



Entre o rosto e a máscara: identidades e verdades em tensão

Lílian Lopondo e Aurora Gedra Ruiz Alvarez*

Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua Piauí, 143, 01241-001, São Paulo, São Paulo, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: auroragedra@hotmail.com

RESUMO. O presente trabalho analisa a peça *O Fantasma da Ópera* tendo em vista a questão dos duplos. Serão examinados os papéis das máscaras e dos espelhos na constituição da identidade das personagens centrais e, até certo ponto, o diálogo com a obra de Leroux. Seus pressupostos teóricos fundamentam-se sobre as reflexões de Bakhtin acerca da interação entre o eu e o outro na formação da autoconsciência e da natureza dialógica da verdade.

Palavras-chave: duplo, identidade, máscara, autoconsciência.

Between the face and the mask: identities and truths in tension

ABSTRACT. This paper shows analyzes of the play *The Phantom of the Opera*. It aims at examining the problem of the double. There will be examined the role of the masks and the mirrors in the constitution of the identity of the main characters and the dialogue with Leroux's novel. Its theoretical basis are Bakhtin's considerations about the interaction between the I and the Other in the construction of selfconsciousness and about the dialogic nature of truth.

Keywords: double, identity, mask, selfconsciousness.

Introdução

O Fantasma da Ópera (*Le Fantôme de l'Opera*) é um romance francês de autoria de Gaston Leroux, publicado em 1910. A fábula tem lugar na Ópera de Paris. Alicerçado sobre um lençol de água subterrâneo, o majestoso edifício é famoso pela crença de ser assombrado por um fantasma, que, segundo seus administradores, exige deles a reserva do camarote número cinco em todos os eventos. Ali, uma jovem bailarina e cantora, Christine Daaé, acreditando-se inspirada pelo Anjo da Música, atinge subitamente o sucesso a ponto de substituir Carlota, a *prima dona* da companhia. Conquista, além do público, o visconde Raoul de Chagny, seu amigo de infância e patrocinador do teatro. Ao mirar-se no espelho, Christine surpreende em vez da sua imagem a de Erik, o fantasma, que a conduz até o seu [dele] mundo, nos porões do teatro. Sua aparência é horrenda por uma deformação na face que o obriga a usar constantemente uma máscara para encobri-la. Christine provoca-lhe grande fúria ao descobrir o rosto que se esconde por detrás da máscara, o que o leva a prendê-la em seu mundo, comprometendo-se a deixá-la livre somente se ela se dispuser a amá-lo e a regressar àquele lugar voluntariamente. Dividida entre seu amor por Raoul e a fascinação por Erik, decide casar-se secretamente com o companheiro de infância. O plano não dá

certo: é raptada por Erik e levada, de novo, ao labiríntico mundo do fantasma. Raoul vai ao seu encalço e, para salvar-lhe a vida, Christine concorda em casar-se com Erik. Movida por impulso, a jovem – terna e delicadamente – o beija. Comovido, Erik a liberta para desposar o noivo, pedindo-lhe apenas que o enterre 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 obra é concluída por meio da explicação do narrador, que revela ser o 'fantasma' um pobre jovem que, pela imensa feiúra, envergonhado, esconde-se, durante toda a vida, no subsolo da casa de espetáculos.

O texto foi objeto de numerosas adaptações para o cinema e para o teatro, num dinâmico movimento intertextual com o romance e com a música, ao recontextualizar Mozart (*Don Juan*), Gounod (*Fausto*), Offenbach (*La vie parisienne*), Verdi (*O Inferno; Amélia Qui*), Bizet (*Les pêcheurs de perles*), Weber (*Du weißt daß, meine Frist*) e Donizetti (*Lucia di Lammermoor*), dentre outros. Neste trabalho focaremos a releitura do romance de Leroux para o palco. Destacaremos, aqui, a versão de Andrew Lloyd Webber, Charles Hart e Richard Stilgoe, representada no Phantom Theatre, em Las Vegas, em julho de 2010, sob a direção de Harold Prince e assistência de Arthur

Masela e adaptação cênica a cargo de Paul Kelly. Anthony Crivello, em marcante atuação, interpreta o papel do Fantasma, Kristen Hertzberg o de Christine, Andrew Ragone o de Raoul e Joan Sobel o de Carlota Giudicelli. Assinale-se que essa adaptação do romance apresenta significativas mudanças no epílogo do texto-fonte ao enfatizar o desaparecimento/permanência do Fantasma e privar o espectador de uma explicação lógica para a sua presença e ação.

Ressalte-se que a carreira de Andrew Lloyd Weber é pontuada por musicais de grande êxito tanto nos Estados Unidos quanto fora dele, como *Jesus Christ Superstar*, *Cats* e *Evita*, para mencionar apenas os mais conhecidos entre nós. Contudo, nenhum desses espetáculos atinge a dimensão cênica e de observação da alma humana quanto *The phantom of the Opera* (IMDB, 2013), objeto deste estudo. Ater-nos-emos a apresentar duas possibilidades de exame do trabalho de Webber, Hart e Stilgoe, a questão dos duplos e da intertextualidade, cernes do projeto Capes de pesquisa ‘Os desdobramentos do eu: o duplo na literatura e em outras manifestações culturais da contemporaneidade’, coordenado por Lílian Lopondo. No caso da primeira, buscaremos demonstrar que Erik é o duplo de Christine Daaé, pois é a imagem dele que ela vê quando se mira no espelho. Tem início, então, a catábese da jovem em direção ao outro mundo. No da segunda, que os dramaturgos atualizam o romance de Leroux ao transportarem os protagonistas para a contemporaneidade e fazerem emergir sua ‘dupla face’. Em ambos, a máscara – fio condutor desta pesquisa – tem papel preponderante.

