

11

**NOS SUBSOLOS DA ÓPERA: UMA REFLEXÃO
TEÓRICA ACERCA DO FANTÁSTICO NA NARRATIVA O
FANTASMA DA ÓPERA, DE GASTON LEROUX**
**IN THE BASEMENTS OF THE OPERA: A THEORETICAL REFLECTION
ON THE FANTASTIC IN THE NARRATIVE *THE PHANTOM OF THE
OPERA*, BY GASTON LEROUX.**

Ana Cristina dos Santos (UERJ)

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva (UERJ)

Recebido em 22 ago 2017.

Aprovado em 12 set 2017.

Ana Cristina dos Santos é Doutora em Letras Neolatinas (UFRJ, 2002). Professora Associada da UERJ e professora Adjunta da UVA. Atua no Doutorado de Literatura Comparada e no Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UERJ. Membro do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Desenvolve pesquisas acerca do fantástico feminino e da escrita de autoria feminina contemporânea da América Latina, com ênfase nos estudos dos deslocamentos espaciais, da crítica cultural e dos estudos de gênero. Possui artigos publicados na Revista *Badebec* (Argentina, 2016), *Itinerários* (Brasil, 2015), *Cerrados* (Brasil, 2014), entre outras. Organizou, com Rita Diogo, o livro *O fantástico em Ibero-América: literatura e cinema* (Dialogarts, 2015). CV_Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3130175982320703>. E-mail: anacrissuerj@gmail.com

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva é mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Desenvolve pesquisas sobre a teoria da autoficção, abarcando temas como a gênese, a vulgarização e a conceituação do gênero supracitado, e pesquisas acerca da obra literária de Chico Buarque, enfatizando sua faceta romancista. O autor possui alguns artigos publicados em revistas eletrônicas, dentre eles, *A representação do narrador clássico no romance Leite derramado, de Chico Buarque* (2014), *O lirismo confessional em A cinza das horas, de Manuel Bandeira* (2015) e *Um bom-crioulo e um aborto: reflexões sobre a pornografia no Naturalismo* (2017). CV_Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4973223E1>. E-mail: literaturamimesis@hotmail.com

Resumo: O presente artigo possui o escopo de realizar algumas ponderações acerca da narrativa *O fantasma da ópera* (1911), de Gaston Leroux. Compenetra-se em discussões estritamente teóricas ao apresentar-se a teoria do Fantástico, concernente à literatura, sob as perspectivas teóricas de dois dos mais insignes estudiosos deste eixo temático: David Roas (2014) e Tzvetan Todorov (1980), com o intuito de demonstrar as confluências e discrepâncias entre um e outro autor. Também há uma exposição sumária da obra literária *O fantasma da ópera* a fim de contextualizar o leitor que não tenha lido o romance. Encerra-se o ensaio em uma reflexão minuciosa sobre o estatuto fantástico/maravilhoso na obra supracitada, partindo da premissa, respaldada pelos argumentos de Roas e Todorov, de que, para ser literatura fantástica, é necessário que haja a presença de um elemento sobrenatural que porá em dúvida a percepção da realidade do leitor.

Palavras-chave: Teoria da Literatura; Literatura fantástica; *O fantasma da ópera*.

Abstract: This work aims to promote reflections about the novel *The Phantom of the opera* (1911), by Gaston Leroux. Focused on strictly theoretical discussions.

Present the Theory of Fantastic related to literature, on the theoretical perspectives of two of the most representative studios of this theme: David Roas (2014) and Tzvetan Todorov (1980), showing the convergence and divergence between one another. Also expose a concise presentation of the book *The Phantom of the Opera*, in order to contextualize the reader who has not read the work. Finish this the essay reflecting on the fantastic/ wonderful statue of the mentioned work, under the premise that - supported by Roas and Todorov - in order to be considered fantastic literature, it is necessary the presence of a supernatural element which will question the reader perception of reality.

Keywords: Theory of literature; Literature fantastic; *The phantom of the opera*.

