

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE PSICOLOGIA

Valentina Silva de Abreu

**A SOLIDÃO DO FANTASMA DA ÓPERA: diálogos entre Psicologia,
fenomenologia-hermenêutica e arte literária**

São Luís
2020

Valentina Silva de Abreu

**A SOLIDÃO DO FANTASMA DA ÓPERA: diálogos entre Psicologia,
fenomenologia-hermenêutica e arte literária**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Psicologia da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Psicologia, com Formação em Psicólogo.

Orientador: Prof. Me. Graco Macedocouto.

São Luís

2020

Silva de Abreu, Valentina.

A solidão do Fantasma da Ópera: diálogos entre
Psicologia, fenomenologia-hermenêutica e arte literária /
Valentina Silva de Abreu. - 2020.

90 p.

Orientador(a): Graco Silva Macedocouto.

Curso de Psicologia, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís - MA, 2020.

1. Arte. 2. Fenomenologia. 3. Hermenêutica. 4.
Literatura. 5. Solidão. I. Silva Macedocouto, Graco. II.
Título.

VALENTINA SILVA DE ABREU

**A SOLIDÃO DO FANTASMA DA ÓPERA: diálogos entre Psicologia,
fenomenologia-hermenêutica e arte literária**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Psicologia da
Universidade Federal do Maranhão –
UFMA, como requisito para obtenção do
título de Bacharel em Psicologia, com
formação em Psicólogo.

Aprovada em ___ de _____ de 2020

Nota: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Graco Silva Macedocouto
Universidade CEUMA
(Orientador)

Prof. Dr^a. Cristiane Almeida Carvalho
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Júnior
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Marcelo Magno Corrêa Antunes (suplente)
Universidade Federal do Maranhão

Aos meus pais, Teodoro e Cláudia, que nunca mediram esforços para me ver bem e a quem devo muito do que sou.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente parafraseio a compositora contemporânea Anitta em sua apresentação no Rock in Rio 2019 “queria muito agradecer a mim mesma por nunca ter desistido”, visto o caminho árduo que tive que percorrer com bastante persistência para chegar aqui.

Agradeço ao meu pai, Júnior, por desde o meu nascimento ter me inserido no mundo da arte. Por ser o meu maior incentivador, por sempre comprar as minhas ideias e por ter investido em mim de diversas formas, mas principalmente, em amor.

À minha mãe, por ter me ensinado a ler e por ter sido fundamental no meu processo de aprendizagem, me dando todos os meios para que eu pudesse me desenvolver. Obrigada por todo esforço para comigo e minha educação.

Ao meu orientador Graco, querido professor que desde o início da graduação me ensinou pacientemente sobre Fenomenologia. Obrigada pelos ensinamentos que vão para além deste trabalho final, mas sobre um exercício ético da profissão. Obrigada por acreditar em mim e no meu trabalho.

Aos professores Márcio, Jean, Cristiane, Jadir e Marcelo, com quem exerci o trabalho de monitoria e que contribuíram de forma significativa para a minha formação.

Ao grupo de estudos em Filosofia Hermenêutica (GEFH) que, para além de discussões enriquecedoras com o professor Graco, promoveu diversos encontros afetivos também. Aos amigos que fiz nesse percurso do grupo: Gilleard, Lucas, Igor e Ivo, parceiros com quem dividi angústias e alegrias também no decorrer dos estudos.

Ao grupo de estudos Transversalidades, promovido pelo professor Márcio que me acolheu durante anos e possibilitou a compreensão de que a Psicologia é também social e política.

Ao grupo de estudos em Fenomenologia e Psicologia Fenomenológica, em que aprendi, juntamente com o professor Jean, a importância de um olhar fenomenológico.

Ao grupo de estudos em Heidegger, em que o professor Marcelo, de forma bem humorada, me ensinou que nem tudo se responde de forma objetiva e que *“algumas questões são teses de doutorado pra serem desenvolvidas ainda”*.

Aos meus tios Yuri, Aninha, Maicoln e Márcia, por sempre acreditarem em mim e me apoiarem academicamente.

À Pretinha, minha cachorrinha, que me fez companhia durante as madrugadas no processo de estudos e escrita deste trabalho.

À minha ex-madrasta, Wehsla, por sua aposta em mim e por diversas vezes acreditar em mim mais do que eu mesma.

Aos meus amigos Felipe, Talys, Armando e Cinthya, por todo amor e companheirismo de anos. A Ivana, Thiago, Coimbra e Caio, pelo apoio e incentivo. Obrigada por me apoiarem em todas as minhas decisões e sempre se fazerem presentes.

A Thaina e Fabiano, amigos de longa data que nunca mediram esforços para me ver bem. Não tenho nem palavras para mensurar minha gratidão a vocês.

A minha amiga Marina, com quem compartilho tanto durante mais de dez anos de amizade.

Às Mimosas: Adriana, Alberto, Laíse, Loyane, Pedro, Renata, Telis e Thais, grupo de amigos da graduação que me acolheram desde o início e sempre foram muito compreensíveis com todas as fases que tive nesse tempo. Pessoas tão diferentes compartilhando afeto, compreensão e apoio constante. Vocês tornaram a caminhada mais leve nesses últimos cinco anos.

À Yanne, Cleverton, Carlla e Felipe Campelo pela amizade espontânea e sincera que se estabeleceu nos últimos anos, pelos cafés nos intervalos, discussões, apresentações de trabalho, apoio mútuo e caronas também. Vocês me inspiram e são amigos para além da Universidade.

Ao grupo de estágio do professor Jadir, com quem aprendi muito sobre o fazer clínico fenomenológico, em especial aos amigos estagiários Fernando, Paulo Victor e Victor que tornavam nossas reuniões alegres e descontraídas.

Às minhas amigas Luiza e Fernanda pelos carnavais, “keilas”, “pagodes psi” e por estarem do meu lado, acreditando em mim e por serem sempre presentes. Em especial a Miryan, pela amizade e afeto.

Aos amigos Nicolas e João Felipe, por todo apoio e pelas risadas proporcionadas durante o processo de escrita.

“A arte é o meio mais seguro para nos evadirmos do mundo; ela é também o meio mais seguro para nos vincularmos a ele”.

Goethe

RESUMO

Compreendendo a Psicologia enquanto uma ampla área de estudo, este trabalho se abre para um possível diálogo com a arte, mais especificamente a arte literária, fazendo uma investigação acerca do fenômeno da solidão vivenciado pelo personagem O Fantasma da Ópera em diálogo com o pensamento heideggeriano. Destaca-se a arte como uma possibilidade de escape do reducionismo, no intuito de desvinculação de perspectivas objetificantes do homem. Explicita-se a ideia de arte para Heidegger que consiste em um devir e um acontecer da verdade, e evidencia-se a literatura enquanto possibilidade artística capaz de dialogar com o caráter sensível da existência. Destaca-se a obra *O Fantasma da Ópera*, um romance de ficção gótica publicado em 1910, que tem como um dos personagens centrais a figura de Erik, conhecido como Fantasma da Ópera. O personagem nasceu com uma deformidade no rosto, sendo por isso, abandonado pelos pais. Ele então isola-se, vivendo em espaços secretos do Teatro de Paris, onde vivencia a solidão e apaixona-se pela música e pela bailarina e soprano Christine. Investiga-se, a partir da instauração de mundo que se dá na obra de arte, de que forma esse horizonte histórico influenciou em suas ações no decorrer da obra e busca-se compreender a solidão enquanto modo de ser-com que pode despertar a partir da tonalidade afetiva da angústia ou do tédio. O percurso metodológico que norteou a presente pesquisa foi a fenomenologia hermenêutica de Heidegger, que busca uma compreensão e interpretação do ser, entendendo que ele não possui determinações prévias, mas consiste em um poder-ser atravessado por um horizonte histórico. Como resultado e, partindo de uma tentativa de não elaboração de uma verdade última sobre o personagem e a obra, obtivemos que não houve indícios que permitissem uma determinação categórica sobre a solidão do personagem. Problematizou-se a solidão enquanto fenômeno existencial e, a partir disso, alcançou-se possíveis articulações da solidão com a angústia e com o tédio.

Palavras-chave: Solidão; fenomenologia; hermenêutica; arte; literatura.

ABSTRACT

By understanding Psychology as a broad field of study, this work widens itself for a possible dialogue with art, more precisely with the literary art, exploring the phenomenon of solitude experienced by the character The Phantom of the Opera while dialoguing with the heideggerian thought. Gave highlight to art as way to escape the reductionism of this area and with intent to detach the objectifying perspectives of the man. Heidegger's idea of art is emphasized, which consists of a becoming and a happening of the truth and Literature is presented as an artistic possibility able to dialogue with the sensitive character of the existence. The book The Phantom of the Opera is introduced, a gothic fiction romance published in 1910, which contains Erik as one of the main characters, known as The Phantom of the Opera. The character was born with a deformity in his face, resulting in abandonment by his parents. Then, he isolates, living in secret locations in the Theatre of Paris, where he experiences solitude and falls in love with music and the ballerina and soprano Christine. Following the installation of a world existing in a work of art, it is explored in which way this historic panorama influenced his actions on the course of the book, while seeking to comprehend solitude as a way of being-with that could be awaken through the affection tone of anguish and boredom. The methodological path that guided this research was Heidegger's hermeneutic phenomenology, which seeks an understanding and interpretation of the being, understanding that he does not have previous determinations, but consists of a being-able crossed by a historical horizon. As a result and, starting from an attempt not to elaborate an ultimate truth about the character and the work, we obtained that there was no evidence that would allow a categorical determination about the character's loneliness. Loneliness was problematized as an existential phenomenon and, from that, possible articulations of loneliness with anguish and boredom were achieved.

Keywords: Solitude; phenomenology; hermeneutics; art; literature.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 2. PSICOLOGIA, ARTE, FENOMENOLOGIA E LITERATURA..... | 19 |
| 3. A OBRA..... | 37 |
| 4. SOLIDÃO..... | 59 |
| 4.1 Familiaridade..... | 59 |
| 4.2 Estranheza..... | 81 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 84 |
| REFERÊNCIAS..... | 86 |

1. INTRODUÇÃO

*“Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela”
(Chico Buarque, Tempo e Artista)*

É diante de um contexto de valorização da técnica que nos encontramos na maior parte das vezes, seja na relação com os utensílios ou até mesmo na relação com o outro. As pessoas acabam por adentrar em um processo de coisificação e, dentro da lógica capitalista, relacionar-se pode ser um investimento ou uma perda de tempo - entendido nesse caso, como dinheiro (BAUMAN, 2004). É na tentativa de escapar dessa forma de pensamento e buscando fundamentar-se em um outro princípio que esse trabalho se organiza, isto é, pela via da arte, do afeto, do tempo, do demorar-se sobre.

Como Chico Buarque evidencia em sua música, a arte vem do obrar do tempo e isso não é sem o artista. Heidegger (1977) explicita que artista e obra sustentam-se mutuamente numa relação recíproca, e eles só são em detrimento de um outro, a saber, a arte. “A arte é doação, fundamento e início, dentro de uma perspectiva histórica” (SEIBT, 2008, p. 194). Pensando na arte enquanto esse fundamento, a consideremos também enquanto um escape do conceito fechado de conhecimento científico e a apreendamos enquanto possibilidade outra de compreensão dos fenômenos da existência.

É a partir da arte literária, aqui colocada em evidência, que iremos nos debruçar sobre o fenômeno da solidão. Enquanto uma possibilidade que nos atravessa constantemente enquanto existentes, trata-se de um fenômeno que se desvela no horizonte relacional com o outro e consigo. Nesse sentido, seja a solidão por estar só, num sentido literal de não ter companhia ou solidão enquanto sentimento que se dá mesmo em meio a multidão, sociedade e solidão não se excluem, uma vez que, segundo Boss (1997), só é possível encontrar-se na solidão um ser formado em vista da comunidade, sabendo algo dela ou pelo menos pressentindo-a mesmo estando privado dela.

A solidão enquanto fenômeno, por comparecer na vida cotidiana, não podia ficar de fora da arte pois, como destaca Sekeff e Zampronha (2005, p. 64) “a linguagem expressa pela obra de arte, evidencia a realidade dos sentimentos humanos”. A arte fala da vida e a vida fala da arte numa relação ininterrupta. A arte enquanto ela mesma, enquanto recorte de uma realidade existente possui algo que lhe é próprio: sentimento e, independentemente de como comparece - seja nos quadros, nos livros, nos teatros, nas ruas - comumente evoca um sentimento daqueles que a prestigiam.

É nesse sentido que destaco a relevância pessoal do presente trabalho para mim. A arte sempre esteve presente na minha vida de alguma forma, seja na dança, nas pinturas, desenhos ou nos livros. A obra *O Fantasma da Ópera* é carregada de afetos, uma vez que diz muito da minha própria história de vida. Tive acesso ao musical da obra na escola na adolescência e, de imediato, me encantei. Assista sempre na companhia do meu pai - talvez por isso tenha sido tão marcante. Lembro-me de, quando criança, acompanhá-lo em ensaios e vê-lo no teatro. Mais tarde, era ele me acompanhando e assistindo as minhas apresentações. Essa obra me traz lembranças de um tempo bom.

Dessa forma, ressalto o quão importante afetivamente a arte é para mim e o quanto nutro um carinho e fascinação especiais pela mesma, dando destaque para a minha admiração a musicais – que a partir daí, conduziu-me a conhecer a obra literária de *O Fantasma da Ópera*. Ademais, pensar a arte no campo da Psicologia requer uma atenção cuidadosa, uma vez que não há como pensar a experiência de um personagem e interpretá-la a partir de um ponto de vista factual, pois a arte não é passível de uma única interpretação e talvez seja exatamente esse aspecto que a torna tão fascinante: não há como reduzi-la.

Apresento, portanto, temas que mais me atravessam: arte, literatura, fenomenologia e solidão, e foi justamente por pensar na possibilidade de desenvolver um trabalho que, em certa medida, fosse leve e prazeroso para mim, que iniciei esta empreitada. Não queria sentir o jugo de um trabalho de conclusão de curso que me fosse penoso, então um tema que me agradasse e me fizesse sentir leveza durante o percurso seria o ideal. Alcancei esse ideal com o presente trabalho, onde, por vezes, fiz apenas leituras que de alguma forma me concediam o privilégio de estar desfrutando de um momento bom e não apenas elaborando um trabalho que fosse cansativo.

Para além de uma justificativa puramente pessoal como norteadora para tal pesquisa, compreendemos que a Psicologia enquanto ciência está sempre em processo de construção. Considerando que o trabalho da profissão se dá a partir das vivências humanas, dos processos sociais, das relações que se estabelece com o outro e com o mundo, essas demandas estão sempre se atualizando. Por isso, faz-se necessário que possamos buscar acrescentar formas diversas de compreensão de tais contextos. Esse trabalho, por exemplo, visa compreender a solidão, enquanto fenômeno da existência humana a partir do viés da arte literária, que é uma forma possível de compreensão para além do modelo puramente científico reducionista.

Para abranger a temática proposta, elaboramos o objetivo geral do trabalho, bem como três objetivos específicos. Como objetivo geral, consideramos apreender o fenômeno da solidão vivenciada pelo personagem o Fantasma da Ópera a partir de uma compreensão fenomenológica-hermenêutica. Como objetivos específicos, temos, primeiramente, elaborar um caminho de compreensão e possíveis relações entre Psicologia, Fenomenologia-hermenêutica, Arte e Literatura; em seguida, buscar compreender a obra *O Fantasma da Ópera* e, por fim, problematizar o fenômeno existencial da solidão a partir da fenomenologia-hermenêutica de Heidegger a partir de um encontro com a obra.

O percurso metodológico que norteou a pesquisa foi a fenomenologia-hermenêutica de Heidegger. Como evidenciam Rebouças e Dutra (2018), a fenomenologia vai para além de um método: trata-se também de uma epistemologia, no sentido de se preocupar com o que fundamenta o conhecimento e de que maneira isso se dá e é também uma filosofia, uma vez que tem como proposta refletir sobre a realidade e encontrar formas de acessá-la. Essa proposta de Husserl (1859-1938) emergiu da crítica às ciências naturais e rompeu com a tradição epistemológica que se fundamentava na cisão sujeito-objeto, pois leva em consideração a experiência humana e coloca sujeito e objeto em uma relação indissociável.

Apreendendo as bases da fenomenologia husserliana, mas não se atendo exclusivamente a elas, Heidegger promove em *Ser e Tempo* (2005) uma retomada da questão do ser, até então esquecida pela tradição metafísica. Ele realiza uma análise da existência partindo do método fenomenológico e visa uma forma outra

de compreender os fenômenos, elaborando um método que fosse mais adequado para a compreensão das questões da existência (REBOUÇAS; DUTRA, 2018).

Heidegger (2013) destaca que em sua busca, Lutero fora seu companheiro, Aristóteles seu modelo, Kierkegaard o impulsionou e Husserl lhe abriu os olhos. “Somente com a fenomenologia surge um conceito adequado para a investigação (...) A fenomenologia em sentido estrito é fenomenologia da constituição. A fenomenologia em sentido amplo inclui também a ontologia” (HEIDEGGER, 2013, p. 08). A respeito disso, Seibt (2018) explicita:

A fenomenologia é também, além de uma constatação, um exercício de retorno às coisas elas mesmas, uma tentativa de retomar o acesso às coisas para além das representações disponíveis e naturalizadas, um esforço por desconstruir ou desmontar os conceitos, as explicações, os saberes que são nossa mediação natural do mundo, para alcançar as coisas no seu dar-se, no seu acontecer. A fenomenologia é a tentativa sempre renovada de libertar-se dos determinismos que constituem a intencionalidade da nossa consciência, pois nossa consciência é consciência daquilo que sabemos. Husserl propõe que devemos colocar entre parênteses aquilo que sabemos, praticar a redução fenomenológica para chegarmos aos fenômenos. Heidegger acredita que devemos desconstruir ou desmontar o que sabemos, aquilo que constitui nossa tradição, a metafísica, a abertura na qual chegamos às coisas (p. 133)

O que Heidegger nos mostra é que esse movimento de teorização de coisas, relações e de tudo o que nos cerca, visa puramente uma explicação e esse processo nos distanciou da capacidade de experimentar de forma originária aquilo de que falamos, isto é, não há a formulação de um conhecimento que seja originário, uma vez que ele é sempre derivado e o aceitamos prontamente. Não há um experimentar a partir do dar-se das coisas. Por isso, a necessidade de uma fenomenologia hermenêutica, pois ela visa o rompimento do domínio do teórico (SEIBT, 2018).

A busca da verdade enquanto *Aletheia*, isto é, desvelamento, se dá pela hermenêutica, uma vez que possibilita a manifestação do ser do ente e abre para uma compreensão da existência do homem (REBOUÇAS; DUTRA, 2018). A partir de Heidegger (2003), hermenêutica “não diz de interpretar, mas trazer uma mensagem, dar notícia” (p. 97). Segundo a tradição hermenêutica, há primeiro um movimento de interpretação seguido da compreensão, todavia, para Heidegger, a compreensão é uma condição do existir humano e não uma função cognitiva. Portanto, a existência do homem se dá a partir da compreensão, especificamente a compreensão do ser enquanto abertura de mundo. O homem é a partir da

compreensão e esta não está a serviço de um saber, mas refere-se à experiência do homem no mundo (REBOUÇAS; DUTRA, 2018).

É a partir da nossa compreensão prévia que há a possibilidade de uma hermenêutica heideggeriana. As nossas relações com o mundo permitem a realização de uma interpretação dos fenômenos. Essa interpretação é uma elaboração do que já foi compreendido a partir da relação estabelecida (REBOUÇAS; DUTRA, 2018). Conforme Heidegger (2005), o movimento de compreensão se dá em uma circularidade constituída por três momentos: posição prévia (apreensão da situação como uma totalidade), visão prévia (recorte do aspecto que desejo interpretar) e concepção prévia (concepções já presentes na compreensão).

A circularidade hermenêutica de Heidegger possibilita o velamento/desvelamento do sentido dos fenômenos considerando o horizonte existencial. Isso acontece por meio da linguagem, do discurso, da palavra (REBOUÇAS; DUTRA, 2018). Linguagem é, para Heidegger (2005), a morada, “casa do ser” (p. 127). Habitamos na linguagem e, mesmo que não pensemos sobre isso, já estamos sempre a escutando, pois é a partir desse escutar da linguagem que utilizamos as palavras. A rede de sentidos que se estabelece com a linguagem possibilita ao homem familiarizar-se e compartilhar com o mundo os aspectos de sua existência (REBOUÇAS; DUTRA, 2018).

A hermenêutica tem como tarefa tornar acessível o ser-aí próprio em cada ocasião em ser caráter ontológico do ser-aí mesmo, de comunicá-lo, tem como tarefa aclarar essa alienação de si mesmo de que o ser-aí é atingido. Na hermenêutica configura-se ao ser-aí como uma possibilidade de vir a compreender-se e de ser essa compreensão (HEIDEGGER, 2013, p. 21)

Heidegger (2013) destaca ainda que é a partir da aposta na situação que a hermenêutica possibilita a compreensão e ela não tem como objetivo final a posse do conhecimento, mas sim, um conhecer existencial, tendo por tema o ser-aí próprio em cada caso. Vale lembrar que essa compreensão se dá a partir de campos prévios que Heidegger (2013) denomina de significância. Portanto, para compreender um fenômeno enquanto fenômeno, abre-se primeiramente uma conjuntura de significância do mundo desse fenômeno. A significância, isto é, esse nexos histórico existente juntamente com os fenômenos, abre para que haja uma compreensão e interpretação dos mesmos.

Conforme evidenciam Rebouças e Dutra (2018) a fenomenologia hermenêutica não tem como objetivo a representação de um conhecimento, mas sim, compreensões possíveis, uma vez que não há um direcionamento dado pela via da razão e conteúdo, e sim, pela via do afeto e sentido. Não busca fatos, mas modos possíveis de ser e compreender. Portanto, não se trata de delimitar uma interpretação que seja mais real ou verdadeira do fenômeno, mas ampliar as formas de interpretar que podem emergir diante do horizonte que comparece, deixando que o ente apareça e se desvele ao seu próprio modo, considerando sua facticidade histórica e temporal.

Heidegger (2013) explicita que a fenomenologia hermenêutica não se trata de um método tal qual apreendemos das ciências naturais, mas uma possibilidade de caminho para compreensão, “um peculiar como da pesquisa” (p. 82). Nesse sentido, não há como adotar uma postura exclusivamente neutra ou pura diante da pesquisa aqui proposta. Enquanto pesquisadores, estamos também inseridos em um horizonte histórico que nos atravessa e nos constitui, portanto, de certa forma, há um encontro do pesquisador com aquilo que ele se propõe investigar.

No percurso da pesquisa, intuiu-se uma hermenêutica do fenômeno da solidão do personagem Fantasma da Ópera que se deu a partir de um debruçar-se sobre a obra. Para tanto, esse trabalho concentrou-se em textos considerados fundamentais do ponto de vista fenomenológico-hermenêutico para compreensão do *Dasein*, da obra de arte, da solidão e da fenomenologia de Heidegger, tais como *A Origem da Obra de Arte* (HEIDEGGER, 1977), *Ser e Tempo* (HEIDEGGER, 2005), *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica* (HEIDEGGER, 2011), *A Caminho da Linguagem* (HEIDEGGER, 2005), *Ontologia (Hermenêutica da facticidade)* (HEIDEGGER, 2013) e *Seminários de Zollikon* (HEIDEGGER, 2001). Para uma compreensão da literatura destacamos a obra *Que é a Literatura* (SARTRE, 2004) e damos destaque especial para *O Fantasma da Ópera* (LEROUX, 2006).

Em seguida, buscamos uma ampliação da literatura secundária em bases de dados digitais como o PePsic (Periódicos Eletrônicos de Psicologia), Scielo e Google Acadêmico, por meio dos descritores “arte”; “literatura”; “fenomenologia”; “hermenêutica”; “solidão”; “Fantasma da Ópera”. Os textos foram selecionados a partir de pontos de aproximação com a proposta do trabalho, no sentido de fazer diálogos com as diversas áreas de saber aqui propostas. Foram realizadas leituras

dos artigos, dissertações, teses e livros selecionados e posteriormente articulou-se com os textos fundamentais acima citados.

No primeiro capítulo deste trabalho visamos a compreensão da Psicologia e da Fenomenologia, contextualizando os processos de formação das mesmas, seguido de sua relação com a Arte e a Literatura. Buscou-se elucidar possíveis diálogos entre esses campos de saber. Posteriormente, no segundo capítulo, demos espaço para a obra *O Fantasma da Ópera* e destacamos o enredo da história, bem como os personagens e a trama que os envolvia, objetivando uma aproximação com a mesma. No terceiro capítulo, destacamos o pensamento heideggeriano acerca do ser do homem (*Dasein*) e buscamos nos aproximar e problematizar o fenômeno da solidão do personagem Fantasma da Ópera através do encontro com a obra.

