



www.asle-brasil.com/journal
RILE – Revista Interdisciplinar
de Literatura e Ecocrítica
ISSN: 9788-5232

O SIGNO LINGUÍSTICO E A RESSONÂNCIA METONÍMICA DO SIGNIFICANTE FANTASMA NA MÚSICA *THE PHANTOM OF THE OPERA*

THE LINGUISTIC SIGN AND THE METONYMIC RESONANCE OF THE PHANTOM SIGNIFIER IN THE SONG *THE PHANTOM OF THE OPERA*

Antônio Pereira Tavares Neto¹
Elaine Pereira Daróz²
Isabela Barbosa do Rêgo Barros³

RESUMO

Este artigo analisa, sob a perspectiva da linguística estrutural e da crítica literária, o funcionamento da metonímia no significante “fantasma” presente na canção-título *The Phantom of the Opera*, de Andrew Lloyd Webber. Partindo dos conceitos de signo linguístico formulados por Ferdinand de Saussure (2012) e das funções da linguagem propostas por Roman Jakobson (1988), especialmente a função poética, o estudo examina como a obra reinscreve elementos de um clássico literário em um código performático e multimídia, preservando e reatualizando sua densidade simbólica. A análise dialoga também com a concepção de leitura cerrada de Fabio Akcelrud Durão (2020), privilegiando trechos e elementos preñhes de sentido para evidenciar como a voz, a ausência e a presença se articulam na construção de um campo de significação que ultrapassa a literalidade e se projeta na experiência estética e psíquica do público. Por meio da interação entre teoria linguística, crítica literária e análise artística, busca-se demonstrar que a canção não apenas tematiza o fantasma, mas o instaura como operador simbólico, convertendo o signo em experiência sensível e reafirmando a centralidade da linguagem como prática estética e cultural.

Palavras-chave: signo linguístico; função poética; metonímia; *The Phantom of the Opera*; leitura cerrada.

¹Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP-PE). Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 - E-mail: califaantonio@gmail.com

² Professora, pesquisadora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco (PPGCL/Unicap). Realizou pós-doutorado na Universidade de São Paulo, campus Ribeirão Preto (USP/FFCLRP/ FAPESP). Doutora em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (UFF/CAPES), com estágio doutoral na Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris 3 (CAPES/PDSE). Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), especialista em Informática na Educação pela Universidade Federal de Lavras (UFLA) e graduada em Letras Português/ Inglês pela Faculdade de Letras Dom Bosco. E-mail: elaine.daroz@unicap.br

³ Pós-doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Mestra em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP, especialista em Psicomotricidade pela Universidade Cândido Mendes - UCAM, graduada em Fonoaudiologia pela Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP e graduada em Letras pelo Centro Universitário Internacional - UNINTER. Professora/pesquisadora Adjunto I da Universidade Católica de Pernambuco.

**ABSTRACT**

This article analyzes, from the perspective of structural linguistics and literary criticism, the functioning of metonymy in the signifier “phantom” present in the title song *The Phantom of the Opera*, by Andrew Lloyd Webber. Based on the concepts of the linguistic sign formulated by Ferdinand de Saussure (2012) and on the language functions proposed by Roman Jakobson (1988), especially the poetic function, the study examines how the work re-inscribes elements of a literary classic into a performative and multimedia code, preserving and updating its symbolic density. The analysis also dialogues with Fabio Akcelrud Durão (2020) notion of close reading, focusing on excerpts and elements pregnant with meaning in order to show how voice, absence, and presence articulate in the construction of a field of meaning that transcends literality and projects itself onto the audience’s aesthetic and psychic experience. Through the interaction between linguistic theory, literary criticism, and artistic analysis, the study aims to demonstrate that the song not only thematizes the phantom but also establishes it as a symbolic operator, turning the sign into a sensory experience and reaffirming the centrality of language as an aesthetic and cultural practice.

Keywords: linguistic sign; poetic function; metonymy; *The Phantom of the Opera*; close reading.

1 Introdução

A linguagem, enquanto tecido vivo e vibrante, ultrapassa a função de mero repositório de palavras. É um organismo em movimento, onde sons, imagens e gestos se entrelaçam em redes de sentido. No diálogo teórico entre Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, o signo linguístico manifesta sua natureza dual, significante e significado, e se articula a partir das operações fundamentais da metáfora e da metonímia. É precisamente nesta última, na força da contiguidade que permite a um elemento reverberar em muitos outros, que se encontra a chave para compreender como um único significante pode irradiar sentidos múltiplos, densos e interdependentes.

No universo do musical *The Phantom of the Opera*, de Andrew Lloyd Webber⁴, o significante fantasma transcende a mera representação física do personagem. Ele se expande, infiltrando-se no medo, no desejo, na máscara, na voz e na própria tessitura sonora e visual da obra. Cada acorde, inflexão vocal e gesto cênico evoca variações desse fantasma: ora amante sedutor e presença íntima,

⁴ Andrew Lloyd Webber é um magistral compositor inglês e diretor de vários musicais. Suas produções testemunharam um sucesso impressionante, já que são exibidas há mais de uma década no West End e na Broadway. É reconhecido como um dos ícones culturais mais influentes do século XX. Sua obra atesta a amplitude de seu conhecimento musical, enquanto indica o nível de impacto que ele teve na cultura popular e erudita. Acessar em: [BIOGRAFIA DE ANDREW LLOYD WEBBER - FATOS, INFÂNCIA, VIDA FAMILIAR E CONQUISTAS DO COMPOSITOR - MÚSICOS](#)



ora ameaça insondável e abismo. A canção-título se configura, assim, como um campo de forças metonímicas em que o texto cantado e performado articula uma rede de contiguidades capazes de reconfigurar a percepção do espectador.