A LITERATURA FANTÁSTICA SOB AS PERSPECTIVAS TEÓRICAS DE ROAS E TODOROV

Graças a Deus!, sou de um país onde se aprecia muito o fantástico para não conhecê-lo a fundo e eu próprio o havia estudado muito noutros tempos: com os truques mais simples, uma pessoa que conhece o seu ofício pode fazer trabalhar a pobre imaginação humana.
(Persa, personagem de *O fantasma da ópera*)

Há uma miríade de conceitos e definições acerca do efeito fantástico na literatura. De certo modo, todos esses conceitos objetivam desvelar a especificidade da literatura fantástica e sua ação sobre o leitor. Não obstante as naturais dissensões teóricas em torno do tema, as antinomias entre os estudiosos, podemos coligir ao menos um ponto de interseção entre as teorias dedicadas

à literatura fantástica: a presença ou a irrupção do sobrenatural¹, independente se este desconcertará o leitor ou as personagens, se perdurará durante toda a obra sem que seja explicado, permanecendo a ambiguidade. No que tange ao desempenho do sobrenatural na obra, ou seja, sua ação ou influência nos personagens ou no leitor, cada opção teórica se apropriará do conceito que lhe for mais conveniente. O que é imprescindível e inconcusso na teoria do fantástico é a existência, na narrativa, de um evento ou elemento sobrenatural.

Para nos aprofundarmos nos meandros da teoria do efeito fantástico, optamos por expor, sucintamente, duas teorias do fantástico: a primeira tem autoria e elaboração concernentes a Todorov, teórico búlgaro radicado na França; a segunda pertence ao teórico espanhol David Roas. Ambos representam as vozes teóricas mais influentes e canônicas quando a temática é literatura fantástica. As ideias desses estudiosos servirão de embasamento teórico para o desenvolvimento de nossa tese e para a elucidação de qualquer empecilho que, porventura, possa obliterar as proposições que serão feitas em torno de nosso *corpus* literário, a obra *O fantasma da ópera* (1911), de Gaston Leroux.

Tzvetan Todorov é autor de ensaios icônicos voltados à abordagem das questões imanentes à literatura fantástica. Suas teorias são afamadas e servem de respaldo teórico para os estudiosos que optem por percorrer os meandros do gênero fantástico. O cerne da teoria do efeito fantástico de Todorov é a

1 Ao utilizarmos o léxico “sobrenatural”, estamos pensando em um elemento que transgride as leis do mundo real, o que não pode ser explicado segundo as leis que regem a nossa realidade. A acepção de sobrenatural apresentada corresponde à que fora formulada pelo teórico espanhol David Roas, como veremos mais adiante.

hesitação experimentada pelo leitor e pelas personagens quando confrontadas com um acontecimento sobrenatural, desde que este sobrenatural irrompa em um mundo semelhante ao nosso, ou seja, regido pelos mesmos princípios racionais, ambientado em uma realidade imbuída de características comuns à nossa. A hesitação deflagrada pelo acontecimento sobrenatural impelirá o leitor e as personagens a um posicionamento crítico diante do extraordinário:

aquele que vive o acontecimento [o sobrenatural] deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas por nós. (TODOROV, 2006, p.148)

O gênero fantástico, para Todorov, existe *enquanto* há uma espécie de aura de dubiedade envolvendo a percepção do leitor diante da irrupção do elemento sobrenatural. Quando a realidade, tal como a conhecemos, com todas as suas leis naturais, é transgredida por um elemento sobrenatural, que ameaça suas diretrizes e paradigmas, uma dúvida assomará desconstruindo e questionando nosso discernimento sobre o real. A resposta oriunda da explicação para o acontecimento sobrenatural, no entanto, descaracteriza o fantástico, tirando-nos de sua atuação. Assim, podemos coligir que “o fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 1980, p.15).

É relevante reiterar que, para Todorov, o fantástico constitui-se como um gênero potencialmente efêmero, suscetível a desvanecer-se a qualquer instante, visto que compreende apenas a conjuntura em que perdura uma oscilação perante algum elemento sobrenatural. Sob essa ótica, o fantástico é um gênero-lampejo, cuja atuação circunscreve-se estritamente ao momento de dúvida que acomete o leitor. Ao optar por uma explicação que tencione a responder se o elemento sobrenatural pertence ou não à realidade, desliza-se a gêneros contíguos, imbuídos de estruturas similares ao fantástico, como assinalado na citação feita mais acima. Em um desdobramento de sua teoria, Todorov discorre acerca dos gêneros adjacentes ao fantástico, engendrados pela resolução da vacilação instaurada na relação entre leitor e acontecimento sobrenatural. O teórico elenca quatro gêneros derivados do fantástico: o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro, admoestando que “o fantástico puro estaria representado pela linha do meio que separa fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso” (1980, p.25), o que, segundo Todorov, essa localização fronteira entre gêneros, corresponde perfeitamente à natureza do fantástico.