2. PSICOLOGIA, ARTE, FENOMENOLOGIA E LITERATURA

Começar a pensar e fazer possíveis articulações entre Psicologia, arte, fenomenologia e literatura pode ser considerada uma tarefa um tanto quanto árdua, visto que, de início, pode-se pensar que os seus objetivos não tenham pontos de convergência. Pelo senso comum, a Psicologia busca “entender o homem”, a arte “distrá-lo”, a fenomenologia “lidar com o fenômeno” e a literatura “comunicar uma mensagem”. Mas será que se trata unicamente disso? Será que a Psicologia e a arte literária estão tão afastadas assim? Respondendo os dois questionamentos e também abrindo pra novos: certamente não e, no decorrer deste capítulo me proponho a dialogar e buscar caminhos de convergência entre ambos – o que não deve ser visto como uma via de regra, mas sim, uma possibilidade de leitura e compreensão dos mesmos. Nesse sentido, esse trabalho objetiva dar espaço para o diálogo com uma Psicologia não reducionista, que amplia seu horizonte para o campo da arte e, através da literatura, coloca em questão singularidades da existência humana, que nesse caso, é a solidão.

Partindo da Psicologia, compreendemos que o seu surgimento não se deu a partir de um único acontecimento factual, mas sim, de uma multiplicidade de acontecimentos que, de maneira simultânea e conjunta, proporcionaram o ambiente mais favorável para a constituição da mesma. Jacó-Vilela, Ferreira e Portugal (2006) explicitam que o seu surgimento se dá a partir de uma abordagem internalista, isto é, com um processo que se deu com um conjunto de transformações conceituais, intelectuais e metodológicas, e também de uma abordagem externalista, que o justifica a partir de mudanças políticas, sociais e culturais. Os autores evidenciam que um movimento não se dissocia do outro, pelo contrário, ambos ocorreram de maneira dialética, fortalecendo-se mutuamente. Foi necessário que houvesse um contexto propício que possibilitou um novo modo de pensar, ao passo que esse modo de pensar gerou o contexto propício, numa relação contínua.

A partir disso, Foucault expõe:

Não resta dúvida que a emergência histórica de cada uma das ciências humanas se deu por ocasião de um problema, de uma exigência, de um obstáculo de ordem teórica e prática; certamente foram necessárias as novas normas que a sociedade industrial impôs aos indivíduos para que, lentamente, durante o século XIX, a psicologia se constituísse como ciência; não há dúvida também que foram necessárias as ameaças que desde a Revolução pesaram sobre os equilíbrios sociais, e sobre aquele

particularmente que havia instaurado a burguesia, para que aparecesse uma reflexão de tipo sociológica (Foucault, 2002, p. 476).

Tais prerrogativas possibilitam compreender que a Psicologia não é plural somente nos dias atuais, ela o é desde a sua formação e todos esses fatores internos e externos não devem ser visualizados de forma isolada, visto que eles mesmos a possibilitam e a constituem (JACÓ-VILELA; FERREIRA; PORTUGAL, 2006). Se o surgimento da Psicologia não nos apresenta uma única resposta, quando se questiona acerca de seu objeto de estudo e objetivo, isto não é diferente. Para tal questionamento compreende-se que as respostas irão se diversificar a partir do referencial teórico em vista, reafirmando Bock (1999) na ideia de que não existe uma única Psicologia, e sim, Psicologias com distintos objetivos e objetos de estudo. Ainda assim, considerando suas raízes filosóficas, empenhadas na máxima “conhece-te a ti mesmo”, a subjetividade é comumente eleita como o Sol sob o qual a Psicologia gira ao redor.

Nesse sentido, no intuito de tornar a Psicologia uma ciência, isto é, passível de experimentação, comprovação de dados e que, de certa forma, pudesse ser organizada e sistematizada de maneira lógica, ocorreu a sua desvinculação com a filosofia e todas as questões que *a priori* a fundamentavam antes mesmo de ser reconhecida enquanto área de estudo, tendo em vista seus primórdios a partir da filosofia grega. Dessa forma, o conceito de Psicologia científica é atribuído a Wilhelm Wundt (1832-1920) por ter sistematizado e fundado um ideal bem definido da mesma, conforme evidencia Almada (2008). Essa concepção de Psicologia que se fundamenta na lógica matemática-experimental exclui veementemente as possibilidades de compreensão que não se adequassem a tais parâmetros e nessa tentativa de analisar os elementos da consciência há uma categorização e universalização da existência humana.

Foi-se esquecendo a questão do ser, e a existência, que outrora era considerada enquanto singular, tentou-se a todo custo generalizar. Ora, questões fisiológicas poderiam ser observadas e mensuradas, mas e quanto as questões relacionadas as tonalidades afetivas? Uma vez que não se enquadram em tal lógica, como seria possível estudar fenômenos como a angústia, solidão ou até mesmo o nada? Seriam eliminados do *hall* de possibilidades de estudos? Como poderíamos pensá-los? Diante desse contexto, percebemos então que o

conhecimento científico não poderia abarcar tudo, isto é, havia uma lacuna que não apreendia questões como essas citadas. Destacamos aqui o papel fundamental que Kierkegaard (1813-1855) desempenhou ao lançar as bases para uma Psicologia Existencial que, opondo-se ao modelo tradicional da Filosofia Moderna de pensamento cartesiano, busca um retorno às questões da existência.

É diante dessa perspectiva de necessidade de retorno às questões da existência humana e partindo de Kierkegaard, que a fenomenologia emerge, primeiramente com Husserl que postula a máxima: “De volta as coisas mesmas”. Retornemos então ao fenômeno e busquemos compreendê-lo enquanto singular. Quanto a tal prerrogativa tem-se:

Nietzsche diz “A ciência natural quer ensinar com suas fórmulas a *dominação* das forças da natureza: ela não quer colocar uma concepção ‘mais verdadeira’ em lugar da concepção empírico sensorial “como a metafísica”. A grande decisão é: será que podemos, a partir desta forma da representação científico-natural, que foi projetada sem consideração ao homem específico, observar o homem no horizonte desta ciência, com pretensão de que com isso conseguiríamos determinar o ser-homem? Ou devemos nos perguntar, de acordo com este projeto da natureza: como se mostra o ser-homem e que espécie de acesso e de observação ele exige a partir de sua singularidade? (HEIDEGGER, 2001, p. 53)

Pensando nessa singularidade do fenômeno, toma-se a concepção de Husserl (1859-1938) que propõe um estilo ou atitude distinta daquela que está presente no senso comum, isto é, do mundo natural. A este posicionamento dá-se o nome de atitude fenomenológica, que busca realizar uma análise crítica do que está evidente, questionando as certezas imediatas. As coisas que eu vejo não são mais aquelas dadas em si. A fenomenologia seria “a reflexão sobre um fenômeno ou aquilo que se mostra” (BELLO, 2006, p. 17), constituída a partir de um método, que “significa dizer que ela é o ‘caminho’ da crítica do conhecimento universal das essências” (GALEFFI, 2000, p. 02).

Dessa forma, faz-se necessário compreender a experiência a partir dela mesma, sem o estabelecimento de *aprioris*, o que AmatuZZi (2009) corrobora considerando a experiência em si mesma, independente dos juízos de realidade ou de valor que espontaneamente somos levados a fazer. “Fenomenologia seria, portanto, a ciência dos fenômenos” (HEIDEGGER, 2001, p. 57). Tal prerrogativa configura-se enquanto uma tentativa inovadora e ousada, diante de um meio

dominado pela técnica e que visa, na maior parte das vezes, comprovação de hipóteses e não um demorar-se sobre aquilo que se mostra, isto é, o fenômeno.

Fenômeno, a partir do grego, significa “aquilo que aparece”, aquilo que se mostra à luz, “deve-se manter, portanto, como significado da expressão ‘fenômeno’ o que se revela, o que se mostra em si mesmo” (HEIDEGGER, 2001, p. 58) são os entes que se mostram das mais variadas formas, uma vez que há a possibilidade de o ente mostrar-se como aquilo que em si mesmo não é. Dessa forma, rompe-se com a barreira de que perceber o fenômeno trata-se apenas de uma experiência empírica com o mesmo. Nesse ponto, o fundamental não é o fato de o fenômeno se mostrar, mas sim, a compreensão desse mostrar que se dá a partir do método fenomenológico hermenêutico. Dessa forma, busca-se superar a cisão sujeito que observa x objeto observado, como destaca Galeffi (2000):

Trata-se, no caso, de uma relação interdependente entre o aparecer e o que aparece, entre o sujeito do conhecimento e o mundo conhecido, entre a consciência que conhece e o mundo ou objeto que aparece ou se mostra cognoscível. Nesse sentido, a palavra “fenômeno” para a Fenomenologia algo que compreende, simultaneamente, tanto o aparecer quanto aquilo que aparece: a relação indissociável entre o sujeito e o mundo, a consciência e seus objetos. (p.13)

Como evidencia Feijoo (2011), o pensamento de Martin Heidegger visa uma tentativa de desobjetificação da existência humana, tratando-se de uma psicologia sem objeto, sem um eu e sem psiquismo, compreendendo que uma formulação teórica na verdade encobre o que é mais originário que é a existência. Nesse sentido, faz-se necessário estar fora dessa concepção científica que visa categorizar seus objetos de estudo e buscar essa outra alternativa que comparece: a de compreensão a partir do que se mostra.

O marco conceitual do pensamento fenomenológico-existencial e das filosofias da existência, surge a partir do século XIX como esse outro modo de pensar o ente humano, desprovido de categorizações, hipostasias, relações diretas de causalidade ou de determinações prévias, resgatando sua condição de vivente que flui ao longo das experiências humanas, na tentativa de romper com o modo positivista e reducionista de pensar o ente humano. A Fenomenologia busca uma nova maneira de olhar, caminhando em direção contrária a ciência natural, pois segundo Husserl (1947) é um método da crítica do conhecimento.

Como já evidenciado no presente trabalho, o tema central da Fenomenologia é o que Husserl chama de “retorno às coisas mesmas”, na pureza de seu manifestar enquanto fenômeno puro. Logo, há um direcionamento para o fenômeno em si e não para o que se diz sobre o fenômeno, como nas ciências naturais. Posteriormente, o que Heidegger propõe é um “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra tal como se mostra a partir de si mesmo” (HEIDEGGER, 2001, p. 65). Husserl propõe um método, Heidegger um princípio.

Heidegger (2001) evidencia que o *Dasein* (ser-aí) é “histórico”, de forma que uma compreensão ontológica deste ente se dá necessariamente na interpretação referida a fatos históricos, isto é, aquilo que se mostra se dá sempre e exclusivamente em um horizonte histórico. Portanto, a fenomenologia de Heidegger é “hermenêutica no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar” (HEIDEGGER, 2001, p. 68). Dessa forma, “a fenomenologia heideggeriana proporciona uma compreensão, pois procura valorizar o ser na sua singularidade” (GONZÁLEZ, 2012, p. 809). “Em seu conteúdo, a fenomenologia é a ciência do ser dos entes – é ontologia” (HEIDEGGER, 2001, p. 68)

A partir da perspectiva exposta, Maíra Clini (2016) nos diz que “a fenomenologia hermenêutica é capaz de desmontar o *status quo* científico-natural e provocar a psicologia a uma revisão crítica e profunda” (p. 53). Compreende-se que a fenomenologia hermenêutica de Heidegger nos possibilita então pensar os fenômenos a partir de outro viés, não mais de modo positivista, mas rumo à compreensão do ser. Portanto, uma atitude fenomenológica-hermenêutica enquanto caminho evidencia mais do que uma interpretação - como comumente era percebida -, revela um “trazer mensagem e dar notícia” (HEIDEGGER, 2003, p. 97). A isto está intrinsecamente relacionada a ideia de *logos* enquanto desvelamento, isto é, deixar e fazer ver aquilo que se mostra tal como se mostra a partir de si mesmo. Vale lembrar Heidegger (2001) quando nos diz que não é uma hostilidade contra a ciência como tal, mas trata-se, acima de tudo, de uma crítica da relação dela com ela mesma no sentido de uma falta de reflexão que predomina.

Diante de uma Psicologia que se baseia em uma fenomenologia-hermenêutica e que se volta para o homem de forma compreensiva – entendendo compreensão aqui enquanto uma questão ontológica, modo de ser -, encontramos

espaço para que a arte se manifeste. A arte enquanto acontecimento ontológico, apresenta a experiência de verdade contrapondo as diretrizes da metodologia científica moderna. Seibt (2008) destaca a arte enquanto uma fuga da segurança do conhecimento puramente científico, uma forma de escape que anuncia de uma forma outra, criando algo que antes não havia. Consiste, na verdade, em um protesto contra a metafísica e a totalização, onde não há um fora que o regule, mas “concentra-se simplesmente no mostrar de forma sensível” (SEIBT, 2008, p. 190)

É importante ressaltar que o que se busca aqui não é conceituar de forma dogmática os termos apresentados, mas sim, de acordo com a redução heideggeriana: reduzir, desconstruir e construir. E nesse processo, faz-se necessário abrir espaço para compreender e caminhar junto de diversas faces de uma temática. E também, temos em vista que conceituar arte e literatura não é uma tarefa simples, nem mesmo para aqueles que se propõem a conceituá-las de maneira sistemática, uma vez que existem muitas nuances a serem consideradas. É pensando nisso que vamos agora nos ater a pensar e discutir sobre.

Qual seria o sentido de pensar em uma possível articulação entre a Arte e a Psicologia? Ora, como percorremos até aqui, compreendemos que a Psicologia científica não abarca todas as questões relacionadas a existência humana. Há algo que escapa. E isso que escapa escoa muitas vezes para o campo artístico. O que não se consegue ou não se pode dizer em palavras, pode comparecer em uma pintura, por exemplo. Nem sempre os gestos e a fala conseguem captar aquilo que comparece, é nesse momento que a arte emerge e apreende isso que não se consegue explicar de forma sistemática, no sentido de uma abertura que projeta o ser para o acontecimento que se dá.

Partindo de uma experiência pessoal, nesses tempos de pandemia, vi muitas pessoas canalizando sua angústia e manifestando-a através da poesia, desenho artístico, pinturas, escrevendo pequenos textos. Elas relatavam uma “angústia”, um “nó na garganta”, uma “agonia”, que não conseguiam expressar somente falando, era necessário algo mais, que lhe ajudassem a “colocar para fora” aquilo que estavam sentindo, isto é, sentimentos que fogem do ideal sistemático de linguagem por meio unicamente da fala organizada. Penso que essa relação da Arte e Psicologia não pode ser ignorada, pelo contrário: deve ser investigada cada vez

mais, uma vez que na medida em que caminhamos em direção a mesma, mais nuances da existência humana vão se revelando e vão transmitindo uma série de mensagens.

Vale ressaltar que na Psicologia existiram e existem trabalhos e teorias desenvolvidas considerando a arte como linguagem de expressão, a exemplo disso temos o trabalho de Nise da Silveira, psiquiatra brasileira, que possibilitou aos seus pacientes o acesso a arte e desenvolveu um trabalho muito respeitado no país e fora dele, visto que, pela arte, os pacientes tiveram a oportunidade de se manifestar, de uma certa forma. Vemos, portanto, que o trabalho com a arte pode ser experienciado em diversos contextos. Por isso, Souza, Dugnani&Reis (2018) evidenciam a importância da arte enquanto meio de manifestação da subjetividade. Eis o ponto que interessa a nós, da Psicologia, falar sobre a Arte. Ela escancara aquilo que é, de alguma maneira, oculto, e nos revela modos de pensar, de ser e de existir no mundo. O artista expõe o seu mundo e o espectador/leitor/ouvinte acolhe esse mundo, identificando-se com ele, ou não.

Lembremos que ao falar de arte, não estamos falando de teorias estéticas ou escolas específicas, mas da discussão que Lacoste (1986) e principalmente Heidegger (1977) abrem acerca da mesma. Pois bem: em que consiste um determinado objeto ou forma de expressão para que possa receber esse *status* de arte? O que há neles que, no momento que o vivenciamos, dizemos para nós mesmo e para os outros “isso é arte”?

Os teóricos encontram dificuldades para delimitar as fronteiras da própria Arte, pois, de um lado, a Arte não teve sempre, nem em toda a parte, o mesmo estatuto, o mesmo conteúdo e a mesma função. O que se verifica ainda hoje. De outro lado, independentemente de qualquer pressuposto sócio-cultural, desconfia-se hoje muito da palavra Arte. O campo recoberto pelo conceito é extenso: entre "a obra-prima e o esboço, o desenho do mestre e o desenho da criança, o canto e o grito, o som e o ruído, a dança e a gesticulação, o objeto e o acontecimento", é difícil traçar uma fronteira e até poderíamos nos perguntar se vale a pena traçar essa fronteira. (FRYZE-PEREIRA, 1994, p. 16)

Essas questões são bem pertinentes e, pensando nelas, Coli (1995) nos mostra que existe o que e quem define a arte de um objeto artístico. Quem são as chamadas autoridades da arte: o crítico, o perito, o conservador de museu, o historiador da arte. Todas essas pessoas têm o “poder” de decidir se um determinado objeto pode ser considerado artístico ou não; e o que, quando se

pensa no local onde se encontra, pois eles automaticamente são rotulados enquanto objetos artísticos quando se encontram em museus, concertos ou bibliotecas.

Coli (1995) evidencia que nem sempre isso é uma tarefa simples, pois apesar de forte, a autoridade institucional do discurso artístico nem sempre entra em um consenso acerca daquilo que se propõe. Ora, logo percebemos que ainda assim é escorregadio falar em uma conceituação nesse campo. Até mesmo os críticos divergem entre si sobre o que pode ser considerado arte ou não. Isso é bastante comum. Como garantir que o quadro achado na Italia é de fato um *Caravaggio*? Pode ser também de qualquer outro artista da época que estivesse de passagem por Roma... Percebemos então que é um trabalho bastante minucioso e que vai além dessa conceituação. Trata-se, sobretudo, de uma questão ontológica.

Pensando nisso, “é importante ter em mente que a ideia de arte não é própria a todas as culturas” (COLI, 1995, p. 49). É necessário compreender, por exemplo, que ao me deparar com artigos africanos posso considerá-los artísticos, porém, para esse povo trata-se de objetos de culto, rituais e magia. Portanto, é preciso ter bastante cuidado ao adentrarmos nesse solo, compreendendo que a ideia de arte e cultura pode ser bastante diversa, dependendo do tempo, local e de quem se está falando. Todavia, para não entrarmos em um eterno círculo de relativismo, adotaremos aqui o pensamento de Martin Heidegger sobre arte, que nos diz que “o que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experienciar a partir da essência da arte” (HEIDEGGER, 1977, p. 12). Mas ora, o que seria essa obra de arte que Heidegger se refere? Como disse anteriormente, essa ideia, de modo geral, pode ser bastante ampla. Lacoste (1986) nos diz que “A arte encontra-se em cada coisa, como a essência de todo e qualquer ente” (p. 68).

O percurso de Heidegger sobre a temática se dá por meio de um círculo que se movimenta da obra para a arte e da arte para a obra, num sentido onde a obra se revela na arte e, simultaneamente, a arte se revela na obra. Em primeiro lugar, a obra de arte é uma coisa e isso implica dizer que é um ente, uma matéria que recebe uma forma. (HEIDEGGER, 1977). Todavia, é necessário um certo cuidado com esse “caráter coisal” da obra, uma vez que a concepção tradicional de coisa

como forma e matéria não permite uma apreensão do ser da coisa que, nesse sentido, configura-se como ferramenta. Dessa forma, o ser-coisa da obra transita a partir da obra enquanto obra (HEIDEGGER, 1977).

Esse percurso da obra enquanto obra se dá na medida em que a obra é a apresentação de um mundo e revelação da terra ou seja, uma co-pertinência entre desvelamento (mundo) e ocultação (terra). Heidegger (1977) evidencia que a obra é a exposição de um mundo e esse mundo é sempre histórico. Vejamos: se a obra *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral for colocada diante de nós, o que já sabemos sobre ela? Sabemos que a pintora foi uma das principais integrantes do movimento que deu início ao Modernismo na arte brasileira, todavia, o que isso me diz sobre a obra? Não diz muita coisa senão características gerais e comuns dela com outras obras do período, como explicita Coli (1995): “A ideia de estilo repousa sobre o princípio de interrelação de constantes formais no interior da obra de arte” (p.18).

Pensar sobre o estilo de uma obra nos dá uma ideia de segurança, comodidade, de saber prévio sobre a obra, todavia, não parece bastante simplista enquadrar uma obra em um estilo a partir de constantes formais? Segundo Coli (1995), não apenas parece, como é. Essas definições acabam por tornar-se necessárias no sentido de classificar a obra diante de uma infinidade de outras, mas não auxilia muito no processo de apreensão e compreensão da mesma. Por isso “Devemos voltar-nos para o ente, pensá-lo em si mesmo, no seu ser, mas, ao mesmo tempo, deixá-lo repousar em si mesmo, na sua essência” (HEIDEGGER, 1977, p. 23). O que Heidegger nos propõe é que nos voltemos para a obra e que a deixemos ser o que ela é: obra que manifesta um mundo.

Dessa forma, olhamos o quadro, demoramo-nos nele, apreciamos cada traço, cada linha, cada cor utilizada. Os rostos organizados de maneira hierárquica se sobressaem. Uns negros, uns asiáticos, uns brancos. Crianças. Adultos. Mulheres. Homens. Rostos cansados a nos fitar diretamente. O cansaço. Algumas mulheres acordam antes do dia amanhecer, fazem o café da família, saem enquanto seus filhos ainda dormem. Caminham por alguns minutos até a fábrica, onde vão trabalhar pelas próximas 12 horas de maneira ininterrupta. Braços pra direita, pega a caixa, leva-a pra outra rampa. Braços pra direita, pega a caixa, leva-a pra outra rampa. Braços pra direita, pega a caixa... Repetição, repetição, repetição.

No caminho da volta pra casa, ouvem notícias do impacto da crise de 1929 que ainda assolavam o país. Desesperança.

Tudo isso emerge a partir do momento em que se olha e percebe a obra enquanto obra que é, “mantendo afastadas as antecipações e os atropelos desses modos de pensar, deixar a coisa, por exemplo, repousar no seu ser-coisa. Que haverá de mais fácil do que deixar o ente ser o ente que é?” (HEIDEGGER, 1977, p. 23). Dessa forma, devemos nos voltar para o ente, pensá-lo enquanto ente que ele mesmo é, e deixá-lo repousar na sua essência, em si mesmo, visto que “na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente” (HEIDEGGER, 1977, p. 27). Percebemos então que a obra emerge e vive a sua própria vida, isto é, o quadro que contemplo não é, senão o quadro que contemplo. Ao dirigir-me para a obra a fim de uma execução da mesma, o que ocorre é ela se revelando enquanto ela mesma: obra. Pensemos então na essência da arte enquanto esse pôr-se-em-obra da verdade do ente.

Heidegger (1977) nos diz que as obras de arte são conhecidas por toda a gente, afinal, avistamos sempre coleções, exposições, obras arquitetônicas, etc. Elas “estão presentes de modo tão natural quanto as demais coisas” (p. 12-13). Em cada obra ocorre uma abertura do ente e então há um acontecer da verdade. Que verdade é essa que fala-se muito mas pouco pensa-se sobre? Quando estamos perante uma obra, é ela que fala, segundo Heidegger (1977). Ao passo que nos aproximamos dela, nos encontramos de repente em um outro local, que não aquele que estamos comumente. Logo, a obra de arte é abertura do ente, configura-se como abertura para a verdade enquanto *aletheia* (desvelamento).

O acontecer originário daquilo que é em verdade se dá por meio da obra de arte, isto é, a verdade acontece na obra e o que nela aparece, nela detém-se na claridade de seu ser. Esse movimento duplo de velar e desvelar são essenciais para que um e outro aconteçam, não se excluem (SEIBT, 2008). Conforme Heidegger (1977): “A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (p. 30).

O filósofo destaca a obra, em seu ser-obra, como instaladora (HEIDEGGER, 1977). Esse instalar da obra é uma instalar de mundo, mantido numa permanência que domina. “Ser obra que dizer: instalar um mundo” (HEIDEGGER, 1977, p. 35). Sobre tal perspectiva, ele destaca:

Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica e é algo mais do que palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjetal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambivalência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. (p. 36)

Nesse sentido, Heidegger (1977) delinea dois traços essenciais do ser-obra: o primeiro é a instalação de mundo, o segundo é a produção da terra. “Também a produção é necessária, porque o próprio ser-obra da obra tem o caráter da produção. A obra enquanto obra é, na sua essência, produtora” (p. 36). É sobre a terra incansável que está aí para nada que o habitar no mundo do homem histórico é fundado. Ao passo que ocorre a instalação de mundo, há a produção de terra. Esse produzir ocorre de forma rigorosa: a terra é movida pela obra para o aberto de um mundo e nele é mantida (HEIDEGGER, 1977). “A obra deixa que a terra seja terra” (p. 36).

