



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

NATÁSSIA GUEDES ALVES

O FANTASMA DA ÓPERA, DAS PÁGINAS PARA A TELA:
AS ADAPTAÇÕES DO PROTAGONISTA DE GASTON LEROUX

Salvador
2011

NATÁSSIA GUEDES ALVES

**O FANTASMA DA ÓPERA, DAS PÁGINAS PARA A TELA:
AS ADAPTAÇÕES DO PROTAGONISTA DE GASTON LEROUX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

Salvador
2011

A

Angélica, mãe e amor incondicional.

Ari, pai e inspiração.

Pessoas que jamais foram ou serão fantasmas em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Sempre terei muito a agradecer. Em todos os momentos da minha vida, felizes ou tristes, momentos pessoais ou profissionais, agradeço a Deus por estar sempre cercada de pessoas especiais. Por isso, começo por Ele. Obrigada.

Ao meu orientador, Décio Torres Cruz, por ter me aceitado como orientanda e pela sua sabedoria compartilhada.

A Elizabeth Ramos, por ter caminhado comigo os últimos passos de forma sempre tão solícita, atenciosa e receptiva.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da UFBA, por todos os seus profissionais: a qualidade dos professores e a atenção dos funcionários.

A minha família, por estar sempre presente em todos os momentos, escutando minhas descobertas e me fazendo acreditar que elas eram realmente geniais, se aquilo fosse aliviar a minha tensão nos instantes em que eu mais precisava. Eu, literalmente, não estaria aqui sem eles: minha mãe Angélica, meu pai Ari e Michel.

As minhas irmãs: Evelin, pelo amor e cuidado de sempre, e Janaína, por tornar completa a nossa família.

Aos meus amigos - seria uma tarefa árdua enumerá-los nesse pequeno espaço -, no entanto, ainda mais difícil seria deixar de mencionar o apoio oferecido nessa etapa da minha vida, assim como em todas as outras. Vocês não fazem ideia da importância que suas palavras, seu suporte e suas presenças têm em minha vida. É um verdadeiro presente.

Stories, like conjuring tricks,
are invented because history is
inadequate to our dreams.¹

Steven Millhauser, 1997

¹ “Histórias, como truques de magia, são inventadas porque a história é inadequada para nossos sonhos.” (Tradução nossa)

ALVES, Natássia Guedes. “*O Fantasma da Ópera*” das Páginas para a Tela: as Adaptações do Protagonista de Gaston Leroux. 133 f. il. 2011. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar as traduções intersemióticas do romance *Le Fantôme de l’Opéra*, de Gaston Leroux (1910), para o cinema. Para isso, foi feita uma extensa pesquisa bibliográfica a respeito do referencial teórico que envolve o tema, como também com relação ao material já publicado sobre o romance referido e suas adaptações. O objeto de estudo escolhido foi amplamente traduzido para diversos meios, sendo esta uma das razões que impulsionou o desenvolvimnto deste trabalho. No meio cinematográfico, existem mais de vinte adaptações. Nesse estudo serão contempladas a versão de Rupert Julian (1925), um filme de horror, mudo e em preto e branco; assim como a de Joel Schumacher (2004), um musical, produzido pelo mesmo idealizador da peça musical de 1986, Andrew Lloyd Webber. Essa pesquisa visa entender os caminhos que levaram cada obra a culminar em gêneros tão distintos (tendo em vista que ambos partem do mesmo romance) e as transformações pelas quais passou o personagem do Fantasma para que ele se encaixasse em cada nova produção. Assim, é levado em conta, na análise, o fato de se tratar de um processo semiótico no qual a interação sígnica pode ser vista como uma tradução; debruçamo-nos também sobre o estudo da importância da interpretação, que age em conjunto com esse processo. Desse modo, na tradução intersemiótica, além dessa interpretação, deve-se adicionar como característica da prática tradutória a manipulação intencional do tradutor, que enxerta ou realiza cortes de acordo com sua visão, sua necessidade (para adaptação ao gênero) ou para adaptar às exigências do meio ou da recepção. Portanto, as versões cinematográficas são vistas como reescrituras, como qualquer outra tradução, como afirma André Lefevere (2007). Dessa maneira, o estudo verifica como as reescrituras suplementam o texto de partida. A pesquisa revela que a intertextualidade é mais um recurso utilizado pela manipulação, assim como revela que sem suas traduções, *O Fantasma da Ópera* talvez não ficasse tão conhecido como o é hoje.

Palavras-chave: *O Fantasma da Ópera*, tradução intersemiótica, reescritura, manipulação, suplemento, adaptação.

ALVES, Natássia Guedes. “*The Phantom of the Opera*” from the Pages to the Screen: the Adaptations of the Protagonist of Gaston Leroux. 133 pp. ill. 2011. Master Dissertation – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

This research aims to analyze the intersemiotic translation of the novel *Le Fantôme de l'Opéra*, by Gaston Leroux (1910), for the movies. Therefore, an extensive research was made concerning the theoretical framework surrounding the issue, and also concerning the published materials on the chosen novel and its adaptations. The chosen object of study has been widely translated to many different media and this is one of the reasons for the choice. There are over twenty movie adaptations. In this study, two of them will be approached: Rupert Julian's *The Phantom of the Opera* (1925), a silent, black and white, horror film, as well as Joel Schumacher's *The Phantom of the Opera* (2004), a musical, produced by the same creator of the musical play of 1986, Andrew Lloyd Webber. This research seeks to understand why each work ended up presenting such different genres (considering that both come from the same novel) and the transformations that have been applied to the character of the Phantom for it to fit into each new production. Thus, we take into account, during the analysis, the fact that this is a semiotic process in which the interaction of signs can be seen as a translation, as well as the importance of the interpretation that operates in conjunction with this process. So, apart from this interpretation, one feature of the intersemiotic translation is the translator's intentional manipulation, that inserts or performs cuttings according to their point of view, their need (to adapt to the genre) or to adapt to the demands of the new medium or to its reception. Therefore, film adaptations are seen as rewritings, as any other translation, as stated by André Lefevere (2007). Likewise, this study focuses on how these rewritings supplement the source text. The research reveals that intertextuality is one more resource used by the manipulation (as it is also a tool in the process of supplementation) and shows that without their translations, *The Phantom of the Opera* might not be so well known as it is today.

Key-words: *The Phantom of the Opera*, intersemiotic translation, rewriting, manipulation, supplement, adaptation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Imagem em panfleto promocional do musical de Andrew Lloyd Webber com a máscara do Fantasma.....	15
Figura 2	O Fantasma de 2004 representa o grotesco antigo, pois conjuga a deformidade com elementos divinos como inteligência, talento para arte e, até mesmo, beleza em sua face não-disforme.....	59
Figura 3	O Fantasma apresentado no filme de 1925 é horripilante, encaixando-se na definição do grotesco moderno.....	61
Figura 4	À esquerda, Mr. Hyde como uma sombra, escondendo-se por trás de Dr. Jekyll; à direita, o Fantasma esconde-se na sombra, por trás de sua máscara e de Christine.....	65
Figura 5	Imagem manipulada no Photoshop, como muitas encontradas na Internet, feita por fãs que fantasiam um final feliz para o Fantasma e Christine.....	80
Figura 6	<i>The Music of the Night</i> , cena do filme de 2004.....	91
Figura 7	Christine afaga o rosto do Fantasma antes de retirar sua máscara.....	93
Figura 8	Para chegar à sua casa no subsolo, o Fantasma conduz Christine em seu barco.....	96
Figura 9	À esquerda, Christine com maquiagem leve e cabelo preso, quando se preparava para encontrar Raoul; à direita, Christine com o Fantasma, com maquiagem mais pesada, e cabelos soltos.....	97
Figura 10	Foto promocional: Christine com o estereótipo de princesa ao lado de Raoul.....	99
Figura 11	À esquerda, o Fantasma, como Don Juan em <i>Point of no Return</i> , no filme de 2004; à direita, Don Juan DeMarco.....	106
Figura 12	O Fantasma vestido como <i>A Morte Vermelha</i> , no filme de 1925.....	107
Figura 13	O Fantasma vestido como <i>A Morte Vermelha</i> , no filme de 2004.....	108
Figura 3	<i>Down Once More (O Fantasma da Ópera, 2004)</i>	110

Figura 15	Capa do filme de 1925.....	112
Figura 16	Espelho do camarim de Christine, o qual ela “atravessa” para chegar ao subsolo.....	113
Figura 17	Fantasma quebra espelhos na sua casa no subsolo.....	115
Figura 18	Corredor através do qual Fantasma conduz Christine após atravessarem o espelho.....	116

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PERCURSOS DAS VERTENTES TRADUTOLÓGICAS	22
2.1	A ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO.....	22
2.2	A VERTENTE CONTRASTIVA.....	23
2.3	A VERTENTE FUNCIONAL.....	26
2.4	A VERTENTE DESCRITIVISTA.....	28
2.4.1	Os Polissistemas	29
2.4.2	A Patronagem	34
2.5	O PAPEL DA CRIAÇÃO: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	36
2.6	A TRADUÇÃO COMO REESCRITURA.....	40
3	DA TEORIA À PRÁTICA: A MANIPULAÇÃO EM CENA	45
3.1	<i>O FANTASMA DA ÓPERA</i> MANIPULADO.....	48
3.2	OS TEXTOS DENTO DO TEXTO.....	52
3.2.1	Quando textos interagem entre si	53
3.3	O GROTESCO.....	57
3.3.1	Teorizando o grotesco	58
3.3.2	Destinos traçados	62
3.4	O FANTASMA MASCARADO E O TEXTO TRADUZIDO.....	66
4.	DESMASCARANDO O FANTASMA: ANÁLISE	71
4.1	A QUEDA DO LUSTRE.....	82
4.2	A VISITA DE CHRISTINE AO TÚMULO DO PAI.....	84
4.3	A CÂMARA DAS TORTURAS.....	86
4.4.	A RETIRADA DA MÁSCARA: AS CENAS.....	89
4.5	<i>ANDREW LLOYD WEBBER'S THE PHANTOM OF THE OPERA:</i> O FANTASMA TEM COMPANHIA.....	100
4.5.1	Pandora e Dalila presenciam a retirada da máscara	100
4.5.2.	O Fantasma: monstro ou Don Juan?	104
4.5.3.	A Morte Vermelha	106

4.5.4. Erik e Quasímodo.....	108
4.5.5. A lira de Apolo.....	110
4.5.6. Espelhos, espelhos nossos.....	113
5. CONCLUSÃO.....	119
REFERÊNCIAS.....	125
ANEXO A.....	131
ANEXO B.....	133

1 INTRODUÇÃO

“O Fantasma da Ópera existiu, não é produto de imaginação” (LEROUX, 2005, p. 9). Assim Gaston Leroux, primeiro autor a escrever *O Fantasma da Ópera*, inicia o prólogo do seu livro. Nós endossamos e também completamos essa afirmação: não apenas existiu, como continua presente até os dias atuais (e arriscaríamos dizer que continuará a existir no futuro). Ele foi resgatado nos mais variados meios: no cinema, no teatro, na dança, na música. Temos conhecimento de mais de vinte filmes, incluindo a adaptação alemã de 1916 que não é mais encontrada (HALL, 2009). Desde o filme de 1925, até os nossos dias, diversos tipos de produções artísticas, até mesmo desenhos animados foram criados partindo da história de Leroux. Nos Simpsons, o personagem já foi mencionado algumas vezes: no episódio do casamento de Lisa, por exemplo, Martin Prince sofre um acidente na feira de ciências e se torna o Fantasma no futuro. Outra adaptação da história é a versão musical sobre a história do Fantasma que foi gravada pela banda Iron Maiden, no álbum de mesmo nome, lançado em 1980. A adaptação cinematográfica de 2004, dirigida por Joel Schumacher, pode ser considerada a tradução da tradução, pois tanto a peça musical que estreou em 9 de outubro de 1986, no West End Theatre (FLYNN, 2006), em Londres, quanto o filme em questão são produzidos por Andrew Lloyd Webber. Podemos considerar o musical o responsável por tornar o Fantasma um personagem popular, mesmo entre os que não tiveram a chance de assisti-lo. John Flynn afirma em *Phantoms of the Opera: the Face Behind the Mask* que as traduções foram responsáveis por tornarem o Fantasma conhecido e que poucos tiveram contato com o livro em si:

For many, the love affair with Erik – that masked “phantom” of the Paris Opera House – began in 1925, with the first of many imaginative thrillers Carl Lamelle produced for Universal Studios; for others, it was more than a decade ago, when a youthful Michael Crawford emerged from behind the mirror, swept Sarah Brightman (as Christine Daae) off her feet, and carried her down into his lair below the playhouse; for recent filmgoers, it was the moment Gerard Butler took Emmy Rossum into his arms in Joel Schumacher’s Hollywood spectacular. Few others have actually encountered the Phantom in print, and yet *Le Fantôme de l’Opera* has inspired more than a dozen films, two television movies, one

miniseries, several stage productions, and a Tony award-winning musical – 45 productions in all.² (FLYNN, 2006, p. 6)

Philip J. Riley afirma que, na França, a história de Leroux teve maior notoriedade como folhetim, publicada em jornal, em 1909, do que como romance editado em fevereiro de 1910 por Pierre Lafitte. A tiragem foi pequena e não fez muito sucesso. Em 1911, a tradução para o inglês feita por Teixeira Mattos foi publicada na Inglaterra (por Mills & Boon) e nos Estados Unidos (por Bobbs-Merrill). Apesar de bem recebido, outros romances de Leroux, também com pequena tiragem, logo se tornaram mais lidos que *Le Fantôme de l'Opéra*. Apenas em 1925, a história ganhou uma maior amplitude, através do jovem produtor Irving Grant Thalberg, que trabalhava com Carl Laemmle, na Universal Studios (RILEY, 1994, p. 34).