O ponto de partida das nossas investigações apoia-se nas reflexões de Bakhtin de que o sujeito se constitui em face do outro. Segundo o mestre russo,

[...] 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, p. 13-14).

Este movimento em direção ao outro, torna o sujeito duplo e transitivo porque o coloca em contínua construção. Nesta dialética interna, a alteridade é peça-chave para a formação da consciência do sujeito; ela é 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, como observaremos na análise.

A tessitura do duplo

A peça se fundamenta sobre a duplicação, não só quanto à construção das personagens centrais – Erik e Christine –, mas também no que toca à sua cosmovisão, centrada na tensão subjetividade/alteridade. Sua composição, em *mise en abyme*, formula-se como metateatro: é uma peça que se desenrola dentro de um teatro, a Ópera de Paris, e cujo tema é o teatro. Na perspectiva do metateatro flui um constante contraponto: exploram-se as questões da encenação da ópera e as dos bastidores, isto é, desenvolvem-se as tensões e a apoteose da apresentação teatral e, paralelamente, ganham livre curso os conflitos das personagens-atores em busca da sua identidade artística e humana. A representação teatral e a encenação dos dramas humanos são de capital importância para o desenvolvimento da ação, uma vez que o que ocorre no palco simultaneamente distancia-se e aproxima-se do que acontece nos porões do edifício. O cenário divide-se entre dois mundos opostos e complementares, o da representação e o da interioridade de Christine. O elo entre eles e a dualidade interior da cantora lírica reside na máscara, que predomina nos dois universos.

A ratificar estas observações comparece a estratégia de preencher alguns dos camarotes do Phantom Theatre com bonecos, duplicando e multiplicando, assim, os espectadores. O que se desenrola no palco estende-se ao domínio do público, fazendo que este, enquanto assiste ao espetáculo, se torne parte integrante de sua representação, principalmente quando o candelabro de cristal é erguido acima de sua cabeça e colocado de volta em seu lugar. Além de apreensivos e abafados gritos da plateia, ouvem-se, então, os primeiros acordes da canção-tema da peça (*Phantom of the Opera*), dando início ao espetáculo, em que são revividos os fabulosos acontecimentos que tiveram lugar na Ópera de Paris, no ano de 1870.

Para Buchbinder (2010, s/p.),

[...] la máscara es el otro de uno, del que la porta, como desde el que la observa. Es la figuración antropomórfica del fantasma, del Otro, de las fuerzas que están mas allá de lo que el sujeto puede dominar.¹

Torna-se a máscara o fio condutor de todo o espetáculo, a esbater as fronteiras entre realidade e fantasia, o que aterroriza Christine, cuja trajetória oscila entre o amor por Erik, que acredita ser o Anjo da música (o espírito do pai?), e o amor por Raoul. Releve-se o importante papel, na composição da

¹A máscara é o outro de um, daquele que a porta, como daquele que a observa. É a figuração antropomórfica do fantasma, do Outro, das forças que estão além daquelas que o sujeito pode dominar (Tradução nossa).

fábula, da *Masquerade*, o baile de máscaras, clímax da peça, em tudo oposto ao romance de Leroux, pois enfatiza a dúvida proporcionada pela inconclusibilidade: afinal, tudo é uma mascarada e, portanto, não deve ser levado a sério? Uma grande farsa? Teria mesmo existido um fantasma, autor da morte de dois trabalhadores do teatro quando não lhe são satisfeitas as vontades e do rapto de Christine? Ou tudo isto junto?

Alimenta a indefinição o final da peça: de tudo o que foi (re)presentado sobra apenas e tão somente a máscara, fortemente iluminada sobre uma cadeira no centro do palco. Aí está o grande feito de Andrew Lloyd Webber e dos demais autores, pois ao adensar a fábula, ampliar a significação do baile de máscaras, torcer a conclusão, redimensiona e reatualiza o texto de Leroux trazendo para a ribalta, via divisão e duplicação, a fragmentação do eu, cindido entre a realidade e o sonho, entre o rosto e a máscara, entre a individualidade e a alteridade. “É obvio que pelos olhos desse outro fictício eu não posso ver o meu verdadeiro rosto, mas tão-somente a minha máscara”, conforme nos ensina Bakhtin (2003, p. 30) ao examinar a questão do autor e da personagem em arte. É com base nas relações com o outro, com a máscara, que as personagens centrais atingem sua completude como sujeitos, sua integridade como seres humanos.