O filósofo esclarece que em sua essência, a terra é o que se fecha em si e quando falamos em produzir a terra estamos falando em “trazê-la ao aberto como o que em si se fecha” (p. 37). Não se trata de uma rigidez no fechar-se da terra, mas de revelar-se modos e formas simples, isto é, quando o escultor utiliza a pedra, ele não a gasta, tal como o pintor ao utilizar a tinta não a gasta, mas permite que ela ganhe luz e tal como o poeta não gasta a palavra, mas a utiliza de forma que ela se torna e permanece palavra (HEIDEGGER, 1977). Esses dois traços essenciais do ser-obra evidenciados, pertencem-se mutuamente na unidade do ser-obra, levando-se à autoafirmação de suas essências no confronto de mundo e terra, chamado de combate (HEIDEGGER, 1977).

O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressaír forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo (HEIDEGGER, 1977, p. 38)

A partir de Heidegger (1977) compreendemos que, dessa forma, esse irromper-se da terra através do mundo e o fundar-se do mundo na terra se dá ao passo que acontece o combate entre clareira e ocultação, visto que dessa forma se dá o acontecer da verdade. De que maneira a verdade acontece? Em raros modos. Um deles é a partir do ser-obra da obra. “Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade” (HEIDEGGER, 1977, p. 44)

Só podemos entrever o que está em obra na obra a partir do seu repousar. Esse repousar aqui dito relaciona-se não com o oposto do movimento, mas incluído no movimento, enquanto seu limite. É desse contexto que está se falando quando se diz do repousar da obra, conforme evidencia Heidegger (1977). Reafirmamos o filósofo ao dizer que a verdade é o que está posta em obra na obra de arte. Porém, que verdade é essa que estamos nos referindo? Dizemos de algo que é verdadeiro, autêntico, que corresponde ao real. “Verdade é a essência do verdadeiro. Em que é que pensamos quando dizemos essência? Considera-se habitualmente como tal algo de comum em que todo o verdadeiro concorda” (p. 40).

Compreendemos essência a partir da representação de uno e essência essencial como “aquilo que o ente é na verdade” (HEIDEGGER, 1977, p. 40), logo, é a partir da verdade do ente que a essência verdadeira de uma coisa é definida. Nesse sentido, retomamos a ideia de *aletheia* enquanto essência da verdade, isto é, desocultação, pois nossas representações e nós mesmos não seríamos nada se antes não houvesse a desocultação do ente já exposta na clareira, em que todo ente se salienta e ao mesmo tempo pode também retrair-se (HEIDEGGER, 1977). “A desocultação do ente nunca é um estado que está aí, mas sempre um acontecimento” (p. 43), dessa forma, há sempre uma relação de co-pertencimento da verdade, pois o seu contrário é também evidenciado (HEIDEGGER, 1977).

Somos constantemente atravessados pelo questionamento sobre o que é arte e Heidegger nos conduz a pensá-la a partir da origem e da essência da obra,

considerando a realidade da obra a partir do acontecer da verdade. Esse acontecer, por sua vez, se dá na medida em que ocorre o combate entre mundo e terra. Desse movimento, vem o repouso e aí sim, fundamenta-se o repousar-em-si da obra. O filósofo destaca o fato de a obra ser-criada pelo artista como o caráter-da-obra e essa criação consiste, na verdade, em um deixar-emergir num produto. Um modo de acontecer da verdade é o tornar-se-obra (HEIDEGGER, 1977).

Portanto, a verdade acontece apenas na medida em que se institui no combate, “porque a verdade é a reciprocidade adversa entre clareira e ocultação” (HEIDEGGER, 1977, p. 49). A abertura do ente ocorre, por sua vez, através da produção. Isso que é produzido é chamado de obra. Esse produzir é o que Heidegger (1977) evidencia como o criar. Nisso compreendemos a distinção em relação à ciência, visto que esta não consiste em um acontecimento original da verdade, mas trata-se de um domínio já aberto da verdade, apreendendo e fundamentando aquilo que já está à mostra. Quando ela ultrapassa a ideia de verdade já aberta, já não é mais ciência, mas sim, filosofia (HEIDEGGER, 1977).

A partir do filósofo, compreendemos que a obra não é considerada notória por ter sido produzida por um grande artista, mas o que deve ser colocado em evidência é a desocultação do ente, isto é, o fato de que “tal obra é, muito mais do que não é” (HEIDEGGER, 1977, p. 52). Na medida em que a obra se abre, sua singularidade em ser o que é e não o que não é, é evidenciada, trazendo à compreensão a sua estranheza e solidão (HEIDEGGER, 1977). “Na produção da obra reside esta apresentação do ‘que ela é’” (p. 52). Faz-se necessário, portanto, o movimento que permita a obra ser o que ela é: uma obra. Por isso, quando se fala de um caráter coisal da obra, não se está falando a partir dela mesma, mas sim daquele que fala sobre ela. Isso impede que a obra seja obra. Ela passa a ser vista como representação de um objeto que evidencia “estados de alma” e não é disso que se trata (HEIDEGGER, 1977).

Na obra, é o acontecimento da verdade que está em obra e, precisamente, no modo de uma obra. É por isso que se determinou primeiramente a essência da arte como o pôr-se-em-obra-da-verdade. (HEIDEGGER, 1977, p. 57)

Heidegger (1977) evidencia a arte enquanto devir, isto é, movimento, fluxo constante. Além disso, é também um acontecer da verdade. Nesse sentido,

compreendemos que “uma obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra, para assim trazermos a nossa essência a persistir na verdade do ente” (p. 60). O modo como vivenciamos a arte nos dá a chave acerca de sua essência. A vivência tem papel primordial na relação com a arte, não apenas para o seu apreciar, como também para a sua criação. Fica evidente, portanto, que nenhuma resposta pode abarcar com totalidade o que seja a arte, mas antes, as respostas configuram-se como sinais que conduzem a pergunta (HEIDEGGER, 1977).

Fiuza (2011) evidencia que diante da obra artística, aquele que a observa é induzido, mesmo que de forma involuntária, à uma experiência fenomenológica. “Arte, para Heidegger, diz de um acontecimento e um convite, de um lugar emblemático de condensação ôntico-ontológico” (CLINI, 2016, p. 158). Dessa forma, não dita como algo deve ou não suceder, uma vez que para Casanova (2013) o belo não está relacionado com qualquer tipo de padrão, mas sim, é aquilo que se mostra, que comparece. O autor evidencia ainda que “na obra de arte não tem lugar uma determinação específica do belo que pode ser alcançada objetivamente ou experimentada subjetivamente. Ao contrário, a obra de arte é um espaço no interior do qual algo acontece” (2013, p. 151)

O que é colocado em questão é, portanto, uma nova determinação da verdade. Segundo Clini (2016) a obra de arte traz o mundo para o aberto, evidenciando-o, e isto se dá na medida em que ela pode erigir um mundo e mantê-lo, ao passo que Heidegger elucida que a obra abre espaço para a vastidão do mundo. Nesse sentido, a arte configura-se como uma possibilidade de escape do reducionismo presente no modelo científico e no intuito de desvinculação de perspectivas que consideram o homem como dado, a psicologia vai de encontro com a literatura, compreendendo-a como mantenedora do interesse pela existência e por esta se dar a partir do caráter sensível do existir humano (FEIJOO, 2017).

Compagnon (1999) abre o questionamento a partir do filósofo Nelson Goodman (1977), se não seria necessária a substituição da pergunta “O que é arte?” por “Quando é arte?”, no sentido de trazer esse mesmo questionamento para a literatura. Uma vez que, além de não englobar o que fosse a literatura em sua totalidade, - visto que em muitas línguas não existe uma palavra que lhe seja

equivalente - poderíamos pensá-la enquanto experiência sensível que se dá e não como um objeto.

A literatura, enquanto arte, só foi apreendida enquanto forma de conhecimento particular que se relaciona com a estética e com as letras, a partir do século XIX. Até então, era reconhecida como tudo que era impresso, manuscrito, todos os livros que estavam na biblioteca. Isso estava em consonância com a ideia de “belas-letas” e tratava-se de tudo que a poética e a retórica podiam produzir, isto é, não apenas ficção, mas também história, filosofia, ciência. Posteriormente, começou a variar de forma considerável de acordo com as épocas e culturas, até chegarmos à concepção moderna de literatura, que se deu a partir do fim do sistema tradicional de gêneros poéticos de Aristóteles e passou a compreender o romance, o teatro e a poesia (COMPAGNON, 1999).

A partir de Compagnon (1999), ressaltamos a pluralidade de temáticas que podem ser evidenciadas na literatura, que podem ir desde os fenômenos da existência humana de forma singular até contribuir para que haja um consenso social acerca de algo, favorecendo uma ideologia dominante. Todavia, ao passo que pode confirmar um consenso, pode também produzir o novo, a ruptura, a dissensão, precedendo movimentos. Para além disso, Gomes (2018) explicita que “entende-se a literatura então como um recurso que joga e trapaceia com a linguagem, libertando o homem e fazendo dele um ser mais sensível” (p. 37).

Pensar a literatura enquanto experiência sensível permite ao saber psicológico investigar as possibilidades do ser-aí humano, uma vez que se pode perceber os personagens mostrando-se em seu caráter estético e sensível (FEIJOO, 2017).

A literatura carrega em seu bojo o poder de transformação, na medida em que tem a força de destruição das demandas preconcebidas pela medianidade cotidiana, que dita como as coisas devem ser. E por meio da atmosfera que suspende as determinações que ditam como se deve ser, abrem-se novas possibilidades de ser. (FEIJOO, 2017, p. 70)

A literatura evidencia o pensamento, dá-lhe autonomia e confere ao personagem singularidade. Alcança, portanto, questões importantes e não-classificáveis do existir humano, uma vez que o existir como um todo não pode ser mensurado ou organizado de maneira sistemática. A arte, mais especificamente a

literatura, dialoga com aquilo que o conhecimento científico não abarca: o caráter sensível da existência (FEIJOO, 2017), atingindo e dando acesso às realidades de modos diferenciados, navegando minuciosamente por espaços que são, por vezes, negligenciados por outros discursos (GOMES, 2018).

Em sua célebre obra *Que é a Literatura?* (2004) o filósofo Jean-Paul Sartre nos traz que não há a possibilidade de fazer uma espécie de paralelismo entre as artes, uma vez que não são diferenciadas unicamente pela forma, mas também por sua matéria, isto é, lidar com palavras é diferente de lidar com cores. Dessa forma, compreende o escritor como “um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (p. 18). Ele busca desvendar o mundo e o homem para outros homens no intuito de que estes assumam sua inteira responsabilidade diante da obra. Sartre nos fala então que a função do escritor é, acima de tudo, transmitir mensagens aos seus leitores, compreendendo aqui mensagem enquanto uma alma feita objeto (SARTRE, 2004).

O objeto literário só existe em movimento, sendo por vezes comparado a uma espécie de pião, que só se sustenta na medida em que gira, se movimenta. Para que ele surja, faz-se necessária a leitura enquanto ato concreto. Ele se mantém enquanto há leitura, quando não há, trata-se apenas de traços negros sobre o papel. Esse ato de leitura sinaliza para uma previsão, uma espera: da próxima frase, da próxima página, do próximo capítulo (SARTRE, 2004). Nesse sentido, ajuda o leitor a viver, “descobrir (novos) mundos e sobretudo, entendê-los melhor” (GOMES, 2018, p. 10).

Diz-se que o escritor projeta: ele não faz previsão e nem conjectura, mas está implicado em um projetar. Ele “sabe que o futuro ainda não está feito e que é ele mesmo quem o fará (...), para ele, o futuro é uma página em branco” (SARTRE, 2004, p. 36). Esse escrever página a página, de maneira quase que artesanal palavra por palavra, permitem um sentido da obra, isto é, compreendendo-a não como uma soma de palavras, mas em sua totalidade orgânica. Todavia, é necessário um movimento de apreensão do leitor, num movimento constante de ir além da coisa escrita, pois, como evidencia Sartre (2004) “sem dúvida, o autor cria, mas somente isso; as balizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é

preciso interligá-las, é preciso ir além delas. Em resumo, a leitura é criação dirigida” (p. 38).

A leitura é um sonho livre. De modo que todos os sentimentos que se agitam no campo dessa crença imaginária são como modulações particulares da minha liberdade de absorvê-la ou ocultá-la, são meios que ela escolheu para se revelar a si mesma (...). A leitura é um exercício de generosidade; é aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores (SARTRE, 2004, p. 42).

Conforme o que evidencia Sartre (2004), partimos da premissa de que toda obra literária é, em sua essência, um apelo. Isso diz de uma realização final da obra que se dá por meio da leitura, conferindo confiança do autor em relação a outrem para a finalização daquilo que ele iniciou. Esse apelo é um apelo ao leitor, para que ele possa trazer à existência objetiva o empreendido através da linguagem. “A aparição da obra de arte é um acontecimento novo, que não poderia explicar-se pelos dados anteriores” (p. 39). O processo de criação da arte literária é operado pela liberdade do leitor. Dessa forma, há, por parte do escritor um apelo à liberdade do leitor para que haja uma colaboração na produção de sua obra a partir dessa relação (SARTRE, 2004).

Não devemos, todavia, pensar na arte literária enquanto uma ferramenta, isto é, um objeto destinado a uma finalidade, pois não é disso que Sartre está falando e também Heidegger, quando evidenciamos que o caráter coisal da obra não se dá apreendendo-a enquanto utensílio, mas sim, ente que ela mesma é: obra. Segundo Sartre (2004) o livro “se propõe como fim para a liberdade do leitor” (p. 40), ou seja, o livro permite que o leitor tenha uma participação não apenas reguladora, mas constitutiva em relação à obra e isso só se dá porque de antemão houve um apelo do autor para tal. Ela não apresenta uma ou outra finalidade, uma vez que “ela é uma finalidade em si mesma” (SARTRE, 2004, p. 40). Por isso, o filósofo evidencia o aspecto da generosidade presente entre o autor e o leitor, visto que a obra literária seja um acontecer, um conta com o outro e confia no outro (SARTRE, 2004).

Pensando nisso, ao estarmos diante de uma obra, devemos levar em conta não apenas o que está ali escrito, mas compreender também que há um contexto em que o autor estava inserido, uma intencionalidade do mesmo, uma

intencionalidade do leitor também e, acima de tudo, a relação que se abre a partir do encontro com a obra literária, visto que se trata de um acontecimento da verdade. Que verdade pode se desvelar a partir da leitura de um livro? Que mundo essa obra instala para aqueles que a apreciam? Que percepções se pode ter a partir do encontro com a obra? Isso tudo se dá na medida em que a compreendemos a partir do seu repousar, isto é, do seu ser-obra. Busquemos, pois, esse contato com a obra para que enfim, possamos apreendê-la a partir do que se mostra em seu repousar e sermos, sem dúvida, convocados afetivamente por ela.

3. A OBRA

Com vistas a compreender o mundo que se ergue na obra *O Fantasma da Ópera* em suas interrelações com o próprio horizonte histórico de sua tessitura, nos demoraremos sobre a obra ela mesma para que a partir de suas tramas e personagens o fenômeno da solidão possa ser indagado. Isso requer que nos voltemos para o contexto da obra, seus personagens e o enredo que os envolve.

O livro *O Fantasma da Ópera* trata-se de um romance de ficção gótica¹ escrito pelo jornalista e escritor francês Gaston Leroux. Publicado como livro no ano de 1910, configura-se como a obra de maior sucesso do autor e uma das mais famosas do século XX. A inspiração para a história se deu a partir de uma visita que Leroux fez ao Teatro Ópera de Paris na época. A novela “*Trilby*”, de *George du Maurier* também influenciou na história da obra (MANGILI, 2014). Traduzida e adaptada para diversos meios, é mundialmente conhecida, seja por meio da literatura, pelo meio cinematográfico, pela dança, pela música, história em quadrinhos, desenho animado, peça teatral ou musical.

No cinema existem mais de vinte adaptações e cada uma mantém ou exclui determinadas características da história original e há também o acréscimo de outras. Podemos pensar na obra produzida por Rupert Julian (1925), um filme preto e branco, mudo e de horror e a versão cinematográfica do musical de caráter mais fantasioso e romântico, produzida por Joel Schumacher (2004) em parceria com Andrew Lloyd Webber, o mesmo que produziu o musical em 1984, que popularizou a obra e tornou comercial a imagem do Fantasma tal qual está presente no imaginário da maioria das pessoas, mesmo entre aqueles que não tiveram acesso direto ao filme. Ambas partem da obra literária de Leroux, mas trazem o personagem central, o Fantasma, de maneira bastante distinta. Todavia, apesar de tamanha diversidade de adaptações, alguns elementos são preservados em quase

¹ Pereira e Lima (2018) destacam a literatura gótica como aquela que emerge a partir do Iluminismo, onde há forte presença de oposição às ideias racionalistas em excesso oriundas dos neoclássicos, que, por sua vez, negavam a existência de qualquer tipo de força sobrenatural. A partir do século XVIII, o termo “gótico” passou a ser difundido em maior escala a partir do gênero literário do romance, uma vez que era através do romance que a burguesia tinha protagonismo (almejado por ela com sua ascensão). O termo refere-se, portanto, a um gênero literário que dá espaço para uma escrita expressional, usualmente em prosa e, portanto, transgressora das formas de elaboração textual consolidadas até então.

todas como a máscara do Fantasma, sua capa, a deformação no rosto, sua relação com a arte e sua obsessão por Christine, a soprano. (ALVES, 2011)

A profissão de jornalista de Leroux acaba por influenciar sua forma de escrita e sua narrativa nos conduz a pensar a história a partir de um viés mais detalhado, pois ele traz elementos documentais para “comprovar” a veracidade da sua história, beirando uma coluna jornalística. Usando suas habilidades, mistura realidades, gerando suspense e um romance de caráter investigativo. Um leitor desavisado que talvez não saiba que a obra contempla também um pouco de fantasia, pode até acreditar que tudo tenha acontecido de fato, a exemplo da maneira que Leroux inicia o prólogo do seu livro dizendo: “O Fantasma da Ópera existiu, não é produto da imaginação” (LEROUX, 2006, p.09).

Leroux era um jornalista investigativo e como tal, a partir da história real da queda do lustre do *Ópera de Paris* em 1896, produziu o romance de modo que o leitor é conduzido a conhecer a história da população parisiense e a sua relação com o teatro e com a arte como um todo. Há toda uma pesquisa histórica documental feita pelo autor na tentativa de comprovar a existência do Fantasma e sua responsabilidade pelos acontecimentos trágicos que ocorreram na época, tais como mortes no teatro e a queda do lustre (ALVES, 2011):

O Fantasma da Ópera existiu. Não foi, como se acreditou por tanto tempo, uma inspiração de artistas, uma superstição de diretores, a criação grotesca dos cérebros excitados das moças do corpo de baile, das mães delas, das lanterninhas, dos responsáveis pelos vestiários e pela zeladoria (LEROUX, 2005, p. 09).

Ao dizer que o Fantasma da Ópera realmente existiu, pode-se pensar sobre isso num sentido literal, de que ele existiu em carne e osso e vagava pelos corredores e porões da Ópera de Paris, mas também consideramos sua existência metaforicamente, no sentido de que referências a ele existiram, existem e continuarão a existir, tendo em vista todos os meios de produção em que já circulou, como evidencia Alves (2011). Considerando o meio acadêmico em que me insiro, ao falar de Fantasma da Ópera, quase todos reagem falando que conhecem o musical ou já assistiram ao filme ou que conhecem pelo menos a música principal do filme de 2004. De alguma forma, há um conhecimento superficial acerca da mesma, traduzida em uma frase que escutei constantemente durante o desenvolvimento deste trabalho: “Ah, não conheço muito bem a história, mas já ouvi

falar”. A partir de Alves (2011) temos: “quando alguém diz conhecer a história de O Fantasma da Ópera, provavelmente, conhece alguma(s) das suas reescrituras e interpreta a interpretação do reescritor” (p.42). Portanto, é inegável o alcance que a obra obteve e a pluralidade de públicos que atinge. Isso de certa forma me traz um conforto, no sentido de que o que está sendo desenvolvido aqui pode chegar nessas pessoas de forma compreensível e discussões sobre a temática podem ser disseminadas.

Mas o que torna *O Fantasma da Ópera* uma obra tão conhecida? O que torna O Fantasma um personagem instigante? O musical produzido por Webber em 1984 certamente popularizou-o mundialmente, mas antes disso, já se falava sobre o personagem, os desdobramentos de sua infância e sua relação com Christine. Vale destacar que apesar de o filme de 2004 e o musical de 1984 se enquadrarem no gênero de romance e musical, a obra original de Leroux é na verdade uma obra de horror, gera suspense no leitor e não há um foco no romance - na verdade, a ideia de romance surgiu com o musical de Webber no intuito de tornar a obra mais comercial, buscando agradar o público e, portanto, segue no intuito de inserção em uma lógica capitalista que visa o lucro. No livro, o romance entre os personagens é quase inexistente, quando muito, pode-se apenas especular sobre e, para o mundo musical e o mundo cinematográfico, esse tipo de enredo não vende muito. O que há, na obra original, entre os protagonistas é uma relação de medo e admiração.

Publicada no jornal francês *Le Gaulois* no formato de folhetim em 1909 e, em 1910 editada por Pierre Lafitte, narra a história de Christine Daaé, Raoul de Chagny e Érik, o Fantasma da Ópera. Erik nutre um amor por Christine, que por sua vez, ao reencontrar-se com seu amigo de infância, Raoul, apaixona-se por ele. A trama acontece principalmente nas dependências do *Ópera de Paris* e é uma combinação de horror, magia, amor e sobrenatural.

Prosseguiremos com esse trabalho contextualizando um pouco mais sobre os personagens principais para que possamos ter uma visão mais esclarecedora acerca das vivências do Fantasma. Começamos com Christine Daaé, a típica mocinha da literatura: frágil, ingênua, pura e idealizada, à mercê da salvação que vem de outrem. É filha única de um violinista famoso e cresceu aprendendo com o pai sobre música (LEROUX, 2006).

Houve uma vez, num pequeno burgo, nas redondezas de Upsala, um camponês que ali vivia, com a família, cultivando a terra durante a semana e cantando no coro aos domingos. Esse camponês tinha uma filhinha a quem, muito antes que ela soubesse ler, ensinou decifrar o alfabeto musical. O Sr. Daaé era, sem que ele próprio se desse conta disso talvez, um grande músico. Tocava violino e era considerado o melhor menestrel de toda a Escandinávia. A sua reputação aumentava e todos se dirigiam a ele para os bailes de núpcias e os festins. (LEROUX, 2006, p. 75).

Após a morte da Sra. Daaé, quando Christine estava com 10 anos, o pai resolveu vender o pedaço de terra que tinham para ir à cidade, em busca da glória, todavia, contra suas expectativas, só encontraram a pobreza. Pai e filha caminhavam pelas feiras: ele tocando e ela lhe acompanhando no canto. Em uma dessas andanças, um professor chamado Valerius os ouviu e acreditou que o Sr. Daaé era um grande violinista e que a menina tinha grande potencial para ser uma artista brilhante. Ele e sua mulher então os levaram consigo para a França, provendo toda a educação de Christine.

Daaé tinha muitas saudades de sua terra natal e em determinados períodos do ano, ele e a filha retornavam para lá e saíam em peregrinação espalhando música e harmonia pelas ruas e feiras, lembrando o tempo em que eram bem pobres e sobreviviam dessa maneira. Em um desses dias de aventura, um garotinho pegou a echarpe de Christine que havia sido levada pelo vento para o mar. Esse garotinho era o Visconde de Chagny, Raoul. As crianças logo se tornaram amigas e Daaé começa a dar aulas de música para Raoul, o que os aproxima ainda mais. A hora preferida de ambos era quando o pai de Christine sentava-se junto deles ao fim da tarde e lhes contava toda sorte de histórias. Elas, em sua maioria, tinham como presença constante um *Anjo da Música*. Christine adorava e achava fantástico que houvesse um *Anjo da Música* (LEROUX, 2006). Vejamos um trecho em que se pode compreender de que forma a relação do pai de Christine e *Anjo da Música* estavam presentes em sua vida:

Quase não havia história do velho Daaé em que não intervisse o Anjo da música, e as crianças lhe pediam explicações a respeito desse Anjo, infundavelmente. O Sr. Daaé era de opinião que todos os grandes músicos, todos os grandes artistas recebem pelo menos uma vez na vida a visita do Anjo da música. Esse Anjo se debruçou alguma vez sobre o berço deles, como aconteceu com a pequena Lotte, e é assim que existem pequenos prodígios que tocam violino aos 10 anos melhor do que homens de 50, o que, vocês hão de reconhecer, é absolutamente extraordinário. Às vezes, o Anjo vem muito mais tarde, porque as crianças não são bastante boazinhas e não querem aprender o método ou descuidam do estudo das escalas musicais. Às vezes, o Anjo não vem nunca, porque não se tem o coração puro nem a consciência tranquila. Nunca se vê o Anjo, mas ele se faz ouvir

pelas almas predestinadas. Isso muitas vezes acontece no momento em que menos esperam, quando estão tristes ou desanimadas. Então, o ouvido percebe, de repente, harmonias celestes, uma voz divina, e se lembrará disso pelo resto da vida. As pessoas visitadas pelo Anjo ficam como que inflamadas. Vibram com um frêmito desconhecido para o resto dos mortais. E têm esse privilégio de não mais poder tocar um instrumento ou abrir a boca para cantar sem produzir sons que dão vergonha por sua beleza a todos os outros sons humanos. Aqueles que não sabem que o Anjo visitou essas pessoas dizem que elas têm gênio. A pequena Christine perguntava ao pai se ele tinha ouvido o Anjo. Mas ele balançava a cabeça com tristeza, depois o seu olhar brilhava e, olhando para a filha, dizia: — Você, minha filha, vai ouvi-lo um dia! Quando eu estiver no céu, vou enviá-lo a você, eu prometo! (LEROUX, 2006, p. 80).