Podemos verificar que para o nosso protagonista não há tempo, espaço, meio ou público ideal. As mais diversas traduções dessa história comprovam isso (cf. Anexo A). Em muitas recriações, a figura do Fantasma representa um símbolo de isolamento, o que é compreensível devido à sua reclusão consequente do preconceito que sofre por ser diferente. Por isso, quando representado, está com sua máscara, que esconde sua deformação, e uma capa negra, que ajuda na montagem da imagem do personagem e acentua o seu desejo em se esconder. Ambas (máscara e capa) estão presentes no livro de Leroux, e foram mantidas nas traduções. Esses elementos não compõem a representação de um super-herói, ao contrário, apresentam um anti-herói, escondido e repudiado. O Fantasma se esconde do mundo por medo da rejeição que já conhecera, enquanto o super-herói esconde-se para não revelar sua identidade, continuar a salvar vidas e não ter sua vida pessoal ameaçada pelos vilões.

O Fantasma responde de maneira agressiva ao preconceito que sofre devido à sua aparência e por isso é visto como vilão. Assim, é obrigado a se esconder do mundo, renunciando até mesmo, em muitas reescrituras, ao seu nome, Erik, e adotando apenas o codinome “O Fantasma da Ópera”.

² Para muitos, o caso de amor com Erik - o mascarado "fantasma" da Ópera de Paris - começou em 1925, com o primeiro de muitos thrillers imaginativos que Carl Lamelle produziu pela Universal Studios; para outros, foi mais do que uma década atrás, quando um jovem Michael Crawford saiu de trás do espelho, tirou Sarah Brightman (como Christine Daae) do chão e carregou-a para seu covil embaixo do teatro; para os cinéfilos recentes, foi no momento em que Gerard Butler pegou Emmy Rossum em seus braços no espetacular filme Hollywoodiano de Joel Schumacher. Poucos outros realmente encontraram o Fantasma em sua versão escrita e, ainda assim, *Le Fantôme de l'Opéra* inspirou mais de uma dúzia de filmes, dois filmes de televisão, uma minissérie, diversas produções para o teatro, e um musical vencedor de um Tony - 45 produções no total. (Tradução nossa)

Nas recriações que apresentam toda a sua história, vemos que, mesmo tendo passados diferentes, o personagem é repudiado pela sociedade. Em algumas histórias o Fantasma não nasce deformado como Leroux escreve, mas sofre algum acidente, como no filme de 1962, dirigido por Terrence Fisher, no qual o Fantasma se queima acidentalmente com ácido, enquanto tentava evitar que sua obra, anteriormente roubada, fosse impressa. Independentemente do passado que lhe é desenhado, ele torna-se um ser que vive recluso e sofre o repúdio do mundo por não ser considerado “normal”, mesmo quando seu passado não é mencionado. Nas histórias nas quais ele nasce com a deformação, há vemos frequentes referências à forma como até a sua própria mãe o repudiou. Como exemplo, podemos citar uma frase do Fantasma, no filme de 2004, em que ele se refere a si mesmo: “A face that earned a mother’s fear and loathing / A mask, my first unfeeling scrap of clothing”³. No livro *Phantom*, Susan Kay recria a história do Fantasma, relatando sua infância e adolescência e dá voz a diversos personagens, entre eles a mãe do Fantasma, que, logo após o parto, olha para o próprio filho e o descreve como uma criatura grotesca: “My body, like some imperfectly working potter’s wheel, had thrown out this pitiable creature. He looked like something that had been dead a long time. All I wanted to do was bury him and run.”⁴ (KAY, 2005, p. 7).

Dessa maneira, a máscara e a capa (principalmente a primeira) tornam-se símbolos do personagem, o que justifica a escolha do uso desses objetos nos cartazes publicitários das peças, filmes, das recriações como um todo de *O Fantasma da Ópera* (fig. 1). No entanto, outras características de Erik, o Fantasma descrito por Leroux, são ignoradas, modificadas, ou mesmo ampliadas, a cada reescritura. Além da interpretação individual, muitos fatores influenciam em uma tradução e são esses que essa pesquisa busca analisar.

³ “Um rosto que recebeu o medo e repugnância da mãe / Uma máscara, minha primeira peça de roupa insensível.”. (Tradução nossa)

⁴ “Meu corpo, como uma roda de oleiro em mal-funcionamento, tinha jogado para fora esta criatura lastimável. Ele parecia algo que estava morto há muito tempo. Tudo o que eu queria fazer era enterrá-lo e correr.” (Tradução nossa)



Figura 4 – Imagem em panfleto promocional do musical de Andrew Lloyd Webber com a máscara do Fantasma⁵.

Esse breve olhar sobre o alcance de *O Fantasma da Ópera* já nos provê uma visão da influência da reescritura sobre a vida do personagem e, conseqüentemente, sobre a obra. Esse é um dos pontos sobre os quais nos propomos a estudar nesse trabalho: como a tradução intersemiótica dá vida à obra e alcança leitores que apenas o texto-fonte não alcançaria, caso não fosse traduzido (e aqui utilizamos a palavra “leitor” para englobar todos os que têm acesso a qualquer texto, seja um livro, um filme ou uma escultura, por exemplo, pois consideramos que todos os tipos de obra são lidas).

Vale destacar que nesse estudo entendemos a tradução como reescritura (LEFEVERE, 2007). Desta forma, parece-nos ideal a escolha do personagem do Fantasma como objeto de estudo, por ser um personagem tão largamente traduzido. Acreditamos que uma análise de obras que atravessaram a barreira do tempo e que se mantêm atuais a cada releitura à medida que são continuamente reescritas e reinventadas em diferentes meios (traduzidas intersemioticamente), faz deste um trabalho que pode ser útil para a área de estudos na qual se insere.

De acordo com Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*, este tipo de tradução é “uma prática crítico-criativa” dentro dos “meios de produção e re-produção”; é uma “metacriação”, “reescritura da história”, um “diálogo de signos” e “trânsito de sentidos” (PLAZA, 2003, p. 14). A partir desse conceito podemos inferir que como cada sentido induz a uma sensação diferente, não se pode transitar entre eles sem se ajustar às necessidades e características de cada um. Ao

⁵ BROCHURE. 2007. Altura: 824 pixels. Largura: 500 pixels. 300 dpi. 24 BIT CMYK. 120 Kb. Formato JPEG. Scaneado do panfleto promocional do musical “The Phantom of the Opera”. Disponível em: <C:\Taty\The Phantom of the Opera\Brochure.jpeg>. Acesso: 10 dez 2010.

traduzir uma pintura em uma música, certamente o autor/tradutor terá que fazer as modificações necessárias para tal empenho. Para que esses ajustes sejam feitos, a sensibilidade do novo autor, suas experiências, sensações e interpretações entrarão em cena e ditarão o modo que esta tradução será conduzida.

A denominação *tradução intersemiótica* foi primordialmente utilizada por Roman Jakobson: “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2001, p. 65). Plaza cita essa mesma definição de Jakobson, no entanto promove uma extensão do conceito ao explicitar que a tradução intersemiótica é, de fato, a interpretação de qualquer sistema de signos por outro: “ou de ‘um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’ ou vice-versa, poderíamos acrescentar” (2003, p. XI). Jakobson também salienta: “Para o linguista como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído” (JAKOBSON, 2001, p. 64). Assim, estamos sempre que há comunicação. Plaza também destaca que a diferença entre os outros fenômenos de interação semiótica e a tradução intersemiótica é que esta executa a tradução como atividade intencional e explícita (PLAZA, 2003), ou seja, sempre há tradução, seja ela não-intencional ou proposital.

Lefevere (2007) afirma que a tradução pode ser considerada a melhor representação de reescritura, como também o são a crítica, a edição, a antologização e a historiografia. Todas reescrevem um texto-fonte através de interpretações, de releituras. Em *A Tarefa do Tradutor*⁶, Walter Benjamin (1994) fala sobre essa releitura, sobre a recriação assumindo o papel da tradução. De modo similar, Haroldo de Campos chama a tradução de transcrição⁷, pois não se trata de um simples processo de “transferência” – é a criação de uma reescritura, que relê, *transcria* e reescreve.

Em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin, ainda no início do século XX, tem uma visão vanguardista e já fala sobre a importância da tecnologia para a arte. Ele afirma que a reprodução técnica pode colocar a cópia do “original” (Benjamin usa essa palavra para se referir ao texto-fonte) em situações inalcançáveis por este. Encontra-se aqui o

⁶Apesar de o texto citado ter sido escrito no ano de 1923, ele continua sendo estudado nos dias atuais, estabelecendo uma discussão bastante contemporânea na área da Tradução.

⁷ CAMPOS apud PLAZA, op. cit.

cerne do nosso desejo em realizar esse trabalho. O motivo da nossa inquietação é a percepção das traduções intersemióticas - para o cinema mais especificamente no nosso caso - como meios de comunicação em massa. A tradução intersemiótica torna-se, assim, um elemento facilitador que coloca a obra à disposição de uma população que não poderia acessá-la de outra maneira.

Cada dia mais, as traduções tornam-se aliadas da literatura, pois garantem a sua sobrevivência, sua popularização. Seja em outra língua ou nos cinemas, as histórias são transmitidas a novos públicos, ajudando, assim, na difusão da obra. Muitos dos textos canônicos literários, por exemplo, chegam aos dias atuais através de reescrituras, geralmente modeladas para se encaixarem às correntes vigentes⁸. Com maior incidência vemos que as adaptações cinematográficas de textos literários alcançam um público que o texto apenas não seria capaz. Assim, há uma recorrente inversão na direção do processo de leitura do texto: o filme desperta no espectador o interesse em conhecer o seu texto-fonte - a obra literária.

Em geral, as pessoas conhecem ou ouviram falar sobre *O Fantasma da Ópera* através do musical de Andrew Lloyd Webber (West End Theatre, Londres, 1986), ou do primeiro filme de Rupert Julian (1925), ou da versão para cinema do musical de Webber, o filme de 2004. Essas traduções colaboraram para tornar a história popular e transcenderam nas suas recriações, trazendo-a para seu sistema e entregando ao leitor (pois se considerarmos todos textos, qualquer público é leitor) mais que traduções, transcrições. No prefácio do romance de Leroux⁹ escrito por João Máximo, este afirma: “os críticos da época não levaram a sério” (MÁXIMO apud LEROUX, 2005, p. 5) o romance e “mundo afora, tem conhecido o misterioso mascarado através das muitas adaptações” (MÁXIMO apud LEROUX, 2005, p. 5-6). O cinema certamente é um grande agente nesse processo de popularização dos textos literários que adaptam, e aqui se ratifica o que já foi dito por Benjamin.

Assim, o personagem principal, o Fantasma, será avaliado em cada uma das obras que compõem o corpus deste estudo: o romance de Gaston Leroux (1910), o filme de Rupert Julian (1925) e o de Joel Schumacher (2004). Parte-se do princípio de que todas são obras de gêneros distintos. A nossa pesquisa pretende, assim, analisar o que provoca e de que maneira são operadas as manipulações nos textos de partida que passa não somente pela leitura do tradutor, sua interpretação, mas pelas diversas circunstâncias que cercam a produção artística, assim como

⁸ CAMPOS apud PLAZA, op. cit.

⁹ Edição brasileira da Ediouro – cf. Referências.

os recursos utilizados pela tradução para suplementar o texto de partida. Lefevere afirma que ainda há outra forma de manipulação: a patronagem – “os poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura”¹⁰. Ela interfere diretamente na tradução das obras, principalmente nas reescrituras através do tempo e espaço, provocando uma dupla tradução. Julgamos a manipulação vital a esse processo, principalmente na adaptação para o cinema, pois toda tradução é uma manipulação¹¹ e sendo intersemiótica é uma prática crítico-criativa¹², e por assim ser, uma nova produção artística nasce a cada tradução. Assim, uma adaptação sempre será moldada, em menor ou maior escala, para atender às expectativas da recepção.

Veremos que Julian decidiu direcionar os holofotes sobre o suspense, fechando as cortinas sobre o lado romântico do personagem, e assim aguçou os pontos que levam ao terror, criando um filme de horror. Da mesma forma, Schumacher restringiu-se, principalmente, aos pontos românticos e dramáticos. Suas escolhas, desde a escalação de atores (o que também se aplica a Julian) mostram um personagem muito mais charmoso, apaixonante e apaixonado. Detalhes como a casa do Fantasma, seus móveis e mesmo sua máscara fazem com que o público não pense nesse Fantasma como um assassino sanguinário como o descrito por Leroux. Desta forma, uma série de fatores, desde o elenco dos filmes, passando pela trilha/efeitos sonoros e técnicas de iluminação, podem ser consideradas como manipulações que ajudam a definir o gênero da obra e, até mesmo, o momento em que foi realizada. A época em que ambos os filmes foram feitos (principalmente o musical de 1986, que serviu também como texto-fonte para Andrew Lloyd Webber), também é um fator importante para determinar o gênero.

Se o narrador se utiliza da linguagem escrita, como adjetivos, para criar o mundo que deseja que o leitor conheça, como vemos em *A Personagem* (BRAIT, 1985), o direcionamento da câmera e o que ela filma faz o mesmo papel das palavras. Assim, a decisão de mostrar o rosto deformado do Fantasma em um close frontal, como no filme de 1925, ou em um plano lateral, acompanhado da imagem de uma Christine com os olhos cheios de piedade e talvez arrependida - filme de 2004 -, enquanto Leroux narra tanto dos sentimentos de horror quanto dos de pena da jovem, é um “transbordamento de significados” (OTTONI, 2005, p. 51), a expansão do texto em outra mídia.