Essa perspectiva dialoga diretamente com a concepção de crítica literária apresentada por Durão (2016), para quem a crítica é uma operação intelectual que se funda em uma “imaginação formuladora de hipóteses, advinda de uma experiência estética da obra” (2016, p. 19). Tal abordagem exige, segundo o autor, uma leitura cerrada, capaz de descortinar os aspectos estruturais e semânticos que, muitas vezes, sustentam a obra de forma quase invisível, ou seja, a leitura precisa de “lentidão e sensibilidade ao detalhe, que pode organizar o todo da obra. Em vez de se preocupar com o “o quê?”, ela leva em consideração o “como” (Durão, 2016, p. 21).

Aplicada ao musical, essa leitura implica atenção aos microelementos sonoros e performáticos - desde a entrada gradativa do órgão até o diálogo vocal entre Christine e o Fantasma - que constroem, camada à camada, o campo simbólico da obra. O autor nos permite devanear sobre como o sentido pode se recompor de tal forma que seu significado inicial se revele como artifício, deslocando a análise do óbvio para o simbólico. No caso de *The Phantom of the Opera*, a máscara, por exemplo, não é apenas um acessório cênico, mas operador simbólico que convoca noções de ocultamento, deformidade, mistério e sedução, articulando-se à voz que ecoa do invisível e ao espaço performático que a sustenta.

Assim, o objetivo desta escrita é examinar, com rigor técnico e sensibilidade estética, o funcionamento da metonímia do significante-fantasma na canção-título *The Phantom of the Opera*, articulando-o à teoria saussuriana do signo e às funções da linguagem de Roman Ossipovitch Jakobson, em diálogo com a concepção crítica de Durão (2016, 2020). Busca-se evidenciar como esse recurso não apenas ultrapassa a literalidade da letra, mas também se projeta sobre a performance, a encenação e a memória cultural.

A relevância acadêmica desta escrita reside em demonstrar como ferramentas da linguística estrutural e da crítica literária podem dialogar com a análise artística contemporânea, promovendo uma leitura interdisciplinar que



íntegra linguística, teoria literária, análise musical e estudos da performance. Do ponto de vista social e cultural, compreender a metonímia do significante fantasma é compreender também como a arte mobiliza símbolos compartilhados, afetos coletivos e memórias culturais, reafirmando que, mesmo na era do espetáculo multimídia, é na arquitetura do signo que se decide a profundidade do sentido.

Desse modo, propomos uma breve reflexão sobre como a ciência linguística contribui para a compreensão da dinâmica do significante, a partir de autores como Durão (2016, 2020), Fiorin (2006), Saussure (2012) e Jakobson (2003). Assim, entende-se que a discussão em torno do significante-fantasma revela-se fundamental para aprofundar a análise dos processos de significação, ao evidenciar como o signo se desdobra em redes simbólicas, afetivas e culturais.

2 Um Olhar Orquestrado: Eles, Nós e a Palavra

O Fantasma da Ópera (*Le Fantôme de l'Opéra*)⁵, é uma obra-prima da ficção gótica⁶ francesa, escrita por **Gaston Leroux** e publicada originalmente em capítulos entre setembro de 1909 e janeiro de 1910. Ambientado nas profundezas sombrias da Ópera de Paris, o romance nos conduz ao universo enigmático de um gênio musical de rosto deformado, que habita o subterrâneo do teatro e transforma o espaço em seu refúgio e palco de obsessões.

Com sua atmosfera densa e personagens marcantes, a narrativa conquistou primeiramente o público francês e, rapidamente, atravessou fronteiras, tornando-se um sucesso mundial. Mas foi com a lendária adaptação musical de **1986**, criada por **Andrew Lloyd Webber**, com letras de **Charles Hart** e **Richard Stilgoe**, que o Fantasma ganhou voz, melodia e eternidade nos palcos.

⁵ Sugere-se consultar o site: O Fantasma da Ópera, Miriam Bevilacqua, Gaston Leroux para melhor conhecer, através de uma Resenha, a história do Fantasma da Ópera e seu autor, Gaston Leroux.

⁶ Sugere-se consultar o site: Cultura Gótica: História e Principais Características - Maestrovirtuale.com para melhor compreensão, resumidamente do movimento gótico, suas características e pressupostos.



Desde sua estreia na Broadway, o espetáculo emociona gerações com sua mistura de amor, tragédia e beleza sombria, quebrando recordes de permanência em cartaz e consagrando-se como o musical mais assistido de todos os tempos. Mais do que uma história, *O Fantasma da Ópera* tornou-se um ícone cultural, capaz de ecoar por décadas nas memórias, nas vozes e nos corações de seu público, para além de nos proporcionar uma reflexão sobre uma possível “imagem poética”.

Seque a letra da composição extraída do site [The Phantom of the Opera](http://ThePhantomoftheOpera.com) - [Fantasma da Ópera - LETRAS.MUS.BR](http://LETRAS.MUS.BR) para melhor analisá-la:

The Phantom of the Opera

[Christine]

In sleep he sang to me, in dreams he came
That voice which calls to me and speaks
my name
And do I dream again? For now I find
The Phantom of the Opera is there
Inside my mind

[Phanton]

Sing once again with me our strange duet
My power over you grows stronger yet
And though you turn from me to glance
behind
The Phantom of the Opera is there
Inside your mind

[Christine]

Those who have seen your face
Draw back in fear
I am the mask you wear

[Phanton]

It's me they hear

[Both]

Your/My spirit and my/your voice
In one combined
The Phantom of the Opera is there
Inside my/your mind⁵

Beware, the Phantom of the Opera

[Phanton]

In all your fantasies, you always knew
That man and mystery

[Christine]

Were both in you

[Both]

And in this labyrinth, where night is blind
The Phantom of the Opera is here/there

[Christine]

Inside my/your mind

[PHANTOM]

Sing, my Angel of Music!

