração da imortalidade da poesia. Orfeu torna-se o próprio símbolo da imortalidade como mito da mesma forma que o romance *O Fantasma da Ópera*.

O mito de Orfeu e Eurídice nos ensina que o amor resiste a tudo, inclusive à própria morte. Quando se ama verdadeiramente, é capaz de ir até o inferno para estar na companhia do ser amado. O mito de Orfeu e Eurídice fala do amor que é capaz de sobreviver à morte. Nas *Geórgicas*, quando Orfeu tenta rever sua esposa e consegue tê-la de volta, há uma condição para que voltem à luz: não olhar para trás até saírem do inferno; entretanto uma súbita demência apoderou-se do imprudente amante e olhou para trás, para sua Eurídice, perdendo-a. A catábase presente no texto de Virgílio, contudo, mostra que o herói foi derrotado pela força da paixão, pela *dementia*. Observa-se, no mito, a desventura no amor, a impotência do homem diante ao destino. Sendo assim, o herói é exaltado, no poema, por suas três potencialidades: a magia da voz, o amor e a própria morte.

As *Geórgicas*, escrita entre 37 a.C e 29 a.C, constituem um grande poema que conta sobre a vida rural e as diversas atividades agrícolas: o cultivo de cereais, a arboricultura, em especial o cultivo da vinha, a criação dos rebanhos e apicultura. Anexado a isso, temos a relação das abelhas com a obra do autor e com o conto de Orfeu, uma vez que por parecer que morrem no inverno e ressurgem na primavera, as abelhas se manifestam diversas vezes como símbolo da morte e ressurreição, além da eloquência, poesia e a inteligência. Com as abelhas aliadas a Orfeu, o IV livro das *Geórgicas* celebra, exclusivamente, a imortalidade da poesia. O poeta quer traduzir que a poesia supera a própria morte, fazendo-a permanecer viva

para a eternidade, assim como o eterno amor do herói por sua amada. No caso de Orfeu de Virgílio, o personagem solta um suspiro solitário de amor, que é um indício da impotência humana, a invocação da piedade e confiança no poder da arte. O Orfeu do autor se aproxima do personagem de Leroux nesse mesmo sentido, em que a poesia de suas palavras transmite a salvação, poder e abandono.

Como a obra *O Fantasma da Ópera* é o foco de análise desta pesquisa, por uma perspectiva mítica, foi necessário entender o conceito de mito de tal forma que seguiremos o pensamento de Mircea Eliade, *Mito e Realidade*, (2004:13). O teórico define o mito como um relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, com a intervenção de “Entes sobrenaturais”. Segundo tal pensamento, o mito é o relato de uma história considerada verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, *illo tempore*, quando a partir da interferência de “Entes sobrenaturais”, uma realidade passou a existir. Pode-se dizer que o mito tem a capacidade de sanar as dúvidas da consciência, ao mostrar modelos e justificar o cenário de criação do mundo e da existência humana. O mito demonstra como tudo foi feito desde a cosmogonia até o firmamento das referências socioculturais. Por meio desta pesquisa, depreendeu-se que o mito sobrevive até hoje com suas transmutações, pois é eterno, atemporal, e é reatualizado pela História. Transpondo tal raciocínio para as primeiras páginas de Gaston Leroux em seu prólogo:

O fantasma da Ópera existiu. Não foi, de modo nenhum, como se acreditou por longo tempo, uma inspiração de artistas, uma superstição de diretores, a criação jocosa dos cérebros excitados dessas mocinhas do corpo de baile, de suas mães, das operárias, dos empregados do vestiário e da portaria. Sim, ele existiu, em carne e osso, se bem que ele sempre teve toda a aparência de um verdadeiro fantasma, ou seja, de uma sombra. (LEROUX, 2019: 9)

Como leitores e pesquisadores, podemos afirmar, com veemência, que o Fantasma continua a existir nas linhas atemporais das diversas adaptações e dos inúmeros meios de transposições de releituras: cinema, teatro, dança, música. Como um mito, o Fantasma ultrapassa a atemporalidade da própria temporalidade e presentifica-se e atualiza-se nas releituras por meio da História que o reconta e o dramatiza.