¹⁰ LEFEVERE, op. cit., p. 34.

¹¹ Ibid.

¹² PLAZA, op. cit.

É possível reconhecer nas histórias escritas a partir de Leroux a preservação de algumas marcas como a máscara de Erik, a sua deformação, a música e sua obsessão pela soprano, e observar a maneira como foram reinterpretadas nas traduções. Ainda assim, os Fantasmas recriados seguem por caminhos distintos, o que nos propomos a demonstrar no desenvolvimento deste trabalho.

Um dos objetivos da manipulação da tradução é causar determinadas sensações no leitor, principalmente nas produções cinematográficas, onde, além de tudo, há o desafio da conquista da audiência. A interpretação exerce, assim, um papel fundamental na tradução, pois se “a decodificação intralingual também não é a mesma para todos os falantes” (CRUZ, 2004), entre meios distintos torna-se ainda mais complexa.

O tema escolhido para este trabalho debruça-se sobre as questões da análise da produção artística, da originalidade, da manipulação, da escrita de um personagem e do papel da reescritura sob a luz da tradução. Dessa forma, reforçamos que a discussão sobre fidelidade ao texto-fonte não tem mais espaço. Como já sinalizamos, estudaremos as produções em diferentes meios (literatura e cinema) e como todos estes podem ser, ao mesmo tempo, traduções e textos autênticos, já que são reescrituras, releituras individuais e únicas. A recriação, desta maneira, terá um importante papel nesse estudo. Assim, as adaptações cinematográficas são analisadas nos capítulos que se seguem a fim de detectar as manipulações realizadas no processo tradutório (como ocorre em todas as reescrituras), como também para verificar o papel da intertextualidade nesse processo de manipulação, buscando entender os caminhos escolhidos por cada adaptação para a construção do personagem, o protagonista, nas adaptações cinematográficas de Rupert Julian (1925) e de Joel Schumacher (2004). Além de funcionarem como difusores da história, estas traduções ampliam o personagem ao encaixá-lo em gêneros diferentes do primeiro ao qual pertenceu em seu texto de partida, a depender das características que desejam favorecer ou modelar no momento da tradução para o cinema.

Para execução deste estudo, foi realizada pesquisa bibliográfica, análise de filmes e de romances e fichamentos. Os livros teóricos e o romance *O Fantasma da Ópera* de Leroux (obra que será analisada na sua tradução para o português, já que nosso estudo não é sobre a tradução interlingual) foram fichados. O trabalho começa pela fundamentação do tema – há uma breve recapitulação sobre as abordagens teóricas dos estudos da tradução e pequenas pontes entre a prática e a teoria são feitas, para que esta possa ser melhor compreendida. Em seguida, as

adaptações são analisadas, mantendo o foco sempre no protagonista e nas escolhas que definem a construção do Fantasma em cada obra, através de uma análise interpretativa dos dados. Esse olhar será importante para esclarecer como o texto-fonte é transformado pela manipulação que ocorre em todo processo de tradução e como ela preenche suas lacunas ou realiza cortes, bem como o papel desta na definição do gênero da obra (ou como o gênero da obra pode definir como a manipulação agirá). O grotesco também será analisado, em uma tentativa de compreender como a sua utilização ou manipulação pode fazer parte dessa reescritura. Finalmente, entramos em diálogo com os diversos textos dentro dos textos que fazem parte do nosso *corpus*: a intertextualidade introduz novos personagens aos textos em análise. Algumas cenas serão apreciadas individualmente para que este estudo seja mais apurado. Essa pesquisa levou à criação de uma metáfora entre o Fantasma e a tradução, que também será apresentada neste trabalho.

O personagem do romance de Leroux foi cautelosamente analisado para que fosse possível compreender como as traduções procederam na sua reescritura. Cada filme analisado foi adquirido e as cenas escolhidas para análise foram transcritas. Eventualmente, no decorrer do trabalho, algumas outras reescrituras foram consultadas. Todas foram referenciadas. Duas outras recriações cruzaram o caminho desse estudo em momentos pontuais: *Phantom*, de Susan Kay e *Unmasked: an Erotic Novel of the Phantom of the Opera*, de Colette Gale (duas das diversas recriações que têm como protagonista, o Fantasma).

As adaptações foram estudadas como reescrituras que são manipuladas (LEFEVERE, 2007) e sofrem uma dupla tradução (OTTONI, 2005). Da mesma forma, foi investigado o poder da recepção (LEFEVERE, 2007) como um elemento que interfere na manipulação dessas reescrituras. A teoria da adaptação de Robert Stam também fará parte do embasamento teórico já que o nosso meio de chegada é o cinema. Acreditamos que a obra é perpetuada através de sua tradução. A história tem a chance de continuar a viver, mas o texto-fonte não tem poder sobre ela; a tradução a liberta. Apenas por existir, o texto já permite que seja interpretado, lido e reescrito; ele pede por isso, ele necessita disso, pois sem as leituras, ele é esquecido e morre com o autor.

O Fantasma da Ópera existiu [...] em carne e osso, embora com todas as características de um fantasma.

Gaston Leroux, 2005

2. PERCURSOS DAS VERTENTES TRADUTOLÓGICAS

A face teórica da tradução passou por diversos caminhos. Como qualquer outra área do conhecimento, muitas foram as visões sobre como a tradução deveria ser vista ou aplicada. Iniciaremos nossa análise revendo como o pensamento dos teóricos contribuiu para culminarmos neste momento. Neste primeiro capítulo, apresentaremos algumas das principais vertentes dos estudos da tradução. Assim, tendo em mente que o que foi feito no passado serve de base para a construção do que vem em seguida, quando oportuno, citaremos exemplos de como seria uma análise sobre nosso objeto de estudo de acordo com a teoria da qual discutimos, apenas para explicitar na prática as teorias e seus pontos positivos (e talvez aqueles que poderiam ser melhor esclarecidos). Ao fim, deixaremos claro quais serão nossas escolhas teóricas, para nos capítulos seguintes seguirmos analisando nosso *corpus* sob o olhar teórico selecionado.

2.1 A ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO

Muitas pessoas vão ao cinema e não sabem quando estão assistindo a uma tradução de uma obra literária. Atualmente, vemos, constantemente, obras tornarem-se conhecidas ao serem transformadas em filmes, ou *best-sellers* serem sucesso de bilheteria antes mesmo de entrarem em cartaz. Popularmente chamados de adaptações, são traduções intersemióticas. Nos dias atuais, esses novos textos começam a ser reconhecidos pelo seu caráter transformador:

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem.¹³

¹³ STAM, 2006a, p. 234.

Deste modo, Stam fala sobre o mesmo conceito de transformação, aplicado à tradução, por muitos teóricos da atualidade, como, por exemplo, André Lefevere, que vê a tradução como uma reescritura, um texto que ao ser lido sofre interpretações e mudanças, intencionais ou não, que geram um novo texto, uma reescritura¹⁴. A mesma visão de transformação, instaurada pela tradução, é compartilhada por Rosemary Arrojo: “o ‘palimpsesto’ passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do “mesmo” texto”¹⁵. Segundo Arrojo, os textos renovam-se influenciados pelo momento histórico e da comunidade cultural que os reescrevem.

Na afirmação de Stam, citada anteriormente, vemos também a rejeição da ideia de “ponto de origem”, pois se vivemos em meio a uma grande troca de informações, as interseções acontecem em pontos diversos, em um ciclo contínuo. Assim, a transformação é uma característica inerente à tradução, por esta ser um processo de reciclagem que nasce em meio a uma cadeia repleta de empréstimos e sem início definido.

Se todo tipo de tradução traz consigo transformações e reciclagens, no contexto da tradução intersemiótica esse processo é potencializado e uma ideia pode gerar muitas outras, já que há a mudança de meio envolvida nessa transformação. Então a reciclagem ocorre de forma ainda mais profunda.

2.2 A VERTENTE CONTRASTIVA

A área de estudos da tradução é consideravelmente recente e surgiu muito após o início da sua prática. A tradução sempre foi e será largamente praticada em todas as áreas. Quando se fala em tradução é comum que se pense apenas no produto final, a tradução em si. Pouco ainda se reflete sobre o seu estudo, o que é compreensível, visto que este começou há menos de um século. Ainda temos muito a discutir e descobrir sobre essa arte – para alguns – e ciência, para outros.

¹⁴ LEFEVERE, op. cit.

¹⁵ ARROJO, 2003, p. 23.

O estudo da tradução foi feito, inicialmente, sob um olhar unicamente contrastivo, munido de relações binárias e “cartilhas” de regras que prescrevem, como um médico ao seu paciente, o que deve e o que não deve ser feito e quais caminhos o tradutor pode seguir e quais são proibidos. Aos poucos, emergiu a superfície a noção de que nem sempre é possível encaixar o processo tradutório dentro de uma fórmula e então surgiram as correntes funcional e descritiva da tradução, que se preocupam não em ditar normas, mas em descrever as escolhas tradutórias. Da primeira corrente, podemos citar nomes influentes como J. C. Catford, Peter Newmark, J.-P. Vinay e J. Dalbernet, Gerardo Vásquez-Ayora e Eugene Nida. A grande maioria dos teóricos dessa corrente acreditava em relações binárias dentro da tradução, e possibilidades de escolhas que estariam à disposição do tradutor. Nida, por exemplo, distinguia equivalência formal da dinâmica, que seria similar à categorização de Vinay e Dalbernet (tradução direta x indireta) ou de Vásquez-Ayora (literal x oblíqua). Newmark chamava tradução semântica e tradução comunicativa e Catford criou quatro modelos, todos caracterizados por relações binárias: plena x parcial; total x restrita; limitada x não limitada; e literal x livre (VIEIRA, 1996).

Catford acreditava que traduzir tratava-se de substituir o material linguístico de uma língua pelo de outra. Ele desenvolveu a teoria dos vagões, segundo a qual a tradução era encarada como transferência de significado. Como cargas dentro de vagões, o texto deveria ser transportado para outros vagões e o tradutor era simplesmente o transportador¹⁶. De forma geral, as relações binárias defendem que a tradução pode ser feita de forma a manter-se “fiel” ao texto, buscando aproximar-se o máximo possível ao texto-fonte, ou pode ser mais livre, quando o tradutor utiliza procedimentos menos “literais” para traduzir, como paráfrase, omissão e modulação, por exemplo. Deste modo, os teóricos diferenciam-se à medida em que aceitam ou não determinados procedimentos. Dentre estes, nas décadas de 60 e 70, Nida desenvolveu ideias razoavelmente mais avançadas, pois, apesar de persistir com as relações binárias, baseou-se nas teorias da comunicação e, pela primeira vez, o receptor passou a ter importância (VIEIRA, 1996). Ainda era uma teoria rudimentar, pois ele acreditava que o receptor do texto traduzido devia ter a mesma sensação do leitor do primeiro texto, o de partida. Entretanto, basicamente, todos dividiam uma abordagem bastante semelhante sobre o estudo do que a tradução *deveria ser* com uma considerável preocupação em ditar regras e distinguir o certo do errado, ao invés de focar na

¹⁶ Ibid.

descrição e análise do processo e os motivos das escolhas tradutórias, tirando, assim, o texto-fonte do pedestal.

Nesta época da corrente contrastiva, o foco recaía na tradução de textos escritos. No entanto, como veremos posteriormente, a ideia de “transferência de significado” é rejeitada por muitos estudiosos da tradução. Em meios diferentes, principalmente, veremos que mecanismos diversos serão utilizados para um mesmo fim. Chamada adaptação, versão ou tradução, todas são reescrituras baseadas em um texto. O próprio nome já indica: reescritura. Logo, não pode dizer exatamente o que a “escritura” disse, pois assim seria uma repetição do que foi feito. Um bom exemplo do que estamos falando é a tentativa e falha de Pierre Menard, personagem de Jorge Luís Borges, ao decidir, em 1939, reescrever *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes e acabar por copiar palavra por palavra¹⁷. Ainda que o objetivo fosse repetir, mesmo entre duas línguas, é uma tarefa que nasce fadada à derrota, pois mesmo a tradução literal de uma palavra pode não ter o mesmo significado em línguas diferentes, uma vez que devemos considerar os fatores sociais e culturais de cada sistema linguístico.

Para exemplificar, aproveitando o *corpus* que será usado neste trabalho para a análise prática, no inglês temos “phantom”, “ghost”, “spirit” e “soul”, enquanto no português temos, respectivamente, “fantasma”, “fantasma”, “espírito” e “alma”. No caso de *spirit / espírito*, não há o que se questionar, pois ambas palavras possuem a mesma carga semântica nas duas línguas em questão. No entanto, na cultura brasileira, a nossa “alma” pode ser não apenas o que algumas religiões e/ou seitas acreditam existir em cada ser humano, como também a “alma penada”, que não poderia ser traduzida por “soul”, que tem apenas o sentido mais religioso ou romântico. Com “ghost” e “phantom” acontece um processo ainda mais interessante, pois na língua portuguesa existe apenas uma palavra – “fantasma” – para os dois vocábulos de língua inglesa, o que permite que no filme, *The Phantom of the Opera* (2004), o Fantasma seja chamado ora por “phantom” e ora por “ghost”.