Como descrito acima, seu pai lhe prometera que enviaria um *Anjo da Música* para protegê-la. Após a morte do pai, Christine “pareceu perder, juntamente com ele, a voz a alma e o gênio” (LEROUX, 2006, p. 81). Todavia, ela cresce crendo na promessa do pai acerca do *Anjo da Música* e ingressa num conservatório a fim de tornar-se cantora, bailarina e atriz. Em uma de suas apresentações, quando ela se destaca, Raoul, que está assistindo o espetáculo, a reconhece e imediatamente se encantou com a beleza da jovem. Ambos já se conheciam desde a infância e compartilharam muitos momentos juntos, porém perderam o contato com o passar dos anos. Ele a procura após a apresentação no intuito de conversar com ela e declarar-se, mas ao chegar ao camarim ouve Christine conversando com uma voz masculina, que seria o *Anjo*. Ele secretamente lhe dava aulas de canto. A partir disso a história se desenvolve com o desvelamento do relacionamento dos três, permeado de acontecimentos misteriosos e sombrios que envolviam o Fantasma (VASCONCELOS, 2015).

Conforme Leroux (2006), o visconde Raoul de Chagny, por sua vez, era um jovem de 21 anos oriundo de uma família rica - uma das mais ilustres e antigas da França. Como relatado acima, quando criança foi aluno de música do Sr. Daaé e conheceu a pequena Christine. Sua mãe morreu ao dar à luz, seu pai faleceu quando ele tinha 12 anos e então ele passa a ficar sob os cuidados do irmão, que é 20 anos mais velho. Quanto à educação de Raoul, o irmão Philippe era exemplar. Cuidava dele como se fosse seu filho. Ao atingir a idade adequada, ele inscreve-se na escola naval, onde é classificado entre os primeiros. Trata-se de um garoto de bigodinho loiro, olhos azuis e cútis de moça. Era um garoto mimado.

A timidez desse marujo, eu estaria até tentado de dizer, sua inocência, era notável. Parecia ter saído na véspera da mão das mulheres. De fato, mimado pelas duas irmãs e pela velha tia, ele havia conservado dessa

educação puramente feminina maneiras quase cândidas, marcadas por um encanto que nada, até então, pudera empanar. Nessa época, tinha pouco mais de 21 anos e parecia ter 18. (...) Philippe mimava muito Raoul. Primeiro, tinha muito orgulho dele e previa com alegria uma carreira gloriosa para o seu caçula nessa Marinha em que um de seus antepassados, o famoso Chagny de La Roche, tivera o posto de almirante. Aproveitava a licença do jovem para lhe mostrar Paris, desconhecida por este no que pode oferecer de alegria luxuosa e de prazer artístico. (LEROUX, 2006, p. 29).

E foi na busca por conhecer os destaques do meio artístico de Paris que os irmãos foram parar no Teatro Ópera de Paris, onde Christine estava. Raoul reconheceu-a quando, no espetáculo de despedida dos diretores do teatro, a cantora faz sua apresentação de estreia de forma deslumbrante e impressiona a todos. Ele tenta falar com ela em seu camarim, mas ela havia desmaiado após a apresentação e diante do seu aparecimento, não lhe dá muita atenção - o que mais tarde descobre-se tratar apenas de fingimento na tentativa de evitar que algo aconteça a ele, já que o *Anjo da Música* era bastante rígido e ciumento. Raoul ouve uma voz de homem no camarim de Christine e fica bastante enciumado e intrigado. Todavia, ele não desiste e continua a tentar se comunicar com ela, que, apesar de também ter sentimentos pelo visconde, de início, reluta em se aproximar dele por medo de futuras consequências desse reencontro. Finalmente, após a insistência de Raoul, os jovens se encontram e declaram-se um para o outro (LEROUX, 2006).

Christine lhe fala sobre o *Anjo da Música*, dizendo que está sendo visitada por ele e que o mesmo lhe dá aulas de canto. Ele, em contrapartida, não leva a história tão a sério, o que a deixa chateada. Com o passar do tempo, a lealdade e talvez devoção de Christine em relação ao *Anjo* começam a deixar Raoul intrigado e por vezes até estressado, mas acima de tudo, inseguro. Ele acreditava que alguém estava enganando a sua ingênua amada e vivia em constante dúvida sobre a reciprocidade do amor de Christine, pois não sabia se ela realmente o amava ou se amava o *Anjo* (LEROUX, 2006). Esse personagem momentaneamente me deixava irritada: se tratava do mocinho clichê de sempre, muito dramático e sempre colocando em dúvida o amor de Christine.

Mas afinal, quem é esse *Anjo*? Ele é realmente um anjo, desses com asas brancas e auréolas? Certamente que não. O *Anjo* é, na verdade, aquele de quem todos que circulam pelo Teatro tem medo e evitam falar: O Fantasma da Ópera que, por sua vez, também não é um fantasma, mas sim um homem chamado Erik. É

curioso o fato de que no decorrer de quase 400 páginas do livro, sabe-se bem pouco do Fantasma a partir dos relatos descritos. Fala-se dele apenas de maneira mais distante como que em fragmentos e cada capítulo vai revelando um pouco mais da sua história, tal qual um quebra-cabeça que vai lentamente mostrando suas peças e vamos aprendendo a encaixá-las de maneira que se possa compreender a imagem final do mesmo. De início, o percebemos como um ser mágico: a voz dele é ouvida por todos os lugares, quase ninguém o vê e suas aparições estão sempre permeadas de mistério que ninguém consegue explicar (LEROUX, 2006).

Erik utiliza-se da ideia de *Anjo* que Christine tinha devido às histórias que seu pai lhe contava quando criança, como dissemos mais acima, como forma de aproximar-se da jovem. Ele lhe prometia aulas de música - o que ele cumpriu com excelência - e ajudou Christine a ter destaque no mundo da Ópera. No decorrer da obra, descobrimos que a grande estreia de Christine foi, na verdade, uma ação movida pelo próprio Erik, que fez, misteriosamente, a artista principal, Carlotta, passar mal e não cantar no dia e então Christine vem para substituí-la. Erik era um gênio das artes: cantava de forma magnífica, arquitetava com maestria, escrevia óperas e era um ilusionista nato. Esse aspecto dele atraía Christine de uma forma quase que hipnotizante a ponto de ela dizer: “Uma grande confiança se estabeleceu entre a Voz e mim, e tive nela confiança absoluta” (LEROUX, 2006, p.177). Havia uma conexão muito grande entre eles quando ambos estavam cantando e ela levava os ensinamentos dele muito a sério, tendo quase como que uma espécie de admiração:

A voz tinha a virtude, ao se fazer ouvir, de me elevar até ela. Colocava-me em uníssono com o seu vôo soberbo. A alma da Voz habitava a minha boca e ali soprava a harmonia (LEROUX, 2006, p. 177).

Essa característica hipnotizante da relação de Erik e Christine por meio da música em alguns momentos é pincelada por Leroux quase como que um jogo de sedução entre ambos. Não há um destaque muito relevante para esse aspecto na obra literária, já que tratam-se de pequenos momentos, mas é bastante explorado no musical de Webber, onde o Fantasma seduz Christine com sua voz, mas não trata-se apenas disso, uma vez que as características físicas do Fantasma foram quase que completamente mudadas no musical com o objetivo de tornar-se mais agradável para Christine e para o público também. No livro trata-se mais de um

fascínio que ela sente por ele. Porém, fato é que Erik se utiliza de suas habilidades com a música para de alguma forma se aproximar da jovem e tentar fazê-la amá-lo.

Como já explicitado, a obra quase inteira retrata o Fantasma como um homem obcecado, assassino, capaz das piores coisas. Somente nos últimos capítulos é que o vemos falando sobre si e em especial no epílogo, em que o personagem do Persa fala da história de Erik desde a sua infância até o momento em que eles estavam vivenciando todas aquelas aventuras assustadoras do Teatro de Paris. Não há muitos detalhes sobre as datas dos acontecimentos na vida de Erik e nem como os fatos foram se dando. O Persa faz uma espécie de resumo sobre a vida dele para que cheguemos a compreensão de suas atitudes naquele momento do livro. O que podemos constatar é que o personagem de Erik oscila entre o monstro e o gênio (ALVES, 2011).

Segundo Leroux (2006), era um homem com altas habilidades artísticas e que, vivendo nos espaços subterrâneos do Teatro apaixonava-se perdidamente pela bailarina e soprano Christine. Ele nasceu com uma espécie de deformidade que o tornava repulsivo para as pessoas - fato que não é bem explicitado pelo autor, pois não se sabe exatamente como se deu essa deformidade, se foi por conta de alguma doença ou algo do tipo. O que se é possível saber é que era de uma feiura que espantava a todos, inclusive seus pais:

Segundo o Persa, Erik era originário de uma cidadezinha dos arredores de Ruão. Era filho de um empreiteiro de obras. Tinha fugido cedo do domicílio paterno onde sua feiúra era objeto de horror e de espanto dos próprios pais. (LEROUX, 2006, p. 382).

Por causa de sua aparência física, Erik foi, desde o seu nascimento, rejeitado e, ao crescer, viveu às margens da sociedade. No capítulo 27, conversando com o Persa ele fala numa espécie de lamento: “Minha mãe, daroga, minha pobre miserável mãe nunca quis que eu a beijasse... Ela fugia... lançando-me a minha máscara!... nenhuma mulher!... nunca!... nunca!...Ah!...” (LEROUX, 2006, p. 372). Percebemos então que Erik não recebeu nenhum afeto oriundo de sua família e que, pelo contrário, foi dela que veio a primeira grande rejeição da sua vida. Essa informação nos permite pensar sobre esse horizonte histórico no qual Erik estava inserido e de que forma a rejeição da família pode tê-lo afetado que, pela sua fala, podemos compreender que lhe gerou dor e sofrimento.

Sua aparência desde então era uma questão, visto que, após fugir da casa dos pais, Erik começou a ser exibido em feiras por causa dela, como uma espécie de feiura glorificada. Nesse contexto, ele cantava e aprendia mais sobre a vida artística com os ciganos:

Durante algum tempo, exibiu-se em feiras onde o seu empresário o apresentava como “morto-vivo”. Deve ter atravessado a Europa de feira em feira e completado a sua estranha educação de artista e de mágico na fonte mesma da arte e da magia entre os ciganos. Todo esse período da existência de Erik era bastante obscuro. Foi visto na feira de Nijni-Novgorod, onde então ele se exibia em toda a sua horrorosa glória. Então já cantava como ninguém no mundo jamais cantou; fazia o número do ventríloquo e se entregava a malabarismos extraordinários de que as caravanas, ao voltarem à Ásia, falavam ainda, ao longo do caminho (LEROUX, 2006, p. 382).

Erik acabou aprendendo muitas coisas no seu período na Índia e ao trabalhar na casa de uma pequena sultana, seu ofício era diverti-la com seus conhecimentos adquiridos sobre estrangulamento: “Ninguém melhor do que ele sabe lançar o laço do Pendjab, e ele é o príncipe dos estranguladores, como é o rei dos prestigadores... Erik, que tinha estagiado na Índia, voltara de lá com a destreza incrível para estrangular” (LEROUX, 2006, p. 315). Sabendo disso é que o Persa, nos capítulos finais, sempre instrui Raoul a colocar a mão na altura dos olhos, como que em posição de ataque, pois dessa forma evitaria que o laço, uma vez lançado, apertasse seu pescoço, estrangulando-o.

O estrangulamento era a forma de violência que Erik mais dominava. O maquinista-chefe Joseph Bouquet foi encontrado morto estrangulado e a culpa desse assassinato recaiu sobre o Fantasma da Ópera (o que mais tarde descobriu-se que, na verdade, tratou-se de um caso de suicídio). Atravessando as muralhas do palácio de Mazenderã, achava-se uma pequena sultana que ficou à par da reputação de Erik através de um mercador que contou toda sorte de “milagres” que havia visto na tenda dele. Ela, entediada, solicitou sua presença para que pudesse distrai-la. Coube ao Persa a missão de buscá-lo na Índia e levá-lo para a Pérsia (LEROUX, 2006). O tempo que Erik passou no palácio da sultana:

Fazia com que o fechassem num pátio aonde traziam um guerreiro — no mais das vezes condenado à morte — armado com uma longa lança e com uma larga espada. Quanto a Erik, só tinha o seu laço, e era sempre no momento em que o guerreiro acreditava estar abatendo Erik com um golpe formidável que se ouvia o laço assobiar. Com um lance de punho, Erik já tinha apertado o fino laço no pescoço do inimigo e arrastava-o imediatamente diante da pequena sultana e de suas mulheres que olhavam

de uma janela e aplaudiam. A pequena sultana aprendeu também a lançar o laço do Pendjab e matou assim várias de suas mulheres e até algumas de suas amigas em visita. (LEROUX, 2006, p. 315).

Nesse tempo de estadia no palácio, ele adquirira conhecimentos profundos de arquitetura, era um verdadeiro empreiteiro de alvenaria e o Persa sabia disso:

Sabia o que ele tinha feito de certo palácio de Mazenderã. Da mais inocente construção do mundo ele fez em pouco tempo a casa do diabo, onde não se podia mais pronunciar uma palavra sem que ela fosse envenenada ou espalhada pelo eco. Quantos dramas de família! Quantas tragédias sangrentas o monstro arrastava atrás de si com os seus alçapões! Sem contar que nunca se podia, nos palácios onde implantara os seus truques, saber exatamente onde a gente se encontrava. Ele tinha invenções espantosas. Certamente, a mais curiosa, a mais horrível e a mais perigosa de todas era o quarto dos suplícios. Afora os casos excepcionais em que a pequena sultana se divertia fazendo sofrer o burguês, só se deixava entrar ali os condenados à morte. Era, a meu ver, a mais atroz fantasia das horas cor-de-rosa de Mazenderã. Além do mais, quando o visitante que tinha entrado no quarto dos suplícios “já estava farto”, sempre lhe era permitido ir acabar no laço de Pendjab que se deixava à sua disposição ao pé da árvore de ferro! (LEROUX, 2006, p. 316).

As invenções arquitetônicas de Erik eram permeadas de ilusionismo e Sua Majestade de Mazenderã caminhava pelo palácio e desaparecia sem que ninguém conseguisse explicar como - tudo isso se dava a partir das ideias de Erik. Sua Majestade, por sua vez, se viu diante de tamanha obra impressionante e então pensou em mandar furar os olhos de Erik para que ninguém, além dele mesmo, soubesse dos segredos e passagens do palácio. Todavia, chegou a conclusão de que mesmo cego, o artista e arquiteto poderia construir outro palácio como aquele. Enquanto Erik estivesse vivo, existiria alguém que conhecesse os segredos do palácio. Dessa forma, ele decidiu pela morte do arquiteto e de todos os operários que trabalharam em sua construção (LEROUX, 2006).

A tarefa de ceifar a vida de Erik foi dirigida ao *daroga* que, mesmo incumbido de ordens diretas de Sua Majestade, forneceu os subsídios necessários para o escape de Erik, já que ele já o havia feito rir incontáveis vezes e também havia prestado serviços a ele. Encontraram um corpo na praia do Mar Cáspio meio devorado por aves que fizeram passar-se por corpo de Erik, colocando nele suas roupas. O Persa perdeu seu cargo e foi exilado, mas ainda recebia uma pensão por ser de “raça real”. Foi então que ele foi refugiar-se em Paris, onde reencontrou seu antigo conhecido, Erik. O Persa era o mais próximo de um amigo que Erik tinha. Quanto a jornada de Erik nesse período, após sua fuga da Pérsia, ainda se

aventurou por alguns países, mas acabava saindo fugido dos mesmos pela mesma razão: ele sabia demais (LEROUX, 2006). Cansado dessa vida, ele:

Desejou tornar-se alguém como todo mundo. Fez-se empreiteiro, como qualquer empreiteiro que constrói casas para todo mundo, com tijolos comuns. Assinou um contrato para execução de certos trabalhos nas fundações da Ópera. Quando se viu nos subterrâneos de um teatro tão vasto, seu temperamento de artista, fantasista e mágico, voltou à tona. E, depois, não continuava ele igualmente feio? Sonhou em construir para si uma morada desconhecida do resto da terra e que o escondesse para sempre do olhar dos homens. (LEROUX, 2006, p. 383).

Leroux (2006) nos mostra que Erik queria ser alguém comum, como toda a gente, mas ao se deparar com a imensidão do Teatro e todo seu espaço subterrâneo decidiu fazer desse espaço um espaço seu, onde ele pudesse se esconder. E assim o fez. Construiu a morada do lago e infinitas passagens, com muitos alçapões e mistérios. Nesse espaço ele viveu por anos, solitariamente. Por vezes, ele saía da sua morada para alguns afazeres e aparecia em público, mas ele utilizava-se de alguns meios para tornar-se mais aceitável:

quando ele saía por Paris ou ousava mostrar-se em público, colocava, no lugar de seu horrível buraco de nariz, um nariz de pasta de cartão com um bigode, o que não lhe retirava completamente o aspecto macabro, visto que, quando passava, diziam atrás dele: “Olhe, lá vai o Velho Engana-a-morte”, mas isso o tornava mais ou menos suportável de se ver” (LEROUX, 2006, p. 308).

Não se sabe exatamente como de fato é a aparência de Erik. Esse aspecto acaba por ser um pouco confuso para o leitor, uma vez que a partir de suas poucas aparições, a maneira como cada personagem o descreve é distinta. A primeira vez que se fala sobre ele é logo no primeiro capítulo, onde ele aparece para o grupo de bailarinas do Teatro e logo o imaginamos misterioso e feio:

Você o viu? — perguntou.— Como estou vendo você! — replicou gemendo a pequena Jammes, que, já não se aguentando mais de pé sobre as pernas, deixou-se cair numa cadeira. E logo a pequena Giry, olhos de jabuticaba, cabelos de nanquim, tez debistre, com sua pobre pelezinha sobre os seus pobres ossinhos, acrescentou: — **Se for ele, ele é bem feio!** — Oh! sim — fez o coro das bailarinas. E falaram todas juntas. **O fantasma tinha aparecido como um senhor de trajes negros** que se erguera de repente na frente delas, no corredor, sem que se pudesse saber de onde viera. A aparição fora tão repentina que se podia acreditar que saíra da muralha. (LEROUX, 2006, p. 13, grifo nosso).

Sua fama de fantasma se deu a partir dessas aparições misteriosas, onde ele não se mostrava inteiramente, não falava diretamente com as pessoas, ninguém ousava dirigir-lhe a palavra e usava sempre roupas negras. Ele simplesmente

aparecia e não se compreendia ao certo por onde ele vinha e como vinha, e suas aparições sempre se davam de forma silenciosa, ele não fazia barulho ao caminhar, como dizia-se que caminhava um fantasma (LEROUX, 2006). E então os funcionários e artistas do Teatro já começaram a imaginá-lo como um fantasma de fato, eles “começaram por rir disso e por zombar [...], mas a lenda do fantasma tomou logo proporções colossais no corpo de baile. Todas alegavam ter encontrado mais ou menos esse ser extranatural e ter sido vítimas de seus malefícios” (LEROUX, 2006, p.13-14).

Qualquer fato esquisito ou fora do comum que acontecia dentro das limitações do Teatro era atribuído ao Fantasma, mesmo coisas mais triviais do dia a dia, como o desaparecimento do pó de arroz de alguma bailarina, por exemplo. A imagem de Erik enquanto Fantasma é permeada de suspense e mistério, como se houvesse algo de sobrenatural rondando sobre ele e tornando-o singular. Acerca disso, o Persa fala ainda mais sobre Erik:

Um homem que só é visível quando quer e que, em contrapartida, vê tudo ao seu redor, quando tudo para você permanece escuro!... Com um homem cuja ciência bizarra, sutileza, imaginação e destreza lhe permitem dispor de todas as forças naturais, combinadas para criar os nossos olhos ou aos nossos ouvidos a ilusão que é a nossa perda!... E isso, nos subterrâneos da Ópera, quer dizer, no próprio território da fantasmagoria! Pode-se imaginar sem tremer? (LEROUX, 2006, p. 314).

Esse ar de homem ilusionista e quase fora da realidade, associa-se a outras características marcantes descritas por Joseph Buquet, o maquinista-chefe do Teatro que tivera o infortúnio de encontrar-se com Erik em uma escada que dava acesso aos subterrâneos - digo infortúnio pois esse encontro acabou por ocasionar a sua morte mais tarde. Sua explanação sobre os aspectos físicos do Fantasma foi muito creditada pelo corpo de baile e foi recebida com bastante interesse, visto que ele era considerado um homem sério e estava sóbrio no momento do relato (LEROUX, 2006).

Na verdade, quem o tinha visto? Podem encontrar-se muitos trajes negros na Ópera que não são de fantasmas. Mas esses tinham uma característica que nenhum outro traje negro tem. Eles vestiam um esqueleto. Pelo menos é o que diziam aquelas moças. E ele tinha, naturalmente, uma caveira. Tudo isso era sério? A verdade é que a imagem do esqueleto tinha nascido da descrição do fantasma feita por Joseph Buquet, maquinista-chefe, que, este sim, o vira realmente. Ele tinha trombado — não se poderia dizer nariz com nariz, já que o fantasma não o tinha — com a misteriosa personagem na escadinha que, depois da rampa, desce diretamente aos baixos. Teve tempo de visualizá-lo por um segundo — pois o fantasma fugiu — e

conservara uma lembrança indelével dessa visão. E eis o que disse Joseph Buquet do fantasma a quem quisesse ouvir: **“Ele é de uma magreza prodigiosa e a sua roupa preta flutua sobre uma estrutura esquelética. Tem os olhos tão profundos que não se distinguem as pupilas imóveis. Apenas se vêem, em suma, dois grandes buracos negros como nos crânios dos mortos. Sua pele, que fica esticada por sobre a ossatura como um couro de tambor, não é branca, mas feiamente amarela; o nariz é tão pouca coisa que não se vê de perfil, e a ausência desse nariz é horrível de se ver. Três ou quatro longas mechas pardas sobre a testa e atrás das orelhas fazem as vezes de cabeleira”**. Em vão Joseph Buquet perseguira essa estranha aparição. Ela desaparecera como por encanto e ele não pôde encontrar-lhe o rastro. (LEROUX, 2006, p. 14, grifo nosso).

Havia nesse tempo, muitos boatos acerca da aparência real do Fantasma, mas todos consideravam a descrição de Joseph Buquet a mais verdadeira. Seguindo adiante na descrição da história, Erik refugiou-se nos subterrâneos e fez desse espaço o seu lar. Conheceu a soprano Christine e passou-se pelo *Anjo da Música*, sendo seu professor de canto e tendo, dessa forma, sua admiração. Ele primeiramente apenas falava com ela e ela não o via, pois ele escondia-se nas passagens das paredes do Teatro e dessa forma foram mantendo contato: ele lhe respondia e comunicava-se com ela sem mostrar-se. Por não conseguir vê-lo e por ele ter uma voz doce e disposta a ensiná-la a arte do canto na ópera, ela logo pensou ser o *Anjo da Música* que seu pai prometera e ao perguntá-lo sobre sua identidade, ele disse que era o *Anjo* (LEROUX, 2006). Em uma conversa com Raoul, Christine explica como esses encontros se sucederam e como ela chegou a pensar em Erik como *Anjo*:

Fazia três meses que eu o ouvia sem vê-lo. A primeira vez que o “ouvi”, acreditei, como você, que aquela voz adorável, que de repente começara a cantar ao meu lado, cantava em um camarim próximo. Saí e procurei-a por toda parte; mas meu camarim fica muito isolado, Raoul, como você sabe, e foi impossível encontrar a voz fora do meu camarim, enquanto ela permanecia fielmente ali. E não apenas ela cantava, mas falava comigo, respondia às minhas perguntas como uma voz de homem verdadeira, com a diferença que ela era bela como uma voz de anjo. Como explicar um fenômeno tão incrível? Eu nunca tinha deixado de pensar no Anjo da música que o meu pobre papai havia prometido me enviar logo depois de sua morte. Arrisco falar com você de tamanha infantilidade, Raoul, porque você conheceu o meu pai, e ele gostava muito de você, e você acreditou, ao mesmo tempo que eu, quando éramos pequenos, no Anjo da música, e porque tenho certeza de que você não vai rir nem caçoar de mim. Eu tinha conservado, meu amigo, a alma terna e crédula da pequena Lotte e não seria a companhia da Sra. Valérius que iria me tirar isso. Peguei entre as minhas mãos ingênuas aquela alma toda branca e ingenuamente a estendi, ofereci-a à voz de homem, acreditando oferecê-la ao anjo. A culpa coube, um pouco, à minha mãe adotiva, a quem eu não escondia nada do inexplicável fenômeno. Ela foi a primeira a dizer: “Deve ser o anjo; em todo caso, você sempre pode perguntar a ele”. Foi o que eu fiz e a voz de homem me respondeu que, de fato, era a voz do anjo que eu estava

esperando e que meu pai me havia prometido ao morrer. A partir desse momento, uma grande intimidade se estabeleceu entre a voz e mim, e tive nela uma confiança absoluta. Disse-me que tinha descido à Terra para me fazer provar as supremas alegrias da arte eterna, e pediu-me licença para me dar aulas de música, todos os dias. Consenti com ardor fervoroso e não faltei a nenhum encontro marcado, desde a primeira hora, no meu camarim, quando aquele canto da Ópera estava totalmente deserto. (LEROUX, 2006, p. 174-175).