[Christine]

He's there, the Phantom of the Opera

[Phanton]

Sing!
Sing for me
Sing, my Angel of Music!
Sing for me!

I have brought you
To the scene of sweet music's throne
To this kingdom where all must pay
homage to music
Music

You have come here
For one purpose and one alone
Since the moment I first heard you sing
I have needed you with me to serve me, to
sing
For my music
My music



A imagem poética não é apenas um reflexo de emoções recalçadas, tampouco se limita a ser uma metáfora previsível ou uma válvula de escape para instintos inconscientes. Ao contrário, ela se apresenta como um **acontecimento inaugural da linguagem**, capaz de **fundar novos sentidos** e **desvendar regiões simbólicas ainda não exploradas da consciência**. Na canção *The Phantom of the Opera*, o verso “*The Phantom of the Opera is there, inside my mind*” é precisamente esse ponto de condensação poética onde o significante “fantasma” deixa de ser mero nome e passa a operar como uma força de significação em expansão - não apenas representa, mas **desencadeia uma experiência linguística viva**, que reestrutura o campo do sensível.

Quando Christine ouve, em sonho, uma voz que lhe canta e pronuncia seu nome, não estamos diante de uma simples narrativa onírica: trata-se da **emergência de um signo em sua potência poética**, que se inscreve em sua mente como um rastro de linguagem e de desejo. É a voz que inaugura um **espaço interior onde o signo deixa de apontar diretamente para algo e passa a reverberar contiguidades metonímicas**: o fantasma é voz, sombra, memória, trauma, sedução, e jamais se fixa em um único referente.

Aqui, o que está em jogo é exatamente o que **Saussure** (2012) nomeou como **natureza arbitrária e psíquica do signo**: o que ouvimos não é apenas o som de uma palavra, mas uma cadeia simbólica que se desdobra na mente e na emoção. E é também o que **Jakobson** (1988) nos ensina ao tratar da função poética da linguagem: o signo não apenas comunica, ele **organiza** o discurso e transforma a experiência.

Portanto, a imagem poética do “fantasma dentro da mente” não é um dado estático, mas um **acontecimento linguístico** que abre um porvir: um espaço de deriva simbólica onde o significante se liberta da transparência e adquire profundidade. Como nos orienta **Durão (2020)**, a crítica literária deve ser capaz de acompanhar essas aberturas de sentido, não como quem decifra uma fórmula, mas como quem se deixa afetar pela força da linguagem em movimento. A leitura cerrada, nesse caso, revela como o signo-fantasma se instala como **uma imagem poética inaugural**, reorganizando a percepção, a emoção e a própria linguagem - como se dissesse: “*a partir daqui tudo é outra coisa*”.

Destarte, o excerto cantado por Christine - “In sleep he sang to me / In dreams he came / That voice which calls to me / And speaks my name [...] The Phantom of the Opera is there / Inside my mind” - estrutura uma enunciação lírica marcada por um



processo metonímico de evocação simbólica, no qual o significante “fantasma” deixa de designar apenas uma entidade ficcional e passa a operar como articulador de sentidos múltiplos. A voz, o sonho, a pronúncia do nome e, sobretudo, a interiorização do fantasma (“inside my mind”) instauram uma rede de contiguidades sgnicas que revelam a potência do signo como operador estético e psíquico.

Para compreender essa mobilização simbólica, é essencial adotar o que Durão (2020) propõe como um gesto investigativo que ultrapassa o caráter instrumental da leitura crítica. A leitura do trecho exige mais do que um olhar interpretativo tradicional; ela convoca aquilo que o autor define como uma leitura situada, comprometida com o investimento subjetivo do pesquisador, sem perder o rigor técnico. Assim, “não há pesquisa sem investimento do sujeito, algo que ele postula e que deve enfrentar a materialidade do corpus que analisa” (DURÃO, 2020, p. 9).

Nesse sentido, a voz que chama Christine no sonho não é apenas um elemento diegético da narrativa musical, mas um signo em deriva metonímica, que se desloca e se refaz ao longo da obra. O fantasma é voz, desejo, trauma, ausência e presença - encarnando a natureza contígua do significante, conforme a teoria de Jakobson (1988) sobre os eixos da seleção e da combinação. Este fenômeno de deslocamento sgnico encontra ressonância na proposição de Durão (2020, p. 10), ao afirmar que o conhecimento produzido na pesquisa literária emerge quando se compreende “a literatura não como um objeto estável, mas como um campo tensionado entre forma, história e experiência estética”.

A própria imagem do fantasma “dentro da mente” articula a função poética da linguagem - conforme Jakobson - a uma espécie de eco interpretativo, no qual o sujeito se vê tomado pelo signo. Nesse ponto, a crítica deve buscar não apenas descrever o conteúdo simbólico, mas entender os modos de funcionamento estrutural e afetivo desse signo. Para Durão (2020, p. 12), isso implica deslocar-se da aplicação de teorias para uma postura interpretativa ativa, pois “a melhor saída consiste em submeter todo o aparato que dá origem à pesquisa ao crivo crítico e a certa postura investigativa”.