Com a finalidade de complementar com uma referência a respeito de Orfeu de Jean Cocteau, Prado dos Santos afirma que (2022:80) se registra, assim, em Cocteau, sob uma perspectiva do mito, um Orfeu, cíndido, que procurou na Morte o desconhecido, o incompreendido, encontrando, por meio do mistério, o significado da vida. Por conseguinte, somente pela relação estabelecida entre o eu e o outro: Orfeu e Eurídice – permite-se a criação poética em sua plenitude, pois Eurídice representa o interior que Orfeu perdeu, mas conseguiu recuperar, uma vez que é em sua própria alma que ele desceu para vencer a morte.

Delineou-se a regeneração da veia poética de Orfeu pela consagração da vida, e a arte se transfigura pelas mãos do artista, ser que é capaz de romper as antinomias, oposições, desvendar mistérios, uma vez que o poeta é mais do que um homem. Orfeu, como poeta e homem, ressignifica-se no encontro das águas exílicas, e torna-se mais do que palavra, tornase poesia. Orfeu é o poeta, mas é o homem em busca de seu eu, que reflete e refrata de forma especular sua própria história, defrontando-se com o outro enigmático, sentindo-se estranho e reconhecendo-se estranho no mundo. Sua catábase e anábase provocaram-lhe isolamento, deslocamento, silenciamento, irrompendo em um estranhamento, que, por fim, o dilacerou, o estraçalhou, mas sua Voz, antes silenciada, corporificou-se em música. Assim, é a história de o Fantasma da Ópera que teve sua voz corporificada, de forma especular, por meio de Christine, refletindo e refratando-se em uma relação do eu e outro. Para seguir a linha de raciocínio desta pesquisa, abrimos para as questões do duplo que enfatizam nossa análise:

O duplo

Para que possamos nos aprofundar nesta pesquisa e entender os caminhos enigmáticos do *Fantasma da Ópera*, faz-se necessário compreender o conceito de duplo, caracterizado pela bipartição do homem e considerado, desde os primórdios, um castigo infligido pelos deuses, determinando a representação do homem, com aspectos ambíguos: a maldade e a bondade. O duplo, dentre uma de suas primeiras denominações, tem o *alter ego* – o homem “desdobrado”, como aponta Brunel, que explica como essa dualidade interfere e ressalta na análise do sentido da obra - e da identidade do personagem. A metamorfose do duplo é resultado de um conflito psíquico, criado por uma desordem íntima que indica o problema com a morte e o desejo de sobreviver-lhe, isto é, o duplo é uma personificação da alma imortal. Podemos inferir que Érik é, constantemente, colocado como não somente o Anjo da música, mas a figura da própria morte, delineando um caráter de antagonismo, pois ao mesmo tempo que ele protege, ele ameaça. Além desse ponto, a alteridade também entra nesse contexto, já que esta provoca e atrai o medo, dissimulando o diferente, o outro que se apresenta para ser analisado. No entanto, assim como Érik, Orfeu, por ter feito a catábase e descido aos infernos, é relacionado algumas vezes com o sentido de “obscuro”, “obscuridade”. O demoníaco, dizem todos os mitos, surge do centro da terra, assim como a morada do lago do Fantasma. Octávio Paz conta que é uma revelação do escondido, de uma face que ainda não se conhece. Ao mesmo tempo, toda aparição implica na ruptura do tempo ou do espaço: a terra se abre, o tempo se rompe e pela abertura vemos

“o outro lado” do ser. De acordo com Leroux, esse lado demoníaco de Érik é coberto por uma máscara e quando a tira, o personagem que envolve a trama conta com um nome misterioso e um caráter que pode ser levado para o lado luminoso ou tenebroso, por ser, muitas vezes,

inerente ao Dionísio noturno, o que aterroriza, e por outro lado temos o Orfeu Apolíneo, possuidor de aspecto solar, que é o salvador.