Laconicamente, discorramos sobre tais subgêneros. No estranho puro, os fenômenos sobrenaturais que avultam na narrativa podem ser explicados segundo as leis da razão, ainda que sejam “incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (TODOROV, 1980, p.26). No fantástico-estranho, os acontecimentos que incutiam no leitor a percepção de que eram de fato sobrenaturais recebem uma explicação racional, desmistificadora de qualquer teor sobrenatural. Segundo Todorov, a crítica descreve essa variedade como

o “sobrenatural explicado”. O fantástico-maravilhoso corresponde a um derivativo do gênero fantástico cujos relatos típicos do gênero são os que “se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural”, o que, atentemo-nos, modificaria as leis pelas quais nossa realidade é regida, havendo uma alteração de nosso conhecimento acerca do real². Por último, no maravilhoso puro, os elementos de cunho sobrenatural não deflagram nenhum espanto nos leitores e nas personagens: o sobrenatural é discernido como um fenômeno perfeitamente congruente à realidade onde ele se manifesta.

Expomos, assim, o que podemos chamar de *Poética do Fantástico*, segundo a perspectiva teórica de Todorov. Voltemo-nos agora para a *Poética do Fantástico* engendrada pelo professor, teórico e escritor David Roas, cujo olhar lançado sobre o gênero fantástico resultou em uma teoria mais pragmática e significativa, sem desdobramentos escusos e divisões herméticas que podem tornar a teoria em torno do fantástico turva e de difícil discernimento.

Para Roas (2014), o efeito fantástico se alicerça primacialmente na manifestação de um elemento sobrenatural cuja irrupção não pode ser explicada a partir das leis que comandam as diretrizes de nossa realidade. Em outros termos, a presença de um fenômeno sobrenatural é “a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico” (p.30). Todavia, não devemos depreender a acepção do sobrenatural circunscrita à sua etimologia, em que o termo está submetido aos liames do teor religioso. O

2 David Roas (2014) impugna essa variedade, deslocando-a do fantástico para o maravilhoso, gênero, segundo o teórico, mais consentâneo quando há uma aceitabilidade do sobrenatural.

sobrenatural, na concepção do teórico, não se restringe a uma intervenção das forças divinas, na verdade, ele transcende essa perspectiva revelando uma significação mais ampla e pertinente ao efeito fantástico: o sobrenatural “é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (p.31). À guisa de exemplo, pensemos no Drácula. A existência do vampiro não é embasada por nenhuma de nossas leis naturais, é impossível explicar a ação de uma criatura como o Drácula, respaldando-se em ideias racionais. A existência de um vampiro infunde certo desconcerto e aturdimento no leitor, pondo em dúvida o seu conhecimento acerca da realidade. As estruturas cognitivas fixas que mantêm a coesão da realidade conhecida pelo leitor precisam ser alteradas e distorcidas, se quisermos compreender a existência do extraordinário, do sobrenatural personificado e representado pela figura vampiresca.

O efeito fantástico, então, fundamenta-se inexoravelmente no confronto entre o impossível e a realidade, em que aquele assoma e rompe os princípios desta, causando um certo estupor ao leitor, levando-o a questionar o seu conhecimento sobre a realidade. Portanto, “a literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida a nossa percepção do real” (ROAS, 2014, p.51). Contudo, é necessário ressaltar que a literatura fantástica não deve ter, estritamente, o seu campo de ação cerceado ao onirismo e à narrativa feérica ou ao terreno do ilógico, visto que ela necessita ser ambientada, segundo os processos de criação literária, em um mundo ficcional mais semelhante ao nosso; só assim a relação conflituosa entre sobrenatural e real ocorrerá. A existência de

fadas em um mundo onde a organização das leis que regem a sua realidade explica e naturaliza aqueles seres não deflagra nenhuma transgressão. O que, a princípio, aparenta ser um fenômeno sobrenatural, na verdade, trata-se de uma ocorrência natural: um ser que está inserido harmoniosamente na coerência de seu mundo. Isso nos leva a coligir, em definitivo, que “a transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam para criar um espaço semelhante ao do leitor” (ROAS, 2014, p.42).