Contanto, será que “fantasma” abarca completamente os sentidos das duas palavras em inglês? O legendador do filme manteve apenas esta palavra em português para ambas em inglês – até que ponto isso modifica a nossa interpretação? Ou não modifica? É através de questões como essas que podemos perceber que tradução não é simplesmente a transferência de material

¹⁷ Ibid.

linguístico e que deve ser feita também a nível cultural e social, mesmo a tradução interlingual. Até dentro da mesma língua, por repetidas vezes, temos que traduzir para que a mensagem seja decodificada pelo interlocutor (PAZ, 2006). Da mesma maneira que toda interpretação e leitura envolvem um processo tradutório, toda tradução, sobretudo, envolve um processo de leitura e interpretação.

2.3 A VERTENTE FUNCIONAL

A vertente funcional da tradução é principalmente representada por Hans J. Vermeer, que juntamente com Katharina Reiß (que criou uma tipologia textual para analisar a tradução), desenvolveu a *Skopostheorie* – a teoria da funcionalidade, ou teoria de skopos, que possui como foco de estudo a função do texto e sua recepção na cultura de chegada. Até então, o texto e a cultura de chegada não haviam sido considerados como pontos centrais nos estudos da tradução. De acordo com tal abordagem, o objetivo central da tradução é a comunicação¹⁸. Consideram que a função do texto deve ser a prioridade no processo de tradução: “uma ação (nesse caso, uma tradução) é considerada bem sucedida quando o seu valor para o emissor não mostra divergências discrepantes em relação ao valor estabelecido pelo receptor para essa mesma ação/tradução”¹⁹.

Reiß e Vermeer dizem que, de acordo com a finalidade da tradução, será definida a sua realização. A finalidade é primordial para as escolhas tradutórias e o receptor deve receber o produto absorvendo exatamente a intenção do emissor. Assim, aceitam que o texto de partida sofra modificações na sua tradução, pois o escopo (finalidade, objetivo, função) do texto está no topo da hierarquia. Desse modo, até mesmo a finalidade do texto de chegada pode diferir da do texto de partida. Nos dias atuais, evita-se falar em “intenção do autor”, pois sabemos que a interpretação individual impedirá que absolutamente todos os receptores entendam um texto da mesma maneira. Outras críticas sobre essa teoria são relacionadas à falta de especificação sobre o que é tradução. Eles propõem uma teoria geral da tradução, contudo não conseguem abarcar todos os pontos da análise do processo tradutório.

¹⁸ ALVES; SCHEIBLE apud VIEIRA, 1996.

¹⁹ Ibid., p. 180.

No entanto, para a análise de determinadas traduções, a teoria de skopos pode ser bastante útil. Quando o romance *Le Fantôme de l'Opéra*, de Gaston Leroux, foi transposto para uma peça musical por Andrew Lloyd Webber, em 1986 e, em seguida, juntamente com Joel Schumacher, para um filme, em 2004, certamente foi trabalhada a modelagem da tradução de determinadas partes para que estas causassem a catarse necessária na audiência. São versões mais focadas no triângulo amoroso, enquanto o texto-fonte é menos romântico e mais permeado por suspense, já que Leroux utiliza sua habilidade como jornalista para misturar realidade e fatos, criando um “romance de caráter investigativo”, como podemos ler na orelha do romance editado pela Ediouro (LEROUX, 2005).

Podemos, assim, verificar como algumas técnicas são utilizadas no filme de Schumacher para suavizar a figura aterrorizante do Fantasma e incluí-lo, de fato, no triângulo amoroso Raoul – Christine – Fantasma, de forma que Christine não tenha medo de tocar Erik ou mesmo de acariciá-lo, como o faz antes de retirar a sua máscara. Nesse caso, podemos interpretar que a finalidade agora é mostrar ao público mais amor que terror, desta forma, a cena na qual o Fantasma leva Christine para seu mundo subterrâneo foi traduzida de forma a mostrar uma Christine ofegante e seduzida pelo Fantasma, ao invés de temerosa e cautelosa. Mudando a finalidade, também a tradução foi remodelada. A Christine descrita por Leroux sente pena do Fantasma, mas também horror e evita se aproximar demais. Essas mudanças com relação ao texto de Leroux demonstram como o tradutor decidiu focar na finalidade do seu texto, que se tratava de uma história de amor.

Sob este ponto de vista fizemos uma análise interpretativa, pois além de não sabermos e de não ser o cerne do nosso estudo saber o que Webber desejava mostrar ou o que Leroux “quis dizer”, as leituras posteriores à peça ou ao filme já os modificaram e transformaram em novos textos. Nosso olhar sobre um texto traz consigo uma carga de experiências e leituras anteriores que o modificam e o tornam novo e único. O Fantasma é apresentado por Webber de forma menos aterrorizante com relação ao que é visto na história de Leroux. Contudo, o leitor pode não enxergá-lo dessa maneira – por não conhecer o texto fonte – e é capaz de julgar que seu lado assassino e cruel prevalece inalterado. Isso não faz com que sua leitura seja errônea, inexata ou “mal-sucedida”. Muitas leituras são possíveis.

2.4 A VERTENTE DESCRITIVISTA

Também com enfoque no produto, a abordagem descritiva procura analisar as escolhas do tradutor e entender seus motivos, ao contrário de avaliar a qualidade ou a validade da tradução.

Gideon Toury é o primeiro nome de destaque nesta corrente. Ele sugere que ao contrário de ensinar as pessoas a traduzir, devemos analisar as traduções prontas. O foco deve estar na descrição das escolhas tradutórias, com o objetivo de reconstruir o processo tradutório²⁰. Através dele a tradução passa a ser vista como dependente das forças históricas e culturais. Já não se fala em “fidelidade” ao texto-fonte e não se faz mais uma análise valorativa do produto. Toury defendia que ao estudar essas escolhas, é possível encontrar os fatores que influenciaram na formação do produto final. Em 1976, Toury lança sua teoria de “normas de tradução”, que seriam forças culturais e históricas determinantes na tradução.

Essas normas funcionam no sistema de uma sociedade, e através de sua inter-relação, são determinadas as normas que devem ser seguidas pela tradução. Tais normas seriam, segundo Toury, as ideias, valores gerais, consensuais, dentro de uma comunidade, sobre o que é certo e errado dentro de determinada situação e cultura (TOURY, 1980). O processo de escolha da obra a ser traduzida, de determinar a domesticação ou não do texto e as escolhas individuais no momento da tradução são regidas, respectivamente, pelas normas preliminares (iniciais) e pelas normas operacionais. As normas iniciais são regidas pela posição do texto de partida na sua cultura, enquanto a escolha do texto a ser traduzido é determinada pela posição que ocupa a literatura traduzida na cultura do texto de chegada, pelas normas operacionais. Tais normas são as que se referem às decisões tomadas no momento da tradução propriamente dita, como omissões, inserções, sempre observando o contexto sócio-cultural (TOURY, 1995).

No entanto, ao falar da impossibilidade de um texto traduzido ser completamente acessível à cultura de chegada devido às estruturas estrangeiras do texto de partida, e também da impossibilidade da mesma tradução de ser totalmente adequada ao texto de partida devido ao novo contexto no qual se encontra²¹, Toury retorna às relações binárias e às comparações, combatidas por ele mesmo. Assim, demonstra não ser tão descritivista. Quando ele propõe

²⁰ GENTZLER, 2001.

²¹ Ibid.

normas e sugere que uma tradução pode estar mais na área da “adequação” ou da “aceitabilidade”, dependendo do caminho escolhido pelo tradutor, Toury reporta-se, mesmo que, indiretamente, a uma suposta “mensagem” contida no texto a ser traduzido. Tal mensagem deve, supostamente, ser lida de maneira “correta”, o que provoca uma contradição em relação ao que sua própria teoria defende.

Ainda assim, Toury oferece uma considerável colaboração para o estudo da tradução, já que explicita a importância do produto, defende a orientação do estudo voltado ao texto de chegada e reconhece que cada sistema tem suas próprias características, que determinarão as escolhas tradutórias desde o momento da determinação do material a ser traduzido até a edição final do produto. Desta forma, começa a ser desenvolvida a teoria dos polissistemas, por Itamar Even-Zohar, e complementada por Gideon Toury, à qual André Lefevere adiciona a noção da patronagem e da reescritura, que serão vistas mais adiante. Como foi sinalizado na introdução, Lefevere acredita que toda tradução é uma manipulação²², ratificando a ideia de Toury de que um texto pode ser traduzido de diversas maneiras. É a partir desse ponto que desenvolveremos nossa discussão.

É importante ressaltar que podemos considerar ainda a existência dos sistemas binários nesta vertente, já que na teoria dos polissistemas vemos a relação centro x periferia, por exemplo.

2.4.1 Os Polissistemas

A tradução também proporciona a elevação do autor e/ou da obra em outra cultura, como aconteceu com *O Fantasma da Ópera*, fora da França. Sendo a literatura um sistema, dentro dela, uma obra ou um autor podem movimentar-se do centro para a periferia e vice-versa, e, sob este aspecto, a tradução tem um papel fundamental.

Nesta corrente, o sistema é visto como “um conjunto de elementos inter-relacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não

²² LEFEVERE, op. cit.

pertencentes ao sistema”²³. Assim, a cultura pode ser vista como um sistema formado por subsistemas e a literatura é um deles. Baseada na orientação histórica dos formalistas de Leningrado, no Estruturalismo de Praga, na semiótica russa e no trabalho de estudiosos da Universidade de Tel Aviv, a teoria dos polissistemas, uma abordagem da literatura, que foi aplicada à tradução, foi desenvolvida por Itamar Even-Zohar, e complementada por Gideon Toury²⁴, que, em conjunto com outros estudiosos de Tel Aviv, testou em campo a hipótese de Even-Zohar coletando dados suficientes para embasar os seus resultados teóricos²⁵. Tanto os Países Baixos quanto Israel dividiam uma situação social e histórica similar – a literatura nacional era influenciada por uma língua estrangeira, a língua-mãe não era o centro do sistema literário. O que influenciava a sociedade, causando uma dependência da cultura como um todo (GENTZLER, 2001). De acordo com Gentzler, “no caso de Israel, a sobrevivência da nação tornou-se dependente da tradução”²⁶. Deste modo, a tradução passa a ser vista como ferramenta para decifrar o passado, assim como a identidade de uma cultura, mantendo-a viva.

Através dos polissistemas vemos a importância da história na construção e sobrevivência da literatura de um povo, o que até então não era considerado nos estudos de tradução. É uma abordagem funcional que vê os sistemas (heterogêneos e dinâmicos) como conjuntos inter-relacionados, que se influenciam mutuamente – de onde advem o prefixo “poli”. Dentro do sistema da literatura, por exemplo, pode haver um deslocamento de seus elementos por consequência de uma força externa a esse sistema (relações centro-periferia). Há uma hierarquia que determina quem está no centro ou na periferia, baseada na “visão de estratificação dinâmica de um sistema” de Jurij Tynianov (VIEIRA, 1996, p. 125). De Tynianov, Even-Zohar também utilizou os conceitos de “sistema”²⁷, “normas literárias” e “evolução” – como a luta eterna entre os estratos (GENTZLER, 2001). Um elemento pode migrar da periferia para o centro de um sistema (ou vice-versa) ou da periferia de um para a periferia de outro, em direção ao centro, movimento chamado “conversão”²⁸. Essas “migrações” são os motivos da movimentação que a

²³ Ibid., p. 30.

²⁴ VIEIRA, op. cit.

²⁵ GENTZLER, op. cit.

²⁶ “(...) in the case of Israel, the survival of the nation became dependant on translation” (ibid, p. 107). Todas as traduções aqui utilizadas serão nossas, exceto quando utilizarmos diretamente as fontes traduzidas.

²⁷ Even-Zohar utilizou o mesmo conceito para a ideia de *polissistemas* e incluiu as estruturas literárias, semiliterárias e extraliterárias.

²⁸ EVEN-ZOHAR, 1979, p. 293, apud VIEIRA, op. cit.

teoria dos polissistemas estuda. A ideia de “equivalência”, tão defendida pelos teóricos que pregavam uma orientação puramente linguística na tradução, é derrubada pela teoria dos polissistemas, uma vez que esta defende que são as normas sociais e convenções culturais da sociedade de recepção que determinarão como deverá ser feita a tradução. O tradutor, assim, terá as suas decisões influenciadas pelo chamado “mecenato” ou “patronagem”: “(...) any kind of force that can be influential in encouraging and propagating, but also in discouraging, censoring and destroying works of literature.”²⁹ (LEFEVERE, 1984, p. 92, apud GENTZLER, 2001, p. 137). Tanto instituições quanto pessoas podem ser patronos e definir como a literatura e a tradução devem ser feitas dentro de uma determinada sociedade. Deste modo, muitos fatores estão relacionados ao movimento dos estratos. Segundo Even-Zohar:

According to what is presumed about the nature of systems in general and the nature of literary phenomena in particular, there can obviously be no equality between the various literary systems and types. These systems maintain hierarchical relations, which means some maintain a more central position than others, or that some are primary while others are secondary.³⁰ (EVEN-ZOHAR, 1978a, p. 16 apud GENTZLER, 2001, p. 115)

Estando cada estrato em uma posição própria (mas não invariável) os do centro são os que se tornaram canonizados, mas quando esses são automatizados, os não-canonizados ocupam o seu lugar, pois a automatização provoca essa mudança. São essas tensões, esses choques, que mantêm a cultura viva. A renovação acontece exatamente com um estrato ocupando o lugar do outro e um canonizado indo para a periferia: a não-estagnação mantém o sistema (e conseqüentemente a cultura) ativo. A canonização ou não-canonização é regida pelo “sistema sócio-cultural ou extra-literário”; “é o grupo que dirige o polissistema que determina a canonização de um certo número de obras”³¹. As críticas a essa abordagem estão, principalmente, no fato de propor um sistema binário (seja centro/periferia ou primários/secundários ou inovadores/conservadores), de possuir um “baixo nível de abstração” (STEINER, 1984, p. 290,

²⁹ “qualquer tipo de força que pode ser influenciadora no encorajamento e propagação, mas também no desencorajamento, censurando e destruindo obras da literatura.” (Tradução nossa).