O Fantasma, que se esconde atrás de uma máscara e reside nos subterrâneos da ópera Garnier, busca desvendar a si mesmo, tomando uma crise de identidade que faz o seu caráter oscilar entre o de “anjo” e o de “besta”. Chevalier, no *Dicionário de Símbolos*, explica que a máscara é um instrumento que visa, ao mesmo tempo, conservar a individualidade do indivíduo e manipular o seu mundo invisível, ou seja, o mundo interior. Partindo desse ponto, ao realizar a catábase, Érik realiza uma viagem em seu íntimo para encontrar-se, portanto, essa conceituação relata uma descida ao seu eu interior para desdobrar-se e, nesse caso, pode fazer parte de uma estratégia de defesa, baseada na procura e negação do eu doloroso - o eu solitário, prelúdio da morte. Na trama de Leroux, podemos perceber que o lado angelical de Érik fica mais evidente, quando está perto de Christine Daae e é nesse sentido que o encontro simboliza a libertação do duplo, do outro eu, que até então se resumia à escuridão. Sob outra perspectiva, tudo nos faz recordar da cena em que a verdadeira face do personagem é revelada à Christine, deixando-a horrorizada diante da deformidade do cantor, apaixonado, mas tão solitário. De acordo com a análise psicanalítica, ao arrancar a máscara de alguém, pode colocá-la dentro da sua realidade profunda e é diante desse cenário que Érik é levado à fúria, expondo seu lado sombrio, colocando Daae em cárcere e aprisionando-a dentro de seu mundo - no subterrâneo até que ela jurasse não amar mais ninguém além dele. Indica-se que esse mesmo disfarce, retirado por Christine, era responsável de encobrir o lado demoníaco do cantor, o avesso que o personagem tendia a encortinar com a máscara, já que a partir disso ele se transformou no indivíduo impiedoso e esses traços tornam-se consequência da desgraça em que vive, devido à distorção de seu caráter. Conforme Paz,

A dor, a desgraça e a catástrofe são, no sentido direto da palavra, penas que se infligem ao homem por ultrapassar a medida, quer dizer, por transgredir o limite máximo de expansão de cada ser e tentar ir além de si mesmo: ser deus ou demônio. Para além da medida, espaço onde cada qual pode se expandir, surgem a discordância, a desordem e o caos. (PAZ, 1982: 208)

Na narrativa, quando Raul vai ao encontro de Christine para salvá-la da prisão do monstro, a jovem concorda em casar-se com Erik, deixando que ele beije sua testa. Comovido com o ato da jovem e enfeitiçado por sentimentos desconhecidos até então, Erik concorda com a partida de Christine para casar-se com Raoul, pedindo-lhe que apenas o enterre juntamente com o anel de noivado que havia lhe dado. Percebe-se como essa inversão de circunstâncias o leva à loucura e à alteridade, visto que dentro do eu, é o único meio que vai permitir a solidariedade com o outro:

Eu o passei para a sua mãozinha e lhe disse: "Tome!.. pegue isto!.. pegue isto para você..... e para ele.. Este será o meu presente de núpcias... o

presente do pobre e infeliz Erik. Eu sei que você o ama, esse jovem rapaz... não chore mais!....' Ela me perguntou, com uma voz muito doce, o que eu queria dizer; então, eu fiz com que ela compreendesse, e ela comprehendeu de imediato que, para ela, eu não passava de um pobre cão pronto a morrer... mas que ela poderia se casar com o jovem rapaz quando ela quisesse, pois havia chorado comigo... (LEROUX, 2018: 318)

Assim como Orfeu de Virgílio, Christine Daaé também realiza sua catábase, mas diferentemente de Érik, a cantora, que traduz uma personalidade de humanidade, é presa entre duas dimensões: Banal, representada por seu amor por Raul e a vida que ela tem dentro da Ópera e o Mundo da arte, simbolizado pelo fascínio por Érik e sua música. Esse ponto, dentro da análise, traduz dois lados seus que consistem em uma parte sua que deseja “olhar para trás”, mas ao amar e escolher Raul, que pede sua renúncia por tudo, inclusive seu próprio espírito, em nome de seu amor. Por outro lado, a que aspira ser mais do que o mundo banal pode oferecer. Érik é aquele que se encontra pronto para matar comodidades e superficialidades do palco da vida para libertar a alma e levá-la ao mistério do mundo da música, é o que manipula esse último, possível de realizar uma jornada em seu interior.