David Roas notoriamente simplifica a teoria do efeito fantástico se cotejarmos as suas ponderações teóricas às de Todorov. Todavia, isso não representa um empobrecimento ou esvaziamento tanto da teoria do fantástico, quanto de seu conceito: ao tornar tudo mais pragmático e objetivo, Roas remoçou a velha concepção de fantástico de Todorov, possibilitando enquadrar um número maior de narrativas que antes não se adequavam à teoria da hesitação desenvolvida por Todorov. Roas limou as insuficiências da teoria, aperfeiçoou-a e desconstruiu a ideia de um gênero fantástico cuja atuação estendia-se apenas a um momento de hesitação do leitor diante de um fenômeno sobrenatural. Com Roas, o fantástico abandona o seu lugar temerário e friável de gênero fronteiro. O teórico espanhol abdica das diversas subdivisões e derivações do fantástico aventadas por Todorov e propõe apenas o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa. Sendo que esta, na perspectiva de Roas, representa a naturalização do sobrenatural em um mundo totalmente destoante do mundo do leitor. O mundo maravilhoso

é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico

(a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível- encantamentos, milagres, metamorfoses- sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. (ROAS, 2014, p.34)

Assim, é possível assinalar que a naturalização do sobrenatural desloca a narrativa do fantástico para o maravilhoso. Tomemos um exemplo: um orc, uma criatura celerada e torpe do universo da Terra-Média, constituído por John Ronald Reuel Tolkien. A irrupção de um orc na Terra-Média, um mundo *outro* em relação ao nosso, deliberadamente inventado e sob princípios próprios de verossimilhança proporcionados pela organização de sua realidade fictícia, não catalisa o choque entre o sobrenatural e o real. Isso porque as leis que regem a Terra-Média explicam e tornam possível a aparição de um orc. Não passaria o mesmo se um orc, ou uma criatura de aspecto similar, surgisse em uma trama ambientada em nosso mundo. Nossa realidade não explica racionalmente um ser como aquele. Inevitavelmente, haverá um embate entre o elemento extraordinário e a realidade, em que o leitor se encontrará diante de um fenômeno que transgride as leis de sua realidade, claudicando sua percepção do real, concitando-o a questionar-se até que ponto o irreal pode ser real, ou, ao menos, pode fazer parte da realidade onde está inserido.

Sendo assim, após as exposições feitas acima, o cerne da teoria do efeito fantástico, segundo Roas, configura-se de maneira coerente, apresentando-se como: “a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável” (ROAS, 2014, p.43), engendrando uma relação litigiosa

entre o extraordinário e o ordinário que resultará no abalo das estruturas da realidade nas quais a percepção do leitor se alicerça, gerando a incerteza que irá levá-lo a questionar, a partir do fenômeno sobrenatural, o real em que está inserido.

Ao desenvolvermos um esboço das duas teorias, percebemos que elas não ocupam, no campo da teoria da literatura, locais rigorosamente antitéticos: Todorov e Roas discrepam em uma miríade de pontos atinentes à teoria do efeito fantástico, mas, em contrapartida, mantêm certa simbiose teórica ao preconizarem, em seus estudos, a imprescindibilidade da ocorrência do fenômeno sobrenatural e a perplexidade mesclada a uma dubiedade perante uma realidade que permite a irrupção do que se acreditava impossível. Devidamente munidos de ambas as teorias, já se é possível analisar a obra *O fantasma da ópera* sob a perspectiva de cada opção teórica no intuito de encontrarmos traços ou características que nos permitam categorizá-la como uma narrativa fantástica, se de fato ela assim puder ser classificada; todavia, antes de nos arriscarmos nos meandros da taxionomia, contextualizaremos, ao expor uma incisiva síntese da obra, o leitor que, porventura, não tenha ainda lido *O fantasma da ópera*. Ou seja, vamos nos aprofundar nos subsolos da ópera a fim de conhecer o *fantasma*...

NOS SUBSOLOS DA ÓPERA: CONHECENDO O FANTASMA

Inventei uma máscara que me faz ficar com o rosto de qualquer um. Não vão nem virar para trás. Você será a mais feliz das mulheres. (...) eu não sou mau! Ame-me e verá! Só me faltou ser amado para ser bom!

(Erik, personagem de *O fantasma da ópera*)

Uma das mais agonizantes e soturnas narrativas já escritas, *O fantasma da ópera* se destaca pelo seu teor gótico mesclado às agruras de uma obsessão amorosa. Se pensarmos que todo bom texto literário possui em seu âmago a capacidade de dialogar com seu leitor, mergulhando-o no texto e envolvendo-o profundamente no enredo, a ponto de realizar naturalmente o processo catártico com as personagens que compõem a estrutura do texto, podemos asseverar, sem receio, que a narrativa de Gaston Leroux está incluída no patamar das grandes obras literárias. A obra francesa, publicada em 1911, é uma das principais representantes do gênero de terror na história da literatura. O tempo e a qualidade da narrativa contribuíram para estigmatizá-la como um clássico inconcusso, leitura obrigatória para os grandes apreciadores do gênero mais tétrico da literatura.