³⁰ De acordo com o que se presume sobre a natureza dos sistemas, em geral, e a natureza dos fenômenos literários, em particular, não pode, obviamente, haver igualdade entre os diversos sistemas e tipologias literárias. Estes sistemas mantêm relações hierárquicas, o que significa que alguns mantêm uma posição mais central do que outros, ou que alguns são primários, enquanto outros são secundários. (Tradução nossa).

³¹ VIEIRA, op. cit., p. 126.

LEFEVERE, 2007), de não ser tão útil na descrição de um sistema tradutório secundário e “dissociado de uma grande transição histórica”³², além da dificuldade de utilizar essa abordagem sem um distanciamento histórico. Contudo, para a análise descritiva da tradução, a teoria dos polissistemas prioriza um importante fator, a cultura, e torna mais claras as escolhas tradutórias e a recepção das traduções.

No caso da literatura traduzida, de acordo com Even-Zohar, ela será inovadora quando a cultura de recepção for periférica, ou quando essa cultura necessitar essa tradução (seja por razões políticas ou, simplesmente, por haver um vácuo naquela área); será conservadora caso molde-se às normas da cultura de chegada, encaixando-se a um modelo preconcebido. A tradução primária será mais parecida ao texto de partida, inovando e não seguindo as regras do sistema literário de chegada, enquanto a secundária será mais convencional, seguindo o modelo dado pelo sistema literário de chegada³³. No entanto, manter-se dentro dos padrões pode também ser uma forma para chegar ao centro do sistema.

As reescrituras podem tanto estar no centro, quanto na periferia³⁴. Quando provocam a “ressurreição” de uma obra, elas, geralmente, são primárias e ocupam um lugar privilegiado no sistema. Contudo, isso não significa que sejam inovadoras em relação à cultura de chegada. Podemos verificar casos em que são inovadoras em relação ao texto de partida, adequando-se às necessidades da recepção, quando a manipulação é utilizada com o objetivo de trazer a reescritura para o centro do sistema, como foi pontuado no parágrafo anterior. Por exemplo, nos Estados Unidos da América, na década de 70, houve uma queda na produção de peças musicais. Com o objetivo de incentivar novas produções, traduções intersemióticas foram realizadas, tendo como texto-fonte obras que, originalmente, não eram textos dramáticos como *O Fantasma da Ópera* (1986), *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da rua Fleet* (1979) e *Cats* (1981). Devido às necessidades da recepção, que ansiava por novos musicais, essas obras foram, assim, transformadas em textos dramáticos e escritas como musicais. Como foram produzidas

³² Ibid., p. 129.

³³ Ibid.

³⁴ Neste estudo, quando falamos em “reescrituras”, estamos fazendo referência, exclusivamente, à tradução, nosso foco de análise. Reconhecemos as outras formas de reescritura, no entanto, essa é a abordagem que nos interessa.

observando a demanda do momento, alcançaram grande sucesso³⁵, tendo sido *Cats* até mesmo filmado e distribuído em DVD. Os outros dois musicais foram, ainda, adaptados para o cinema. *Sweeney Todd* foi montado na Broadway em 1979, por Stephen Sondheim, a partir do romance de 1973 de mesmo nome, escrito por Christopher Bond. Este se baseou na série *The String of Pearls*, de James Malcolm Rymer ou Thomas Peckett Prest (há controvérsias sobre a autoria, pois ambos clamam por ela e, até hoje, não se sabe quem é o verdadeiro autor), escrita entre 1846 e 1847. Essa série também foi baseada nas lendas Vitorianas, nas quais o personagem Sweeney Todd apareceu, pela primeira vez, como um grande vilão. Na Inglaterra, ainda há quem acredite que Todd realmente existiu e há, em Londres, a casa e o mecanismo que teria sido utilizado pelo barbeiro assassino³⁶. A história de Sweeney Todd é uma exemplificação da não existência da originalidade total, ou mesmo de um único e verdadeiro texto-fonte, e da morte do autor (BARTHES, 1988). Já *Cats*, uma produção de Andrew Lloyd Webber que estreou na Broadway em 1982, e no West End Theatre, em 1981, é baseada no livro de poemas *Old Possum's Book of Practical Cats*, 1939, de T. S. Eliot.³⁷

Pensamos que os exemplos citados acima confirmam o fato de que o sistema trabalha sobre o reescritor, assim como sobre o leitor e sobre a reescritura. Assim, além da própria leitura do reescritor, a tradução ainda deve adaptar-se às restrições do sistema de chegada, controlado por fatores internos e externos à literatura. Evidentemente, uma das opções é opor-se ao sistema, subverter as regras e, nesse caso, a produção não se encaixará no modelo dominante de chegada. Os fatores internos são representados pelos profissionais, que preparam os “produtos” para o público: críticos, resenhistas, professores e tradutores³⁸. Eles controlam de dentro do sistema a poética e ideologia das criações (e recriações), de acordo com os fatores externos. Já externamente, o fator de controle como citamos, anteriormente, é chamado de “patronagem” por Lefevere. São as instituições (ou pessoas, já que estas controlam as instituições) que possuem o

³⁵ OCHS, Ed. Broadway is next stage for pop's top composers. **Billboard**, New York, 29 jan. 1983. N. 4, pg. B-3. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=EiQEAAAAMBAJ&dq=billboard+1983&hl=pt-br&source=gbs_navlinks_s> Acesso em: 03 fev. 2011.

³⁶ MACK, Robert L. *The Wonderful and Surprising History of Sweeney Todd: The Life and Times of an Urban Legend*. London: Continuum, 2007

³⁷ WEBBER, Andrew Lloyd. *Cats: The Book of the Musical*. San Diego, New York, and London: Harcourt Brace & Company, 1983.

³⁸ LEFEVERE, op. cit.

poder de permitir ou não a leitura, escrita e reescritura de obras, são elas que se utilizam de práticas discursivas para agir sobre os indivíduos.

Enquanto a poética é regida mais pelos fatores de controle internos, a ideologia é regida pela patronagem. Essa junção controla o que é escrito e distribuído e, dessa maneira, define como o sistema literário interage com os outros; a cultura é constituída pela união destes sistemas.

2.4.2 A Patronagem

A patronagem é formada por três componentes: a ideologia, o componente econômico e o de *status*. Em um sistema onde a patronagem é indiferenciada, todos os fatores são controlados pelo mesmo poder; na diferenciada, os três componentes não estão, necessariamente, conectados por um mesmo patrono (LEFEVERE, 2007). No caso dos *best-sellers*, por exemplo, a academia não considera que possuam *status*, contudo eles possuem retorno econômico. No entanto, pode ocorrer variação dentro do sistema de um país para outro, como no caso de Paulo Coelho, que é considerado literatura “baixa” ou “popular”³⁹, no Brasil, enquanto, na França, ele é estudado nas escolas. De um sistema para outro, uma literatura pode migrar, como já referimos, e passar da periferia de uma para o centro de outra.

No caso das adaptações, é possível enxergar esse processo com clareza, quando observamos que os filmes podem ser usados pela patronagem como forma de levar a literatura considerada de *status* para a população que não teria acesso a ela através do livro. Recentemente, em 2008, pudemos ver a versão cinematográfica de *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago – literatura completamente controlada pela patronagem, considerada de *status* e aceita pela academia. O filme alcançou um público que não conhecia o livro ou apenas sabia da sua existência e, até mesmo, despertou, em alguns espectadores, o desejo de ler o texto-fonte, como acontece com frequência em filmes adaptados de romances: o livro ganha mais leitores devido a sua adaptação. Pode-se verificar, assim, a reescritura sendo utilizada como propulsora de um texto atual e presente que ganhou uma dimensão ainda maior com sua tradução.

³⁹ Lefevere afirma que a literatura “alta” é, cada vez mais, lida apenas no âmbito educacional, e não constitui “o conteúdo de leitura preferido pelos leitores não-profissionais” (Ibid., p. 37).

É interessante observar que as obras consideradas canônicas por um longo período tendem a continuar canônicas, independentemente da mudança da poética⁴⁰. No entanto, no momento da sua reescritura, essa se adapta à poética vigente. A partir disso, podemos explicar porque tantas foram as reescrituras de *O Fantasma da Ópera* (*Le Fantôme de l'Opéra*), de Gaston Leroux, e o motivo pelo qual seguiram caminhos diferentes. Tendo sido publicada em 1910, a obra de Leroux demonstra influências de obras de sua época, como, por exemplo, a obra canônica *O Corcunda de Notre-Dame* (*Notre-Dame de Paris*), de Victor Hugo, publicada cerca de sete décadas antes, em 1831, e que continua sendo cânone mesmo após quase dois séculos.⁴¹ Nas reescrituras de *O Fantasma da Ópera*, podemos perceber que houve adaptação às regras do sistema ao qual a reescritura pertence, como no caso da montagem musical do livro, já citada, produzida por Webber. Apesar de Lefevere parecer se encaixar, em alguns momentos de análise, à teoria dos polissistemas, como dissemos anteriormente, falha tanto ao recorrer demasiadamente aos sistemas binários como também naquilo que Rodrigues descreveu como:

[...] a separação que Lefevere faz entre o universo do discurso e os costumes, os rituais e crenças de uma sociedade, e os aspectos ideológicos, a poética e a língua, indicando que o autor pressupõe operações linguísticas dissociadas das questões sociais e ideológicas, e que o processo interpretativo se daria em etapas estanques.⁴²

Segundo Rodrigues, Lefevere demonstra seu desejo de controlar o processo e expõe seu essencialismo.

⁴⁰ Lembrando que a poética é, segundo Lefevere (2007), a forma de se compreender a literatura; assim, é mutável e, dependendo de cada época, tanto a poética como a ideologia podem sofrer mudanças e provocar manipulações na tradução.

⁴¹ Segundo Josalba Fabiana dos Santos, em *Literatura e Ensino*, “O cânone é uma referência literária e cultural”, assim como “uma listagem feita e lida por poucos, mas que se pretende para muitos.” (2008, p. 16).

⁴² RODRIGUES, 2000, p. 172.

2.5 O PAPEL DA CRIAÇÃO: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Acreditamos que toda tradução é uma série de escolhas trilhadas pela sociedade, pela cultura e pelo meio. O processo de sua análise, assim, deve ser feito de maneira a avaliar em que época e em que contexto a tradução foi feita, as decisões do tradutor e as manipulações, buscando reconstruir os passos do processo tradutório. Tal processo é visto como um complexo conjunto de escolha de material, leitura, interpretação, criação e reescritura. O responsável pelo andamento desse mecanismo pode ser chamado de coautor. Nesta posição de autoria encaramos a adaptação de uma obra literária para as telas, um exemplo ideal para a nossa análise.

Nos dias atuais, evita-se falar em “fidelidade” na tradução. Barbara Johnson diz que “o que acontece em cada texto excede muito o que pode ser reduzido ao ‘pensamento’ de alguém” (OTTONI, 2005, p. 32) e que o tradutor é um bígamo fiel e, dessa forma, é infiel com as duas partes. Infelizmente, ainda é algo considerado essencial por alguns, principalmente na área da tradução na qual enveredamos. Os críticos cinematográficos assistem a um filme adaptado esperando uma cópia do livro e os comentários são sempre os mesmos, geralmente, acerca da “fidelidade”, como: “*The Phantom of the Opera* [of 1925] was a relatively faithful adaptation of Gaston Leroux’s novel.”⁴³ (PASZYLK, 2009, p. 17) ou “‘The Phantom of the Opera’ debuted in San Francisco on April 26, 1925, and made box office history. [...] Surprisingly faithful to its source, ‘The Phantom of the Opera’ embraces many of the elements that made the book so memorable [...]”⁴⁴(FLYNN, 2006, p. 43), ou ainda:

O primeiro filme, *Das Phantom deer Oper*, dirigido por Ernst Matray, é um mudo alemão produzido seis anos depois do romance e nove anos antes do primeiro produto hollywoodiano a fazer sucesso: o também mudo com Lon Chaney na pele de Erik. **Um filme mais fiel a Leroux do que seria o de 1943** (grifo nosso), com Claude Rains transformado em compositor cuja música é roubada por falso maestro e que, rosto queimado, oculta-se (sic) entre as sombras da famosa Ópera parisiense. (MÁXIMO apud LEROUX, 2005, p. 6)

⁴³ “*O Fantasma da Ópera* [de 1925] foi uma adaptação relativamente **fiel** (grifo nosso) do romance de Gaston Leroux.” (Tradução nossa).

⁴⁴ “‘O Fantasma da Ópera’ estreou em São Francisco em 26 de abril de 1925, e foi um sucesso de bilheteria. [...] Surpreendentemente **fiel** (grifo nosso) à sua origem, ‘O Fantasma da Ópera’ abrange muitos dos elementos que fizeram o livro tão memorável [...]”. (Tradução nossa).

Leigos também abordam esse ponto e, frequentemente, podemos ouvir comentários sobre como o filme foi ou não foi “fiel”, “modificou a história” ou até mesmo “excluiu” ou “adicionou” cenas, como se um crime tivesse sido cometido. No entanto, entre os estudiosos da tradução, esses comentários não são mais aceitos. Sabe-se que “nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e outra frase” (PAZ, 2006, p. 6). Apenas o simples processo de construção de uma frase e emissão ao receptor já envolve diversos processos tradutórios e nenhum deles tem como característica a fidelidade. Como afirma Charles Sanders Peirce: o significado de uma palavra é sempre outra palavra. E como sinônimos não são palavras iguais, mas sim palavras com significados semelhantes, então tudo é uma questão de interpretação, e como tal, varia de acordo com cada sujeito⁴⁵.