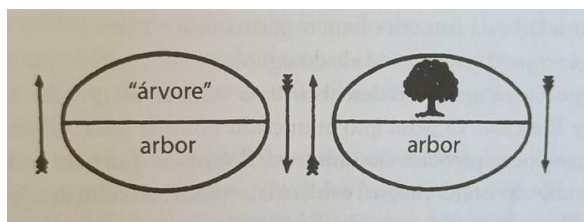
Por conseguinte, ao tratar o fragmento da canção como um campo de ressonâncias metonímicas e simbólicas, a análise se posiciona conforme a epistemologia proposta por Durão (2020): trata-se de interpretar o significante “fantasma” não apenas como nome de personagem, mas como elemento textual que



transita entre o literal, o simbólico e o inconsciente, exigindo, do pesquisador, um gesto crítico que conjuga escuta estética e articulação conceitual.

Outro ponto importante é a potência poética, cujo enunciado já nos convida a mergulhar no universo onírico e simbólico, implicitamente suscitado. Logo, a estrutura linguística presente não é neutra, mas carregada de signos que operam em vários níveis. Na obra *Curso de Linguística Geral (CLG)*, o linguista Ferdinand de Saussure (2012) nos apresenta uma imagem interessante para pensarmos o conceito e a imagem acústica e como essas duas faces nos permite explicar a natureza do signo. Vejamos:

Figura 1: Concepção de Signo Linguístico



Fonte: *Curso de Linguística Geral (CLG)*

A imagem apresentada, retirada de *Curso de Linguística Geral* o mestre genebrino sintetiza a concepção saussuriana de signo linguístico como uma entidade de duas faces: o significante (imagem acústica) e o significado (conceito). No exemplo, à esquerda, temos o significante “árvore” (representado pela palavra escrita e pela transcrição *arbor*) e, à direita, o significado (a representação mental de uma árvore, aqui ilustrada pelo desenho).

Para Saussure, essas duas faces são inseparáveis, como o anverso e o reverso de uma folha de papel: não é possível ter uma sem a outra no ato linguístico. Além disso, a relação entre significante e significado é arbitrária, ou seja, não há vínculo natural entre a palavra “árvore” e o objeto real que ela designa; trata-se de uma convenção social estabelecida pelos falantes de uma língua.

O *CLG* também destaca o caráter linear do significante, manifestando-se no tempo, e a importância da instituição social da língua, que garante a estabilidade mínima do signo para a comunicação. Assim, a imagem não apenas ilustra a estrutura do signo, mas também reforça a ideia central de Saussure: compreender a linguagem implica entender que o signo é uma unidade psíquica, resultante da associação entre conceito e imagem acústica, mediada por um código linguístico partilhado.



No trecho da canção *The Phantom of the Opera*, interpretado por Christine - “*The Phantom of the Opera is there, inside my mind*” (“O Fantasma da Ópera está lá, dentro da minha mente”) -, temos uma ilustração clara dos princípios que regem a teoria do signo linguístico desenvolvida por Ferdinand de Saussure (2012). Segundo o linguista suíço, o signo é composto por dois elementos inseparáveis: o significante, que é a imagem acústica (a forma sonora da palavra), e o significado, que corresponde ao conceito ou ideia associada a essa forma.

Esses dois elementos se articulam de maneira arbitrária e convencional, ou seja, não há uma relação natural entre a palavra e o objeto que ela representa - a conexão é construída socialmente.

Quando Christine afirma que o “Fantasma da Ópera” está dentro de sua mente, ela não se refere a uma presença física concreta, mas a uma construção simbólica e subjetiva. O significante “phantom” evoca uma série de ideias e afetos - medo, desejo, mistério - que não estão ligadas a um corpo visível, mas a uma imagem mental. É justamente essa dimensão simbólica e interior que confirma a teoria de Saussure (2012), isto é, o signo não se refere diretamente ao mundo externo, mas atua como uma realidade psíquica, determinada pela linguagem e pela cultura.

Além disso, a própria manifestação do fantasma se dá pela voz - como nos versos “*That voice which calls to me / And speaks my name*” (“Aquele voz que me chama / E pronuncia meu nome”). Esse detalhe é fundamental para compreendermos o papel do significante acústico: mesmo invisível, o fantasma exerce efeito sobre Christine por meio da linguagem falada, da sonoridade. Saussurianamente podemos dizer que a linguagem se constrói prioritariamente na forma acústica, ou seja, pelo som, e é essa imagem sonora que desencadeia a ativação do significado no ouvinte.

A imagem clássica do signo linguístico - um ovo dividido ao meio, onde uma parte representa a palavra (significante) e a outra representa o conceito (significado), ajuda a visualizar como o signo “phantom” atua na mente de Christine. Ele não precisa se mostrar como corpo ou imagem, pois sua força simbólica está em como é nomeado, evocado e sentido.

Portanto, o trecho da canção exemplifica como a linguagem, tal como concebida por Saussure (2012), não serve apenas para descrever o mundo exterior, mas também para moldar a experiência subjetiva. O “fantasma”, nesse caso, não é um ser que se vê, mas um signo que se ouve, se sente e se projeta no interior do sujeito. É uma construção súnica que atua não como uma imagem objetiva, mas



como uma presença simbólica que habita a consciência - ou, nos termos da própria Christine, “dentro da minha mente”.

3 Costurando a Linguística nossa de cada dia

Antes de retomarmos as reflexões acerca do que nos propomos, é de bom tom assinalar que o que conhecemos hoje como Ciência Linguística não surgiu de forma imediata. Ao contrário, percorreu um longo caminho desde a Grécia Antiga até se consolidar, no século XX, como um campo autônomo, com objeto e método próprios. Desde os tempos mais remotos, a linguagem sempre despertou a curiosidade humana, sendo tratada ora como mistério, ora como ferramenta essencial da razão, da arte e da comunicação.