A trama original de *O fantasma da ópera* concentra-se no desenrolar problemático e caótico do triângulo amoroso que envolve o Fantasma, Raoul, o visconde de Chagny, e Christine, uma cantora de ópera. Christine conhece o monstro, que vive nos subsolos da ópera, enquanto ainda era introita no mundo da música, e não muito afinada. Acreditando veementemente que o fantasma é seu *Anjo da Música*, ela o aceita como seu tutor. No decorrer de poucas semanas, Christine já possui a voz mais encantadora de toda Paris. No entanto, após diversos encontros entre o Fantasma e Christine, o monstro se apaixona intensamente pela cantora, que por sua vez sentia-se extremamente seduzida e fascinada pela influência do Fantasma da Ópera. Curiosa e concomitantemente a este encanto por seu tutor, Christine apaixona-se pelo visconde de Chagny, e a trama se desenvolve nas oscilações emotivas da cantora, na

paixão incondicional e ingênua do visconde e no amor obsessivo e truculento do Fantasma. Ao estar consciente da correspondência de Christine aos sentimentos do visconde, o monstro se exaspera: catalisa inúmeros desastres na ópera, matando mesmo inocentes. E, por fim, no paroxismo do romance, sequestra a cantora e a leva para seu antro nas profundezas da ópera, impelindo-a a escolher entre ele e o visconde, na célebre cena em que Christine precisa decidir-se entre um “escorpião” e um “gafanhoto”, entre casar ou não casar com o monstro da ópera. Se optasse por Raoul, o Fantasma explodiria a ópera de Paris em plena execução de uma peça, exterminando a todos, inclusive a ele e a própria Christine. No fim, mesmo Christine optando pelo casamento e beijando-o, o Fantasma se redime e a liberta. Christine e Raoul fogem para as regiões nórdicas. O Fantasma estiola, morre “de amor por ela” (LEROUX, 2002, p.242). É o fim trágico do “anjo da música”, um fim condigno das grandes personagens trágicas.

A obra apresenta uma estrutura narrativa que nos induz a entendê-la como uma “reportagem romanceada”, fundamentada em supostos depoimentos e documentos auferidos pelo próprio Gaston Leroux, que além de escritor era jornalista, e teve sua atenção seduzida pelos macabros fenômenos ocorridos na ópera de Paris no fim do século XIX. Estes fenômenos peculiares, entre eles a queda de parte de um lustre em plena encenação da ópera, fomentaram a pesquisa e o interesse do autor em deslindar tais fenômenos e atribuí-los ao Fantasma da Ópera. No prólogo do romance, assinado, e isso é peculiar, pelo próprio Gaston Leroux, afastando o arquétipo do narrador comum, que também é uma entidade fictícia, o autor francês nos revela que “o Fantasma da

ópera existiu, não é produto de imaginação” (LEROUX, 2002, p.9). Segundo o autor da emblemática narrativa classificada como de terror, o fantasma realmente existiu, porém, “em carne e osso, ainda que assumisse a aparência de um verdadeiro fantasma, isto é, de uma sombra” (LEROUX, 2002, p.9). Natural que tais discursos do autor possam ser apenas artifícios e sortilégios elaborados a fim de chamar atenção para sua obra, contudo, bastam estas explicações para que encontremos algumas problematizações entre realidade e ficção, pois é evidente que a obra francesa não é uma representação estritamente fiel à realidade dos fatos, o que o autor fez fora ficcionalizar a realidade vivencial ou a realidade dos fatos que se apresentara a ele, por isso dissemos que a obra é uma “reportagem romanceada”.

SERÁ FANTÁSTICO O FANTASMA?

Em que acreditar? Em que não acreditar com semelhante conto de fadas? Onde acaba o real, onde começa o fantástico? O que foi que ela viu?

O que foi que ela achou que viu?