Érik, o Anjo da Música de Christine, tem a Voz como elemento que fascina tudo e a todos. É interessante perceber a derivação da palavra “canto”, dentro da língua gaulesa, ou seja, nome de hino religioso *catalon*, palavra que tem parentesco com a palavra encantação, que em irlandês é *catal*. Assim como Orfeu, o Fantasma tem uma voz harmônica e maravilhosa, que é utilizada para conduzir Christine ao êxtase, pelo espelho, ilustrando a troca de mundos: a possibilidade de escolhas, a opção por caminhos, como se observa no trecho a seguir,

Minha estranha aventura foi esquecida. Só à Voz voltava a existir, e eu a seguia inebriada na sua viagem harmoniosa. Eu fazia parte do rebanho de Orfeu. Ela me conduziu pela dor e pela alegria, pelo martírio e pelo desespero, pelo júbilo, pela morte e pelos triunfantes casamentos.....(LEROUX, 2018: 162)

Em grego, harmonia significa, precisamente, a junção das partes. Orfeu descompletou-se, des-indivíduo-se, ao descer aos infernos, assim como Érik. A segunda parte do *symbolon* se fora e o encaixe, a harmonia agora somente será possível, se houver um “retorno perfeito”. O próprio Octavio Paz comenta, em *O Arco e a Lira*, que um dos elementos que transforma o juízo humano é o jogo dos ritmos e que o poema, representado pela música de Érik, nesse contexto, é uma unidade que só pode se construir pela plena fusão dos opostos. A batalha entre a beleza do Anjo da música e o sofrimento do Fantasma não expressa somente o conflito interno do personagem principal e de sua amada, mas também são vastas metáforas da realidade, trabalhadas em formato de símbolos que buscam esclarecer um item real por outro irreal, assim como fazem os mitos. Após delinearmos essa breve análise, faz-se pertinente que passemos a discutir a respeito das relações dialógicas para entender tanto o duplo quanto a catábase.

Dialogismo

Bakhtin, um dos pensadores mais influentes e importantes do século XX, ilustra, em seus estudos, que os conceitos de individual e social não são simples quanto parecem. As relações entre as pessoas tendem a se dar na associação entre “eu” e “outro”. O eu, que sempre está consigo, dentro daquela mesma forma de pensar - e no seu pensar, é extremamente marcado pela presença do outro, seja através de livros, pensadores e entre outros. Essa conexão define a relação que tal pessoa tem para com o outro, resultando no fato de que a maioria das opiniões dos indivíduos é social. A figura do Fantasma, no entanto, expressa a ideia de que a identidade varia de grupo social e seu comportamento, que se inclina aos efeitos de causas sociais. O estudioso interpreta que é justamente pela necessidade de desvendar as ações e razões de conduta que o autor expõe a obra em terceira pessoa, deduzindo a verdadeira natureza dos personagens. Para Bakhtin, o dialogismo é o preceito de constituição do indivíduo e seu princípio de ação.

O pesquisador, através de seus estudos das obras de Dostoievski, trabalhou a ideia de que os personagens não somente são configurados em função da trama e choque entre eles, mas discursivamente, isso é, através de características individuais, ações e pontos de vista, desconstruindo a ideia de que os mesmos são construídos apenas pela fala, uma vez que vai muito além disso. A visão de mundo é de suma importância para esse tema, já que tal configuração se dá por meio da classe social, modo de viver. Dialogismo é, em poucas palavras, a visão de mundo dos personagens em constante confronto.

Érik, tendo convivido por tantos anos junto da solidão, dentro de um teatro com vidas tão movimentadas, desejou ter o mesmo que elas tinham: uma casa comum e uma boa mulher para compartilhar a vida, imaginando que essa conexão humano-humano é o que dá sentido à vida. No entanto, quando essa solidão agiu em meio à natureza pura, ou “tônico selvagem” como o filósofo Thoreau o chamava, ela adquiriu outro caráter, em que ela mesma se tornou um tipo de conexão, entre ela e o mundo e entre ela e ela mesma, configurando um novo tipo de solidão: uma que existia em seu âmago.