Detenhamo-nos sobre Christine Daaé. Encantada com o sucesso obtido com a substituição de Carlota Giudicelli, *prima dona* da ópera, a jovem (cujo apelido é ‘Little Lottie’²), após ter recebido uma rosa vermelha em cujo caule há um laço preto, mira-se no espelho do camarim, no qual vê projetada a imagem de Erik. Através do espelho (tal qual Alice), é conduzida aos corredores do labiríntico edifício da Ópera de Paris. Ouve-se a voz de Erik a entoar a canção-tema. É acompanhado por Christine, em significativo *dueto* sintetizador do núcleo do espetáculo, a dualidade do ser. Os desdobramentos da personalidade, para Clément Rosset, revelam a ideia de carência (ROSSET, 1998, p. 33). Para constituir-se enquanto sujeito, ela precisa interagir com o seu outro eu, revelado pela imagem do Fantasma refletida no espelho e atribuída ao sonho:

*In sleep he sang to me/ in dreams he came / that voice which calls to me/ and speaks my name/ and do I dream again?/ For now I find/ the phantom of the opera is there/ inside my [your] mind*³ (ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso.)

²Pequena Lottie. (Tradução nossa).

³Durante o sono ele cantou para mim/ Em sonhos ele veio/ Essa voz que chama por mim/ E pronuncia meu nome/ E eu sonho outra vez?/ Pois agora eu descobri/ O fantasma da ópera está aqui (aí)/ dentro da minha (sua) mente (Tradução nossa, grifo nosso). Todas as citações referentes à peça serão retiradas do libreto aqui indicado.

A trajetória da cantora lírica entrelaça fortemente dois caminhos, a ponto de quase se confundirem: o da busca pela perfeição artística, que a leva a apaixonar-se por Erik, que de início não reconhece “CHRISTINE: *Angel... or father.../ friend... or Phantom...? Who is it there, staring...?*”⁴ (ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso), e a procura da unidade perdida, por meio da entrega ao amor por Raoul, condensada na canção *All I ask of you*.

De acordo com Homero, mencionado por Otto Rank (1939, p. 97, grifo nosso), o homem possui uma existência dúplice, uma visível e outra invisível. Esta

[...] habita no homem como um ‘hóspede estranho’, um débil ‘Duplo’ (sua outra Personalidade sob a forma de sua psique) cujo reino é o ‘país dos sonhos’. Quando a Personalidade consciente adormece, o Duplo trabalha e vela. Tal imagem, refletindo a Personalidade visível e constituindo a segunda Personalidade, é considerada pelos Romanos como o ‘Gênio’ [...].

Na peça, esse ‘hóspede estranho’ é objetivado no Fantasma, reverso de Christine: a jovem veste-se de branco, seu universo é solar (o candelabro de cristal que ilumina o teatro, as luzes dos espetáculos, o fogo, o guarda-roupa dos participantes da *Masquerade*, em tons de vermelho e dourado, reiteram-no à exaustão), aberto, ao passo que o do Fantasma é lunar, sombrio, líquido, claustrofóbico, fechado, um arremedo do palco da ópera:

THE NEXT MORNING (As the light brightens, we see the PHANTOM seated at the organ playing with *furious concentration*. He breaks off occasionally to write the music down. There is a *musical box in the shape of a barrel organ* beside the bed. *Mysteriously*, it plays as CHRISTINE wakes up. The music keeps her in a half-trance)⁵ (ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso).

Dois espaços, dois mundos, duas realidades, resumidos no título da peça, o qual, por si só, remete ao duplo.

Individualizado e ao mesmo tempo desdobrado (cf. citação de Clément Rosset, p. 5), Erik também é focalizado sob dupla perspectiva: de um lado, é o Anjo da Música (o ‘Gênio’ dos romanos), fonte do ruidoso sucesso da protagonista; de outro, o Fantasma, que faz Carlota coaxar como um sapo e que intenta aprisionar Christine em seu mundo.

⁴“CHRISTINE: Anjo... ou pai.../ amigo... ou Fantasma...? Quem está ali, olhando...?” (Tradução nossa, grifo nosso).

⁵“NA MANHÃ SEGUINTE (Quando a iluminação se intensifica, vemos o FANTASMA sentado ao órgão tocando com furiosa concentração. Ele para às vezes para escrever a partitura. Há uma caixa de música na forma de um órgão-barril ao lado da cama. *Misteriosamente*, ele toca quando Christine acorda. A música a mantém em meio-trance” (Tradução nossa, grifo nosso).

Não é à toa que seu rosto está parcialmente coberto pela máscara, que viria a se tornar o símbolo da peça e a síntese do seu conteúdo.

Auxiliam-nos a compreender a importância da máscara, as reflexões de Freud (1979, p. 219) sobre a máscara mortuária do antigo Egito feita de material não perecível com o fito de o sujeito – o eu – defender-se da morte. Nesta linha de pensamento, a máscara é a metáfora do duplo, pois mostra o eu incólume à finitude e representa o outro como o que perece. A máscara é uma projeção de sujeito que o outro deseja ser. A ausência dela significa para o sujeito o ominoso, o terrível, descrito pelo psicanalista. O mesmo sucede na obra sob análise. Retirada a máscara, vem à tona o ‘outro lado’ do Fantasma (de Christine?), o feio, o nefasto, o cruel. Furioso, refere-se à jovem como Pandora e Dalila, demoníacas criaturas, transgressoras das proibições, desobedientes aos interditos:

PHANTOM: Damn you! You little prying *Pandora!* You *little demon* – is this what you wanted to see? Curse you! You *little lying Delilah!* You *viper!* Now you cannot ever be free! Damn you... Curse you...⁶ (ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso).