De acordo com Leroux (2006), conforme as aulas iam acontecendo, Erik ensinava Christine cada vez mais, possibilitando conhecimento acerca de técnicas vocais que até então eram desconhecidas para ela. Isso nos mostra que ele realmente tinha um domínio muito grande sobre arte, pois os resultados e avanços de Christine eram visíveis, avanços esse que ela teria somente com muitos anos de aula, ela obteve, com a ajuda de Erik, em um curto período de tempo. Mas para além disso, ele concedia à cantora inspiração:

Eu poderia jurar, meu amigo, que a Voz sabia exatamente a que ponto o meu pai, ao morrer, tinha parado as minhas lições e de que método simples ele se tinha servido; e assim, me lembrando de todas as lições passadas, me beneficiei das presentes, fiz progressos prodigiosos, a tal ponto que, noutras condições, teria levado anos! Lembre-se de que eu sou bastante delicada, meu amigo, e minha voz, de início, era pouco caracterizada, as notas baixas estavam mal desenvolvidas; os tons agudos eram bastante duros e o médio, velado. Foi contra todos esses defeitos que meu pai havia combatido e triunfado por um instante; foram defeitos que a Voz venceu definitivamente. Pouco a pouco, eu aumentava o volume dos sons em proporções que a minha fraqueza passada não me permitia esperar: aprendi a dar à minha respiração a maior amplitude. Mas, principalmente, a Voz me confiou o segredo de desenvolver sons de peito numa voz de soprano. Finalmente, envolveu tudo isso no fogo sagrado da inspiração, despertou em mim uma vida ardente, devoradora, sublime. A Voz tinha a virtude, ao se fazer ouvir, de me elevar até ela. Colocava-me em unísono com o seu vô soberbo. A alma da Voz habitava a minha boca e ali soprava a harmonia! “Ao fim de algumas semanas, eu não me reconhecia mais quando cantava!... (LEROUX, 2006, p. 176-177).

Chegou o dia de estreia de Christine, uma noite de gala. Carlotta, a soprano principal, não apareceu de forma misteriosa e Christine logo foi solicitada para substituí-la. A cantora não entende como isso aconteceu, mas ao leitor é revelado que tudo foi muito bem organizado por Erik, a fim de que sua então aluna e amada, pudesse ascender no mundo da arte (LEROUX, 2006).

As horas de aula, entre a Voz e mim, escoavam num delírio divino. Nunca a beleza dos sons me havia possuído a esse ponto e um dia a Voz me disse: “Agora, Christine Daaé, podes levar aos homens um pouco da música do céu!” — Como, naquela noite, que era a noite de gala, Carlotta não veio ao teatro? Como fui chamada para substituí-la? Não sei; mas eu cantei... cantei com um enlevo desconhecido; estava leve como se me tivessem dado asas; acreditei por um instante que a minha alma abrasada tinha deixado o meu corpo! (LEROUX, 2006, p. 178-179).

Erik estava apaixonado por Christine e ele revela que, por causa de sua aparência física, ele mostrar-se-ia a ela primeiramente apenas pela voz para que ela não se assustasse com seu aspecto. Seguidamente, a sequestra, mas seu intuito seria ficar sempre de máscara. Ele planejava mostrar seu amor sem mostrar-se, a fim de que ela se encantasse tanto por ele a ponto de não prestar atenção em sua aparência. Sobre o episódio do sequestro, ela estava sob uma espécie de hipnose com a voz dele, olhando para o espelho de seu camarim e, como mágica, Christine não está mais no camarim, mas sim em um corredor escuro - mais tarde descobrimos que não se tratava de mágica, mas sim, uma espécie antiga de mecanismo de passagem secreta. Ela descreve suas primeiras impressões acerca de Erik, permeadas de horror e pavor:

E eis que de repente, no escuro, uma mão pousou sobre a minha... ou melhor, algo ossudo e gelado que me aprisionou o pulso e não me largou mais... Gritei. Um braço aprisionou a minha cintura e me ergueu... Debatime um instante tomada de horror; meus dedos escorregaram ao longo das pedras úmidas em que não conseguiram agarrar-se. Depois, não me mexia mais, achei que ia morrer de pavor. Estava sendo levada na direção do pequeno clarão vermelho; penetramos nesse clarão e então eu vi que estava entre os braços de um homem envolto numa grande manta negra e cujo rosto estava todo escondido atrás de uma máscara... Tentei um esforço supremo: os meus membros se enrijeceram, minha boca se abriu para berrar o meu pavor, mas uma mão a fechou, uma mão que senti sobre os lábios, sobre a carne... e que cheirava à morte! Desmaiei. (LEROUX, 2006, p. 181-182).

Erik prezava tanto por manter sua aparência longe dos olhos de Christine a ponto de suas primeiras falas dirigidas a ela serem justamente para que ela se mantivesse longe da máscara: “— Fique tranquila, Christine, você não corre nenhum risco(...). Você não corre nenhum risco se não tocar na máscara!” (LEROUX, 2006, p. 184-185). Christine, por sua vez, era tomada pela curiosidade em saber quem de fato era *A Voz*, e pelo medo. Pela forma que ocorreu esse rapto, ela o considerava um maníaco: “estava (...) às voltas com algum maníaco original e medonho que, misteriosamente, tinha-se alojado nos porões (...) por necessidade e, com muda cumplicidade da administração, tinha achado abrigo permanente nos subterrâneos dessa Torre de Babel moderna” (LEROUX, 2006, p. 185). Em meio a essa situação desesperadora e um tanto confusa para a jovem, Erik revela sua identidade, mesmo sem mostrar o rosto: “— E verdade, Christine!... Eu não sou nem anjo, nem gênio, nem fantasma... Eu sou Erik!” (LEROUX, 2006, p. 185). A ideia de *Anjo da Música* caiu por terra com a revelação de Erik.

Christine estava em um espaço confortável: Erik havia providenciado tudo da melhor qualidade para ela, mas ainda assim com todo esse conforto, ela não deixava de ser uma prisioneira. Perceber-se diante desse acontecimento, deixou-a furiosa a ponto de pensar em matar-se caso ele não agisse mais de forma educada com ela. Ele lhe esclarece seus planos: desfrutaria da companhia dela por 5 dias, passariam o tempo com música e depois ela seria livre. Mas o objetivo principal de tudo isso era que a moça não tivesse mais medo dele para, esporadicamente, ir vê-lo: “Você estará livre, Christine, pois, passados esses cinco dias, você terá aprendido a não ter mais medo de mim: e então você virá visitar, de vez em quando, o pobre Erik!...” (LEROUX, 2006, p. 190).

As palavras de Erik mexeram profundamente com Christine e ela sensibilizou-se mais ainda quando notou, por trás da máscara, algumas lágrimas caindo. Esse período que passaram juntos na morada do Lago foi bastante interessante visto que, de certa forma, ajudou a responder alguns questionamentos existentes acerca das atitudes de Erik para com Christine:

Perguntei-lhe por que, já que me amava, não tinha encontrado outro jeito de me mostrar isso que não fosse me arrastando com ele e me prender dentro da terra. “É muito difícil fazer-se amar dentro de um túmulo. — A gente tem — respondeu ele — os encontros que pode. (LEROUX, 2006, p. 191).

A partir da resposta dele, podemos caminhar rumo à compreensão de que o sequestro, para ele, tratava-se da única possibilidade concreta de fazer Christine conhecê-lo, não ter medo e, quem sabe, retornar para ele. Mas ela, num ato de curiosidade, retira-lhe a máscara rapidamente enquanto cantavam juntos: “Quis ver o rosto da Voz e, instintivamente, num gesto de que eu não era dona, pois não mais me possuía, os meus dedos rápidos arrancaram a máscara...Oh! horror!... horror!” (LEROUX, 2006, p. 193) Esse ato, tão instruído para que ela não o cometesse, causou em Erik uma fúria tamanha:

Então aproximou-se de mim com o ranger horrível de seus dentes sem lábios e, enquanto eu caía sobre os joelhos, ele disse para mim raivosamente coisas insensatas, palavras sem sequência, maldições, delírio... Será que eu sei?!... Será que eu sei?!... “Debruçado sobre mim gritava: “— Olhe! Você quis ver! Veja! Repasse os seus olhos, embebede a sua alma com minha feiura maldita! Olhe o rosto de Erik! Agora você conhece o rosto da Voz! Ouvir-me, diga, não lhe bastava? Você quis saber como eu era feito. (...) num riso estrondoso, rouco, espumante, formidável... Dizia ainda coisas como estas: — Está satisfeita? Eu sou bonito, hein... Quando uma mulher me vê, como você, ela é minha. Ela me ama para

sempre! Eu, eu sou um tipo do gênero Don Juan. “E, erguendo-se em toda a sua altura, com o punho na boca, chacoalhando sobre os ombros aquela coisa hedionda que era a sua cabeça, ele esbravejava: “— Olhe para mim! Eu sou o Don Juan triunfante! “E como eu desviasse a cabeça pedindo clemência, puxou para junto de si a minha cabeça, brutalmente, pelos cabelos, onde tinham penetrado os seus dedos de morto. (LEROUX, 2006, p. 195-197).

Essa cena, descrita na obra de forma bastante dramática, culmina com a lamúria de Erik, dizendo que a máscara ainda permitia o privilégio da dúvida a Christine. Ela poderia pensar que ele talvez pudesse ter beleza, mas que agora que ela o conhecia verdadeiramente, ela nunca mais voltaria para ele, pois tinha se deparado com a sua feiura: “Enquanto você podia pensar que eu era belo, você podia voltar!... eu sei que você teria voltado... mas agora você conhece a minha feiura, fugirá para sempre... Também, por que você quis me ver!... Insensata!” (LEROUX, 2006, p. 198) e ele finaliza o diálogo trazendo suas dores pela rejeição sofrida pelos pais: “Louca Christine, que quis me ver!... quando o meu pai, mesmo ele, nunca me viu, quando a minha mãe, para não mais me ver, deu-me de presente a minha primeira máscara!” (LEROUX, 2006, p. 198).

E sim, Christine certamente voltaria para visitá-lo se não tivesse realizado a ação de tirar sua máscara, ela estava comovida com ele, com sua música, com suas lágrimas, mas ela tinha visto seu rosto e “agora, tendo saído daquelas catacumbas, não voltaria certamente! Não se volta para fechar-se num túmulo com um cadáver que ama você!” (LEROUX, 2006, p. 199). Esse ato culminou no cativeiro de Christine se estendendo por 15 dias e ela, querendo sua liberdade, empenhou-se em fingir naturalidade com o rosto de Erik:

Minha mentira foi tão horrenda quanto o monstro que a inspirava, e a esse preço pude recuperar a minha liberdade. Queimei a sua máscara. E interpretei tão bem o meu papel que, mesmo quando ele não estava mais cantando, atrevia-se a mendigar um de meus olhares, como um cão tímido que ronda ao redor de seu dono. Ele estava assim, ao redor de mim, como um escravo fiel, e me cercava de mil atenções. (LEROUX, 2006, p. 200).

Dessa forma sucedeu-se: Christine conseguiu sua liberdade de volta fundamentando-a na promessa de que retornaria a Erik. Durante a obra, Raoul é constantemente tomado por ciúmes, dúvida e insegurança. Ele, por diversas vezes, duvida dela e de seu amor: “O pensamento de Raoul ia aos extremos. Não sabia mais se devia ter compaixão de Christine ou maldizê-la e, alternadamente, tinha compaixão dela e a maldizia” (LEROUX, 2006, p. 137). Em alguns momentos ele

demonstrava pena pela situação que Christine estava vivendo: “Raoul, tímido, perguntou: — Você tem medo dele? Ela disse: — Ora, não! O rapaz, involuntariamente, ficou com dó dela, como se faz com uma pessoa impressionável que ainda está a braços com um sonho recente. (LEROUX, 2006, p. 168)”. Ele questionava-a sobre seus sentimentos, pois acreditava que, de alguma forma, ela nutria um amor por Erik:

Christine, diga-me... eu necessito que você me diga isso para poder ouvir com mais calma a continuação desta extraordinária história de amor... e você, você o odeia? — Não! — declarou Christine com simplicidade. — Ah! Sim... Você certamente o ama! O seu medo, os seus terrores, tudo isso é também amor e do mais delicioso! Aquele que a gente não confessa — disse Raoul com amargura. — Aquele que, quando você pensa nele, faz você se arrepiar... Pense bem, um homem que habita num palácio debaixo da terra! (LEROUX, 2006, p. 187).

E ele continuava a instigá-la, pois suas respostas por vezes eram confusas:

Desejaria saber que sentimento ele lhe inspira, já que você não o odeia. — De horror! — exclamou ela, lançando essas palavras com tal força que elas encobriram os suspiros da noite. “É o que há de terrível... — acrescentou ela, numa febre crescente. — Tenho horror por ele e não o detesto. Como odiá-lo, Raoul? Veja Erika meus pés, na morada do Lago, debaixo da terra. Ele se acusa, se maldiz, implora o meu perdão!... “Confessa a sua impostura. Ele me ama! Coloca a meus pés um imenso e trágico amor!... Raptou-me por amor!... Aprisionou-me com ele, dentro da terra, por amor... e me respeita, e rasteja, e geme, e chora!... E quando me levanto, Raoul, quando lhe digo que só posso desprezá-lo se ele não me devolver imediatamente essa liberdade, que me roubou, coisa incrível... ele a oferece para mim... basta que eu vá embora... Está pronto para me mostrar o misterioso caminho... só que... só que ele também se levantou e sou obrigada a me lembrar de que, se ele não é fantasma, nem anjo, nem gênio, ele continua sendo a Voz, pois ele canta!... “E eu o escuto... eu fico! (LEROUX, 2006, p. 187-188).

Em alguns outros momentos da obra, essa questão realmente não fica muito evidente, pois ela estava constantemente exteriorizando sua fascinação por Erik enquanto *Voz*, como podemos notar no seguinte trecho:

Meu amigo, existe uma virtude na música que faz com que nada exista no mundo exterior fora daqueles sons que vêm lhe tocar o coração. Só revivia a Voz e eu a seguia inebriada em sua viagem harmoniosa; eu fazia parte do rebanho de Orfeu! Ela me conduziu pela dor e pela alegria, no martírio, no desespero, no júbilo, na morte e nos triunfantes himeneus... Eu escutava... Ela cantava... Cantou para mim trechos desconhecidos... e me fez ouvir uma música nova que me causou uma estranha impressão de doçura, de langor, de repouso... uma música que, depois de elevar a minha alma, tranquilizou-a pouco a pouco e a conduziu até o limiar do sonho. (LEROUX, 2006, p. 188).

Vale destacar que Erik possuía algumas exigências: ele recebia uma quantia em dinheiro dos diretores do Ópera de Paris, pedia para que o dinheiro fosse

entregue pela personagem da lanterninha do teatro Madame Giry e que o camarote 5 estivesse disponível para seu uso durante os espetáculos. Ele exigiu que um personagem feminino de destaque fosse dado para Christine e não para Carlotta, mas seu pedido não foi atendido. Além disso, os diretores não lhe entregaram a quantia exigida e ainda demitem a madame Giry, colocando uma outra senhora em seu lugar. Como forma de castigá-los pelo não cumprimento das ordens, no meio da apresentação, Carlotta desafina e emite um som como o de um coachar de sapo e, no meio do grande alvoroço que isso causou, o grande lustre do teatro cai, matando a substituta da Sra. Giry e deixando outros feridos (LEROUX, 2006). Em meio a esse contexto, Christine fala para Raoul mais uma coisa que nos deixa confusos sobre seus sentimentos:

Houve, naquele dia, mortos e feridos, e todo o teatro ressoou com os mais tristes clamores. “O meu primeiro pensamento, Raoul, no estado de catástrofe, foi ao mesmo tempo para você e para a Voz, pois vocês eram, nessa época, as duas metades iguais do meu coração. Fui logo tranquilizada no que diz respeito a você, porque o vi no camarote do seu irmão e sabia que não corria nenhum risco. Quanto à Voz, tinha-me anunciado que assistiria à representação, e temi por ela; sim, realmente temi, como se ela tivesse sido ‘uma pessoa normal viva que fosse capaz de morrer’. Dizia a mim mesma: ‘Meu Deus! Talvez o lustre tenha esmagado a Voz’. Eu estava então no palco e aflita a ponto de me dispor a correr para a sala e procurar a Voz entre os mortos e feridos (LEROUX, 2006, p. 180).

E a cada vez que Raoul a questionava ou expunha sua dúvida, ela manifestava-se de forma ambígua:

— Durante aquelas poucas horas duvidei de que você me amasse. — E você ainda duvida, Raoul?... Fique então sabendo que cada uma de minhas viagens junto de Erik aumentou o meu horror por ele, pois cada uma dessas viagens, em vez de fazê-lo sossegar, como eu esperava, o tornou mais louco de amor!... E eu tenho medo! tenho medo!... tenho medo!... — Você tem medo... **mas você me ama?... Se Erik fosse belo, você me amaria, Christine? — Infeliz! por que tentar o destino?... Por que perguntar coisas que eu escondo no fundo da minha consciência como se esconde o pecado?** (LEROUX, 2006, p. 202, grifo nosso).

Poderíamos nos debruçar sobre essa resposta de Christine que poderia ter sido dada de forma direta e que também tranquilizasse Raoul, mas na verdade, ela demonstra uma ponta de dúvida sobre “e se Erik fosse belo?”. Como esperado por Erik, a questão da aparência, de fato, era um aspecto muito relevante nessa relação com Christine. Mas essa questão não é a principal nesse trabalho e, tirando essa dúvida, o autor nos esclarece que Erik “ocupava o espírito de Christine pelo terror, mas o coração da doce menina pertencia inteirinho ao visconde Raoul de Chagny” (LEROUX, 2006, p. 312).

E seu coração pertencia tanto a Raoul que eles planejaram uma fuga após sua grande apresentação. Erik descobre e rapta novamente Christine, mas dessa vez, no meio do espetáculo. Seu desaparecimento repentino gera um grande alvoroço e Raoul, desesperado, vai em busca da sua amada. O Persa aparece nesse contexto a fim de ajudar Raoul a chegar na morada do Lago, onde Erik levou Christine. Ambos ficam presos em uma câmara desenvolvida por Erik denominada *quarto dos suplícios*. Tinha esse nome pois era um quarto cheio de espelhos que simulava uma floresta e a temperatura ia aumentando cada vez mais. Era uma espécie de lugar de tortura, onde os torturados, caso não aguentassem mais, tinham à sua disposição um laço em uma árvore para se suicidarem. Christine e Erik estão no quarto ao lado. Ela, mais uma vez, sendo prisioneira dele (LEROUX, 2006).

De acordo com Leroux (2006), no subterrâneo do teatro encontram-se inúmeros barris de pólvora colocados por Erik e é nesse contexto que ele coloca nas mãos de Christine a decisão final: ou ela escolhe casar-se com ele ou todo o teatro explode, matando a todos. E então, para salvar o seu amado e não gerar mortes, Christine escolhe casar-se com Erik. Em seu relato para o Persa sobre esses fatos, Erik fala sobre esse momento em que Christine escolhe casar-se com ele:

— Sim, ela estava me esperando! — retomou Erik, que se pôs a tremer como uma folha, mas a tremer de uma verdadeira emoção solene. — Estava me esperando de pé, viva, como uma noiva viva de verdade, pela sua salvação eterna... E quando me adiantei em sua direção, mais tímido do que uma criancinha, ela não fugiu... não, não... ficou ali... me esperou... acho até, daroga, que ela um pouco... oh! não muito... mas um pouco, como uma noiva, aproximou a sua testa... E... e... eu a... beijei!... Eu!... eu!... eu!... E ela não morreu!... E ficou ali bem naturalmente, ao meu lado, depois que eu a beijei, assim... na testa... Ah! como é bom, daroga, beijar alguém!... Você não pode saber, não pode!... Mas eu! eu!... (...) Então, eu chorei de tamanha felicidade. E caí chorando aos seus pés... e beijei os seus pés, seus pezinhos, chorando... Você também está chorando, daroga; e ela também chorava... o anjo chorou... (LEROUX, 2006, p. 373).

Sensibilizado com tamanha atitude de Christine que não era de amor por ele, mas sim de amor por Raoul, uma vez que ela decide casar-se com Erik a fim de protegê-lo da morte que Erik tanto ameaçava através da explosão do Teatro, decide libertá-los para que possam viver seu amor de maneira plena. Além disso, ele descreve a sensação de ser amado e poder compartilhar afeto quando fala do beijo que deu na testa de Christine. Ele destaca o fato de ela ter permanecido ali, sem o

sentimento de repulsa que todos os outros sentiam por causa de sua aparência. Quase como que seu objetivo todo fosse esse: Christine sentir-se confortável com ele. O desfecho da história se dá com o anúncio da morte de Erik três semanas depois de todos esses acontecimentos e Christine e Raoul irem embora.

Diante disso tudo, uma fala de Erik no capítulo 23, no momento em que Christine precisa escolher entre casar-se com ele (missa de núpcias) ou fazer com que todos no teatro morram (missa dos defuntos), é bastante pertinente para pensarmos sobre sua história de vida e suas vivências:

— A missa de defuntos não é nada alegre! — disse Erik—, ao passo que a missa de núpcias é magnífica! É preciso tomar uma decisão e saber o que se quer! Para mim, é impossível continuar a viver assim, no fundo da terra, num buraco, como uma toupeira! Don Juan triunfante está terminado, agora eu quero viver como toda gente. Quero ter uma mulher como toda gente e iremos passear aos domingos. 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. E cantaremos só para nós, até morrer. Você está chorando? Tem medo de mim? No fundo, entretanto, eu não sou mau! Ame-me e verá! Só me faltou ser amado para ser bom! Se você me amasse, eu seria doce como um cordeiro e você faria de mim o que quisesse. (LEROUX, 2006, p. 321).

No decorrer da obra, Erik explicita várias vezes seu sofrimento por ter sido abandonado e por se sentir só por causa de sua deformidade. Muitas vezes temos a impressão de que ele, de uma certa forma, tenta “compensar” sua aparência com suas habilidades artísticas, mas que, ainda assim, o fato de ele ser sozinho e rejeitado, o deixa infeliz:

Estou farto, está vendo, de ter uma floresta na minha casa e um quarto dos suplícios!... E de ficar alojado, como um charlatão, no fundo de uma caixa de fundo duplo!... Estou farto!... estou farto!... Quero ter um apartamento tranquilo, com portas e janelas comuns e uma mulher honesta dentro, como toda a gente!... Você deveria entender isso, Christine, e eu não devia precisar repetir-lhe isso a toda hora!... Uma mulher como toda gente tem!... Uma mulher que eu amaria, que levaria para passear aos domingos, e que eu faria rir a semana toda! Ah! Você não ia se aborrecer comigo! Eu tenho mais de um truque na manga, sem contar os truques de baralho!... Escute! Quer que eu lhe mostre um truque de baralho? Sempre vai servir para passarmos alguns minutos, enquanto esperamos chegar amanhã à noite, 11 horas!... Minha pequena Christine!... Minha pequena Christine!... Você está me escutando?... Você não me rejeita mais!... diga? Você me ama!... Não, você não me ama!... Mas não faz mal! Você me amará! Antigamente você não podia olhar para a minha máscara porque não sabia o que estava atrás... E agora você pode olhar e você esquece o que está atrás, e você aceita não me rejeitar mais!... A gente se acostuma com tudo, quando quer... quando se tem boa vontade!... quantos jovens que não se amavam antes do casamento passaram a se adorar depois! Ah! não sei mais o que estou dizendo... Mas você vai se divertir muito comigo!... (LEROUX, 2006, p. 335-336).

E é a partir dessas falas e vivências em específico que iremos discutir a temática da solidão de Erik, o Fantasma, que foi rejeitado diversas vezes, não teve a oportunidade de ser amado e escondeu-se do mundo por muito tempo nos subterrâneos do teatro e por trás de uma máscara. “É o caso de se ter pena dele? É o caso de maldizê-lo? Ele só pedia para ser alguém, como todo mundo!” (LEROUX, 2006, p. 283).