Sob o enfoque de Bakhtin, a divisão, duplicação e fragmentação do eu, se submete entre a realidade e o sonho, entre o rosto e a máscara, entre a individualidade e alteridade, buscando explicar que o personagem não é capaz de observar sua verdadeira face e sim somente sua máscara. É com base na relação com os outros e o protagonista se utilizando da máscara que os demais personagens centrais atingem sua completude como sujeitos, sua integridade como seres humanos, destaca Alvarez. A máscara, nesse sentido, também implica morte e renascimento por ligar-se à finitude e infinitude do indivíduo, em que traz em seu bojo a desconstrução de um ser e sua nova forma.

A partir do que foi exposto, nossas reflexões são calcadas nos pilares construídos por Bakhtin de que o sujeito se constitui em face do outro:

Avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor de nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro... (BAKHTIN, 2003: 13-14)

Conforme Alvarez (2013:212), a alteridade é peça-chave para a formação da consciência do sujeito; ela é a força que atrai e que provoca medo; é o diferente que se apresenta para ser decifrado e, ao mesmo tempo, é o elemento constitutivo da expressão da humanidade desse sujeito. Seguiremos essa linha de raciocínio para a análise da obra, com a intenção de verificar a identidade e a alteridade, uma vez que Érik, o fantasma, é o personagem mais emblemático da trama, com um passado enigmático e personalidade atormentada por sua própria deformação, coberta por uma máscara, que não consegue revestir a deformidade de sua alma. Conhecido como o “Gênio da Música” ou “Anjo da Música”, por ter dons artísticos, ele é invadido pelo sentimento de solidão, vivendo escondido da sociedade, por não ser aceito pelos outros por sua deformidade. No entanto, o Fantasma tem o poder do canto, como se sua voz tocasse o sagrado e se tornasse transcendente como a de Orfeu, mito narrado por Virgílio.

O fantasma, ao se despir da máscara, isso é, libertar-se, experimenta vários tipos de restrições, como as que resulta no breve aprisionamento de Christine em sua morada, o medo que ele impõe a todos ao seu redor, seja por sua face deformada ou suas ações que expõe o

quanto sua alma é distorcida, sua reclusão, que pode ser vista como um eterno aprisionamento debaixo da ópera. Além disso tudo, no final, ele perde a batalha para seu rival, Raul, perdendo Christine para todo o sempre.

Outra interpretação possível para se investigar a verdadeira identidade de Érik, é observarmos a possibilidade de ele ser uma parte, intrínseca, da personalidade de Christine, que almeja muito mais do que a sociedade e a vida daquela época poderia lhe oferecer. Quando a cantora observa o espelho e ao invés de encontrar sua própria imagem refletida, ela encontra a do anjo da música, pronto para levá-la a sua morada e cantar os versos mais lindos e desconhecidos, de uma forma que a fizesse esquecer o mundo ao redor. Segundo Brunel (1997:272), o artista, homem-duplo por excelência, é capaz de compreender o que há por trás das aparências. Se o artista é um homem duplo, capaz de transpor um mundo e um universo especular e defrontar-se com o outro e com ele mesmo em uma catábase, ele pode escolher um caminho de volta, um retorno, que podemos chamar de anábase, ou até mesmo de mito do eterno retorno.

O mito do retorno

O Eterno Retorno, além de ser um parecer pela qual imaginamos o cosmos retornando ao fim de cada ciclo – cósmico – para o que conhecemos como o caos primitivo, a ideia do retorno envolve temas complexos como o tempo e a forma que o homem encara a história.

De acordo com Mircea Eliade, a concepção cíclica de tempo exprime uma oposição ao tempo e a história. Posto isso, aquele para onde o tempo retorna é propriamente o “tempo mítico” do início das coisas, mostrando, de certa forma, uma valorização metafísica da existência humana versus a história e o tempo. O homem do passado construía sua relação com o cosmos através de ritos e símbolos, enquanto o do presente se utiliza da história para criar essa ligação.

Segundo Mircea Eliade os ritos, assim como o comportamento humano, se estabelecem a partir de paradigmas e arquétipos que aludem ao período inicial dos tempos, que provêm de revelação de origem sobre-humana. A história pode ser, infinitamente, repetida e reatualizada por meio dos mitos, transformando, assim, em todas as histórias em sagradas e preservadas. Seguindo essa linha de pensamento, todo ato é sagrado, justamente, por repetir um ato mítico, já que esse último tem a propriedade de reproduzir um ato primordial.