(Visconde de Chagny, personagem de
O fantasma da ópera)

Ao levar em consideração a imprescindibilidade do sobrenatural para que tenhamos uma literatura inquestionavelmente fantástica, a indagação que ilustra o título do presente tópico (será fantástico o fantasma?) aparentemente revela um paradoxo quase pueril de tão ingênuo: ora, afinal, o fantasma, uma manifestação incorpórea de um morto, caracteriza-se inexoravelmente como um fenômeno sobrenatural. Todavia, o fantasma do qual falamos é o Fantasma da Ópera, o que requer certo comedimento e algumas ressalvas,

devido à constituição do romance. A narrativa *O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux, como já expomos, é um clássico da literatura de terror que, embora muito difundida nos mais distintos estratos da produção cultural³, carece de estudos acadêmicos que se debrucem sobre a estrutura do romance, dissecando-a a ponto de nos permitir uma apreciação e um discernimento mais amplos e satisfatórios. E depreender a natureza do objeto ao qual nos aplicamos permite que usufruamos das mais pertinentes ferramentas para podermos estudá-lo e compreender seu funcionamento; por isso, é relevante que categorizemos corretamente *O fantasma da ópera*, identificando o tipo de literatura à qual a narrativa pertence. E o objetivo fulcral desse ensaio, ao menos nesse primeiro momento, circunscreve-se exatamente à reflexão cerrada que nos conduzirá ao oportuno questionamento e discernimento acerca da natureza da obra supracitada.

Já cômicos da teoria do fantástico e do conteúdo da obra, a dúvida insta e requer uma elucidação plausível: o romance *O fantasma da ópera* pode ser enquadrado como literatura fantástica? Se nós arrogarmos a teoria de Todorov, ensejando uma resolução, chegaremos a uma determinada conclusão, mas, se arrogarmos a opção teórica de David Roas, encontraremos uma resposta totalmente distinta. É o direcionamento teórico que optaremos que fará toda diferença. Primeiro, é necessária uma desconstrução: o fantasma da ópera é um *homem* “que não tinha nome ou pátria e tomara o nome Erik por acaso” (LEROUX, 2002, p.157). É o próprio protagonista que desmistifica a aura sobrenatural em torno dele

3 Veremos essa difusão abundante da obra de Leroux pelos meios culturais mais heterogêneos, quando, na segunda parte desse ensaio, cotejarmos a obra à sua adaptação para o cinema.

ao confessar, na metade do romance: “eu não sou nem anjo, nem gênio, nem fantasma... Eu sou Erik!” (LEROUX, 2002, p.153).

Antes de desvelar, para Christine, a sua natureza humana, todos os fatos estranhos nos quais o fantasma estivera envolvido, a queda do candelabro, a voz sem corpo que assolava os ouvidos de muitos personagens da ópera, as aparições da sombra imbuída de um rosto que lembrava uma caveira, o macabro coaxar da soprano Carlota, entre outros, incutiam ao leitor a oscilação descrita por Todorov, quando se está diante de um fenômeno natural: é real ou não é real, no nosso caso, são ações sobrenaturais realizadas por um fantasma ou são truques de um homem tétrico? Até a metade do romance era perfeitamente possível acreditar que o fantasma era, de fato, um ser sobrenatural que aterrorizava os corredores da ópera. A natureza dos acontecimentos deflagrados pela figura do fantasma permitia a existência da dúvida por parte do leitor. Já entre as personagens, havia aquelas que negavam veementemente a existência de um ser sobrenatural coexistindo entre eles, era o caso dos diretores da ópera Armand Moncharmin e Firmin Richard, cujo escárnio de ambos ao fantasma pode ser identificado logo no início da narrativa. As demais personagens, no geral, mostravam-se crédulas e temerosas na existência de fenômenos sobrenaturais catalisados por um fantasma.

Três caracteres, contudo, merecem atenção especial: Raoul, o Persa e Christine. Raoul, o visconde de Chagny, mantinha uma incredulidade truculenta, alimentada pelos ciúmes de Christine Daaé, que se estendeu por quase toda a narrativa de Leroux, havendo oscilações, em alguns momentos de desespero. No trecho a seguir, Raoul, no entanto, parece enfim acreditar na atuação sobrenatural do fantasma:

O primeiro pensamento de Raoul, depois do desaparecimento fantástico de Christine Daaé, tinha sido o de acusar Erik. Não duvidava mais do poder sobrenatural do Anjo da música, no domínio da ópera, onde havia estabelecido o seu império. (LEROUX, 2002, p.187)