Revela-se, assim, o que Christine tanto custou a ver (*Who was that shape in the shadows?/ Whose is the face in the mask?*⁷ – (ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso), seu avesso, antes descortinado por intermédio do espelho, no qual surge a imagem de Erik. Quem é o outro que a encantara e que agora tanto a atemoriza? Que lado sombrio de si mesma ela teme conhecer? Desembaraçar-se do Fantasma é seu único objetivo, para o qual conta com o incondicional apoio do amado. Para tanto, como Orfeu, é necessário não olhar para trás, abandonar a infância (Little Lottie), desgarrar-se da figura paterna. O caminho para o reconhecimento de si depende do avanço rumo ao presente.

Ao mesmo tempo em que a máscara tem um valor altamente positivo – confirmado pelos números de canto e dança a manifestar a universalidade da arte e do prazer estético –, na sua acepção simbólica mais tradicional aponta para tudo o que é funesto, agourento, abominável, detestável, isto é, a exteriorização de tendências demoníacas no indivíduo. Ao integrar os dois significados da máscara, os autores descortinam o seu sentido libertador (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007). É só mediante a interação com máscara que Christine se habilita crescer (separando-se do

espírito do pai e do Anjo da Música), assumir-se como autora de sua história (decidindo-se por Raoul), ver a *sua* imagem refletida no espelho e renascer.

Despede-se, finalmente, do pai:

Too many years/ fighting back tears.../ Why can't the past/ just die...?/ Wishing you were/ somehow here again.../ knowing we must / say goodbye.../ Try to forgive.../ teach me to live.../ give me the strength/ to try.../ No more memories,/ no more silent tears/ No more gazing across/ the wasted years.../ Help me say/ goodbye⁸ (ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso).

Desaparece, então, a expressão de espanto de seu rosto para dar lugar à de serenidade, própria de quem finalmente conseguiu harmonizar os diferentes aspectos de sua personalidade. Tanto que expressa a mudança de atitude em relação ao Fantasma: “*This haunted face/ holds no horror/ for me now*”⁹ (ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso).

Em Erik, a máscara é também um meio de identificação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 193, grifo nosso), pois quem “[...] se cobre com uma máscara se identifica, em ‘aparência ou por uma apropriação mágica’, com a personagem representada”. Ela lhe propicia externar como gostaria de ser e igualar-se aos membros da companhia. Ora, se ele pertence e não pertence à equipe teatral, se é a contra face de Christine refletida no espelho, conclui-se que o Fantasma é e não é, e sobre essa corda bamba ele se equilibra.

Na raiz dessa tensão reside um dos elementos mais significativos da ópera, pois, numa primeira instância, verificamos a reafirmação do papel conferido à máscara por Leroux: o feio, o medonho, o asqueroso está no *rosto* de Erik não na máscara. Todavia, a suavidade e a doçura com que o Fantasma, cantando, manifesta seu sentimento pela jovem fazem esquecer a feiúra, que cede lugar à beleza da voz e à delicadeza dos gestos. Inverte-se, no palco, o prisma sob o qual o romancista focaliza a personagem, que ganha em densidade e riqueza ao revelar-se, via máscara, em toda a inconstância de sujeito atribulado por sentimentos antagônicos.

Aprendemos com Patrice Pavis (1999, p. 234-235) que a “[...] máscara desrealiza a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação do espectador com o ator.” Este trilha

⁶FANTASMA: Maldita! *Pandora* intrometida! *Demoniozinho* – É isto o que você quer ver? Maldita! Pequena Dalila! *Vibora!* Agora você nunca mais será livre! Maldita... Amaldiçoada...”. (Tradução nossa, grifo nosso).

⁷“Quem era aquela forma na sombra?/ De quem é o rosto na máscara?” (Tradução nossa, grifo nosso).

⁸“Tantos anos reprimindo as lágrimas/ Por que não pode o passado apenas/ morrer...? Queria que você/ de algum modo estivesse aqui outra vez.../ sabendo que devemos/ dizer adeus.../ Tente me perdoar.../ ensine-me a viver.../ dê-me força/ para tentar .../ Adeus às lembranças/ Adeus às lágrimas silenciosas/ Adeus aos olhares espantados/ para o passado/ Ajude-me / a dizer adeus” (Tradução nossa).

⁹“Este rosto assombrado/ não me causa *nenhum horror/ agora*” (Tradução nossa, grifo nosso).

um percurso de afastamento de sua subjetividade para criar com seu corpo outra expressão psicológica que traduzirá um estado emocional e uma nova identidade. Além do mais, outra acepção de ‘máscara’, segundo Aurélio Buarque de Hollanda (1998, p. 895), é “[...] aparência enganadora, disfarce [...]”. Quem são Erik e Christine? A máscara? O rosto? Máscara e rosto se confundem num todo indivisível, o que é máscara é rosto que é máscara. Suas identidades ocupam o interstício entre um (a) e outro (a), transitam por polos extremos, sem um ponto fixo, estável.

O Fantasma, duplo homogêneo, inicialmente não estabelece uma relação conflituosa com Christine. Ela se deixa levar pacificamente na canoa de Erik/Caronte ao mundo dele, em cujo espaço se sobressai um grande órgão. Suas identidades são intercambiáveis, tendo como ponto de intersecção a paixão pela música:

CHRISTINE (spell-bound)

Angel! I hear you! / Speak – / I listen... / stay by my side, / guide me! / Angel, my soul was weak – / forgive me... / enter at last, / Master!