Mas foi apenas com os estudos de **Ferdinand de Saussure (1857–1913)** que a Linguística ganhou status de ciência moderna. Considerado o grande ponto de virada na história da linguagem, Saussure rompe com a tradição puramente histórica e propõe uma nova maneira de compreender o funcionamento da língua: como um sistema de signos estruturado e regido por regras próprias.

Nascido em uma família aristocrática e desde cedo apaixonado pelos estudos sobre linguagem, Saussure ingressou na universidade aos 18 anos e, aos 21, apresentou à Sociedade Linguística de Paris sua dissertação sobre “*As vogais nas línguas indo-europeias*”, único trabalho publicado em vida. Doutorou-se aos 23 anos pela Universidade de Leipzig com uma pesquisa sobre o “*Genitivo absoluto em Sânscrito*”.

Em sua carreira docente, destacou-se como professor de linguística indo-europeia e de sânscrito na Universidade de Genebra, onde ministrou, entre 1907 e 1913, os cursos que dariam origem ao célebre **Curso de Linguística Geral** (*Cours de Linguistique Générale*). Essa obra, organizada e publicada postumamente por seus alunos **Charles Bally** e **Albert Sechehaye**, mesmo com ressalvas editoriais, tornou-se referência obrigatória na Linguística contemporânea.

O impacto do *Curso de Linguística Geral* foi tão profundo que a obra é considerada um verdadeiro marco epistemológico: ela rompe com a ideia de que a língua deve ser estudada apenas por sua história e propõe um modelo teórico baseado na estrutura do signo linguístico - formado pela união entre significante e significado -, que fundamenta grande parte dos estudos linguísticos até os dias atuais.



É com esse monte teórico que nos ancoramos para discutir relevantemente a canção *The phantom of the Ópera*, pois a letra em si, forjada na palavra e nos alicerces da mente, nos permite sondar camadas da linguagem pouco exploradas. Nesse ínterim, retomamos a análise da canção a partir da percepção conceitual sobre signo linguístico, conforme nos mostra o mestre genebrino, cuja proposta propõe a indissociação entre o significante, isto é, a imagem acústica ou forma sonora da palavra, e um significado, que corresponde ao conceito por ela evocado.

Por outro lado, a arbitrariedade é um ponto interessante a ser pontuado, tendo em vista a necessidade de pensarmos sobre a ideia de que não existe vínculo natural entre o som da palavra e o conceito a que ela se refere, sendo esse laço estabelecido apenas por convenção social. No verso "That voice which calls to me / And speaks my name", a palavra "voice" atua como um significante simbólico, um elemento sonoro que, embora designando uma entidade auditiva, é investido de valor psíquico e afetivo. Esse significante, no interior do sistema da canção, não remete simplesmente a uma voz literal, mas ao conceito oculto da presença do Phantom, aquilo que não se vê, mas que se faz ouvir.

Conforme Saussure (2012, p. 109), "na língua, só existem diferenças sem termos positivos", e é nessa lógica que o significante "voz" ganha valor: por oposição ao silêncio, à ausência e à lucidez racional. Assim, o signo "voz" adquire sua função semântica a partir das relações diferenciais que estabelece no sistema textual. O sintagma "The phantom of the opera is there / Inside my mind" explicita de forma exemplar a noção de valor dentro do sistema linguístico, conforme propõe Saussure (2012).

O "Phantom", aqui, ultrapassa sua dimensão concreta e se torna signo daquilo que opera na fronteira entre realidade e alucinação, presença e ausência, identidade e alteridade. Sua localização "inside my mind" indica que esse signo não se refere a um referente objetivo no mundo empírico, mas a uma construção mental, marcada por traços psíquicos e simbólicos. Tal estrutura textual reforça a ideia de que o valor do signo depende "das relações que ele mantém com os demais signos do sistema linguístico" (Saussure, 2012, p. 108), sendo o "phantom" compreendido apenas enquanto oposto à lucidez, à normalidade ou ao visível.

Desse modo, a canção exemplifica, em sua tessitura poético-musical, os princípios fundamentais da teoria saussuriana: a arbitrariedade do signo, sua composição binária (significante e significado), e sobretudo o seu valor relacional



dentro de um sistema. É nesse espaço de tensão, entre o acústico e o conceitual, entre o individual e o coletivo, entre o real e o imaginado, que o signo opera e o sentido se produz.

Orquestrando as emoções, por outro lado, Roman Ossipovitch Jakobson, nos convida a pensar sobre a função emotiva da linguagem centrada na experiência psíquica de Christine, onde se pode inferir o medo, a dúvida, a sedução. Porém, ao mesmo tempo, há o desdobramento de uma função poética, visível na construção sonora e rítmica dos versos, nos paralelismos sintáticos e na repetição intencional ("And do I dream again"), que contribuem para a musicalidade e reforçam o sentido de encantamento.

Além disso, a ambiguidade entre o que é sonho e o que é real coloca em movimento o conceito de semiose, ou seja, a produção contínua de sentido; cada signo (voz, nome, sonho) remete a outros signos, formando uma cadeia interpretativa que transforma a canção em um verdadeiro sistema simbólico operante.

Em se tratando de Roman Ossipovitch Jakobson, um mar sem fim, é fundamental afirmarmos que se trata de autor inesgotável, uma voz potente no tempo e no espaço, sobretudo, quando nos deparamos com estudos da linguagem, pois oferece um arcabouço teórico capaz de integrar a análise linguística com a análise literária e artística, sem reduzi-las a campos estanques. Ao afirmar que os estudos literários, com a Poética como núcleo, envolvem problemas tanto **sincrônicos** quanto **diacrônicos**, Jakobson nos permite compreender obras como *The Phantom of the Opera* não apenas no contexto de sua criação, mas também no diálogo que mantém com tradições e formas anteriores, ou seja, naquilo que permanece vivo ou é revivido no presente.