4. SOLIDÃO

4.1. Familiaridade

Compreendendo o pequeno resumo exposto da obra, podemos perceber que Erik passou por uma série de acontecimentos que de certa forma o constituíram e também possibilitaram a alcunha de Fantasma da Ópera. O intuito desse trabalho não é de forma alguma esgotar a obra e nem elaborar uma verdade última sobre a mesma, mas, sobretudo, pensar as vivências do personagem e, em certa medida, compreendê-las a partir do que Leroux (2006) expõe. Para tanto, iremos passear principalmente entre Heidegger e Leroux, evidenciando algumas questões abordadas por Heidegger tais como a temporalidade, familiaridade, impropriedade, abertura, facticidade, ocupação, manualidade, preocupação, tonalidades afetivas, angústia e tédio para, enfim, pensarmos a experiência de solidão do personagem.

Partindo da instauração de mundo que se dá na obra de arte e tendo como fundamento o pensamento fenomenológico-hermenêutico do filósofo alemão Martin Heidegger nos debruçaremos agora a caminhar pelo indicativo formal do *Dasein* e investigar de que forma o horizonte histórico do mundo ficcional instaurado na obra, influenciou o Fantasma em suas ações no decorrer da obra, buscando compreender a solidão enquanto modo de ser-com. Dessa forma, tendo em vista que a solidão é um fenômeno humano, tomaremos como ponto de partida as noções heideggerianas acerca do ser do homem, o *Dasein*.

Como explicitado por Macedocouto (2015) “é preciso delinear o que o filósofo germano pensa por ser-aí, principalmente pelo fato de que o seu pensamento é diametralmente oposto ao das psicologias, ou das chamadas teorias da subjetividade” (p. 15). Segundo Heidegger (2005), o *Dasein* é o ente que nós mesmos somos e que por também ser singularidade não pode estar subsumido a categorias, como por exemplo, a dos “homens”. Somente o *Dasein* pode dizer que algo é, é o único ente “a partir do qual se pode falar que há algo como ser, que transcende, é clareira, que é e está na abertura, que forma mundo” (SEIBT, 2010, p. 250).

O *Dasein* possui “a tendência de compreender o seu próprio ser a partir daquele ente com quem ele se relaciona e se comporta de modo essencial, primeira e continuamente, a saber, a partir do ‘mundo’” (HEIDEGGER, 2005, p. 43). A sua analítica é orientada para a tarefa que guia a elaboração da questão do ser,

portanto, “as modalidades de acesso e interpretações do *Dasein* devem ser escolhidas de modo que esse ente possa mostrar-se em si mesmo e por si mesmo” (HEIDEGGER, 2005, p. 44).

Busca-se, portanto, a estrutura ontológica do ser-aí, isto é, o que possibilita que a nossa condição existencial se desvele de uma forma e não de outra (MACEDOCOUTO, 2015). Como o autor explana: “o ser-aí nunca poderá ser exemplificado dentro de gênero e de categorias de um ente. Sua própria singularidade já exclui qualquer possibilidade de categorialização” (p. 48).

Dessa forma, é inviável concebê-lo buscando enquadrá-lo em um pensamento sistemático e objetificante, mas essas modalidades de acesso e interpretações do *Dasein* devem evidenciá-lo em sua cotidianidade mediana, de onde se devem extrair estruturas essenciais e não estruturas ocasionais e acidentais (HEIDEGGER, 2005). Essas estruturas essenciais “se mantêm ontologicamente determinantes em todo modo de ser de fato do *Dasein*” (HEIDEGGER, 2005, p. 44).

Ao falar do *Dasein* em sua analítica existencial o filósofo está falando de caracteres ontológicos denominados por ele de existenciais e não de categorias, “porque eles se determinam a partir da existencialidade” (HEIDEGGER, 2005, p. 80). Para que possamos pensar acerca da solidão de Erik de forma ontológica é necessário que, primeiramente, busquemos apreender alguns desses existenciais, portanto, buscaremos compreender o que Heidegger tem a nos dizer sobre o *Dasein*, temporalidade, o ser-com, angústia enquanto tonalidade afetiva e alguns outros existenciais que emergirão à medida que formos dialogando com o pensamento heideggeriano.

Heidegger (2005) evidencia que o terreno para a resposta da questão do sentido do ser é a temporalidade. O *Dasein* é de tal maneira que, sendo, realiza uma compreensão do ser e a temporalidade é o ponto de partida onde ele sempre compreende e interpreta o ser. Por isso o *Dasein* é um ente temporal e não um ente não temporal, baseado em relações numéricas e espaciais. “O ser só pode ser compreendido sempre e a cada vez na perspectiva e com referência ao tempo” (HEIDEGGER, 2005, p. 47), portanto, é na temporalidade² que o ser do *Dasein* tem o seu sentido, ou seja, ela é o horizonte de desvelamento do sentido do ser.

² Para compreender a distinção de tempo e temporalidade, a partir de Heidegger (2001) temos que tempo tem uma conotação de um tempo coletivamente compreendido e mensurado, entendido pela

Partindo disso, Macedocouto (2015) nos diz que “o ser-aí é então interpelado pelo ser em sua temporalidade(…)” e também “se o ser só pode ser compreendido no tempo, aquilo que se mostra no tempo é o próprio ser e não o ente” (p. 43-44). Heidegger (1984) evidencia ainda que “Em *Ser e Tempo* ‘ser’ não é outra coisa que ‘tempo’, na medida em que ‘tempo’ é designado como pré-nome para a verdade do ser, pré-nome cuja verdade é o acontecimento do ser e assim o próprio ser” (p. 60)

Cardinalli (2015) também explicita que, para o filósofo, a reflexão sobre o sentido do ser do *Dasein* tem como dimensão fundamental a temporalidade. Esta, “não é ocasional ao existir humano, uma vez que o ser-aí já é e está aberto temporariamente. É a temporalidade que mostra o movimento *ek-stático* da existência, isto é, o movimento para fora de si e para si mesmo” (CARDINALLI, 2015, p. 251), é o que diz que estamos fora, lançados. Sobre essa questão, a autora salienta ainda:

A temporalização envolve sempre os três êxtases: o futuro (advir), o passado (retovir) e o presente (apresentar). Eles não se mostram de modo sequencial, um após o outro, uma vez que são indissociáveis e interdependentes, revelando a inter-relação passado-presente-futuro. (...) Para Heidegger, há uma primazia do futuro, uma vez que a temporalização do compreender (*poder ser*) tem por base o futuro, apesar de ser também determinado com igual originalidade pelo passado e pelo presente. O futuro pode se revelar por meio dos projetos existenciários que solicita o ser-aí para sua realização, mas como projeto, ainda não se concretizou, e assim, pode ou não acontecer (...). Nesse sentido, o futuro apela e solicita o ser-aí, quando o compreendemos como ser lançado no movimento de vir a ser, possibilitando, desse modo, tanto as mudanças nas maneiras de existir quanto a aproximação das incertezas e a instabilidade no viver (CARDINALLI, 2015, p. 251-252)

Nesse sentido, podemos pensar sobre a maneira que os acontecimentos na vida de Erik o afetaram e continuaram o afetando: não há uma espécie de “limite” temporal, o que aconteceu em seu passado era sempre recorrente na sua fala atual e a projeção para o futuro também era trazida para o presente, quando ele falava sobre casar-se com Christine e ter uma vida “como toda a gente tem” (LEROUX, 2006, p. 335). Heidegger (2001) nos mostra isso: as partes do tempo não se dão de forma simultânea, todavia, o tempo é unidimensional, isto é, a abertura das *ekstasis* temporais são co-originárias.

perspectiva aristotélica de sucessão de agoras e temporalidade é a estrutura ontológica mais originária que aponta a nossa relação com o tempo e que só numa perspectiva secundária se relaciona ao tempo do calendário-relógio

Dessa forma, há a possibilidade de compreensão de que aquilo que lhe causou dor (a rejeição dos pais, das pessoas, a solidão) não ficou no passado, dado que isso constantemente comparecia, mesmo com o passar dos anos: o sofrimento não era “algo passado”, era algo que estava ali, presente e no presente. Ele a sentia e agia a partir dela. Heidegger (2005) nos diz que o sentido das tonalidades afetivas é o vigor de ter sido, portanto, entre o nosso estar-lançado e os afetos há sempre uma ligação. Isso demonstra a seriedade da relação que temos com o mundo e também reforça a ideia de um passado que se mantém, que vigora.

Compreendemos então Heidegger (2005) que explicita que “o ser só pode ser compreendido, sempre e a cada vez, na perspectiva e com referência ao tempo” (p. 47). Ora, se não há uma ordem sequencial da temporalização, compreendemos que o pensamento heideggeriano vai de encontro com a lógica moderna (inclusive difundida em grande escala pelo fenômeno dos *coaches*) de que existem formas de simplesmente esquecer o passado com fórmulas milagrosas do tipo: “Os cinco passos para esquecer o que lhe fez mal”, como se houvesse uma separação sistemática de passado x presente x futuro.

Benedito Nunes (2002) corrobora: “o passado ainda está presente, como mostra a retroveniência. O *Dasein* ainda é o passado sem deixar de ser presente. E no presente está comprimido o passado; como no passado antecipa-se o futuro” (p. 21). Nesse sentido Heidegger (2006) ressalta:

Em seu ser de fato, o *Dasein* é sempre como e “o que” ele já foi. Explicitamente ou não, o *Dasein* é sempre seu passado e não apenas no sentido do passado que sempre se arrasta “atrás” de si e, desse modo, possui como propriedades simplesmente dadas, as experiências passadas que, às vezes, agem e influem sobre o *Dasein*. Não. O *Dasein* “é” o seu passado no modo de seu ser, o que significa, a grosso modo, que sempre “acontece” a partir do seu futuro (p. 48).

Vemos, portanto, que Heidegger não fala de um tempo, mas de uma temporalidade que é “a condição de possibilidade da historicidade enquanto um modo de ser temporal próprio do *Dasein*, mesmo abstraindo da questão se e como o *Dasein* é um ente “no tempo” (HEIDEGGER, 2005, p. 47). De maneira análoga, não fala de uma história, e sim de uma historicidade, uma vez que comumente ao se pensar em história pensa-se em uma sucessão de fatos no tempo, porém, o que o autor pretende evidenciar é a superação da ideia de tempo e história a fim de pensarmos o *Dasein* originariamente (SEIBT, 2010), compreendendo que “a determinação da historicidade se oferece antes daquilo a que se chama de história” (HEIDEGGER, 2005, p. 48).

Conforme Heidegger (2005), historicidade é o que “indica a constituição ontológica do ‘acontecer’ próprio do *Dasein* como tal” e “é com base nela que a ‘história universal’, e tudo que pertence historicamente à história do mundo, se torna possível” (p. 48). Como explicita Stein (2008), o *Dasein* é “dotado de características temporais e caráter histórico. Ele é historicidade” (p. 80). Essa noção é bem importante para que possamos ter uma compreensão do que será colocado a seguir e será vista de forma relacional com outros pontos do pensamento heideggeriano. Em *Seminários de Zollikon* (2001) o filósofo nos diz que o homem europeu “precisa pensar de maneira histórica” (p. 129). Ultrapassamos tal afirmação e dizemos mais: para além do europeu, todo homem precisa pensar de maneira histórica.

Seguindo o caminho de compreensão do *Dasein*, percebemos que ele não está fechado em si mesmo, pelo contrário, o intuito do autor em utilizar esse termo é dizer que o ser do ser humano é um *Sein* (um acontecer) que ocorre no *Da* (aí). Esse *Da* é a abertura do *Dasein*, isto é, a clareira que permite a apresentação do mundo ao *Dasein*. Isto implica dizer que ele não contém abertura e nem tem como possibilidade estar aberto, “ele é a sua abertura” (HEIDEGGER, 2005, p. 187) e o termo nos diz que “o ser ‘se revela’ ao *Dasein* enquanto é ‘revelado’ por este último” (DASTUR&CABESTAN, 2015, p. 41).

O termo *Da* faz referência a um não fechamento, “indica a abertura na qual o ente pode estar presente para o homem, inclusive ele mesmo para si mesmo” (HEIDEGGER, 2001, p. 146). O autor nos diz ainda que “o ser humano está, pois, na abertura do ser, no desocultamento do que está presente” (p. 117). Essa abertura é o que possibilita o estar lançado no mundo, num movimento para fora, *ek-sistere*. Esse estar-lançado diz do caráter ontológico do *Dasein*: o fato de ser e ter de ser (HEIDEGGER, 2005).

Nisso consiste a facticidade: ele sempre é e tem a responsabilidade de ser, “é o caráter fatural do fato do *Dasein* em que, como tal, cada *Dasein* sempre é” (p. 94). Não há como escolher não ser, o *Dasein* é o ente que é, sendo. Na medida em que existe, ele faticamente já se decidiu a partir das situações que lhe são abertas. Mesmo quando ele decide não ser algo, há uma decisão por outra coisa, ou seja, ele sempre é o seu aí, sua abertura de mundo que se dá a partir de uma compreensão. Trata-se de uma facticidade que é histórica, isto é, o fato de ter de ser o meu aí concreto a cada vez, tendo em vista esse ter de ser a partir de um contexto. Heidegger (2005) nos traz que:

O ser deste ente é sempre e cada vez meu. Em seu ser, isto é, sendo, este ente se comporta como seu ser. Como um ente deste ser, o *Dasein* se entrega à responsabilidade de assumir seu próprio ser. O ser é o que neste ente está sempre em jogo. (...) A esse deste ente está em ter de ser (p. 77).

Vale lembrar que ao determinar-se, o *Dasein* não pode escolher-se de forma deliberada e arbitrária, como por exemplo, sentada em frente ao computador escrevendo esse capítulo, não posso escolher ser uma astronauta e estar na Lua nesse exato momento ou voltar no tempo e ser uma princesa da Idade Média, porque isso está fora do meu horizonte de possibilidades. O que posso fazer é escolher parar de escrever e assistir série ou levantar, buscar uma xícara de café e dar continuidade ao trabalho, por exemplo, porque essas possibilidades estão ao meu alcance.

A partir disso, compreendemos que o ter de ser se insere dentro das possibilidades do *Dasein* que são determinadas historicamente. As possibilidades de ser são infinitas, mas nem todas são realizáveis, uma vez que estamos inseridos em um contexto que pode permiti-las ou não. Ele é suas próprias possibilidades ao passo que se decide acerca de si, está “sempre lançado, sempre em jogo, sempre sendo dentro de suas possibilidades, mas nunca totalmente sedimentado” (MACEDOCOUTO, 2015, p. 48).

Heidegger (2005) evidencia que o *Dasein* não é um ser simplesmente dado, mas é sempre a sua possibilidade, isto é, ele não a possui como uma propriedade simplesmente dada, ele a é. Ele é o que pode ser e em sintonia com o modo da possibilidade. Dentre os existenciais, a possibilidade é a mais originária e mais positiva determinação ontológica do *Dasein*, “no sentido existencial, é sempre um poder-ser-no-mundo histórico. Pelo modo como eu correspondo ao que vem ao meu encontro, eu vejo o presente e o passado” (HEIDEGGER, 2001, p. 181). O autor salienta ainda que:

A possibilidade como existencial não significa um poder-ser solto no ar, no sentido da “indiferença do arbítrio”. Enquanto algo essencialmente disposto, o *Dasein* já caiu em determinadas possibilidades e, enquanto o poder-ser que ele é, já deixa passar tais possibilidades, dando continuamente a si mesma as possibilidades de seu ser, assumindo-as ou recusando-as. Isso diz, no entanto, que para si mesmo, o *Dasein* é a possibilidade de ser que está entregue à sua responsabilidade, é a possibilidade que lhe foi inteiramente lançada. O *Dasein* é a possibilidade de ser livre para o poder-ser mais próprio. A possibilidade de ser é, para ele mesmo, transparente em diversos graus e modos possíveis (HEIDEGGER, 2005, p. 199).

Retomamos aqui a ideia de estar-lançado enquanto “modo de ser de um ente que sempre é suas possibilidades e isso de tal maneira que ele se compreende nessas possibilidades e a partir delas (projeta-se para elas)” (HEIDEGGER, 2005, p. 244) e na medida em que nos projetamos em possibilidades, nos compreendemos. Compreender diz do próprio poder-ser do *Dasein*, tendo em vista que em si mesmo, abre-se e revela como está se dando seu próprio ser (HEIDEGGER, 2005). Para o filósofo, a compreensão sempre conduz a possibilidades, uma vez que a mesma possui a estrutura existencial do projeto, “constituição ontológico-existencial do espaço de articulação do poder-ser de fato” (HEIDEGGER, 2005, p. 201), isto é, o ser do *Dasein* é projetado pela compreensão.

A interpretação, por sua vez, não se trata de uma tomada de conhecimento do que se compreendeu, mas sim, de uma elaboração das possibilidades projetadas na compreensão. Essa interpretação nunca é isenta de pressuposições, antes, apreendida a partir de um dado preliminar, está fundamentada em sua essência em uma posição prévia, visão prévia e concepção prévia, por isso sempre é dada a partir de uma determinada conceituação. (HEIDEGGER, 2005) Dessa forma, temos que:

Na condição de lançado, o *Dasein* se lança no modo de ser do projeto. O projeto nada tem a ver com um possível relacionamento frente a um plano previamente concebido, segundo o qual o *Dasein* instalaria o seu ser. Ao contrário, como *Dasein*, ele já sempre se projetou e só é na medida em que se projeta. Na medida em que é, o *Dasein* já se compreendeu e sempre se compreenderá a partir de possibilidades (HEIDEGGER, 2005, p. 201).

Ao falarmos de compreensão da existência, devemos levar em conta que se trata de uma compreensão de mundo, que é essa abertura originária do *Dasein*, a totalidade de possibilidades, conjuntura de sentidos. É o que permite o *Dasein* ser possibilidade. Em um primeiro momento, podemos pensar em mundo como coisas naturais ou quaisquer tipos de outras coisas, mas não é disso que se está falando, pois tudo isso já está dado no mundo, não é mundo. Notamos aqui a ousadia da Fenomenologia e das filosofias da existência como um todo ao considerar isso, visto que até então a tradição filosófica compreendia mundo enquanto coisa (substância).

Dessa forma pode-se pensar em mundo e *Dasein* não a partir uma relação sujeito x objeto, mas sim, fora do pensamento cartesiano, em uma relação, onde o *Dasein* se relaciona consigo mesmo, com os outros *Dasein* e com os entes intramundanos, isto é, os entes simplesmente dados (HEIDEGGER, 2005). Segundo o filósofo, mundo é o que “designa o conceito existencial-ontológico da

mundanidade” (p. 105) que, por sua vez, pode passar por transformações e modificações no conjunto de estruturas de mundos particulares, mantendo, todavia, o *apriori* da mundanidade em geral (HEIDEGGER, 2005).

Nesse sentido, podemos pensar na expressão formal e existencial do ser do *Dasein*: o ser-em, que diz do estar acostumado, habitar, deter-se, estar habituado. Trata-se da familiaridade do *Dasein* (HEIDEGGER, 2005). É nesse contexto de mundo, ser-em, familiaridade, que os entes podem vir ao encontro do *Dasein*, podem revelar-se e desvelar-se. Estes, são os entes intramundanos, estão no mundo circundante e não possuem o modo de ser do *Dasein*. A partir dessa relação de familiaridade, compreendemos esse *Dasein* como ser-no-mundo e isso não diz de uma relação de encaixe ou de sujeito x objeto, mas sim, de uma constituição ontológica do *Dasein*. Essa relação, por sua vez, diz de um engajamento pré-reflexivo (MACEDOCOUTO, 2015).

O ser-no-mundo não é uma “propriedade” que o *Dasein* às vezes apresenta e outras não, como se pudesse ser igualmente com ou sem ela. O homem não “é” no sentido de ser e, além disso, ter uma relação com o mundo, o qual por vezes lhe viesse a ser acrescentado. O *Dasein* nunca é “primeiro” um ente, por assim dizer, livre de ser-em que, algumas vezes, tem gana de assumir uma “relação” com o mundo. Esse assumir relações com o mundo só é possível porque o *Dasein*, sendo-no-mundo, é como é. Tal constituição de ser não surge do fato de, além dos entes dotados do caráter do *Dasein*, ainda se darem e desaparecerem com ele outros entes, os simplesmente dados. Esses outros entes só podem deparar-se “com” o *Dasein* na medida em que conseguem mostrar-se, por si mesmos, dentro de um mundo (HEIDEGGER, 2006, p. 95-96).

Em sua cotidianidade banal, o *Dasein* está sempre se relacionando com os entes intramundanos. A isso Heidegger dá o nome de ocupação: “pelo fato do ser-no-mundo pertencer ontologicamente ao *Dasein*, o seu ser para com o mundo é, essencialmente, ocupação” (HEIDEGGER, 2006, p. 95) e “enquanto ocupação, o ser-no-mundo é tomado pelo mundo de que se ocupa” (HEIDEGGER, 2006, p. 100). Dessa forma, o ser-junto-ao-mundo é compreendido como ocupação, isto é, na medida em que o *Dasein* é aquilo que lhe constitui ontologicamente, ser-no-mundo, ele se ocupa, ou seja, relaciona-se com o mundo, entendendo aqui mundo enquanto abertura de sentido. Ele é no mundo e o mundo lhe abre as possibilidades para que ele seja. Isso nos esclarece que “um mero sujeito não ‘é’ e nunca é dado sem mundo. Da mesma maneira, também, de início, não é dado um eu isolado sem os outros” (HEIDEGGER, 2005, p. 167).

Essa relação primeira com o mundo se dá de forma imprópria e se dá na maioria das vezes, ou seja, vivemos na maior parte das vezes na impropriedade, no

modo cotidiano e impessoal. Isso não implica um juízo de valor sobre as formas de existir no sentido de um modo ser melhor ou pior do que o outro, mas trata-se de um modo e apenas isso, afinal, não escapamos da impropriedade, uma vez que ela se faz necessária e está aí, como assinala o filósofo: “o impessoal é um existencial e, enquanto fenômeno originário, pertence à constituição positiva do *Dasein*. O *Dasein* possui em si próprio diversas possibilidades de concretizar-se” (HEIDEGGER, 2005, p. 182).

É necessário também assinalar que, segundo o filósofo (2005), quando falamos em impropriedade, não estamos falando de “propriamente não”, como se nesse modo de ser, o ser do *Dasein* fosse perdido, mas a impropriedade “constitui justamente um modo especial de ser-no-mundo em que é totalmente absorvido pelo “mundo” e pela co-presença dos outros no impessoal” (HEIDEGGER, 2005, p. 237) e esse modo de ser compreende o *Dasein* em seu modo mais próximo de ser, onde ele se mantém na maior parte das vezes.

Segundo Heidegger (2005), o modo de ser impessoal fundamenta o modo de ser da cotidianidade em que, em seu ser, coloca em jogo a medianidade, isto é, a indiferença cotidiana do *Dasein*, que não se trata de algo simplesmente dado. Podemos então pensar na impessoalidade enquanto retirada da responsabilidade de cada *Dasein*, uma vez que “tira o encargo de cada *Dasein* em sua cotidianidade. E não apenas isso, com esse desencargo, o impessoal vem ao encontro do *Dasein* na tendência da superficialidade e facilitação” (HEIDEGGER, 2005, p. 180).

Todo mundo é outro e ninguém é si próprio. O impessoal, que responde à pergunta quem do *Dasein* cotidiano é ninguém, a quem o *Dasein* já se entregou na convivência de um com o outro (HEIDEGGER, 2005, p. 181).

Percebemos esse caráter superficial quando, em nosso dia a dia, vivenciamos os momentos junto às coisas, mas não pensamos sistematicamente sobre aquilo que as constitui, sobre suas características e nem as problematizamos, ou seja, uso esse computador agora, mas apenas o uso a fim de que o texto que escrevo apareça na tela e fique salvo. Eu não penso sobre o modo de funcionamento de cada tecla, de cada parte do sistema operacional ou algo do tipo. Eu apenas o utilizo enquanto instrumento, isto é, “ente que vem ao encontro na ocupação” (HEIDEGGER, 2005, p. 109).

Um instrumento nunca “é”. O instrumento só pode ser o que é num todo instrumental que sempre pertence ao seu ser. Em sua essência, todo

instrumento é “algo para...” Os diversos modos de “ser para” como serventia, contribuição, aplicabilidade, manuseio constituem uma totalidade instrumental. Na estrutura “ser para” acha-se uma referência de algo para algo (HEIDEGGER, 2005, p. 110).

Dessa forma, compreendemos o instrumento sempre correspondendo à sua instrumentalidade, ou seja, a caneta, em uma primeira aproximação, não é um material plástico e cilíndrico de onde sai tinta ao entrar em contato com o papel, é uma caneta para escrever. A cama não é uma superfície acolchoada sobre quatro suportes, é uma cama para dormir. E dessa forma podemos pensar em vários outros instrumentos que estão ao nosso redor e que não os percebemos, em primeira instância, e nem os apreendemos tematicamente, mas pensamos sempre em seu para, seu uso, seu para quê, sua finalidade (HEIDEGGER, 2005). A esse modo de ser do instrumento, onde ele se revela por si mesmo: a caneta para escrever, a cama para dormir, etc., Heidegger (2005) dá o nome de manualidade.