PHANTOM'S VOICE

Flattering child, / you shall know me / see why in shadow / I hide! Look at your face / in the mirror – / I am there / inside!¹⁰ (ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso)

Contudo, não é sempre assim. Ao retirar a máscara do Fantasma, Christine torna-se prisioneira dele e somente o amor de Raoul pode retirá-la do estado de torpor e ajudá-la a escapar desse vínculo. O duplo homogêneo reverte-se em heterogêneo, em que “o desdobramento, o conhecimento, é sinônimo da perda de uma inocência da inconsciência que permitia ao homem formar um todo indivisível com a natureza” (BRUNEL, 1998, p. 270). Esfacelam-se as identidades, instaura-se o terror, o medo. Tem início o conflito entre Christine e Erik.

No terceiro capítulo de *Questões de literatura e de estética*, intitulado “Formas do tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica)”, Bakhtin (2002, p. 211) discorre acerca da assimilação do “[...] tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles [...]”, quer dizer da *imago hominis* apreensível por meio da integração daquelas categorias narrativas. Transportando suas reflexões para o campo do teatro, é possível afirmar que a peça

se fundamenta, primordialmente, sobre a atualização do cronotopo das aventuras e das provações, específico do ‘romance grego’ (BAKHTIN, 2002, p. 213), cujo protagonista “[...] é absolutamente passivo e absolutamente imutável” (BAKHTIN, 2002, p. 228, grifo do autor). Contradição? Não. Apesar de a peça manter as propriedades desse cronotopo tal qual aparecem no romance¹¹, desloca-as ao sustentar o deslizamento das identidades via máscara (eu/outro), espelho (eu/imagem) e espaço (palco/subterrâneo). Contesta a petrificação e a passividade daquele homem e centra-se na captação da identidade – em construção, em processo – do homem da contemporaneidade.

Ao refletir a respeito do carnaval nas obras *Problemas da poética de Dostoiévsky* (BAKHTIN, 2008) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN, 1987), Bakhtin enfoca a lógica das permutações, quer dizer, o alto e o baixo já não são mais instâncias fixas, imóveis, o que vale repetir que o nível do palco e o subterrâneo são também intercambiáveis, resguardadas algumas diferenças. As luzes do primeiro são substituídas pelas velas do segundo. A luminosidade pelas sombras. Os atores por Erik. A orquestra pelo órgão. Mantém, todavia, um elemento comum, a máscara. A de Christine, ao representar personagens importantes das óperas com as quais a peça dialoga e as dos outros membros da companhia, principalmente quando aparecem figuras da *commedia dell’arte*, como Serafimo. A de Erik, que lhe tapa apenas os olhos e o nariz, deixando boca e queixo de fora.

A música reitera as duplicidades. Na maioria das vezes, as mesmas canções são entoadas por, pelo menos, duas personagens. Tome-se como exemplo *All I ask of you*, uma das mais belas e conhecidas canções. Na primeira vez, é entoada por Christine e Raoul no telhado da casa de espetáculos. Ressalte-se o lirismo do colóquio amoroso, o diálogo pontuado por juras de amor.

RAOUL

No more talk / of darkness / Forget these / wide-eyed fears, I’m here, nothing can harm you / my words will / warm and calm you. Let me be / your freedom / let daylight / dry your tears. / I’m here / with you, beside you / to guard you / and to guide you.

CHRISTINE

Say you love me / every / waking moment / turn my head / with talk of summertime... / Say you need me /

¹⁰CHRISTINE (enfeitiçada): Anjo! Eu ouço! Fale? Eu ouço... / fique ao meu lado, / guie-me! Anjo, minha alma estava fraca – / perdoe-me... / entre finalmente, / Mestre! (Tradução nossa, grifo nosso).

“VOZ DO FANTASMA: Criança bajuladora / você me conhecerá / veja porque na sombra / Eu me escondo / Mire o seu rosto / no espelho – / Eu estou ali / dentro” (Tradução nossa, grifo nosso).

¹¹Resumem-se elas na narrativa de Leroux: 1. presença do acaso; 2. paixão entre os protagonistas (ponto de partida e de chegada); 3. espaços amplos e variados; 4. raptos, cativos, prisão (isolamento do espaço); 5. sincretismo de gêneros literários; 6. tempo organizado exteriormente; 7. homem do acaso, a quem algo acontece; 8. motivo do encontro ligado ao do reconhecimento; 9. exotismo do espaço; 10. presença do insólito, etc. (BAKHTIN, 2002, p. 211).

with you/ now and always.../ promise me that all/
you say is true –/ that's all I ask/ of you [...]¹²
(ALLMUSICALS, 2010, s/p., grifo nosso).

Na segunda, sobressaem as demandas de Erik, que supõe ter sido traído por Christine depois que ela se serviu do seu [dele] poder quando a tornou a *prima donna* da Ópera, no lugar de Carlota:

PHANTOM

*I gave you my music.../ made your song take wing.../ and
now, how you've/ repaid me/ denied me/ and
betrayed me.../ He was bound to love you/ when he
heard you sing...¹³ (Grifo nosso).*

E, mais adiante:

PHANTOM

You will curse the day/ you did not do/ all that the
Phantom asked/ of you¹⁴ (ALLMUSICALS, 2010,
s/p., grifo nosso).