Octavio Paz complementa essa noção colaborando com a desconstrução da ideia de originalidade: se tudo é uma interpretação, e todo texto produzido é único, já que não há como se repetir exatamente o mesmo grupo de ideias duas vezes⁴⁶, então, todos os textos são, também, originais. Assim, existem duas possibilidades: podemos ver todos os textos como originais, ou podemos concordar que não existem originais, que todos são leituras de vivências, de outros textos, ou mesmo do que inconscientemente foi absorvido e, nesse caso, reportamo-nos à tradução intersemiótica. Rosemary Arrojo afirma que qualquer texto é um original já que todos são únicos, enquanto Décio Cruz diz que todos são “não-originais”:

Da mesma forma que o “original” suscita uma variedade de leituras, a tradução pode ser concebida como uma leitura que, por sua vez, gera uma infinidade de leituras outras. Dentro dessa abordagem, a noção de “original” deixa de existir. (CRUZ, 2004, p. 161)

Cruz afirma que a tradução “antecede o processo tradutório em si, no momento em que o tradutor opta por traduzir o texto deste ou daquele escritor”⁴⁷. Assim, a cada passo da nossa vida, desde o primeiro pensamento até o processo tradutório e antes deste acontecer de fato, há tradução. E este é um processo único para cada sujeito, uma vez que “a decodificação intralingual

⁴⁵ PLAZA, op. cit.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ CRUZ, 2004, p. 141.

também não é a mesma para todos os falantes”⁴⁸, pois cada falante pensa e interpreta de um modo único. Mesmo no nosso pensamento, onde mantemos um diálogo interno livre, sem responder às regras que regem o discurso oral ou escrito, navegamos num universo sógnico e quando desejamos verbalizar nosso discurso para um receptor, os signos, que já estão em nosso pensamento, são traduzidos para uma forma concreta de linguagem. Então, se o processo de transformação de pensamento em linguagem oral é consideravelmente mais complexo do que, simplesmente, repetir o nosso pensamento (o que não é possível, se estão em universos sógnicos diferentes), não se pode imaginar que é uma atividade mais simples realizar uma tradução interlingual – que envolve tantos outros universos sógnicos – ou ainda uma tradução entre meios distintos, que se deve ater às especificações de cada um. Dessa forma, esta também realiza, além de todo o processo citado, uma adaptação ao novo meio.

Nas traduções interlinguais, ainda há a questão da adaptação ao sistema-padrão de linguagem, como salienta Plaza:

Como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência. A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem.⁴⁹

Assim, não se pode ver o processo tradutório como uma simples transferência de significados, como era visto por J. C. Catford, mas sim como um processo de leitura, interpretação e significação que torna o tradutor um coautor e a tradução uma das mais explícitas formas de reescritura, como afirma André Lefevere.

Paulo Ottoni afirma que após todo um questionamento sobre língua e cultura, passamos a ver o tradutor como “um sujeito que participa de maneira efetiva na transformação e produção de significados”, pois ele contribui ativamente no processo através de “implantes”, “enxertos”, “de contaminação entre as línguas envolvidas na tradução (...) promovendo uma espécie de dupla

⁴⁸ Ibid, p. 143.

⁴⁹ PLAZA, op. cit., p. 19.

tradução”⁵⁰. E, se assim acontece na tradução interlingual, podemos inferir que na intersemiótica os “enxertos”, “implantes” ou até mesmo as extrações – ousamos acrescentar –, são muito mais frequentes e até mesmo necessárias.

Segundo Plaza, “o signo torna presente a ausência do seu objeto”⁵¹ já que ele não é o objeto, mas a sua representação. Há a instauração de um processo de “remessa”, definido por Jacques Derrida⁵², que objetiva a comunicação (movimento centrífugo do signo) e à autopreservação (movimento centrípeto). A partir do processo de remessa, mais um conceito pode ser aplicado à tradução – o de suplemento. Esse movimento de remessa, para Derrida, implica em uma falta de origem ou de centro no jogo da linguagem, o que nega também um significado transcendental (DERRIDA, 1971). Assim, nesse movimento infinito do signo, ele busca a suplementariedade e, dessa forma, podemos dizer que, na tradução, devido ao movimento de remessa, um signo é levado a outro em uma cadeia sem fim, sendo o seguinte sempre o suplemento do anterior. Segundo Derrida, o suplemento “não acrescenta, senão para substituir. Intervém ou se insinua em-lugar-de; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença.” (DERRIDA, 1867/1973, p. 178 apud RODRIGUES, 2000, p. 209). Deste modo, a tradução não complementa, mas suplementa. O suplemento não é equivalência, já que supre, substitui, preenche um vazio, como a escritura e também como esta, produz⁵³.

Tradução e texto-fonte, assim, estabelecem uma relação íntima e dependem um do outro. Enquanto o texto de partida é renovado através da tradução e ganha uma nova razão para existir ou continuar existindo graças a ela; a tradução, por sua vez, é uma filha pródiga: é filha porque nasce do texto que traduz e não existiria se não fosse por ele, e é pródiga porque acaba por reportar-se sempre a ela, já que não pode negar de onde partiu, uma vez que herda a carga genética da sua fonte. Acima de tudo, a tradução deseja independência de seu texto-fonte, já que, como este, é um novo texto. Os dois, texto de partida e texto de chegada (ou tradução), juntos, buscam a “língua pura” e, exatamente, por não alcançarem é que se suplementam (BENJAMIN, 1994).

⁵⁰ OTTONI, 2005, p. 127

⁵¹ PLAZA, op. cit., p. 22.

⁵² Ibid.

⁵³ RODRIGUES, op. cit.

Após falarmos em similaridade, na incapacidade de representação exata do signo, somos capazes de compreender porque não existe fidelidade. Ao apontar para um objeto o signo busca assemelhar-se a ele e, dessa forma, não pode ser julgado como “fiel” ou “infel”. Julio Plaza, 2003, discorre sobre como a própria leitura é um processo tradutório. Portanto, ao analisarmos tanto um texto de partida quanto um texto de chegada, já estamos fazendo uma nova tradução, apenas através da nossa leitura. Duas pessoas podem ter interpretações similares, mas não iguais, pois, como já vimos, não existe igualdade absoluta de significações, apenas semelhança. Da mesma forma, duas pessoas podem interpretar um único material de maneiras completamente distintas. As razões para isso variam desde a experiência individual até o conhecimento sobre o assunto ou a disposição dos leitores. Dessa maneira, acabamos por pensar que é lógica uma interpretação, enquanto não é, necessariamente, para uma pessoa com experiências diferentes (PLAZA, 2003).

2.6 A TRADUÇÃO COMO REESCRITURA

Após constatarmos que a fidelidade em tradução é uma quimera e que toda tradução é um processo de reescritura que suplementa o texto do qual parte, vamos explorar estes pontos teóricos, aos quais decidimos ater a nossa análise.

Devemos lembrar que o tradutor é, antes de qualquer coisa, um leitor e passa pelas mesmas etapas iniciais que qualquer outro. Após ler, assume mais um papel: o de autor. Segundo Octavio Paz:

O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa (...); sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto imóvel, mas de desmontar os elementos desse texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem. Até aqui, a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa ser, uma interpretação.⁵⁴

⁵⁴ PAZ, 2006, p. 12.

A tradução é a principal forma de reescritura⁵⁵. Também o são as antologias, a historiografia, críticas e edições, segundo André Lefevere. No entanto, a tradução pode ser considerada o melhor exemplo, pois toda reescritura manipula o texto com o objetivo de refletir uma poética e uma ideologia, para funcionar no meio a que se destina. Do menor ao mais alto grau, a reescritura manipula, distorce, inova ou proíbe a inovação. Neste momento, podemos lembrar as traduções pós-colonialistas, que recuperam sentidos perdidos, preservam memórias através de moldagens do texto e até da sua linguagem, a ponto de não serem reconhecidas pelo seu primeiro criador – é um gesto político (RAJAGOPALAN, 2008).

Seja qual for o objetivo: político ou, simplesmente, domesticador, focado na recepção ou mesmo para inovar, as traduções sempre serão reescrituras, manipulando o texto ao seu favor, de acordo com suas intenções, afinal “a diferença (no sentido usado por Jacques Derrida) não está no texto (ou seja, não é intrínseca a ele), mas sim no olho de quem o interpreta” (CRUZ, 2001, p.220). Essas manipulações podem ser simples, como ajustar o texto de chegada a um público mais jovem – a editora pode exigir que cenas de agressão ou de sexo sejam suavizadas. Como também podem querer criar um herói e, então, é necessário manter os aspectos positivos de um personagem, enquanto os negativos vão para debaixo do tapete. Isso pode ser visto na tradução do *Diário de Annie Frank*, no qual as edições (que também são reescrituras, vale ratificar) e traduções agiram de forma a transformar Annie em uma menina pura e ingênua, retirando do texto seus pensamentos mais agressivos ou sexuais, comum de qualquer garota em sua idade, mas não próprio para a imagem que se desejava criar⁵⁶.

Uma obra literária pode ser aceita ou não em uma sociedade e isso depende de forças como poder, ideologia, instituições e a manipulação literária. Assim, os tradutores, como reescritores, são corresponsáveis pela sobrevivência das obras literárias. O surgimento do cinema provocou o nascimento de novos reescritores, que começaram a passar para as telas o que, antigamente, pertencia, apenas, aos livros, sendo que o cinema passou por um período de aceitação, pois o livro foi, por muito tempo, considerado o objeto central do ensino, e podia estar dentro de uma das duas classificações: “alta” ou “baixa” literatura – que gerou a “alta” e a “baixa” escritura de literatura e “alta” e “baixa” reescritura⁵⁷. Embora não se conceba mais

⁵⁵ LEFEVERE, op. cit.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

teoricamente essa divisão, não podemos dizer que ela não mais exista nos dias atuais, uma vez que ainda há livros considerados importantes para a formação do aluno e outros considerados de menor importância.

Essa é a forma mais viva de reescritura: além de criar uma imagem da obra e do autor como fazem as reescrituras em geral, segundo Lefevere, a adaptação molda também os recursos utilizados na literatura para os disponíveis no cinema e, ao interpretar, ao traduzir uma obra, reescreve-a num meio que será acessado por muito mais pessoas do que a literatura é capaz de alcançar, um meio de massa, que tornará possível a sobrevivência e, muitas vezes, o conhecimento sobre uma obra, sobre o que foi escrito em suas páginas. Para exemplificar a nossa afirmação, voltemos ao nosso objeto de estudo. *O Fantasma da Ópera* tornou-se conhecido, principalmente, através de três fontes: os filmes de 1925 e de 2004 e a peça musical de 1986. Nem mesmo quando lançou seu livro, em 1910, Gaston Leroux obteve sucesso com sua história, segundo Frederick Forsyth (1999), pesquisador e um dos reescritores da história. Décadas depois, suas traduções trazem a história a um número de pessoas jamais imaginado por Leroux.

Diante do exposto, podemos concluir que quando alguém diz conhecer a história de *O Fantasma da Ópera*, provavelmente, conhece alguma(s) das suas reescrituras e interpreta a interpretação do reescritor. Para utilizar o mesmo exemplo, podemos observar o quanto a leitura do reescritor influencia a interpretação do leitor: no livro, Leroux deixa claro que apesar de o Fantasma ser obcecado por Christine, ela deseja ficar com seu amado Raoul, não com o Fantasma, mas, ainda assim, o escritor deixa transparecer que existe uma forte ligação entre eles, que até mesmo Raoul percebe. Contudo, Leroux não define esse “laço” e cada leitor o interpreta de uma maneira. Na peça musical de Andrew Lloyd Webber, podemos ver o mesmo acontecer. No entanto, também é possível que seja provocado no espectador um sentimento de confusão, de dúvida quanto aos sentimentos de Christine, devido aos elementos inseridos nessa versão que remetem a uma história de amor.

Ao analisar nosso *corpus*, veremos que muitas são as manipulações sofridas pelos filmes que partiram da história de *O Fantasma da Ópera*. No de 2004, por exemplo, é mostrado um lado mais humano do Fantasma, a ligação entre ele e Christine é mais clara e até mesmo sexual; enquanto no filme de 1925, ela aparenta sentir mais repulsa que a Christine descrita no livro, já que se trata de um filme de horror, no qual o Fantasma é apenas o vilão e não parte de um triângulo amoroso.

No momento da reescritura, as correntes ideológicas e poetológicas que trabalham nela não querem parecer uma corrente entre as demais, como afirma Lefevere. Seu desejo é de trabalhar discretamente. Assim, apresentam-se como algo “menos partidário, mais prestigioso e completamente irreversível”⁵⁸. A eficiência da manipulação da reescritura é o que nos impele a estudá-la, pois, desta maneira, poderemos enxergar o texto, além das manipulações, em qualquer meio, como escreve Lefevere ao analisar a tradução como reescritura e afirmar que ela é “a forma mais reconhecível de reescritura”⁵⁹. O mesmo autor ainda defende que as adaptações para o cinema também são reescrituras. Consideramos as adaptações também como traduções e esse é o motivo pelo qual não vemos razão para não aplicarmos o que falamos sobre tradução na adaptação. Acima de tudo, um filme também é um texto. Segundo Barthes “sabemos agora que o texto não é uma sequência de palavras liberando um único sentido ‘teológico’ (...), mas um espaço multidimensional em que uma diversidade de escrituras, nenhuma delas original, funde-se, e entra em conflito”⁶⁰.