O autor evidencia que: “O instrumento está disponível para o manuseio, em sentido amplo, unicamente porque todo instrumento possui esse “ser-em-si” e não simplesmente ocorre” (HEIDEGGER, 2005, p. 111). Esse modo de lidar da manualidade se dá a partir da multiplicidade de referências do ser-para, chamada de circunvisão, onde os instrumentos subordinam-se a uma rede de referências do ser-para (MACEDOCOUTO, 2015).

É importante ressaltar que, apesar da existência dos utensílios e das coisas, existem também aquele que se difere desses mesmos por ser e estar no mundo segundo o modo de ser-no-mundo e não é simplesmente dado e nem algo à mão. Estamos falando do *Dasein* que, a partir desse modo de ser-no-mundo, determinado pelo com, é, essencialmente ser-com. Esse ser-no-mundo que tem como fundamento o mundo, é sempre mundo compartilhado com os outros. Portanto, ao pensarmos em ser-em estamos pensando em um ser-em que é ser-com os outros (HEIDEGGER, 2005).

O ser-com determina existencialmente o *Dasein* mesmo quando um outro não é, de fato, dado ou percebido. Mesmo o estar só do *Dasein* é ser-com no mundo. Somente num ser-com e para um ser-com é que o outro pode faltar. O estar só é um modo deficiente de ser-com e sua possibilidade é a prova disso. Por outro lado, o fato de estar só não é eliminado porque “junto” a mim ocorre um outro exemplar de homem ou dez outros. O *Dasein* pode estar só mesmo quando esse e ainda outros tantos são simplesmente dados (HEIDEGGER, 2005, p. 172).

Nesse sentido, o fato de ter alguém próximo de mim não implica necessariamente em ser-com, uma vez que não se trata de uma propriedade que é “ativada” sempre que tem alguém por perto. Está para além disso. Ser-com é uma constituição do *Dasein*, independentemente de haver uma companhia no momento ou não. Na verdade, a possibilidade de ter ou não uma companhia constitui o ser-com. E, não é porque há alguém próximo que eu vou estar “acompanhada”, posso me sentir sozinha mesmo em meio a uma multidão, vide as queixas que comumente presenciamos de pessoas que, mesmo morando com outras, sendo casadas, tendo um ou vários grupos de amigos, estão sozinhas. Ter a presença física de outras pessoas não implica em estar junto de fato. O filósofo irá nos dizer que esse “estar só é um modo deficiente de ser-com” (HEIDEGGER, 2005, p. 172). Esse ponto é um ponto bastante importante sobre o qual iremos nos debruçar um pouco mais adiante.

Conforme Macedocouto (2015), os modos do ser-aí acabam por ser determinados ontologicamente pelo ser-com que, com a ocupação e a manualidade configuram modos de cuidado. Vale lembrar que ao relacionar-se com os utensílios, o *Dasein* está no modo de ocupação, porém ao relacionar-se com entes que não possuem o modo de ser do utensílio, isto é, com aqueles que também são *Dasein*, não se trata de uma ocupação, mas sim, de uma preocupação. Esta, por sua vez, comprova-se enquanto uma constituição ontológica do *Dasein* que imbrica-se com o ser para o mundo da ocupação e com o ser para consigo mesmo a partir de suas diferentes possibilidades (HEIDEGGER, 2005).

Ele evidencia ainda que, na maior parte das vezes, isto é, na convivência mediana com os outros, o *Dasein* relaciona-se a partir de modos deficientes de preocupação. Isso se dá, por exemplo, quando não percebemos o outro, não nos sentimos tocados pelo outro ou mesmo somos indiferentes a ele. E isso não é algo ruim, mas faz-se necessário no horizonte em que nos encontramos, visto que pode ser bastante problemático perceber exatamente todas as pessoas ao nosso redor e sermos tocados por todas essas pessoas.

Como seria, por exemplo, uma simples ida ao centro da cidade de ônibus se eu me demorasse com todas as pessoas dentro do coletivo e no decorrer do percurso? Provavelmente bastante cansativo e eu mesma não daria conta. Por isso, ressalto aqui, novamente, que não há um caráter de juízo sobre os termos por ele

tecidos ao longo de *Ser e Tempo*, mas tratam-se de modos de existência e apenas isso.

Percebemos que o modo deficiente de preocupação destacado acima, que caracteriza a convivência cotidiana, pode, em uma primeira aproximação ser assemelhada ao modo da manualidade do instrumento que se dá na ocupação por apresentar o caráter de não surpresa e evidência, porém, no modo da preocupação não se trata de entes simplesmente dados, mas sim, do ente que nós mesmos somos, o *Dasein*, por isso é válido destacar que há uma distinção ontológica bastante marcante entre o caráter de superficialidade para com os utensílios que se dá na ocupação e a indiferença cotidiana dos entes que convivem uns com os outros na preocupação (HEIDEGGER, 2005).

Diante dos modos de preocupação, podemos destacar duas possibilidades extremas: a preocupação substituidora e a preocupação liberadora. A primeira, pode “retirar o cuidado do outro e tomar-lhe o lugar nas ocupações, substituindo-o” (HEIDEGGER, 2005, p. 173). Compreendemos aqui cuidado como o que caracteriza o ser do *Dasein* (MACEDOCOUTO, 2015). Dessa forma, a ocupação que o outro deve realizar é assumida por um outro nesse modo de preocupação. Esse que teve a sua ocupação “tomada” por outro, isto é, seu cuidado retirado de si, pode sentir-se retraído, dominado e dependente, ainda que essa relação de dominação e dependência se dê de forma sutil e por vezes silenciosa, onde nem mesmo aquele que é dominado percebe o que se deu na relação.

Por outro lado, Heidegger (2005) nos mostra ainda a possibilidade de um modo de preocupação que se antepõe ao outro não no sentido de retirar-lhe o cuidado, mas para devolver-lhe. Dessa maneira, há uma busca em ajudar o outro a tornar-se mais transparente a si mesmo e livre para o seu cuidado. É no liame desses dois extremos da preocupação que a convivência cotidiana se mantém e isso se dá muitas vezes de forma mista.

Nesse ponto, evidenciamos o modo de Erik relacionar-se com Christine que, no decorrer da obra, mostrou-se a partir de uma preocupação substituidora, isto é, por vezes ele escolhia por ela e, quando isso não acontecia, ele, veladamente, tentava fazer com que ela fizesse as suas vontades. O modo de preocupação liberadora ficou evidente apenas chegando ao fim da obra quando ele lhe permite ir embora com Raoul e ela pôde escolher por si mesma a partir de suas vontades e desejos.

De acordo com Heidegger (2005) “O *Dasein* é, essencialmente, em função dos outros” (p. 175) e isso se deve ao seu modo de ser-com. Devemos compreender esse aspecto não como algo que se dá às vezes, mas como uma proposição existencial, isto é, mesmo quando ele está no modo da ocupação, na superficialidade, não estando de fato com os outros, ainda assim é no modo de ser-com. Essa relação ontológica do *Dasein* com outros, que é constitutiva dele próprio, revela que ele possui uma compreensão do ser por si mesmo e, dessa forma, pode relacionar-se com o *Dasein*. Portanto, é projetando o ser-próprio para si mesmo “num outro” que se dá a relação ontológica com os outros, ou seja, o outro acaba por tornar-se um duplo de próprio (HEIDEGGER, 2005).

Conforme Macedocouto (2015) “O ente que é ser-aí é o seu aí na medida em que já está, implícita ou explicitamente, afetado por uma tonalidade afetiva no estar-lançado” (p. 63). Mas o que queremos dizer ao falar de tonalidades afetivas? De acordo com Heidegger (2011) são sentimentos, adventos que não se dão no interior do sujeito, mas estão atmosféricamente no entre. Não se trata de entes e tampouco algo oriundo da alma. São “justamente o que determinam desde o princípio a convivência (...), como uma atmosfera na qual sempre e a cada vez imergimos e desde a qual, então, seríamos transpassados por uma afinação” (p. 87-88).

“São um modo e um jeito fundamental do ser” (HEIDEGGER, 2011, p. 88), onde nos encontramos de uma forma ou outra, por isso não dizemos somente de uma tonalidade afetiva³ fundamental, mas sim, de diversas. Essas são as que entregam o nosso ser para nós. Heidegger (2005) pontua, nesse caso, a angústia, o tédio, o temor. Estas, por sua vez, não são alcançadas por meio de um impulso artificial e arbitrário. Elas necessariamente já estão aí. O que nos cabe vai para além de uma constatação, é falar acerca de seu despertar e isso implica em um fazer-com-que-acorde, um deixar o que dorme vir a despertar. Ao falarmos em despertar estamos evidenciando que a tonalidade afetiva já estava aí (HEIDEGGER, 2011). Evidenciamos despertar pois:

Sabemos, a partir da nossa própria existência enquanto homens, que algo pode estar presente em nós e, apesar disto, não estar presente; que há processos que nos pertencem e que, contudo, não ganham o interior de nossa consciência (p. 79).

³ As demais tonalidades afetivas são chamadas de tonalidades afetivas cotidianas e assim o são justamente porque sustentam um não estranhamento (HEIDEGGER, 2006).

O filósofo destaca que esse despertar não se dá no sentido de tornar consciente, pois isso implicaria em dizer que anteriormente estava inconsciente e não é disso que se trata. Relaciona-se com o despertar do que dorme, isto é, o sono, e este, por sua vez, não pode ser equiparado com a ausência de consciência, uma vez que a ele pertence uma consciência característica: o sonho. “Despertar uma tonalidade afetiva diz muito mais deixá-la vir-a-estar desperta e, enquanto tal, justamente deixá-la ser” (HEIDEGGER, 2011, p. 80), é algo que pertence ao ser do homem. Esse deixá-la ser diferencia-se de uma reflexão temática na medida em que ao tomarmos consciência dela, é destruída ou modificada em si mesma e, dessa forma, não se pode fazer um estudo racional dela (MACEDOCOUTO, 2015).

Por pertencer ao ser do homem e compreendendo esse homem como abertura, isto é, não estático, essas tonalidades afetivas estão constantemente mudando. Não detém uma subsistência fixa, são inconstantes. Podem ser o brilho e a cintilância ou o seu inverso, o sombrio encontrado nos adventos anímicos. Enquanto *Dasein*, desde o nosso fundamento, estamos sempre afinados, as tonalidades afetivas vão apenas se alterando, sendo que apenas algumas delas nos tocam, as mais marcantes (HEIDEGGER, 2011).

Em seu estar-lançado, o *Dasein* é o seu aí ao passo que é afetado por uma tonalidade afetiva, independente se for de forma explícita ou implícita. Por isso dizemos que mesmo que não perceba, o *Dasein* encontra-se já sempre afetando-se em uma tonalidade afetiva. Isso se dá pois as tonalidades afetivas são modos de ser-no-mundo, não vem de “fora” ou de “dentro” (MACEDOCOUTO, 2015). Trata-se de “um modo existencial de abertura originária de mundo e de co-existência” (MACEDOCOUTO, 2015, p. 63), compõem a abertura de mundo, ou seja, sustentam nossos modos de ser-no-mundo.

A partir do filósofo, entendemos esse estar-fora como pertencente à essência do *Dasein* como um caráter essencial do mesmo e não como um evento que se dá de forma esporádica. Todavia, apesar desse estar-lançado em sua projeção *ek-stática* do *Dasein*, as tonalidades afetivas não se dão dessa forma: elas estão aí como uma atmosfera onde estamos sempre inseridos, determinando a convivência e sendo “a ‘pressuposição’ e o ‘meio’ tanto do pensamento quanto da ação” (HEIDEGGER, 2005, p. 89), remontando mais originariamente à nossa essência, permitindo que encontremos a nós mesmos enquanto *Dasein* que nós mesmos somos (HEIDEGGER, 2005).

Até aqui tentamos delinear e compreender o que Heidegger nos diz sobre o *Dasein*. Isso nos possibilita começar a pensar como o autor fala da solidão. Compreendendo o *Dasein* enquanto abertura, ser-com, lançado para fora, entendemos que pensar a solidão implica pensar nesse horizonte em que o *Dasein* é ser-com e ser-no-mundo, isto é, a solidão não está dada de maneira isolada, como um ente que simplesmente vem e se instala, está imbricada com a própria estrutura existencial do *Dasein* enquanto ser-com e ser-no-mundo (MACEDOCOUTO, 2015).

Heidegger (2005) nos permite compreender mais a este respeito quando percebemos a evidência que o autor dá em relação ao outro. Esse outro é outro para mim, ao passo que eu sou outro para ele. Essa ideia do outro não se inaugura a partir do momento que eu o encontro, mas ela já está sempre em funcionamento. Estamos sempre com o outro, como vimos anteriormente, uma vez que o *Dasein* é ser-com e esse estar com o outro me permite identificá-lo e reconhecê-lo enquanto tal e isso sem nenhuma estranheza ou dificuldade. Admitimos a existência do outro que, por sua vez, já nos aparece sempre como tal (LIMA, 2012).

Incluiremos aqui a tese produzida por Lima (2012) que se ocupou em evidenciar o fenômeno da solidão a partir de uma análise da terminologia heideggeriana. O autor destaca três formas de se pensar a solidão: *Alleisein* (estar só), *existenziale Vereinzelung* (isolamento existencial) e *Eisamkeit* (saudades de si mesmo em relação a si mesmo). Daremos destaque à primeira forma de solidão, considerando que as duas últimas não contemplam os objetivos do presente trabalho.

Entendendo o *Dasein* como ser-no-mundo, compreendemos que ele não se constitui de maneira isolada, pelo contrário: ele já é sempre atravessado pelo mundo, constituído por ele. E esse mundo, não é um mundo só meu, é um mundo que é compartilhado, habitado pelos outros e com os outros. Portanto, o isolamento do *Dasein* não se dá de forma avulsa, mas se torna possível a partir do mundo compartilhado que aqui, configura-se como condição de possibilidade para que a solidão enquanto estar só (*Alleinsein*) ocorra (LIMA, 2012).

Lima (2012) evidencia o *Alleinsein* não como uma condição primária do *Dasein*, mas como algo situacional: se está dessa forma no momento. Nesse sentido, trata-se de uma relação a partir do mundo e estar nessa situação não implica deixar de estar sob o domínio do ser-com, isto é, embora se tenha caído em

uma situação de solidão ou ao escolher uma forma de vida solitária, ainda se é ser-com, visto que trata-se de um componente intrínseco. O autor destaca ainda:

Numa palavra, cair numa situação de solidão, escolhê-la e permanecer nela - tudo isso são formas de acontecimento que sempre já contam com a forma de sentido *Mitsein* (só são possíveis por ela e só se podem compreender por meio dela) (p. 460).

O que significa, nesse sentido, quando nenhum outro se apresenta, isto é, quando o outro se encontra ausente? Dá-se então a forma de solidão que mais comumente conhecemos: a *Alleinsein*, solidão perceptiva, que se dá no campo de apresentação imediato. Mesmo quando um outro se encontra ausente, temos a notícia desse outro e isso nos sinaliza que mesmo na ausência, lidamos constantemente com essa componente: de que somos ser-com. A notícia do outro é uma notícia prévia ao seu aparecimento. Ainda que silenciosamente, está em funcionamento na ausência do outro (LIMA, 2012).

Como nos diz Lima (2012): “Solidão significa para nós, espontaneamente: não haver ninguém ao nosso redor”. Esta é uma das formas de identificação ou reconhecimento da solidão predominantes no nosso ponto de vista” (p. 468). E nisso consiste o *Alleinsein*: trata-se da solidão de que nos utilizamos na linguagem cotidiana, em que não há diante de mim um outro percebido (visual, auditiva, tátilmente, etc.). Para a percepção e reconhecimento de si mesmo como estando só ou acompanhado, recorre-se de forma espontânea a percepção da presença imediata do outro (LIMA, 2012) e esse outro, segundo Heidegger (2005), não é um outro qualquer, mas é, sobretudo, um outro que se distingue por ser um outro como nós e é compreendido quando o percebo e quando percebo sua ausência.

Passamos então a um questionamento fundamental que Lima (2012) faz acerca da temática:

Será a mera presença em própria do outro suficiente para impossibilitar, de raiz, a ocorrência da solidão - ou, para isso, é necessário que algo mais sobrevenha do puro facto de o outro estar aí diante de mim, na minha presença? (p. 470).

Essa questão nos faz pensar em situações em que, mesmo rodeado pela nossa família ou com o nosso *Whatsapp* lotado de mensagens de amigos a sensação do estar só ainda sobrevenha. Nesses últimos meses, em contexto de pandemia, em que o isolamento social foi de suma importância, mesmo aqueles mais privilegiados que dispunham de tecnologia suficiente para estar “em contato”

com os outros, vez ou outra eram invadidos pela sensação do estar só. Vejamos: não se trata de uma experiência vivida por uma ou duas pessoas, a maioria de nós já a vivenciou em certa medida. Estar cercada de pessoas e ainda assim, sentir-se só não é algo incomum.

Nesse sentido, penso o questionamento de Lima a partir de uma perspectiva de que é necessário, além da percepção da presença do outro, “algo a mais”. Ora, Erik tinha o Persa e ele era o mais próximo que ele havia conhecido de um amigo, mas ainda assim, mesmo com todas as questões vivenciadas por ambos no passado na Persia, poderia haver algum tipo de aproximação amigável entre eles, já que o Persa havia salvado sua vida. Ao usar a máscara e sair durante o dia, muitas vezes sua aparência passava quase despercebida, de forma que, sim, poderia haver algum tipo de convivência com outras pessoas para além daquelas do Teatro. Porém, mesmo diante de ambas as situações, a solidão ainda permanecia. (Evidenciamos aqui que se trata de uma hermenêutica possível que se ancora na tradição heideggeriana, da qual me dirijo e que por sua vez possui lastro no fato de nossa própria existência já ser sempre hermenêutica).

Já que não é a presença do outro que garante ou não o sentir-me só e tampouco a sua ausência, que “ingrediente” a mais seria esse capaz de fazer-nos sentir dessa ou daquela forma? O que Lima (2012) nos diz sobre isso é que o *Alleinsein*, enquanto uma determinada variação de possibilidade do *Mitsein* está remetido à ideia de estar em falta, não estar, estar ausente - termos empregados por Heidegger (2006). Esse “estar em falta” como modo do *Mitsein* tem como referência o *Mitsein*, isto é, um ser-com, comunidade.

Quando falamos da compreensão do outro como um “outro como eu”, isso se dá a partir de ideia de comunidade, pertencimento a. Entretanto, o termo comunidade, não deve ser apreendido nesse contexto como um mero agrupamento de pessoas, mas a partir de um caráter existencial por meio da noção de mundo (LIMA, 2012). Logo, aquele que se sente só no sentido *Alleinsein*, sente-se só não por estar sem alguém por perto, mas, dentro da conjuntura *Mitsein*, não admite o outro que é como ele, mesmo que esteja presente, por sentir-se fora da comunidade, que aqui configura-se enquanto partilha de mundo.

Dessa forma, pensamos então a partir do que Leroux (2006) nos mostra acerca de Erik e sua forma de viver. O sentimento de solidão não emergiu de forma aleatória em sua vida, existiram uma série de acontecimentos que o possibilitaram. -

Não estamos buscando uma relação de causa e efeito para sua ocorrência, mas problematizando os acontecimentos para pensar sobre-. Desde que sua mãe lhe entregou uma máscara, ainda pequeno e o abandonou, percebemos que o sentimento de abandono, de estar só, se fazia presente. Havia uma sensação de não pertencimento, de “estar fora”. A forma de pertencimento possível para ele se deu por meio do ilusionismo, que é a arte de iludir os sentidos. Sua arte é uma arte de encobrir algo do olhar do outro e esse é o modo que ele dá conta de tentar pertencer. Existe, portanto, uma busca por uma partilha de mundo. Notemos, entretanto, que apesar do abandono sofrido, ele ainda possuía vez ou outra companhia e que isso não alterou seu sentimento.

Lima (2012) ressalta que mesmo que tenham pessoas ao meu redor, que eu esteja em meio a uma multidão, minha situação não se altera em virtude disso. Isso implica dizer que a presença do outro não anula a solidão vivenciada, isto é, a solidão não é compreendida e validada pela presença do outro. Posso sentir-me só passando pela Rua Grande em véspera de Natal e posso não sentir solidão fazendo uma caminhada sozinha pela praia, por exemplo. Isso tudo se dá compreendendo o *Dasein* enquanto ser-com. Portanto, a solidão enquanto *Alleinsein* e enquanto modo de ser-com, tem no ser-com sua condição de possibilidade, depende dele para se constituir. Eu só posso estar só porque enquanto *Dasein* eu sou ser-com e enquanto ser-com existe a possibilidade de estar só.

Ora, a partir de Lima (2012) que nos diz que: “Há, pois, algo como um *Alleinsein* (que se vive efetivamente como tal), quando se dá uma quebra da comunidade sempre já constituída - quando o outro se revela como um estranho” (p. 478), pensemos o movimento contrário: os outros em relação a Erik. Vejamos: um homem com características de mágico, capaz de fazer coisas que ninguém mais faz, talentoso em muitas áreas, suspeito de mortes trágicas e com uma aparência diferente da habitual. O outro - nesse caso, Erik - é percebido como estranho para essas pessoas. Ele encontra-se fora daquilo que elas compreendiam enquanto pertencente àquela comunidade. Não havia nenhum outro que ele pudesse se assemelhar de alguma forma, talvez por isso o estranhamento.

Por que então Fantasma? Logo em seu início, o livro nos apresenta Erik enquanto Fantasma, não enquanto homem que passou por uma série de acontecimentos. O que seria esse ser Fantasma? Seria pelo fato de sua voz ser ouvida por trás das paredes? Pelos truques de aparecimento e desaparecimento?

No senso comum, pensa-se em aparição sobrenatural assustadora. E, de fato, a descrição trazida por Leroux (2006) nos mostra a aparência de Erik como uma aparência assustadora, mas isso seria motivo suficiente para alcunhá-lo enquanto Fantasma? Não sabemos. Fato é que isso já nos é colocado desde o início da obra.

Entretanto, cabe destacar que ao passo que os trabalhadores do Ópera de Paris lhe designavam dessa forma, o próprio Erik assumia essa identidade de Fantasma. Percebemos isso quando ele se apresenta enquanto Fantasma da Ópera ou até mesmo quando assina as suas cartas e recados. Também não sabemos como se deu esse movimento, se primeiro ele havia se nomeado dessa forma e as pessoas o reconheceram enquanto tal, ou se sucedeu-se o contrário: as pessoas o chamaram assim e ele se reconheceu enquanto Fantasma. O que notamos no decorrer da obra é a afirmação de sua identidade a partir disso.

Sabemos que não se tratava de um fantasma real, daqueles que preenchem todos os requisitos que a nossa imaginação elabora, mas tratava-se de uma forma de ser, de estar no mundo de maneira espectral, como alguém que se mostra em suas insinuações, em suas ausências, em suas vozes por detrás da parede. Penso que para Erik, que até então percebia-se fora, em meio ao abandono e solidão, era a forma possível de ser e de habitar no mundo. Ressaltamos que a maioria dos trabalhos que vimos acerca da obra, apresentavam um estudo a partir de Christine e quando falavam de Erik o evidenciavam a partir de um modelo patologizante. Compreendemos tal forma de percebê-lo, mas buscamos pensá-lo de forma distinta, a partir de um outro olhar, aproximando-o da nossa realidade. Isso nos possibilita pensar que o ser Fantasma de Erik poderia ser a sua possibilidade de ser-com e revelar-se como solidão. Aí estaria a sua clareira.

Por mais que os *coaches* busquem a todo custo oferecer “receitas rápidas” para não se sentir só, até o presente momento, não há uma fórmula geral para tal. Pensar dessa maneira é negar a singularidade do *Dasein*, é pensar de forma parmenídica. Compreendemos que a partir da historicidade, das relações, dos modos distintos de ser, as pessoas agem e reagem de maneiras diversas. Com Erik deu-se dessa forma também. Em meio a solidão, o que lhe era possível no momento era ser O Fantasma. Se houvesse um Pedro na mesma situação, pode ser que ele tivesse agido de uma outra forma, dada a sua singularidade, e isso também é válido, pois diz da abertura, do estar-lançado do *Dasein* e isso não se dá de forma igualitária para todos.

Pensamos ainda, que a tentativa de Erik, ao propor casamento a Christine, fosse justamente sair desse lugar de “diferente”, afinal ele queria ter um apartamento, casar-se, enfim, ser como toda a gente (LEROUX, 2006). A partir de Heidegger (2005) é possível pensar que ele pudesse ansiar por estar na forma impessoal de ser, usufruindo da medianidade e do nivelamento que a mesma propõe. Isso diz de uma forma de ser que não se destacasse, não se diferenciasse do modo de ser e agir dos outros, minimizando a singularidade e originalidade de seu modo de ser e, por consequência, sua angústia.