A canção-título, ao se apropriar de um enredo do início do século XX (o romance de Gaston Leroux) e traduzi-lo em performance musical dramática, ilustra perfeitamente o que Jakobson chama de **“escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência”**. A tradição gótica e romântica do original é reinterpretada no formato de musical moderno, com recursos cênicos e sonoros que potencializam a função poética da linguagem.

Nessa perspectiva, o valor de Roman Jakobson para a análise da canção *The Phantom of the Opera* está em oferecer um instrumental teórico capaz de iluminar aspectos essenciais de sua construção estética e simbólica. A obra preserva elementos estruturais e simbólicos característicos de um clássico, como o arquétipo



do fantasma, a ambientação no espaço da ópera e a relação ambígua de sedução e medo, reinscrevendo-os em um novo código: o espetáculo musical multimídia, que combina recursos cênicos, musicais e performáticos. Ao mesmo tempo, evidencia-se o entrelaçamento entre sincronia e diacronia, uma vez que a canção dialoga com a sensibilidade e a estética do presente, sem romper com a herança literária e cultural que a sustenta, permitindo-lhe falar simultaneamente ao público contemporâneo e à tradição que a antecede.

Ademais, a função poética, conforme descrita por Jakobson (1988), manifesta-se na repetição, no paralelismo e na musicalidade verbal, conferindo à forma da canção uma relevância que se equipara ao próprio enredo, de modo que o sentido emerge não apenas do que é dito, mas também da maneira como é dito, reafirmando a centralidade da linguagem como experiência estética. Assim, compreender *The Phantom of the Opera* à luz da reflexão jakobsoniana significa reconhecer que sua força estética e comunicativa não vem apenas do conteúdo narrativo, mas também da forma como ela reinterpreta um clássico, reatualizando-o para outro tempo histórico e para novas sensibilidades, mantendo viva a tradição por meio de um código performático e musical contemporâneo.

“Sing Once Again With Me”: a Sedução do Símbolo e a Ilusão do Signo

Analisar a canção *The Phantom of the Opera*, na versão encenada por Andrew Lloyd Webber, implica compreender a linguagem como prática performativa e poética, em que o signo não é apenas veículo de referência, mas espaço de conflito entre presença e ausência, entre o visível e o audível. Neste percurso, os conceitos de signo, significante, significado e símbolo - especialmente nas formulações de Ferdinand de Saussure (2012) - se entrelaçam aos princípios jakobsonianos de função poética, metáfora, metonímia e intersemiose.

O signo linguístico, como propôs Saussure (2012), constitui-se da união arbitrária entre significante (a “imagem acústica”) e significado (o “conceito”). No entanto, no universo simbólico da canção, essa arbitrariedade parece suspensa - ou ao menos tensionada - pela força evocativa da voz e do corpo em performance. Quando Christine entoia “That voice which calls to me / And speaks my name”, o significante se dobra sobre si mesmo, tornando-se mais do que forma sonora: ele se



encarna como chamado, como desejo que invade o campo do real pela via do simbólico.

O Fantasma - significante fantasmático por excelência - habita esse campo instável entre o nome e a ausência. Quando afirma "Sing once again with me / Our strange duet", ele não apenas convoca Christine para uma repetição formal (função poética), mas também inscreve sua presença como força simbólica em sua mente. O canto torna-se, assim, metáfora e metonímia do poder de dominação: "My power over you grows stronger yet". Aqui, o deslizamento metonímico entre voz, corpo e mente constrói uma cadeia significativa que não se fecha: a voz do fantasma ocupa o lugar do eu, invade o lugar do outro e o reconfigura.

A canção articula signos em diversos níveis sensoriais e simbólicos: visual (máscaras, sombras, labirintos), sonoro (duetos, ecos, repetições) e linguístico (figuras de linguagem, paralelismos). O verso "I am the mask you wear / It's me they hear" explicita essa cisão entre imagem e som: Christine empresta sua voz ao espírito do Fantasma, e ele, por sua vez, veste a máscara de sua imagem. Temos, então, a perfeita ilustração da função poética descrita por Jakobson (2003), em que o jogo de espelhamentos e duplicações revela o princípio de equivalência projetado sobre a combinação: forma e conteúdo tornam-se indiscerníveis, estruturando o sentido por paralelismos, ritmos e refrãos.

Nesse campo de tensões, o símbolo - diferente do signo saussuriano - emerge como figura de densidade semântica. O símbolo não é arbitrário, pois carrega uma memória afetiva, cultural ou mitológica. O "fantasma da ópera" não é apenas um personagem: ele é um arquétipo do sujeito exilado, do gênio incompreendido, da voz que, mesmo silenciada, persiste em ressoar. A letra da canção opera com essa sobreposição: "In all your fantasies you always knew / That man and mystery were both in you". O fantasma, nesse ponto, já não é mais outro; é projeção, é dobra subjetiva - é signo e é símbolo.

Jakobson (1988) aponta que a função poética não se restringe ao gênero literário da poesia, mas a qualquer mensagem cuja ênfase recaia sobre sua própria forma. Em *The Phantom of the Opera*, essa forma se manifesta na organização sonora e visual da performance. O refrão reiterado, "The Phantom of the Opera is there / Inside your mind", ganha força justamente pela repetição, pelo ritmo e pelo eco, criando o que o autor chama de "campo de equivalência". A voz do Fantasma, que



invade e estrutura a mente de Christine, é menos um elemento narrativo e mais um operador simbólico da linguagem como campo de fascínio, interdito e abismo.