Mais adiante, quando o passado de Erik Ihe é revelado pelo Persa, Raoul vê a aura fantasmagórica de Erik ser totalmente desconstruída. Aliás, a figura do Persa é de fundamental relevância para a estrutura da obra *O fantasma da ópera*, pois, sendo um dos narradores, é ele quem explica as origens e a história problemática de Erik, narrando todos os fatos que levaram o fantasma das terras orientais até os subsolos da ópera. Nunca houve oscilação nem dúvida advindas do Persa. Por conhecer Erik há muito tempo, o Persa já era consciente da natureza humana do homem que Ihe imputava o estigma de fantasma. Na verdade, a persona do Persa age, na obra, como um elemento racional e desmistificador, porque é ele quem desmantela e revela a maioria dos artifícios de Erik, que eram observados como sobrenaturais. É o Persa quem humaniza o fantasma. Já Christine é a personagem que, de um modo mais concreto e visível, passa do sobrenatural ao natural, não sem experimentar o terror e o desespero que a figura de Erik Ihe inspirava. No início, respaldada por sua quase inverossímil ingenuidade, Christine crê inexoravelmente que a Voz que ela ouve e que a ensina os fundamentos do canto é pertencente ao Anjo da música. Para ela, a Voz era uma manifestação sobrenatural que o restante das personagens preferia reconhecer como um fantasma. Esse idealismo só é rompido quando a Voz a *sequestra*, carregando-a ao mais profundo nível da ópera. Ali, Christine tem

uma surpresa: “era isso que estava de joelhos diante de mim: um homem!” (LEROUX, 2002, p.153). É a partir de então que, sob a ótica de Christine, o fantasma torna-se simplesmente um homem. É nesse momento que Christine assume a consciência de que não está imiscuída em eventos totalmente estranhos ou infensos às leis da realidade, pois, para a personagem, “por mais extraordinária que ela parecesse, a aventura se cercava de coisas mortais que eu podia ver e tocar” (LEROUX, 2002, p.152).

Todavia, Erik não pode ser considerado um homem comum: multitalentoso, prestidigitador, tenor, compositor, arquiteto, ventríloquo, era detentor de uma mente brilhante, “ele faz coisas que nenhum outro homem poderia fazer; ele sabe coisas que o mundo dos vivos ignora” (LEROUX, 2002, p.170). Todas essas peculiaridades nos impelem a muitas reflexões sobre a natureza da obra *O fantasma da ópera*; e, mesmo depreendendo a constituição humana de Erik, podemos categorizar a narrativa seguindo os preceitos teóricos de Todorov e de Roas acerca do fantástico.

Enquadrando a obra sob a perspectiva de Todorov, identificamos *O fantasma da ópera* como concernente a variante fantástico-estranho. Já sabemos que, segundo Todorov, o fantástico é “uma vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1980, p.16). O fantástico existe enquanto esse momento de oscilação. Quando o leitor se decide por uma explicação respaldada pela realidade ou opta por aceitar o sobrenatural, saímos do fantástico e adentramos em gêneros contíguos, como expusemos no primeiro tópico deste ensaio.

O romance *O fantasma da ópera* é prolífico em acontecimentos aparentemente sobrenaturais, mormente, até a metade da narrativa, momento em que, ao leitor, a aura fantasmagórica do protagonista é plenamente extirpada. Ainda assim, não obstante a exposição da humanidade do fantasma, todos os seus feitos anteriores, e alguns ulteriores, carregam em si uma aparência sobrenatural. As façanhas extraordinárias do fantasma são, contudo, racionalizadas pelo Persa, no fim da narrativa, ou seja, aquilo que acreditávamos ser extraordinário, produto do impossível e do inconcebível para a mente humana, é naturalizado por intermédio de explicações racionais. Esse desenlace nos remete inevitavelmente ao conceito de “sobrenatural explicado”, explicitado por Todorov ao desenvolver a definição do fantástico-estranho: gênero em que eventos sobrenaturais, incríveis ou extraordinários, recebem, ao final do texto, uma explicação racional. Esta categorização se aplica perfeitamente à organicidade estrutural de *O fantasma da ópera*. A única ressalva a fazer é aventar a alteração do conceito de “sobrenatural explicado” para algo próximo a um “sobrenatural especioso”, visto que, no caso dessas narrativas, mais do que ser de fato explicado, o sobrenatural recebe uma aparência ilusória e enganadora, concitando-nos a acreditar na irrupção do impossível em uma realidade similar à nossa. Enfim, sob a perspectiva teórica de Todorov, o romance *O fantasma da ópera* pode, sem que haja hesitação, ser categorizado como uma narrativa fantástica atinente à variação fantástico-estranho.