Heidegger em *Que é Metafísica* nos permite pensar o fenômeno da solidão a partir da tonalidade afetiva da angústia. A sensação de estranheza e de não habitação do mundo pode se dar a partir desse “fenômeno de lucidez”, onde o *Dasein* pode compreender algo sobre si mesmo. Lima (2012) diz se tratar de uma disposição fundamental que coloca o *Dasein* “diante de si mesmo e o mostra a si mesmo na sua nudez” (p. 737). Esse momento permite que ele se perceba de alguma forma, o que não é possível perceber enquanto está no modo impessoal.

Nesse ponto, cabe destacar a distinção que o filósofo faz acerca do medo e angústia: este primeiro refere-se a um ter medo de, isto é, há a presença de um ente identificável, por exemplo: tenho medo de altura, tenho medo de aranha, etc. O medo “desvincula o *Dasein* dos entes intramundanos por meio de um movimento de afastamento” (LIMA, 2012, p. 744). O segundo, por sua vez, produz um movimento de aproximação do *Dasein* a si mesmo e não há um objeto ou causa específica para tal, mas aquilo de que o *Dasein* se angustia é indeterminado. Trata-se de um encontro inesperado do *Dasein* consigo mesmo (LIMA, 2012). Heidegger (2005) evidencia ainda:

Nada do que é simplesmente dado ou que se acha à mão no interior do mundo serve para a angústia com ele angustiar-se (...). A angústia não “vê” um “aqui” e um “ali” determinados, de onde o ameaçador se aproximasse. O que caracteriza o referente da angústia é o fato do ameaçador não se encontrar em lugar nenhum (...) Está tão próximo que sufoca a respiração e, no entanto, em lugar algum (...). Aquilo com que a angústia se angustia é o “nada” que não se revela “em parte alguma” (...). A angústia se angustia com o mundo como tal (p. 250).

Lima (2012) fala da angústia como um modo de asfixia peculiar em que se faz presente uma tensão existencial. Segundo o autor, está em questão uma espécie de desacreditação de que a existência deve continuar se dando da forma como tem se dado até então. “A angústia isola o *Dasein*” (LIMA, 2012, p. 792). Nesse sentido, as possibilidades que lhe são apresentadas não convergem com

suas aspirações reais e aquilo que ele realmente deseja não é contemplado em sua existência. Esse momento de angústia rara permite o dar-se conta de que podem existir outras possibilidades para além daquela concreta já realizada até então e que não é uma possibilidade necessária, mas é uma entre outras. O autor evidencia:

Na angústia, o *Dasein* percebe que não pertence ao mundo que facticamente habita; e, a pertencer a outro “lugar”, a constituição desse “lugar” passa pela constituição de um mundo diferente (pela projeção ou formação de um outro mundo em que a existência do *Dasein* se possa realizar de modo pleno) (LIMA, 2012, p. 823).

A partir da temática explanada, podemos pensar em Erik e em como os acontecimentos foram se desdobrando no decorrer da obra. A rejeição, o não pertencimento, a angústia que se deu e o isolamento. Pensemos dessa forma apenas para se tornar mais compreensível a linha de pensamento que se segue, visto que os acontecimentos e os sentimentos não se dão de formas compartimentalizadas e seguindo uma linha cronológica rigorosa. Pode ter sido que o sentimento de não pertencimento tenha vindo antes da rejeição da mãe, não há como afirmar categoricamente sobre isso porque a própria existência não é passível de categorização dessa maneira.

Diante desse contexto de angústia e isolamento em que o personagem vivenciou a solidão, vemos que a sua paixão por Christine funciona como uma espécie de mola propulsora para uma mudança em sua forma de agir e ser no mundo. Mas essa paixão não se deu do nada, se deu a partir desse contexto de angústia. Podemos pensar que, em meio a esse contexto, Erik pode ter se dado conta de que aquela possibilidade que ele estava vivenciando (a de isolamento no subterrâneo no Teatro) não era a única, que ele podia amá-la e quem sabe, ser amado de volta também. A angústia pode ter sido o contexto em que emergiu esse perceber-se diante das possibilidades e, possivelmente, ir em direção a uma outra, aquela que estava de acordo com os seus desejos e aspirações.

Heidegger (2011) nos mostra que não é somente a angústia que possibilita um isolamento e sentimento de solidão do *Dasein*. Essa é apenas uma das possibilidades. A outra seria o tédio, que Lima (2012) descreve enquanto “acontecimento que “rompe” com a normalidade do cotidiano e com o modo implícito ou “difuso” de o *Dasein* se relacionar com o todo do ente” (p. 931). Enquanto a angústia possibilita uma relação com o nada e, a partir de então pode ocorrer o dar-se conta das possibilidades, o tédio diz de uma relação com a

totalidade, uma pluralidade de entes que vêm ao meu encontro, porém não despertam o meu interesse.

Nessa era ultrarrápida que vivemos atualmente em que tudo é instantâneo e está ao nosso alcance, buscamos a todo custo manter-nos ocupados. A lógica capitalista nos faz acreditar que precisamos estar o tempo inteiro produzindo (vide os anúncios gritantes no *Instagram* de “como ser produtivo na pandemia” seguido de uma lista de coisas a serem feitas para ser um “empreendedor de sucesso”, “resiliente”, “proativo” - palavras e expressões que particularmente me causam agonia e até irritação) e nem mesmo os momentos de lazer escapam dessa lógica, pois é preciso estar sempre lendo quantidade x de livros, ouvindo tal *podcast*, fazendo meditação, exercícios, assistindo séries... Enfim, somos colocados diante de uma verdadeira *checklist* para não nos depararmos com o tédio.

Penso que essa tentativa constante de ocupação pode ter-se dado com Erik também. Na busca por aplacar o tédio, o mesmo ocupou-se com todo tipo de arte: envolvia-se com arquitetura, ilusionismo, escrevia óperas. Ele estava sempre ocupado, voltava-se inteiramente para aquilo que estava fazendo no momento. Prova de tal prerrogativa é o fato de ele ter se dedicado por anos na produção de *Don Juan Triunfante*. Qual o sentido disso? Talvez para não se deparar com o tédio e dar-se conta de sua solidão. Podemos imaginar quão doído pode ser perceber-se abandonado e rejeitado devido a sua forma física. Por isso, podemos pensar em sua dedicação à arte como forma de fuga do tédio e, possivelmente, do sentimento de solidão.

Não há como determinarmos se a solidão vivida pelo Fantasma se deu por meio da angústia propriamente ou pelo tédio, pois como já dissemos, não nos cabe elaborar uma verdade última sobre o personagem e a obra, isso seria impossível, mas podemos evidenciar que ambas as tonalidades afetivas podem, em certa medida, abrir para um diálogo em que se é possível pensar tal articulação. É evidente, porém, que o personagem vivenciou tal experiência com a solidão e, apesar de sentir-se sozinho, o gesto de Christine de permiti-lo beijar sua testa deixou-o feliz e emocionado a ponto de deixá-la livre para viver seu amor com Raoul.

4.2. Estranheza

Pensar sobre a solidão de Erik tendo em vista seu horizonte histórico no intuito de apreendê-la de forma compreensiva difere (e muito) das perspectivas patologizantes que cercam o personagem no meio acadêmico. Talvez, o intuito de Leroux ao escrever um personagem tão marcante tenha sido realmente esculpi-lo em palavras enquanto alguém fictício cruel e até louco – quanto a isso nada podemos afirmar categoricamente. Todavia, o presente trabalho foi desenvolvido tendo em vista pensá-lo a partir de sua singularidade.

Por mais que sejamos constantemente impelidos a pensá-lo enquanto um fantasma, alguém com super poderes, sem sentimentos e capaz das maiores perversidades para ser temido, ele era, na verdade, um homem de carne e osso que não tinha poderes, mas dominava a arte do ilusionismo e a usava em favor de seus planos. Acredito que não se tratava de uma vontade de ser simplesmente temido, mas de um modo possível de ser naquele momento, e, dessa forma, ele não precisaria lidar com quem ele de fato era, mas podia assumir a identidade de Fantasma da Ópera que já haviam atribuído a ele.

A obra me desperta angústia na medida em que faço o exercício de deixar de pensar em Erik enquanto Fantasma e o penso a partir do que ele é: um ser-aí que, dentro do seu horizonte histórico fático, vivencia o abandono dos pais e a rejeição da sociedade. E vai para além disso: que desdobramentos se deram a partir dessa rejeição e de que maneira a solidão vivenciada por ele o afetou, tanto em como ele se percebia, como percebia os outros e se relacionava com eles.

Penso em como, mesmo com tantas mudanças na sociedade e constantemente sendo colocado em voga o respeito à diversidade atualmente, ainda assim presenciamos situações de preconceito e desrespeito àquele que é diferente do até então considerado “padrão”. Aqui falo sobre as mulheres, a população LGBTQIA+, das PCD, da população negra e indígena. Se, com todo “avanço” na sociedade, essas questões ainda comparecem e precisam ser discutidas incansavelmente todos os dias, como seria, no auge do século XIX, onde as óperas eram glorificadas, as mulheres deveriam ser como Christine: delicadas e belas e os homens como Raoul: corajosos e belos? Diante desse contexto, como

seria ser uma pessoa fora do padrão? Qual a experiência de ser uma pessoa com deformidade? Que espaços (sociais e existenciais) ela poderia ocupar?

Após o abandono dos pais, ele não recebera nenhum tipo de afeto e transitava nos espaços como algo feio a ser mostrado. Muito provavelmente não deve ter frequentado nenhuma escola e nem se inserido em espaços que lhe permitissem uma socialização saudável com outras pessoas. Na época também não haviam políticas públicas que pudessem amparar de forma consistente pessoas nessas condições e o padrão daquilo que era belo esteticamente falando era o que tinha valorização naquele contexto. Era alguém que de fato vivia às margens da sociedade.

Partindo do relato que Erik faz sobre sua mãe ter lhe dado sua primeira máscara, penso nas proporções que essa sua atitude lhe gerou. A própria mãe, que, em nosso imaginário, costumeiramente é aquela que aceita o filho independente das circunstâncias, ser aquela que lhe entrega uma máscara parece um tanto quanto cruel. Tratava-se de uma não aceitação por parte da mãe de quem ele era: “coloque isso sobre o rosto para que eu possa te ver sem sentir horror”. Aquela que socialmente é vista como a que deveria amar foi a primeira a escancarar sua deformidade e demonstrar horror.

O que poderia significar, então, esse usar a máscara? Erik prezava muito por ela, tanto que sua principal exigência para Christine era que ela nunca a tocasse. Ora, se sua mãe, ao ver o seu rosto teve aquela reação, quem poderia lhe garantir que outra pessoa também não ficasse horrorizada com a cena? Fato é que a máscara não apenas lhe permitia esconder o seu rosto, mas escondia sua própria identidade, aquilo que ele era, e lhe concedia a possibilidade de uma outra identidade, ser alguém que até então ele não era. Ser uma outra pessoa ou até mesmo um fantasma. Por que ser Erik, o deformado, se ao usar uma máscara, poderia ser o temido Fantasma da Ópera? Damos destaque aqui para a máscara enquanto possibilidade de *Sorge* (cuidado), enquanto possibilidade de habitar o mundo e construir morada. Uma verdade enquanto movimento de mostrar-se e ocultar-se.

Ao assinar as cartas como Fantasma da Ópera, penso-o quase como que assumindo um personagem, mas não apenas por assumir, mas por se tratar de um modo possível de ser e estar no mundo, de se relacionar com os outros de alguma forma, nem que fosse através do medo. Se com a máscara ele era temido, deveria,

portanto, fazer jus ao temor das pessoas: abandonar quem ele era, Erik, e tornar-se O Fantasma, com todas as exigências e forma de viver bastante peculiar.

Por que será que ele permaneceu tantos anos habitando nos subterrâneos do teatro? Aposto na ideia de que isolar-se nesses espaços não se configura somente como um isolamento físico, mas sobretudo, um isolamento existencial. Diz da forma como ele mesmo se percebia: rejeitado, à margem de tudo e todos, abaixo do nível normal, inferior. Porém, ao passo que diz de sua condição, é também espaço para liberdade. Lá ele conhecia todas as passagens, segredos, podia realizar seus truques. Atentemo-nos, porém, ao fato de que se trata de um espaço de liberdade para suas potencialidades e habilidades, mas não liberdade para si de modo pleno, visto que a narrativa nos diz que em sua morada no lago não havia um espelho sequer. Isso é curioso e nos faz pensar que poderia habitar um não enfrentamento de sua condição física, talvez. Esse não olhar no espelho pode dizer de um não olhar para si existencialmente.

Primeiramente, sua solidão foi “causada”, isto é, promovida pela rejeição dos pais. Posteriormente, foi uma solidão em que ele mesmo se colocou, não num sentido intencional, como se ele *quisesse* estar só, porque ele não o queria, pelo contrário: ele queria ser amado por Christine e ter uma vida como todas as outras pessoas. Mas trata-se de um decidir-se sobre si mesmo, na medida em que ele habita o subterrâneo, esconde-se atrás das paredes e da máscara, pincelando quase que como uma vergonha de si.

Havia um esforço por parte do personagem para se mostrar digno de ser amado por Christine, percebemos isso na sua tentativa de fazê-la se apaixonar sem ver seu rosto. Ele lhe faz truques, toca, canta, fala de música, como se precisasse impressioná-la com suas habilidades, para que ela percebesse o quão bom ele era e retornasse para lhe visitar. Ele não podia ser uma pessoa qualquer, alguém “básico”, ele precisava superar todas as expectativas em truques e habilidades, ser o melhor que podia, alguém extraordinário. Quem sabe dessa forma, isso compensasse sua falta de beleza.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do percurso que caminhamos, inicialmente contextualizamos a Psicologia diante da imposição da técnica e do pensamento objetificante a fim de que se tornasse ciência. Ao dar destaque para esse processo de formação, ressaltamos o espaço da arte e de que maneiras esse diálogo com a Psicologia pode contribuir para o avanço de compreensões acerca de fenômenos da existência humana. Embora haja um distanciamento da arte em relação ao reducionismo, buscamos evidenciá-la enquanto possibilidade de apreensão de singularidades e não como uma “ferramenta” ou “algo que deve apenas ser apreciado” (destacamos aqui sua relação com a estética, visto que muitas vezes a valorização da arte se dá pelo viés daquilo que é belo), pois conforme Heidegger (1977), a arte não é um utensílio, mas sim um acontecer da verdade que possibilita a instauração de mundo.

Nesse sentido, demos destaque para a arte literária, considerando-a enquanto um modo potente de explanação acerca do modo de ser de homem, de suas relações e do mundo. Ora, a literatura configura-se, portanto, em uma experiência sensível, onde o diálogo com a Psicologia permite a compreensão dos modos de ser do *Dasein* (FEIJOO, 2017). Dessa forma, nos voltamos então para a obra literária *O Fantasma da Ópera* (2005), de Gaston Leroux, para pensarmos acerca da solidão vivenciada pelo personagem do Fantasma da Ópera, Érik.

Nos demoramos sobre a obra e seus personagens, destacando os pontos fundamentais da trama para que pudéssemos compreender de que maneira o personagem se desenvolveu para que enfim, nos deparássemos com a sua solidão e pensarmos sobre. O personagem, nascido com uma deformidade, foi abandonado pelos pais, por aqueles que estavam ao seu redor e pela sociedade em geral. Após percorrer o mundo aprendendo sobre a arte do ilusionismo, acaba por morar nos subterrâneos do teatro, isolando-se.

Macedocouto (2015), ancorado em Heidegger, evidencia que a solidão é fundamentalmente um modo de ser-com e buscamos caminhar pela via de um modo de pensar não patologizante da solidão vivenciada pelo personagem. Reconhecemos que esse fenômeno pode ser atravessado sim, por sofrimento, rejeição e talvez culpa e vergonha, considerando que é um fenômeno que se abre a partir da tonalidade afetiva da angústia ou tédio. Buscou-se pensar a partir do horizonte histórico do Fantasma, tentando escapar de uma relação causal,

comumente destacada na Psicologia, mas compreendendo a partir do pensamento heideggeriano.

Para começarmos a pensar sobre a solidão, partimos da instauração de mundo promovido pela obra de arte e nos debruçamos sobre o indicativo formal do *Dasein* de Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (2006), de forma a compreender o horizonte histórico ficcional do personagem para enfim, chegarmos em sua solidão. Esse percurso se deu de forma gradativa para que pudéssemos ter uma compreensão mais detalhada, por isso caminhamos primeiramente sobre as noções de tempo, temporalidade, impessoalidade, mundo, historicidade, facticidade, familiaridade, manualidade, medianidade, preocupação (liberadora e substituidora), tonalidades afetivas, angústia e tédio, levando em conta o *Dasein* enquanto ser-com e ser-no-mundo.

Navegamos pela tese de Lima (2013) que, a partir de Heidegger, demorou-se sobre a solidão evidenciando-a enquanto *Alleisein* (estar só). Essa solidão, embora se trate de um estar só, não implica dizer que ele deixou de ser-com, mas trata-se de uma forma deficiente de ser-com, uma vez que implica uma relação com o outro e com o mundo. Pensamos sobre as tonalidades afetivas e sobre a forma que a angústia, enquanto tal, poderia abrir para o desvelamento da solidão. Destacamos também o tédio, que diz de uma pluralidade de entes que podem vir ao nosso encontro, porém, não despertar interesse. Diante disso, pensamos nessas possibilidades, porém, não evidenciamos nenhuma enquanto a decisiva ou causadora da solidão, compreendendo que se trata de um fenômeno que pode ser plural também: várias dessas questões podem ter contribuído para que ela pudesse emergir, cumprindo a proposta do trabalho que consistiu em um pensar sobre, problematizar a questão

Dessa forma, concluo destacando quão significativo é para o campo da Psicologia esse diálogo entre a arte literária e o pensamento heideggeriano: não buscou-se elaborar uma verdade última sobre o personagem e a solidão que vivenciou e não houve uma tentativa de resposta fechada sobre a questão, visto que, enquanto seres existenciais, estamos inseridos em um horizonte que é histórico e também somos atravessados por diversas tonalidades afetivas que nos compõem. Portanto, não há como definir categoricamente sobre as causas de um fenômeno existencial como a solidão, mas o que nos é permitido é um debruçar-se sobre.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, L. **Psicologia como ciência**: comportamento, introspecção e consciência. Revista AdVerbum, Rio de Janeiro, ed. 3, n. 1, p. 68-85, jan./jul., 2008.
- ALVES, N. G. **O Fantasma da ópera, das páginas para a tela**: as adaptações do protagonista de Gaston Leroux. UBA (Dissertação de mestrado): Salvador, 2011.
- AMATUZZI, M. M. **Psicologia fenomenológica**: uma aproximação teórica humanista. Estudos de Psicologia, v. 26, n. 1, p. 93-100, jan./mar, 2009.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução CarlosAlberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BELLO, A. **Introdução à Fenomenologia**. Trad. Ir. Jacina Turolo Garcia e Miguel Mahfoud. Bauru, São Paulo: Edusc, 2006.
- BOSS, Medard. **Solidão e comunidade**. Revista da Associação Brasileira de Daseinanalyse, n. 1, 2 e 4 - 1997.
- BUARQUE, C. **Tempo e artista**. 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lc5CjrjKAts>. Acesso em 24 nov. 2020.
- CASANOVA, M.A. **Compreender Heidegger**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- _____, MELO, R. F. (orgs) **Fenomenologia hoje IV**: fenomenologia, ciência e técnica. Ed. Via Verita, 2013.
- CARDINALLI I. E. **Heidegger**: o estudo dos fenômenos humanos baseados na existência humana como ser-aí (Dasein). Revista Psicologia USP, v. 26, n. 2, p. 249-258, 2015.
- CLINI, Maíra Mendes. **Contemplação entre arte e clínica**: por uma presença fenomenológico-hermenêutica. 2016. 211 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- COLI, J. **O que é arte**. 15 ed., Editora. Brasiliense: Sao Paulo - SP, 1995.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DASTUR, F.; CABESTAN, P. **Daseinanalyse**: Fenomenologia e Psiquiatria. 1 ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015. 255 p.
- FEIJOO, A. M. L. C. **A existência para além do sujeito** – A crise da subjetividade moderna e suas repercussões para a possibilidade de uma clínica psicológica com fundamentos fenomenológico-existenciais. Rio de Janeiro: Edições IFEN; Via Verita, 2011. 207p.

_____. **Existência e Psicoterapia:** da psicoterapia sem objeto ao saber fazer na clínica psicológica existencial. 1 ed. – Rio de Janeiro, RJ: IFEN 2017.

FIUZA, Marina Miranda. **Ascensão do olhar:** aproximações entre Fenomenologia e Literatura. PUC (Dissertação de Mestrado): São Paulo, 2011.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

FRYZE-PEREIRA, J. A. **Os limites da arte: a abertura para a psicologia.** *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 14, n. 1-3, pág. 14-21, 1994.

GALEFFI, D.A. **O que é isto – A fenomenologia de Husserl?** *Ideação*, Feira de Santana, n. 5, p. 13-36, jan./jun. 2000.

GOETHE, J. W. **As afinidades eletivas.** Tradução de Tercio Redondo. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

GOMES, J. M. M. **Psicologia e Literatura:** uma releitura hermenêutico-filosófica da subjetividade a partir da palavra poética. UFMA (Dissertação de mestrado): São Luís, 2018.

GONZÁLEZ, A. D. *et al.* **Fenomenologia heideggeriana como referencial para estudos sobre formação em saúde.** *Comunicação Saúde e Educação*, Londrina, v. 16, n. 42, p. 809-17, jul./set. 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem.** Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003 p. 71-120.

_____. **A origem da obra de arte.** Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal.

_____. **Conferências e escritos filosóficos.** Tradução, introduções e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Duas Cidades Ltda, 1984. (Coleção os Pensadores)

_____. **Ontologia (hermenêutica da facticidade).** Tradução de Renato Kirchner. 2 ed. - Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013. (Coleção Textos Filosóficos)

_____. **Os conceitos fundamentais da metafísica:** mundo, finitude e solidão. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2011.

_____. **Seminários de Zollikon.** Tradução de Gabriela Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis, Vozes, 2001.

_____. **Ser e tempo.** Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005. (Coleção Pensamento Humano)

JACÓ-VILELA, A. M., FERREIRA, A. A. L., & PORTUGAL, F. T. (Eds.). **História da Psicologia: Rumos e Percursos**. Rio de Janeiro, RJ: Nau, 2005.

LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LEROUX, Gaston. **O Fantasma da Ópera**. Editora Ática, 2006.

LIMA, P.A. **Heidegger e a fenomenologia da solidão humana**. Tese (Doutorado em Antropologia Filosófica). Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 2012.

MACEDOCOUTO, Graco Silva. **A solidão ontológica dos relacionamentos afetivos mediados pela internet**. UFMA (Dissertação de Mestrado): São Luís, 2015.

MANGILI, A. R. P. **Análise das obras literária e cinematográfica o Fantasma da Ópera: sob a ótica da indústria cultural**. Revista Filosofia Capital. Brasília, vol. 9, n. 16, p. 49-57, jan./dez. 2014.

NUNES, B. **Heidegger & Ser e Tempo**. Rio de Janeiro – RJ, Editora Zahar, 2002.

PEREIRA, R. C. M.; LIMA, M. P. **Considerações sobre o gótico e seus reflexos na sociedade: uma leitura de *Drácula*, de Bram Stoker**. Revista Letras, Curitiba, v. 20, n. 31, p. 49-70, jul./dez. 2018.

REBOUÇAS, M. S. S.; DUTRA, E. **A hermenêutica heideggeriana na pesquisa em clínica**. Revista Pesquisa Qualitativa. São Paulo, v.6, n.11, p. 192-211, ago. 2018

SARTRE, J. P. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo – SP, Editora Ática, 2004.

SOUZA, Vera Lúcia Trevisan de; DUGNANI, Lilian Aparecida Cruz; REIS, Elaine de Cássia Gonçalves dos. **Psicologia da Arte: fundamentos e práticas para uma ação transformadora**. Estud. psicol. (Campinas), Campinas, v. 35, n. 4, p. 375-388, Dez. 2018.

SEIBT, C. L. **Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade**. Acta Sci. Human Soc. Sci. Maringá, vol. 30, n. 2, p. 189-196, 2008.

_____. **Temporalidade e propriedade em *Ser e Tempo* de Heidegger.**

Revista Filos., Aurora, Curitiba, v. 22, n. 30, p. 247-266, jan./jun. 2010

SEKEFF, M. L.; ZAMPRONHA, E. S. **Arte e cultura:** estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002. 104 p.

SOUZA, V. L. T.; DUGNANI, L. A. C.; REIS, E. C. G. **Psicologia da Arte:** fundamentos e práticas para uma ação transformadora. Estudos de Psicologia (Campinas), 35 (4). Campinas, p. 375-388, 2018.

STEIN, E. **Racionalidade e existência:** o ambiente hermenêutico e as ciências humanas. 2. ed. Ijuí: UNIJUÍ, 2008.

TARDIVO, R. C. **Uma perspectiva poética-crítica em Psicologia da Arte.** Psicologia Política. São Paulo, vol. 12, n. 23, p. 153-160, jan./abr., 2012.

VASCONCELOS, N. M. **Metamorfose de Phoenix:** representação feminina em Fantasma do Paraíso. São Paulo: UNA, 2015.