A análise nos leva a perceber que o Fantasma conduz Christine às catacumbas da ópera confirma esse entrelaçamento de códigos e signos. A tocha, o vestido branco, o silêncio carregado, a música em estado crescente e os gestos lentos, símbolos de movimento, constroem uma narrativa visual e sonora em que a linguagem se dá para além das palavras. Jakobson (1988) não nomeia diretamente a intersemiose, mas descreve esse fenômeno como a colaboração entre diferentes sistemas de significação. Assim, cada plano da canção - lírico, visual, musical, dramático - participa da construção de sentido por equivalência, por deslocamento e por condensação simbólica.

A alternância de vozes no dueto (Christine e o Fantasma), o entrelaçamento de timbres e a sobreposição de falas espelham o jogo metonímico entre os sujeitos. Quando ambos afirmam, em uníssono: "My spirit and your voice in one combined", o que se articula não é apenas uma fusão poética, mas uma operação simbólica em que o eu e o outro colapsam. A identidade, como o signo, é desestabilizada.

Por fim, a letra da canção encerra-se com a convocação final: "Sing! My angel of music!" - uma injunção que transcende o enunciado literal para alcançar o imperativo simbólico da linguagem poética: cantar como forma de existir, como modo de inscrição no mundo simbólico. Trata-se da linguagem em seu grau máximo de teatralidade: não como ilustração da vida, mas como cena em si mesma. E é neste ponto que a análise linguística se mostra plenamente pertinente, pois revela, como lembra Jakobson (2003), que "a linguagem da poesia é estruturada por princípios próprios, que a distinguem de outras formas discursivas" (p. 124).

Nesse sentido, *The Phantom of the Opera* não apenas tematiza o fantasma - ele o encena linguisticamente, convertendo o signo em símbolo e a linguagem em espetáculo de significação. A canção *The Phantom of the Opera*, ao se estruturar em torno da voz que se insinua no inconsciente de Christine, "*That voice which calls to me / And speaks my name*", oferece um campo fértil para refletirmos sobre a natureza do signo linguístico, conforme os fundamentos saussurianos. Para Ferdinand de Saussure (2012), "o laço que une o significante ao significado é arbitrário" (p. 108). Esse princípio baseia-se na ideia de que não há vínculo natural entre a imagem acústica e o conceito a ela associado. No entanto, a letra da canção evidencia



justamente o tensionamento desse princípio ao construir um jogo de identificação simbólica entre voz e sujeito.

Quando o Fantasma canta *“Sing once again with me / Our strange duet”*, ele instaura uma cadeia de significantes em que a repetição performativa da linguagem ultrapassa a mera combinação arbitrária de sons e sentidos. Embora o signo seja “o total resultante da associação de um significante com um significado” (SAUSSURE, 2012, p. 108), no universo simbólico da canção, essa associação ganha um peso afetivo e estético que aproxima o significante de uma experiência sensível. Isso se evidencia no verso *“My spirit and your voice in one combined”*, em que a imagem acústica (voz) já não remete apenas a um conceito, mas à fusão simbólica de duas subjetividades.

Essa tensão revela o limite do uso do termo “símbolo” como sinônimo de signo. Segundo Saussure (2012), “o símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado” (p. 109). Esse vínculo se manifesta poeticamente na música, à medida que a voz do Fantasma se torna, para Christine, mais do que um som: é uma presença. Ao afirmar *“The phantom of the opera is there / Inside my mind”*, Christine expressa o processo de internalização do significante como experiência psíquica, instaurando uma relação simbólica em que o som adquire espessura existencial.

Conforme observa Fiorin (2006), revisitando o mestre genebrino, “o signo é a união de um conceito com uma imagem acústica, que não é o som material, físico, mas a impressão psíquica dos sons” (p. 58). É justamente essa impressão que ganha cena na canção. A voz do Fantasma, ainda que invisível, inscreve-se como signo que invade, transforma e desestabiliza a percepção de Christine. Tal operação só é possível porque, conforme, ainda, Fiorin (2006), “não existe significante sem significado; nem significado sem significante, pois o significante sempre evoca um significado, enquanto o significado não existe fora dos sons que o veiculam” (p. 58).

Dessa forma, o que a canção encena é a própria dinâmica do signo linguístico em sua dimensão mais profunda: a da interdependência entre forma e conteúdo, som e sentido, presença e ausência. O Fantasma é, assim, a metáfora do significante, ele não possui corpo, mas possui voz; não se vê, mas se ouve. E é através dessa voz, signo em sua potência simbólica, que a linguagem se torna experiência, e a arbitrariedade do signo se converte, poeticamente, em sedução.



A Regência Final

Durante o processo de escrita foi possível perceber o que podemos chamar de “deslizamentos cênicos” na canção *The Phantom of the Opera*, isto é, o signo teatral não se apresenta como unidade simples, mas como uma superposição de signos, cuja simultaneidade cria camadas de sentido em permanente deslocamento. Diferentemente do signo linguístico, que Saussure (2012) concebe como a associação entre significante e significado, o signo cênico se configura como um empilhamento vertical, em que gestos, palavras, música, iluminação, figurino e espaço arquitetônico [por exemplo] se sobrepõem e dialogam, produzindo significações múltiplas. Nesse horizonte, como observa Bertrand (2003, p. 11), “a semiótica se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que se manifestam, tornando-o comunicável e partilhável”.