Para além do contraponto de vozes (barítonos e soprano), surgem as diferenças de entonação. Segundo Irene Machado, “[...] o discurso entra em contacto direto com a vida, evidenciando o ‘caráter das relações sociais existentes entre os interlocutores’” (MACHADO 1995, p. 311, grifo nosso). Raoul é visconde, o que o situa nos patamares mais altos da escala social, enquanto Erik é o mendigo a quem foi oferecida a caridade de habitar os porões do teatro. Os dramaturgos mantêm a mundividência romântica com sua preferência pelo herói algumas vezes bem aquinhado socialmente e outras pelo excluído do corpo social, pelo belo/feio, circunscrevendo cada um à devida esfera, embora se possa afirmar, não sem certa relutância, que ambos figuram os dois lados de uma mesma moeda. Todavia questionam-na por via das permutações, dos deslizamentos de planos que, “[...] remetem à relatividade das verdades para que se definam as degradações próprias de um mundo dado ao revés [...]” (DISCINI, 2006, p. 57), fundamentado sobre as aparências.

A ambivalência na dúplici composição da peça, a sua cosmovisão, oscilante entre a valorização do mundo burguês (o casal de enamorados, a proeminência da ópera) e a sua contestação (Erik, a atualização da ópera), conduzem à precariedade da

verdade. Retome-se, a respeito, também a série de dúvidas mencionadas durante todo o transcorrer deste estudo.

Tal mobilidade aplica-se também aos espaços (ou é o contrário?). A casa de espetáculos, construída sobre um lençol de água, divide-se em dois níveis, o da rua, do palco, e o do subsolo, morada do Fantasma. O primeiro, iluminado por lâmpadas elétricas, recente aquisição do progresso, e o segundo por velas. Para além da oposição entre o solar e o lunar representada por esses espaços, a princípio os dois andares são praticamente separados, e, à exceção de Madame Giry, ninguém mais os conhece. Depois que Christine se dirige ao subterrâneo, passam a ser complementares e intercambiáveis. Notem-se as velas a iluminar o palco.

Além disso, a cor vermelha (cortinas, cadeiras, guarda-roupa dos atores) e o fogo conferem à sala de espetáculos e ao palco um clima aconchegante, acolhedor, em contraste com a frieza das paredes negras, cinza e úmidas, com a água no solo, do espaço subterrâneo.

As chamas do fogo no palco, em conformidade com Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 313-314), reforçam a dualidade. De um lado, é o fogo purificador, fecundante, iluminador, criativo, dos cenários. De outro, o incêndio, que “[...] obscurece e sufoca por causa da fumaça; queima, devora, destrói: [é] o fogo das paixões, do castigo, da guerra”. Os elementos escolhidos para a construção do espaço, seguindo na esteira da personagem, desvelam também sua dupla face, positiva e negativa.

A água do subterrâneo, com sua simbologia de regeneração, purificação e fecundação, sugere a ‘metamorfose’ de Christine, que passa de coadjuvante do corpo de baile da Ópera a sua estrela maior. Ademais, salta da adolescência para a idade adulta, a capitanear seu destino. Ao caminhar pelas águas do universo de Erik – espécie de rito iniciático –, Christine se transforma.

A metamorfose, cuja etimologia, segundo Oscar Bloch e W. Wartburg citados por Elaine Cristina Prado dos Santos (SANTOS, 2005, p. 19),

[...] provém ‘dos radicais gregos *meta* (*μετά*) (mudança) e *morphe* (*μόρφη*) (forma)’, e significa ‘mudança de forma ou aspecto’, ‘transformação de um ser em outro’, tal como ocorre na mitologia, em que há ‘mudança de natureza ou de individualidade, produzida por qualquer poder sobrenatural’ (Grifos do original)

Para que se opere a metamorfose, fundamentada em Chcheglóv, Santos considera imprescindível a existência de certo grau de ‘parentesco’ entre uma coisa e outra:

¹²“RAOUL: Não fale mais/ de escuridão/ esqueça/ esses temores que lhe arregalam os olhos./ Estou aqui, nada pode lhe fazer mal/ minhas palavras/ a aquecerão e acalmarão. Deixem-me ser / sua liberdade/ a luz do dia que/ lhe seca as lágrimas/ Estou aqui/ com você, ao seu lado/ para protegê-la e guiá-la.”

“CHRISTINE: Diga que você me ama/ a cada/ momento em que eu acordar,/ encha minha cabeça/ com conversa sobre o verão.../ Diga que precisa de mim/ ao seu lado/ agora e sempre/ prometa-me que tudo/ o que diz é verdade–/ isto é só o que peço a você [...]”(Tradução nossa).

¹³“PHANTOM: Eu lhe dei minha música.../ fiz com que sua canção adquirisse asas.../ e agora, como você/ me pagou/ me negou/ e me traiu.../ Ele estava destinado a amá-la/ quando a ouviu cantar...” (Tradução nossa, grifo nosso).

¹⁴“Você amaldiçoará o dia / em que não fez/ tudo o que o Fantasma/ lhe pediu” (Tradução nossa).