A técnica de “voltar atrás”, de acordo com Freud, consistia em oferecer uma possibilidade de renovar e regenerar a existência de quem a empreende, ou seja, fazer com que o indivíduo nasça para um novo modo de ser ou como já foi colocado, se regenerar. Essa característica, na narrativa, fica evidente quando Érik, depois de se comover com a atitude da jovem cantora, se mostra um ser renovado e renascido para um novo modo de ser. Um ser empático muito diferente da criatura vista no começo, que se manifestava enciumado e cruel. Acontece que, a partir desse mesmo conceito, é entendido que haja uma possibilidade em que a pessoa possa reviver incidentes traumáticos da primeira infância, o que explicaria a retomada da dor, de criança, de Érik por ter sido negligenciado por todos que passaram ao longo de sua vida e não ter tido pai e nem sentido o amor da sua mãe, somente a repulsa. “Minha mãe, minha pobre e miserável mãe, nunca quis que eu a beijasse... Ela fugia de mim... atirando-me a minha máscara... nem alguma outra mulher!.....Ah!” (LEROUX, 2018, p. 317)

O grande desencontro de Orfeu, de Virgílio, foi ter olhado para trás, ter voltado ao passado e se apegado à matéria, simbolizada, no contexto, por Eurídice. Segundo reflexões de Prado dos Santos, (2022: 83), conforme Brandão (1991:143), Orfeu, no mito, poderia ter trazido Eurídice de volta, se não tivesse olhado para trás. Este foi o seu grande desencontro, pois, ao olhar para trás, volta ao passado, retrocede por estar apegado à matéria, simbolizada por Eurídice. Ao olhar para trás, Orfeu transgrediu as direções. Olhar para frente significa desvendar o futuro; para a direita é descobrir o bem; para a esquerda é o encontro do mal;

para trás é o regresso ao passado. Do ponto de vista psicanalítico, segundo a análise que Tringali faz do mito (1990:16), Orfeu voltou-se para trás, quebrando a condição imposta porque, em seu inconsciente, quis perder Eurídice. Do ponto de vista mitológico, ele foi castigado pelos deuses em face de sua fraqueza, porque não soube morrer de amor e ir ao encontro da amada. Na cena filmica de Jean Cocteau, percebe-se, com clareza, o elemento onírico quanto ao direcionamento dos sentidos, de tal forma que fica evidente que os olhos se identificam com o espelho como função de elemento para a passagem à Morte.

Orfeu tentou regressar ao inferno, mas não é a mesma viagem, não conseguiu resgatar Eurídice, mas fizera sua anábase, seu retorno para a terra, para o lar, mas um lar em que não mais se identificava, em que não era mais o mesmo.

Segundo Prado dos Santos (2022:85), não se pode interpretar o mito de Orfeu e Eurídice simplesmente como uma história de amor, pois, com Eurídice, a poesia de Orfeu transpõe o sobrenatural, deslocando-o para o plano do olhar. Ela se torna o mistério da criação poética, que tanto ele ambiciona, mas não lhe é permitido olhar de frente. Olhando para trás, Orfeu demonstra não estar preparado para a união harmônica com Eurídice, pois ela ainda é a parte material de sua arte. Ao voltarem à vida no texto filmico de Cocteau, Orfeu e Eurídice se complementam em uma relação do eu e do outro, não porque Orfeu se sacrificara, mas porque a Morte o resgatara para a vida. Na descida aos Infernos, nesse duplicar-se do eu ressaltado por uma dissociação espaço-temporal, evidencia-se um Orfeu que descobre no imaginário sua realidade, sua consciência.