Dessa forma, podemos concluir que o trabalho do tradutor é criativo, principalmente, no tocante à tradução intersemiótica. Esse profissional participa de um processo de transformação que envolve duas linguagens e produz um novo texto que suplementa o primeiro de onde parte, que pode ser original por nomenclatura, mas não é original no sentido de único, uma vez que “todo texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido”⁶¹. Se todo texto é um conjunto de textos anteriormente lidos e experiências vividas pelo autor, essa intertextualidade segue na tradução deste texto, na qual outros intertextos surgirão no movimento de complementariedade.

⁵⁸ Ibid, p. 19.

⁵⁹ Ibid, p. 24.

⁶⁰ BARTHES, 1977, p. 146 apud STAM, 2006a, p. 209

⁶¹ Ibid.

Parecia-me que a Voz queria que eu me
levantasse e a seguisse. Eu obedeci.
Estranhamente, meu camarim pareceu alongar-se...
é claro que devia haver um efeito com espelhos.
Logo estava fora do camarim, sem saber como.

Gaston Leroux, 2005

3. DA TEORIA À PRÁTICA: A MANIPULAÇÃO EM CENA

André Lefevere define a tradução como uma reescritura e acrescenta ao conceito desta a noção de manipulação da literatura, “para que ela funcione dentro de uma sociedade” (LEFEVERE, 2007, p. 11). Desta maneira, a tradução envolve processos de repressão da inovação, distorção e manipulações de vários tipos, segundo Lefevere, que vê como função central da tradução a força modeladora.

Assim, a palavra “manipulação” é trabalhada para funcionar dentro do espaço no qual foi colocada por Lefevere e sofre uma ressignificação. Desta maneira, ironicamente, sofre também uma manipulação – podemos mesmo dizer uma “automanipulação”. Inserida neste novo contexto é, de certo modo, despida de sua carga inteiramente negativa que o senso comum lhe atribui, que pode estar ligada à ideia de exercer o poder sobre alguém a ponto de torná-lo subserviente às suas vontades, apagando o seu pensamento crítico e o livre arbítrio, como define o *Dicionário Caldas Aulete*⁶². Ao falar em “manipulação” nesse novo contexto, Lefevere nomeia o que sempre existiu na prática: o poder que a reescritura possui de modificar o texto que reescreve, dependendo de suas intenções.

Como, reiteradamente, temos afirmado, consciente ou inconscientemente, todo texto traduzido é manipulado, uma vez que nenhuma leitura é ingênua – principalmente considerando as necessidades de cada meio na tradução intersemiótica, cinematográfica, como no nosso caso (STAM, 2008). O leitor do texto traduzido terá a chance de fazer a sua interpretação sobre aquela reescritura, mas o que absorve já foi modificado, modelado, em um nível maior ou menor – esta é a manipulação.

Muitos são os autores que abordam essa mesma temática, mas de maneiras distintas. De fato, poderíamos afirmar que estão todos em certa sintonia. Rosemary Arrojo, por exemplo, diz:

(...) todo contato entre qualquer sujeito e o que podemos chamar de ‘significado’ é inevitavelmente marcado por alguma forma de ‘abuso’ ou ‘violência’. Isto é, mesmo se o objetivo consciente do tradutor não for nada além de ser ‘invisível’ e, portanto, encobrir e reproduzir a totalidade do significado ‘original’ do seu autor, o único resultado possível de tal projeto é a própria visão do tradutor – a

⁶² DICIONÁRIO Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1985.

própria ‘escrita’ do tradutor – do que se supõe que o significado ‘original’ seja. (ARROJO, 1994, p. 158 apud AMORIM, 2005, p. 34, 35)

Apesar de não usar a palavra “manipulação”, Arrojo discute a individualidade da leitura e mostra que nenhuma pessoa fará a mesma interpretação de um texto. Ainda que o tradutor que, devemos lembrar, é antes de tudo um leitor, deseje, conscientemente, reproduzir o texto “original”, só poderá gerar um texto que contenha a sua visão, a sua leitura do que foi dito pelo autor. Diante disso, fica ainda mais claro como o discurso de Rosemary Arrojo e o de Lefevere se afinam. Ela decide, pelo uso de palavras igualmente fortes como “abuso” e “violência”, demonstrar como o tradutor irá, inevitavelmente (mesmo que inconscientemente), interferir na tradução que produz – “violentar” o texto – causando um impacto semelhante àquele que sentimos ao ler, pela primeira vez, que toda tradução é uma manipulação. Sua própria visão de palimpsesto – “o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do ‘mesmo’ texto.”⁶³ – mostra que toda tradução é um texto anterior que foi transformado. E por que não dizer, manipulado? Dessa forma, podemos perceber como estes dois teóricos veem a tradução como um processo inevitável de transformação.

Lauro Maia Amorim afirma que “não haveria como o tradutor ser ‘invisível’ – de uma maneira ou de outra, ele está promovendo intervenções” (AMORIM, 2005, p. 36). Outra forma de se referir às manipulações que a reescritura impõe é usar a palavra “intervenções”, eleita por muitos estudiosos da tradução. Neste estudo acreditamos que estas duas palavras podem ser colocadas no mesmo patamar: *intervenção* e *manipulação*. Intervir em um texto é alterá-lo de acordo com uma interpretação ou um objetivo – ou os dois fatores.

Quando Octavio Paz, 2006, declara que todos os textos são originais (cf. p. 37)⁶⁴, está dissertando, também, sobre as modificações sempre operadas pelo tradutor. Podemos dizer que ele considera que todas as traduções irão diferir de seus textos-fontes, já que rejeita a ideia de cópia. Paz afirma: “Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único”⁶⁵.

Os comentários desses teóricos acerca das transformações, intervenções, ou *manipulações* que, inevitavelmente, são operadas nas traduções, a nosso ver, podem ser aplicados a todos os

⁶³ ARROJO, op. cit., p. 23-24

⁶⁴ PAZ, op. cit., p. 6

⁶⁵ PAZ, op. cit., p. 6.

tipos de traduções – interlinguais, intralinguais e intersemióticas. A seguir, veremos a visão mais especificamente aplicada à adaptação. É importante apurarmos nosso olhar para analisar as adaptações cinematográficas de romances, por exemplo, pois é possível realizar uma análise através das manipulações. O olhar leigo tende a exigir que o filme feito a partir de um romance seja uma transposição literal das páginas do livro para as telas do cinema. No entanto, o nosso papel como estudiosos é atravessar essa barreira para realizar a análise das escolhas, como diz Stam (2008).

Aproximando-se mais ao que pretendemos mostrar na prática, Robert Stam, ao discutir as adaptações de romances para o cinema, elenca algumas das técnicas que podem ser utilizadas para transformar o “romance original”. Segundo o teórico, “o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar”⁶⁶. Cada uma dessas escolhas, ampliações, cortes, subversões e transformações, são modos de manipular o texto que será traduzido para o cinema, de acordo com as necessidades do meio. Outros fatores para essas modificações são citados por Stam: o contexto temporal, ideologia e discursos sociais, “adequação estética às tendências dominantes” e, finalmente, a censura econômica, “[...] já que as mudanças exigidas numa adaptação são feitas em nome da soma de dinheiro gasta e dos lucros esperados”⁶⁷.

A manipulação também entra em cena com as exigências do novo meio, como pontuamos no parágrafo anterior, o que pode ser constatado com a afirmação de George Bluestone de que os desvios que o filme promove sobre a obra que o origina são provenientes das exigências do meio cinematográfico, como duração ou visualização, por exemplo, e que essas liberdades não interferem na qualidade do produto final, assim como são truques que devem ser mantidos ocultos do público (BLUESTONE, 2003).

⁶⁶ STAM, 2006b, p. 50.

⁶⁷ Ibid., p. 45.

3.1 O FANTASMA DA ÓPERA MANIPULADO

Investigaremos, nesta sessão, quais fatores promoveram a manipulação nos filmes *O Fantasma da Ópera*, de Rupert Julian, 1925 (título original: *The Phantom of the Opera*) e *O Fantasma da Ópera*, de Joel Schumacher, 2004 (distribuído nos Estados Unidos como *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*), ambos traduções do romance *Le Fantôme de l'Opéra*, de Gaston Leroux, escrito em 1910.

Para tanto, iniciaremos com um breve panorama do contexto de Leroux até chegarmos ao filme de 2004. Frederick Forsyth, um dos muitos autores a recuperar a história, conta no prefácio do seu livro, *O Fantasma de Manhattan*, que à época da publicação do romance de Leroux, a França ficou “levemente interessada” e a história foi transformada em série publicada em jornal, mas acabou por cair em esquecimento (FORSYTH, 2000, p. 7, 8). Carl Laemmle foi quem trouxe a história à imortalidade, segundo Forsyth. A primeira tradução da história para o cinema foi dirigida por Rupert Julian, nos estúdios da Universal Pictures, em 1925, e envolve muitas manipulações, como a necessidade de manter Lon Chaney na Universal e, assim, encontrar um novo filme para ser produzido imediatamente após o fim das filmagens de *O Corcunda de Notre Dame*. Encontramos mais um fator citado por Stam: “adequação estética às tendências dominantes”. Tratava-se do início da década de 20 e podemos reconhecer duas tendências: as adaptações de romances e os filmes de horror⁶⁸. Muitos filmes desse gênero começaram a ser produzidos no início do século XX⁶⁹, principalmente, com a herança dos expressionistas alemães, influenciados pelo gótico inglês (BERGAN, 2009). Podemos citar como exemplo grandes filmes

⁶⁸ Outra famosa adaptação, do gênero horror, na mesma época, é *O Monstro de Frankenstein*, de Mary Shelley, adaptado por James Whale (BERGAN, 2009).

⁶⁹ Na década de 20, Hollywood começou a interessar-se pelos filmes de horror, após perceber a excelente recepção que obtiveram os filmes expressionistas alemães desse gênero. Assim, os primeiros passos foram dados pela Universal, através da produção de *O Corcunda de Notre-Dame* (Wallace Worsley, 1923) e de *O Fantasma da Ópera* (Rupert Julian, 1925) para “O Homem das Mil Faces” (Lon Chaney) e da importação de talento alemão para investir na produção de filmes do gênero horror. A partir da década de 30, inicia-se, assim, a época conhecido como período clássico, no qual há um investimento maior na produção dos filmes de horror que se assemelham aos filmes alemães do mesmo gênero: cenários sinistros, iluminação expressionista, trilha sonora e maquiagem especializada (BALIO, 1995).

de horror da época, como o alemão *Nosferatu, o Vampiro*, de F. W. Murnau (1922), e os hollywoodianos *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene (1920), *Drácula*, de Tod Browning (1931), *Frankenstein*, de James Whale (1931) e *A Noiva de Frankenstein*, de James Whale (1935)⁷⁰.

A mistura desse momento com uma história que fornecia muitos elementos para a construção de um filme de horror⁷¹ e a manipulação que sofreria o texto, resultaram em *O Fantasma da Ópera*, de Rupert Julian, 1925. Produzido por Carl Laemmle, da Universal Pictures, teve o roteiro adaptado por Raymond Schrock e Elliot Clawson. Tem 92 minutos, é preto e branco, mudo e nos papéis principais tem Lon Chaney, Mary Philbin e Norman Kerry. Nessa versão, o Visconde Raoul de Chagny não possui um grande destaque como no filme de 2004. Abordaremos esse ponto na análise, mais adiante.

Entre algumas curiosidades sobre o filme de 1925, podemos citar cinco: 1) já sofreu reedições, principalmente, para melhoria da qualidade da imagem, mas também porque a primeira versão foi perdida, o que provocou algumas alterações, como a posição da câmera em certas tomadas; 2) algumas cenas que foram recuperadas da primeira versão fazem crer que as reedições partiram de outra câmera que estava localizada muito próxima à que gerou a primeira imagem, provocando um deslocamento sutil na cena final; 3) o filme teve seu final dirigido por Edward Sedgwick, que ajudou na direção durante todas as gravações e assumiu o lugar de Julian nas últimas cenas, contudo Sedgwick não possui crédito como tal; 4) muitos finais foram filmados, mas o que possuímos foi o escolhido pela produtora, no qual Erik morre ao se jogar no rio, após ser perseguido por uma multidão enfurecida, ao fugir da Ópera; 5) há uma cena colorizada à mão: o baile de máscaras.

⁷⁰ BERGAN, 2009.

⁷¹ Na era dos estúdios de Hollywood, surgiu o conceito de gênero filmico. Esse conceito ajudou na comercialização dos filmes, nas decisões da produção e no trabalho dos roteiristas, “no auge da produção de centenas de filmes em ritmo frenético” (BERGAN, 2009, p. 115). No início, cada estúdio se especializou em um gênero (por exemplo: Universal – horror), mas, nos dias atuais, gêneros e atores estão mais flexíveis. Os filmes de horror “exploram os medos e ansiedades mais profundos e, muitas vezes, o implícito assusta mais que o revelado” (ibidem, p. 146). No caso de *O Fantasma da Ópera* de 1925, possuímos tanto o implícito, nos vultos e máscara do Fantasma, como o revelado, no momento da retirada da máscara. Nessa categoria, encontramos tanto criaturas como lobisomens e vampiros como também monstros como *Frankstein*, de James Whale, adaptação do romance de Mary Shelley. Nos anos 40, a guerra traz o horror real para as telas, mas o sobrenatural não deixa de ser um dos temas escolhidos para os filmes de horror (ibidem).