Por parentesco no universo metamórfico ovidiano entende-se a maneira pela qual ocorre a transformação de um ser em outro, ou seja, como os seres animados ou inanimados, em diferentes combinações, se transformam a partir de um número reduzido de elementos fundamentais. (SANTOS, 2005, p. 27)

Embora a pesquisadora dedique suas reflexões à obra *As metamorfoses*, de Ovídio, pode-se aplicá-las à obra em pauta em dois níveis: o da máscara e o da imagem no espelho, a refletirem e refratarem a interioridade do ser. Quais as semelhanças entre Christine e Erik? A máscara e a música. Ao fim e ao cabo, a arte. O outrar-se¹⁵, essência da arte e fator primordial da autoconsciência da jovem cantora, desenvolve-se por etapas, gradativamente: ela substitui Carlota como a principal atriz da Ópera de Paris; reencontra Raoul; desce ao subsolo em companhia de Erik, a quem passa a admirar; arrisca-se por amor a Raoul; vence as resistências do Fantasma e une-se definitivamente ao amigo de infância.

Em contraposição, o Fantasma, ao despir-se da máscara, experimenta vários tipos de restrições, a metaforizar a (sua) morte: 1) o eterno aprisionamento nos porões do teatro, opostamente a Christine, que dali sai para uma nova vida na companhia do namorado; 2) a sua reificação: dele só sobrevive a máscara sobre uma cadeira; 3) é temido por todos, que planejam capturá-lo; 4) morador do edifício em que passou toda a vida é dele excluído, pois não é ator, não integra a equipe técnica nem a orquestra nem a administração; 5) perde a batalha para o rival; 6) perde Christine para sempre. É condição *sine qua non* que ele ‘morra’ para que Christine assuma a totalidade do seu ser. Nesse sentido, a máscara implica morte e renascimento por ligar-se à finitude e à infinitude do indivíduo, “[...] traz em seu bojo a desconstrução de um ser e sua reconstrução em nova forma [...]”, a qual “[...] é causa de sua perpetuação e perpetuidade [...]” (SANTOS, 2005, p. 60).

No romance de Leroux, a ópera funciona como recurso a retardar o andamento da ação. Na peça, ao contrário, ganha relevância, pois, além de fazer as vezes de coro comentando o curso dos acontecimentos, emerge para primeiro plano de tal modo que o triângulo amoroso funciona quase que como pretexto para que a arte, em suas diferentes modalidades, seja o foco de atenção. Torna-se, então, mais significativo o fato de, ao final, ‘permanecer’ a máscara iluminada sobre a cadeira, conforme já informamos.

Estamos diante da ressignificação da simbologia convencional; após o incêndio não há a reconstrução do edifício da Ópera. Dele só restaram o grande candelabro, parcialmente destruído, e o macaquinho, brinquedo de Erik, colocado na boca de cena: palco e jogo, isto é, máscara. Mas a arte sobrevive às vicissitudes do tempo ainda que os seus representantes tenham perecido.

Considerações finais

O fato de haver uma explicação plausível à presença de um ‘fantasma’, no livro, e de, mais tarde, se descobrir quem era realmente Erik, exprime a necessidade de Leroux de ‘relatar a verdade’ do seu depoimento:

[Erik] Era filho de um empreiteiro de obras. Tinha fugido cedo do domicílio paterno onde a sua feiúra era objeto de horror e de espanto dos próprios pais. Durante algum tempo, exibiu-se em feiras onde o seu empresário o apresentava como ‘morto-vivo’ (LEROUX, 2010, p. 315, grifo do autor).¹⁶

A verdade do romance visa a dissipar toda e qualquer dúvida: “[...] que se saiba que tudo isso, que constitui as ‘peças documentais’ da existência do fantasma, peças que vou entregar aos arquivos da Ópera” (LEROUX, 2010, p. 311, grifo nosso)¹⁷: não era realmente um fantasma, mas o arquiteto das fundações do edifício da Ópera, no subterrâneo do qual passou a morar, a afastar-se de toda a gente, que zombava da sua feiúra: “Sonhou em construir para si uma ‘morada desconhecida do resto da terra’ e que ‘o escondesse para sempre do olhar dos homens’” (LEROUX, 2010, p. 315, grifo nosso)¹⁸. No palco, porém, tais explicações são descabidas, uma vez que a dúvida, a tensão, é o ponto forte do espetáculo.

Tal supressão, um dos expedientes por meio dos quais se processa a polêmica entre a peça e o romance, estende-se a outros componentes: é reduzida a atuação de Madame Giry; desaparecem os Srs. Debienne e Poligny, assim como o Persa, por exemplo, a fim de preservar o impacto do núcleo da fábula, ou seja, o triângulo amoroso. Pela mesma razão, os vinte e sete capítulos do romance resumem-se a seis cenas (de acordo com o Programa da peça), atingindo o máximo de condensação.

¹⁶No original: “[...] C’était le fils d’un entrepreneur de maçonnerie. Il avait fuit de bonne heure le domicile paternel, où sa laideur était un objet d’horreur et dépourvant pour ses parents. Quelque temps, il s’était exhibé dans les foires, où son entrepreneur le montrait comme ‘mort vivant’ ” (LEROUX, 1959, p. 494, grifo do autor).

¹⁷No original: “[...] que l’on sache que tout cela, qui constitue les *pièces documentaires* de l’existence du Fantôme, pièces que je vais déposer aux archives de l’Opéra” (LEROUX, 1959, p. 494, grifo nosso).

¹⁸No original: “Il rêva de se créer une demeure inconnue du reste de la terre et que le cachera à jamais au regard des hommes” (LEROUX, 1958, p. 497, grifo nosso).