Na canção *The Phantom of the Opera*, essa dinâmica manifesta-se exemplarmente: o dueto entre Christine e o Fantasma não se restringe ao texto cantado, mas inclui o gesto corporal, a ambiência sombria, a orquestra em crescendo e a visualidade cênica. O resultado é um empilhamento de signos que, em sua simultaneidade, diz “muitas coisas ao mesmo tempo”. Essa polissemia confirma a tese de Santaella (1983, p. 13), inclusive, para quem a semiótica examina “os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido”.

A contradição entre o real e o ilusório é central para compreender o campo semiótico da cena. Lótmán (2002, p. 414) esclarece que a arte cênica é real, porque “a natureza do signo é material; para se converter em signo e, para se converter em um fenômeno social, o significado deve se realizar em alguma substância material”. Ao mesmo tempo, é também ilusória, pois “o caráter ilusório do signo consiste no fato de que ele sempre se parece, ou seja, designa algo distinto de sua aparência”. A canção encenada por Andrew Lloyd Webber tensiona exatamente esse paradoxo: o fantasma é real enquanto voz (signo material, audível), mas ilusório enquanto corpo ausente (signo que aponta para algo que nunca se mostra inteiramente).

Esse deslizamento entre o real e o ilusório constitui o núcleo da cena. O verso “The Phantom of the Opera is there, inside my mind” inscreve na mente de Christine - e, por extensão, na do espectador - um signo que se materializa na voz, mas cuja presença é construída pela ausência. A experiência estética resulta justamente desse



campo de contradições, em que a cena teatral/musical multiplica sentidos e exige do público não apenas recepção passiva, mas um ato de interpretação, avaliação e, muitas vezes, de partilha afetiva.

Assim, a canção não apenas reatualiza o mito do Fantasma, mas converte a linguagem em espetáculo de significação, instaurando um espaço de deslizamentos cênicos, em que voz, corpo, máscara e sombra se deslocam e se reconfiguram continuamente. O signo teatral, nesse contexto, é mais do que representação: é acontecimento semiótico em que real e ilusório se entrelaçam, produzindo uma rede de sentidos em expansão.

Caminhando para o fim dessa análise, nos propomos dizer que a análise da canção *The Phantom of the Opera*, à luz da teoria linguística e da crítica literária, tanto quanto à luz de autores que estudam o Teatro na sua mais alta potência significativa, evidencia como a canção transcende o mero entretenimento para se constituir em um espaço privilegiado de investigação dos processos de significação. Conforme propõe Fabio Akcelrud Durão (2020, p. 38), a interpretação é um procedimento que conjuga ausência e presença, acrescentando ao texto algo que, uma vez identificado, parece sempre ter estado ali. Nesse sentido, o “fantasma” encenado por Andrew Lloyd Webber revela-se simultaneamente como ausência física e presença sonora e psíquica, operando no limiar entre o visível e o audível, entre o nome e a experiência sensível que ele instaura. Entendemos que a interpretação aqui proposta é fruto de um movimento que conjuga ausência e presença, revelando no texto sentidos que, uma vez descobertos, parecem ter estado sempre lá. A aplicação da leitura cerrada permitiu deter o olhar sobre trechos e elementos específicos, versos, imagens sonoras, jogos de repetição, explorando, com a necessária lentidão, as múltiplas camadas de significação que a obra oferece.

O percurso analítico deste artigo seguiu as orientações do método da **leitura cerrada** descrito por Durão (2020, p. 39), detendo-se nos potenciais de significação do texto em todas as suas dimensões, sonoras, visuais, linguísticas e simbólicas. A atenção deliberada a fragmentos como “The Phantom of the Opera is there / Inside my mind” e “My spirit and your voice in one combined” exemplifica o gesto de escolha de trechos “prenhes de sentido” (DURÃO, 2020, p. 41), capazes de condensar a rede simbólica da obra. Essa postura analítica, contrária à leitura apressada, permitiu mergulhar na tessitura poética e performática da canção, evidenciando como cada elemento se conecta a uma cadeia maior de significantes.



Nesse exercício, verificou-se que o significante “fantasma” não se esgota na referência ao personagem de Leroux, mas se desloca, metonimicamente, para abranger voz, desejo, trauma, ausência e presença, compondo uma rede sónica que se expande na mente de Christine e no imaginário do público. Roman Jakobson, ao articular as funções da linguagem, sobretudo a função poética, fornece a chave para compreender como a forma da canção, sua musicalidade, paralelismos e repetições, se torna tão relevante quanto seu conteúdo narrativo. Já a perspectiva saussuriana reafirma que a força do signo está na articulação entre significante e significado, relação arbitrária que, aqui, é tensionada pela presença sensível e simbólica da voz.

Assim, a canção-título de Andrew Lloyd Webber mostra-se um exemplo vivo da intersecção entre sincronia e diacronia: reinterpreta um clássico literário em um novo código multimídia, sem perder a densidade simbólica que a tradição legou. Por meio de uma leitura atenta e comprometida, conforme propõe Durão (2020), foi possível reconhecer que *The Phantom of the Opera* não apenas encena a presença do fantasma, mas o instaura como operador simbólico, convertendo a linguagem em espetáculo e o signo em experiência estética e psíquica. Nesse sentido, a obra reafirma que, mesmo no universo do espetáculo contemporâneo, é na arquitetura e no funcionamento do signo que se decide a profundidade do sentido.

Referências

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2020.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **O que é crítica literária**. 1. ed. São Paulo: Nankin Editorial; Parábola Editorial, 2016.

FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à Linguística**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

LÓTMAN, Iúri. **Stati po semiótike kultury i iskusstva** [Artigos sobre semiótica da cultura e da arte]. São Petersburgo: Gumanitárnoe Agentstvo “Akademitcheski Proekt”, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.



SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Orgs.: Charles Bally e Albert Sechehaye. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.