David Roas, como vimos no tópico um, frisa que o efeito fantástico, o que caracteriza uma narrativa fantástica, é a manifestação de um fenômeno sobrenatural em mundo semelhante ao nosso,

configurado pelas mesmas leis, sem que haja a possibilidade de explicá-lo de maneira racional, engendrando um relacionamento conflituoso entre o impossível e o real, desestabilizando a percepção que o leitor tem da realidade. Todavia, Roas não admite a inserção de gêneros variantes ou propínquos ao fantástico, tal como fez Todorov: para o teórico espanhol, basta a dicotomia literatura fantástica/literatura maravilhosa para dar conta de toda a discussão em torno dos romances que se inserem em uma ou outra categoria. Ao levar em consideração as peculiaridades de *O fantasma da ópera* sobre o modo como o sobrenatural é trabalhado na narrativa, a classificação de *O fantasma da ópera* pertencente ao gênero fantástico nos parece problemática, quase improvável, pois sabemos que não há algum fenômeno verdadeiramente sobrenatural na obra. O extraordinário, elemento transgressor da realidade comum, pulula por toda obra, promovendo a dúvida do leitor, tais momentos possibilitam a percepção de algum conflito entre impossível e real; no entanto, no final, tudo é elucidado ao leitor. O extraordinário é obliterado, e sua dissolução nos revela uma miríade de sortilégios executados por um homem extremamente arguto, inteligente e imbuído de muitos truques e técnicas. Neste caso, pensando na teoria de Roas, o fantasma não é fantástico. O que ocorre, na verdade, é a caracterização de *O fantasma da ópera* como uma narrativa que aduz um *falso fantástico*. O sobrenatural que transgride a realidade é sub-reptício: ludibria deliberadamente a percepção do leitor, posto que o leva a crer no extraordinário para, no fim, mostrá-lo fraudulento e falsário. O fantasma é humano, de carne e osso, e um “fantasma que sangra... é menos perigoso!” (LEROUX, 2002, p.174), menos fantástico, menos sobrenatural.

Nessa transição entre fantasma e humano, percebemos a ação de uma metamorfose na constituição do protagonista: a personagem que é apresentada, no início, como um ser sobrenatural, no decorrer da narrativa, conforme suas emoções e humanidades são expostas, metamorfoseia-se morosamente em uma figura humana, indiscutivelmente natural e ordinária. A ação dessa metamorfose na composição da personalidade do fantasma desmistifica todo o teor sobrenatural imputado à sua figura, levando-nos a tachar, como já sugerido, *O fantasma da ópera* como um falso fantástico.

Chegamos ao desfecho das ponderações e teorizações acerca da teoria do fantástico no romance *O fantasma da ópera*, sustentando a certeza de que logramos o objetivo que fomentou o desenvolvimento deste ensaio. Ao senso comum ou aos leigos em teoria da literatura, a narrativa de Gaston Leroux talvez, junto à categorização de literatura de terror, também seja tachada de literatura fantástica, sem maiores problematizações ou desdobramentos. No campo do conhecimento específico, porém, vimos que a complexidade da obra permite bastantes reflexões e desdobramentos quanto à sua natureza. Sob os preceitos teóricos de Todorov, a narrativa *O fantasma da ópera* é uma representante lídima do fantástico-estranho, tendo em vista o modo como o elemento extraordinário é tratado no decorrer do romance. Em contrapartida, aderindo aos princípios teóricos de David Roas, podemos categorizar *O fantasma da ópera* como um romance que promove um falso fantástico, posto que o fenômeno sobrenatural transgressor da realidade e incitador do conflito entre impossível e real revela-se oriundo de artifícios e sortilégios insidiosos que ludibriam tanto as personagens existentes no plano ficção, quanto

a percepção do leitor, desmistificando-se plena e verdadeiramente apenas nos momentos derradeiros da narrativa.

Assim, respondendo à pergunta do título do atual tópico: o fantasma é fantástico, se pensarmos em Todorov, todavia com ressalvas: é estranho também. Se pensarmos em Roas, o fantasma não é genuinamente fantástico, mas um falso fantástico, cuja natureza é alicerçada mais por engenho, sortilégios e truques do que por uma manifestação indubitavelmente sobrenatural.

REFERÊNCIAS

LEROUX, Gaston (2002). *O fantasma da ópera*. 3.ed. 4 reimpr. São Paulo: Editora Ática.

NITRINI, Sandra (2015). *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3.ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp.

SOUZA, Roberto Acízelo de (2014). *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. 1.ed. São Paulo: É Realizações.

TODOROV, Tzvetan (1980). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

_____ (2006). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.