Por sua vez, Erik também não consegue se desprender da dor do passado, e ainda tão sentida pelo personagem, de ter sido rejeitado por sua mãe e obrigado a se abrigar por trás de uma máscara - de outra identidade. A proibição de olhar para trás, presente não somente na tragédia de Orfeu, mas também na tragédia de Erik e até mesmo da vida de Christine, o que pode ser interpretado como uma forma de expressar uma renúncia de verdade e espírito, como Brandão explica no fragmento:

Olhar para frente é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a direita, descobrir o bem, o progresso; a esquerda; encontro do mal, do caos, das trevas e para trás, finalmente, o regresso ao passado – renúncia ao próprio espírito e à verdade. (BRANDÃO, 1996: 151)

O Fantasma, diferentemente de sua amada, não realiza um processo de renúncia de verdades do espírito, visto que todo o enredo acaba por apontar um certo desenvolvimento e mudança de postura do personagem

O texto de Gaston Leroux coloca o camarote do Fantasma ao lado esquerdo do teatro, onde se desenrola o enredo, passando uma ideia de que tal ambiente proporciona um encontro com o mal, o caos e as trevas, isso é, a figura fantasmagórica de Érik. Por esse

motivo, todos que alugam esse camarote, numerado quinto, saem abalados, sem coragem de regressar. Outra interpretação pertinente é que a numerologia 5 pode ser considerada transgressora, o que retoma a ideia do mito do retorno.

No enredo, o fantasma deixa claro que se os novos diretores, Moncharmin e Richard, devem seguir as ordens do caderno de encargos e caso contrário apresentariam a ópera em uma sala maldita, como o desenrolar da cena em que Carlotta perdeu seu brilho no palco, sucedendo o famoso momento da queda do lustre.

3. Considerações finais

A música, assim como o amor de Orfeu e Érik, são, inteiramente, imortais. A imortalidade que Érik tende a alcançar com a sua música demonstra um desejo de morte e de ir ao encontro do eterno. Isso não somente é apontado, mas também Érik diz, dentro do texto, que é necessário se acostumar com tudo na vida, inclusive a eternidade (LEROUX, 2018, p. 165). Visando todos os tipos de eternidade, presentes em sua trajetória, como o Orfeu da literatura francesa, fica subentendido o valor da morte e a imortalidade de seu canto em sua fala melancólica e verdadeira.

Após todo percurso feito nesta pesquisa sobre a figura da catábase, cujo alicerce é o mito de Orfeu, por apresentar sua representação simbólica e sua plasticidade de atualizar-se e presentificar-se em releituras como o que se estabeleceu entre as duas narrativas analisadas. Embora as narrativas demonstrem, por associação, um sentido taciturno, as personagens masculinas terminam sem as amadas, mortas, permanecem imortais na música e no amor.

Pobre e infeliz Érik! Devemos ter pena dele? Devemos amaldiçoá-lo? Ele só queria ser igual a todo mundo! Mas era feio demais! E precisou escondeu seu gênio ou fazer truques com ele, quando, com um rosto comum, teria sido um dos mais nobres homens da raça humana! Possuía um coração do tamanho do império do mundo e teve, afinal, que se contentar com um porão! Definitivamente, devemos ter pena do fantasma da Ópera! (LEROUX, 2018: 329)

O mito, como foi esboçado e exemplificado no desenvolvimento da pesquisa, serve como metáfora para explicar a realidade do homem, enquanto comunicante social, e o mundo em que vive e por outro lado, através de situações do passado que se explicam as ações e comportamentos atuais. Érik, por ter sido negligenciado, desde cedo, por sua aparência, decidiu viver nas sombras e se contentar com o medo e desprezo daqueles que conheciam a sua face, levantando um cenário em que só por isso ele poderia ser perdoado por seus feitos atrozes.

Por meio do estudo apresentado sobre mito e catábase, podemos verificar como se estabelece a constituição do sujeito por meio da figura do Fantasma quanto à identidade e alteridade. É momento de poder responder às questões a que nos propusemos inicialmente:

Após tensões, aflições, medos, como voltamos dessa Pandemia, metaforizada pela catábase apresentada e como podemos retornar a uma normalidade? Somos os mesmos, após essa crise pandêmica?

Como leitores e pesquisadores, podemos afirmar, com veemência, que o Fantasma continua a existir nas linhas atemporais das diversas adaptações e dos inúmeros meios de transposições de releituras: cinema, teatro, dança e música. Como um mito, o Fantasma ultrapassa a atemporalidade da própria temporalidade e presentifica-se e atualiza-se nas releituras por meio da História que o reconta e o dramatiza. É possível dizer que o mesmo se estabelece sobre o mito do duplo que se encontra vivo, maleável à adaptações e plástico que faz os românticos refletirem sobre o mundo finito e infinito, além do mundo exterior e interior do ser humano.