¹⁵‘Otrar-se’ e ‘outridade’, termos cunhados por Octavio Paz (1982, p. 17) para designar a ação e o fenômeno de o sujeito poético constituir-se em um ser ficcional. De acordo com o poeta e ensaísta, ao criar um mundo ‘paralelo’, cria-se outro e deste lugar pensa reflete sobre o mundo e sobre si.

Não se limita apenas à supressão o diálogo entre peça e o hipotexto. Os acréscimos, tais como o teatro dentro do teatro, a peça dentro da peça, os bonecos no camarote confirmam a questão da duplicidade em todas as esferas da representação cênica. Este é, ao que parece, o principal instrumento utilizado pelos dramaturgos – desde o momento em que o espectador entra na sala de espetáculo – para revelar a sua leitura do texto de Leroux.

Por seu turno, a verticalidade do teatro da Ópera é deslocada para horizontalidade do palco sem comprometer a ilusão de dois mundos. Iluminação, fogo, água, cores, canto, coreografia, tudo carrega o público de um universo a outro, sem a necessidade de dois andares. Trata-se de uma maneira de chamar o espectador à participação – mediante sua capacidade imaginativa – na construção do espetáculo¹⁹. Teatro é, sobretudo, imaginação, diversão, somadas à reflexão, como ensina Brecht (1967, p. 193).

Não é possível esquecer as inversões, já focalizadas, em que o alto cede lugar ao baixo, numa mistura de planos em que se observa a presença de “[...] uma série de camadas textuais com dois ou mais sujeitos da enunciação” (UBERSFELD, 2005, p. 178), no caso, os jogos com o rosto e a máscara, com os espelhos e os vários intérpretes das óperas e canções.

Finalmente, há que trazer à baila a citação, própria do coro, que entoa fragmentos de obras de Mozart, Gounod, Offenbach, Verdi, Bizet, Weber, Donizetti e de outros nomes reconhecidos pela sua importância na música ocidental, a fim de comentar as ações, de prenunciar acontecimentos e ajudar na composição dos caracteres. A recontextualização das óperas efetua-se sob dois tipos de tensão: entre a força centrípeta, circunscrita aos protagonistas, e a centrífuga, que inclui as personagens secundárias; entre a mundividência do paradigma, que realça a dicotomia bem x mal, e a da peça, fundamentada sobre os duplos. A verdade do romance, via citação, é questionada na medida em que o texto teatral lida com a natureza dialógica da verdade ao pôr em confronto visões-de-mundo opostas e de igual valor (LOPONDO, 2006, p. 247), concretizadas mediante a máscara e o espelho.

Como é praxe no teatro, a “[...] separação entre citado e citante nunca é disfarçada em proveito da ilusão” (PAVIS, 1999, p. 48). Mas não é só o que ocorre no *Fantasma*. Os adaptadores do romance, ao

citarem, terminam por tornar clara a natureza do público a quem se dirigem. Trata-se do indivíduo da contemporaneidade, de boa formação intelectual, conhecedor não só de ópera, mas, em alguns casos, dos textos dos quais elas se originaram. A cada citação é recontextualizado o sentido do texto-fonte de modo a garantir consistência às tensões da peça.

Ao fim e ao cabo, restam a máscara e Meg, que reviverá a trajetória de Christine. Será?

Referências

- ALLMUSICALS. **Phantom of the opera script**. Disponível em: <<http://www.allmusicals.com/lyrics/phantomoftheoperascript/thephantomoftheoperascript.htm>>. Acesso em: 11 set. 2010.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec (Editora da Universidade de Brasília), 1987.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). São Paulo: Annablume, 2002.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BUCHBINDER, M. El otro de la máscara. **Revista El Psicoanalítico**: Laberintos, Entrecruzamientos y Magmas. 2010. Disponível em: <<http://www.elpsicoanalitico.com.ar/num1/subjetividad-buchbinder-otro-mascara.php>>. Acesso em: 22 dez. 2012.
- BRECHT, B. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-93.
- FREUD, S. Lo ominoso. In: FREUD, S. (Ed.). **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. v. XVII.
- IMDB-Internet Movie Database. **Biography for Andrew Lloyd Weber**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0515908/bio>>. Acesso em: 8, jan. 2013.
- HOLLANDA, A. B. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- LEROUX, G. **O fantasma da Ópera**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- LEROUX, G. **Le fantôme de l'Opéra**. Paris: Le livre de Poche, 1959. Obra citada no rodapé.
- LOPONDO, L. O Inferno, de Bernardo Santareno: polifonia e intervenção. In: LOPONDO, L. (Ed.). **Dialogia na Literatura Portuguesa**. São Paulo: Scortecci, 2006. p. 245-260.

¹⁹Em momento algum sugerimos que *O fantasma da Ópera* é uma peça épica, nos moldes brechtianos. Não se trata, aqui, da reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes, embora ela não possa nem deva ser desprezada. Parece oportuna a lembrança de seu nome apenas na medida em que ele atenta para o âmago do teatro, para as suas funções primeiras (Cf. PEIXOTO, 1979).

MACHADO, I. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

PEIXOTO, F. **Brecht**. Vida e obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

RANK, O. **O duplo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasílica, 1939.

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANTOS, E. C. P. **Estudo da unidade nas metamorfoses, de Ovídio**. 2005. 261f. Tese (Doutorado

em Letras Clássicas)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Received on March 1, 2012.

Accepted on February 22, 2013.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.