Admite-se de bom grado que a obra de arte é universal e intemporal, ou seja, que ela constitui uma libertação dos condicionamentos de tempo e de espaço, que ela é a expressão de uma unidade e de uma totalidade de que não se encontram exemplos na realidade, que ela pressupõe uma liberdade de criação e de expressão impossível de se descobrir fora do domínio da arte. (BRUNEL, 1998: 587)

Podemos dizer que foi e está sendo um desafio retornar, após vivenciar a Pandemia da COVID-19, não somente ao universo acadêmico, mas também ao universo individual. Torna-se necessário ressignificar um momento tão caótico, diante de todo aparato tecnológico, ressignificar pelo prazer de se realizarem encontros virtuais, pelo prazer de poder visualizar amigos e parentes nas telas do computador e propiciar falas, debates, discussões, ressignificar a volta à vida presencial, saída das telas virtuais.

Ressignificar pelo conceito de mito, como foi apresentado por meio da catábase, a pandemia pode ser um caos desorganizado, liberado pelas investidas da caixa de Pandora, mas ainda nos resta uma preciosidade: a Esperança, o “expectare” enclausurado na caixa, em nossa interioridade mais profunda. Movidos somos pelo fogo trazido por Prometeu para que nunca deixemos de caminhar e trilhar nossa jornada de herói. Movidos pelo canto poético de Orfeu, pela poesia e pelo canto de Erik que encanta os espaços do teatro, pois a vida é movimento.

Além de nos proteger do vírus, não nos deixemos ser devorados pela boca ávida de Cronos mítico, mas sejamos capazes de ressignificar a cronologia e a virtualidade, rompendo a barreira de um tempo implacável! Este foi um grande desafio no caos pandêmico do século

XXI. Como Orfeu ou como Érik seremos investidos do canto poético, voltando em uma anábase, ressignificados, para uma nova investida de vida!

4. Referências Bibliográficas

- ALVAREZ, A.G.R.; LOPONDO, L. Entre o Rosto e a Máscara: Identidades e Verdades em Tensão. *Acta Scientiarum*. Universidade Estadual de Maringá, vol. 35, núm. 3, pp. 211-219, Julho-Setembro, 2013. Disponível em:
<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/16212/pdf>
- BAKTHIN, M. **Estética da criação verbal**. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKTHIN, M. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Martins fontes, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro da Mitologia: A idade da fábula**. 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. 11 ed. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números**. 21. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva S.A, 2004.
- FRANÇA, JÚLIO. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: XV Abralic. **Experiências literárias, textualidades contemporâneas**. 2016, p. 2492-2502
- GROOM, Nick. **The gothic; a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LEROUX, G. **O fantasma da Ópera**. (edição bilíngue português-francês)2ed. São Paulo, 2018.
- LEROUX, G. **O fantasma da Ópera**. (edição comentada)1ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2019.
- LEROUX, G. **O fantasma da Ópera**. 3ed. São Paulo: Ática, 2010.
- MIELITINSKY, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense. 1998.
- O FANTASMA DA ÓPERA – o profundo significado da obra. Disponível em:
https://youtu.be/l1j3m_D0V1I

O Fantasma da ópera: Metáforas e psicologia. Disponível em:
<https://youtu.be/uOpCOGJwydg> HAIG, Matt. A biblioteca da meia-noite. 7ed. Rio de Janeiro. Editora Record, 2020.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, E. C. P. *O IV Canto no Contexto das Geórgicas*. São Paulo: Scortecci, 2012.

SANTOS, E.C.P. & PRADO, João B. T. **Antigos Estranhos: alteridade e diversidade no Mundo Clássico**. São Paulo: Editora LiberArs, 2022.

SILVA, R.F.S. O Horror na Literatura Gótica e Fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 239-254. Disponível em:
<http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-18.pdf%5d>

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

VIEIRA, O. S. O eterno retorno em Nietzsche: Tempo, História e Eternidade. Diversidade Religiosa, vol. 1, núm. 2, 2014. Disponível em:
<https://periodicos.ufpb.br/index.php/dr/article/view/20324/11323>

Contatos: Yasmin.miranda@icloud.com e latim.elaine@gmail.com