Assim, surge para o mundo a história que seria recontada tantas vezes desde seu nascimento. As adaptações cinematográficas de *O Fantasma da Ópera* que já pudemos analisar, além de sempre fazerem referência à obra de Leroux, podem ser caracterizadas por possuírem determinados pontos em comum: a história se passa num teatro, há o triângulo Fantasma – Christine – Raoul, a obsessão do protagonista pela soprano a ponto de cometer crimes passionais, seu poder sobre ela, sua reclusão devido à sua deformação e a máscara do Fantasma. Esses dados aparecem no filme de Julian. Ainda muitos outros pontos se cruzam, mas o nosso interesse é investigar como e por que a história é manipulada. Diante desses dados, pontuamos a importância da máscara na história. Ela foi de tal forma convencionada como o símbolo de *O Fantasma da Ópera*, que muitos filmes decidiram utilizar em seus cartazes apenas a sua imagem, e para um leitor que tenha conhecimento acerca do Fantasma, será fácil relacionar a imagem à história. Por conta dessa sua força poética, ela será um dos nossos focos de análise, já que faz parte da construção do nosso protagonista. Seguiremos, cronologicamente, o contexto de Andrew Lloyd Webber para examinar onde se encontrava quando se tornou o tradutor dessa história que hoje possui mais de vinte versões cinematográficas.

Entre essas duas traduções (Julian, 1925; Schumacher, 2004), muitas outras foram feitas e o Fantasma chegou a ter seu rosto deformado por motivos diversos, não apenas por um defeito congênito, como os três textos que aqui abordamos descrevem, mas também por acidentes com ácidos em algumas ocasiões. Ele viajou entre a Europa e a América, sobreviveu e morreu ao fim das várias reescrituras. O Fantasma foi digno de pena, ou um vilão convicto, mas sempre teve como objetivo maior ficar com sua amada Christine.

Contudo, foi em 1986, quando Webber lançou um musical com uma leitura muito mais romântica do que a dos filmes que revisitaram a história contada em 1910 por Leroux, que *O Fantasma da Ópera* alcançou um público sem antecedentes para a história. Como introduzimos no primeiro capítulo, neste período, nos Estados Unidos da América, após a era dourada de musicais (décadas de 40, 50 e 60), outros musicais começaram a ser produzidos, buscando manter o interesse do público nessa forma artística. Aqui já podemos ver a manipulação atuar devido às tendências dominantes (LEFEVERE, 2007). Assim, a partir do fim da década de 70, muitas adaptações intersemióticas ocorreram. Romances, textos dramáticos, livros de poesias foram transformados em peças musicais, como *O Fantasma da Ópera*, *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoniaco da Rua Fleet* e *Cats*, como já referimos.

Com as traduções para os filmes, mas, principalmente, com o musical de Webber, a história de *O Fantasma da Ópera* atingiu um público global, mantendo-se viva até os dias de hoje. A prova disso é que, em 1986, o musical estreou no West London Theatre e, em 1989, na Broadway, onde acabou por bater o recorde de *Cats*, tornando-se o musical em cartaz há mais tempo em cartaz.

Em 2004, Webber faz mais uma tradução da história e leva ao cinema sua versão musical⁷², planejada desde a década de 90, segundo o próprio Webber, em entrevista nos extras do filme na versão distribuída em Portugal pela LNK Audiovisuais. O filme é dirigido por Joel Schumacher, produzido por Andrew Lloyd Webber e tem Gerard Butler, Emmy Rossum e Patrick Wilson nos papéis principais. É apresentada pela Odyssey Entertainment, tem 141 minutos e o roteiro é de Schumacher e Webber.

Por ser a tradução de Webber ser a mais difundida, o público, em geral, conhece a história de *O Fantasma da Ópera* como a versão contada por Webber, com todas as suas manipulações. Essa é hoje vista como uma “[...] clássica e extremamente emotiva história de um triângulo amoroso entre a bela cantora de Ópera Christine [...], o seu namorado da infância, Raoul [...] e o Fantasma [...]”, como podemos ler na contracapa do filme distribuído pela LNK Audiovisuais; logo, não mais como uma história que aterroriza o leitor, como diz João Máximo no prefácio do livro na edição de 2005 da Ediouro. Apesar das muitas adaptações, nenhuma delas “(...) drew the vast and continuous middle-class response that the Lloyd Webber musical has enjoyed since its London opening on October 9th, 1986 (...) and its New York Premiere, on January 26th, 1988”⁷³ (HOGLE, 2002, p. 173). Além de ser capaz de atingir diversos tipos de audiência, essa peça traz de volta o tema do amor aos musicais. São esses fatores, juntamente com as canções de Webber que sempre foram garantia de sucesso de bilheteria, que fizeram com que a história de *O*

⁷² Ao combinar fantasia e realidade, os musicais cinematográficos surgiram como “válvulas de escape durante e depois da Grande Depressão” (BERGAN, op. cit., p. 152). Em Hollywood, eram caracterizados pela roupas escassas e o apelo sexual disfarçados em sua aparente inocência (ibidem). Podemos evidenciar que, da mesma maneira, o musical de Andrew Lloyd Webber combina fantasia e realidade, acrescentando à história de Leroux alguns toques de sensualidade, ignorando muitos dos traços de terror da história. O drama, assim como o triângulo amoroso contidos no texto de Leroux, são privilegiados. Assim, essa versão é, geralmente, classificada em dois gêneros: musical e romance (IMDB: The Internet Movie Database. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0293508/>>. Acesso em 20 mar 2010).

⁷³“(…) chamou tamanha e contínua atenção da classe média que o musical de Lloyd Webber desfrutava desde sua estreia em Londres, em 9 de outubro de 1986 (...) e da sua Première em Nova Iorque, em 26 de janeiro de 1988”. (Tradução nossa).

Fantasma da Ópera se tornasse verdadeiramente popular através desse musical (HOGLE, 2002). Ann C. Hall enumera as diversas adaptações que a história já possuiu, mas salienta a dimensão da versão de Webber: “Of course, the theatrical version which overshadows all versions is the Andrew Lloyd Webber musical, the longest-running show on Broadway, which continues to break records twenty years after its premiere in London”⁷⁴ (HALL, 2009, p. 95). Ao falar sobre a adaptação filmica de Webber, Hall cita os comentários de alguns críticos que sentiram falta de uma maior criatividade por parte de Webber, como Kirk Honeycutt. Ele diz que “so little rethinking of the stage show went into the filmization”⁷⁵ (HONEYCUTT apud HALL, 2009, p. 126). Isso significa que Webber não quis se arriscar em sua nova recriação, e, assim como a peça musical, o filme também mostra características mais românticas que o texto de Leroux. Pela mesma razão, o nome de Webber vem, na versão distribuída nos Estados Unidos, no título do filme, o que já é uma manipulação, pois dá uma credibilidade maior a essa tradução, uma vez que o leitor já sabe, de antemão, que aquela versão tem alguma relação com o musical de Webber (o espectador mais ingênuo pode mesmo pensar que *é* o musical de Webber), o que o atrairá aos cinemas, às locadoras ou fará com que ele adquira o DVD.

O que buscaremos neste trabalho é ver como, através da manipulação, uma história, ao ser reescrita, pode deixar de aterrorizar o leitor para encantá-lo, principalmente, quando essa reescritura suplementa o texto de partida não apenas porque o traduz, mas porque se utiliza de metáforas e intertextualidade.

3.2 OS TEXTOS DENTRO DO TEXTO

Em *O Fantasma da Ópera* de 2004 (doravante, as obras serão referidas como OFO), de 2004, podemos verificar que a história é ampliada quando suplementada pela referência feita, principalmente pelo protagonista, a outros personagens – mitológicos, bíblicos e de outros

⁷⁴ “Claro que a versão teatral que ofusca todas as versões é o musical de Andrew Lloyd Webber, o espetáculo de maior tempo na Broadway, que continua a quebrar recordes, vinte anos após sua estréia em Londres”. (Tradução nossa).

⁷⁵ “no processo de filmagem, houve pouca recriação do espetáculo” (Tradução nossa).

romances, por exemplo. Esses personagens são sempre utilizados para criar um paradoxo entre a sua história e a do Fantasma. Assim, vemos que a intertextualidade traz uma nova dimensão ao enredo de OFO, por conta disso analisaremos o que é intertextualidade e alguns momentos onde ela está presente no filme de 2004.

3.2.1 Quando textos interagem entre si

Assim como a prática da tradução, a intertextualidade também sempre existiu mesmo antes de ser nomeada. O surgimento do termo ocorre com Julia Kristeva, através de sua análise do trabalho de Mikhail Bakhtin. Apesar da semiótica discutir o texto literário, utilizamos o verbete *texto* para qualquer obra que possa ser *lida* e interpretada por uma audiência. Assim, Kristeva afirma que, de acordo com Bakhtin, “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras: do escritor, do destinatário (ou do personagem) do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Desse modo, podemos dizer que todo pensamento exposto em um texto é fruto de reflexões e experiências, uma miscelânea que é o resultado de um diálogo textual. Assim, a intertextualidade é o “procedimento real de constituição do texto” (FIORIN, 2006, p. 163). Apenas através da intertextualidade um texto pode ser construído. Dessa forma, Kristeva diz que construído “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974 p. 64). Essa noção nos remete à velha discussão da ausência de originalidade e de palimpsesto: os textos escritos por cima de outros textos, como já discuti Arrojão, em sua visão sobre o que vem a ser a tradução. Pontos como estes ligam a intertextualidade à tradução de forma íntima. Por isso, não é o melhor caminho enxergar o texto como um portador de um sentido estável e único, já que é, antes de tudo, um mosaico. Ao entendermos o texto dessa maneira, a aura do “original” (no sentido benjaminiano), aquele algo inalcançável inerente apenas à obra de partida, é fragilizada.

Stam salienta que com os estudos desconstrutivistas o original passou a ser visto de outra maneira e afirma que, de acordo com Derrida, “o prestígio aural do original não vai contra a

cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido”⁷⁶, ratificando o discurso de que a tradução traz não apenas uma nova visão, como também nova vida ao texto traduzido. Se o significado não está cristalizado – e sacralizado – no texto, isso significa que ele é constantemente desconstruído e, nesse processo, o sujeito se desconstrói para reconstruir o significado, em um jogo dialógico que revela o processo de intertextualidade.

Para Fiorin, intertextualidade é:

Qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, lugares comuns, etc.⁷⁷

Ao suplementar a história de OFO com sua reescritura, o filme de 2004 amplia o texto na alusão a outros personagens, principalmente, quando estabelece um parâmetro com o grotesco de sua própria feiúra, a todo momento lembrado pelo Fantasma. Assim, além da intertextualidade percorrer a narrativa, especialmente nos momentos em que sua aparência é a questão principal, o Fantasma utiliza-se da história de outros personagens para fazer uma comparação com a sua própria.

Gérard Genette prefere utilizar o termo transtextualidade e definir cinco tipos de relações transtextuais. Ainda assim, essa relação, que observamos ser recorrente em OFO de 2004, continua a ser um caso de *intertextualidade*, de acordo com a classificação de Genette. A tradução de 2004 em si é um tipo de transtextualidade, especificamente, um caso de *hifertextualidade*, se levarmos em conta a classificação de Genette. Segundo Stam, é o tipo mais recorrente de transtextualidade em adaptações e se refere à relação entre um texto anterior, o *hipotexto*, que origina um outro texto, chamado *hipertexto*. Esse “transforma, modifica, elabora ou estende”⁷⁸ o primeiro (e aqui parecemos repetir o mesmo diálogo sobre *manipulação* do capítulo anterior – mas não é possível fugir dele). Stam cita casos em que existem muitos hipertextos partindo de um mesmo hipotexto e, ao fim, todos, hipotexto e seus hipertextos, acabam tornando-se hipotextos para um tradutor que chega “atrasado”, como diz Stam. Podemos ver esse exemplo acontecer na prática de modo mais claro no caso da última tradução

⁷⁶ STAM, 2006b, p. 22.

⁷⁷ FIORIN, 2006, p. 165.

⁷⁸ STAM, op. cit., p. 33.

cinematográfica de OFO. Poderíamos nos arriscar a dizer que os principais hipotextos para esse hipertexto (o filme de 2004) foram o livro de Leroux, o filme de 1925⁷⁹ e a peça musical de 1986. No entanto, sabemos que há um processo de pesquisa quando uma equipe se dispõe a realizar um filme e no caso de OFO já muitos filmes e peças existiam (hipertextos) quando esse foi lançado, em 2004. Nesse caso, mais uma vez, concordamos com Stam quando ele afirma que as cópias criam o prestígio do original (remetendo à ideia derridiana de que o “original” necessita da tradução para buscar ser pleno⁸⁰).

Consideramos essa intertextualidade um recurso de manipulação da tradução. Para o leitor que conhece os personagens que são convidados para o intertexto⁸¹, certamente o nível de deleite é maior, já que podemos dizer que é como ir conhecer uma nova cidade e por acaso encontrar velhos amigos, de lugares distintos, inesperadamente. Mas, ao mesmo tempo, a reescritura abre as portas para que o leitor curioso, que não possui conhecimento sobre os novos visitantes desse texto, vá atrás de informações e faça novas amizades. Esta é mais uma das vantagens da tradução.

Essa leitura individual é vista por Riffaterre como a própria intertextualidade, como afirma Antoine Compagnon (2003). Segundo o modelo de Riffaterre, a referência não está mais no texto, mas no leitor. Ele chama de “ilusão referencial” a crença do leitor de que a referência está no texto, quando na verdade está nele mesmo: “os textos literários não falam nunca senão de estados de coisas que lhe são exteriores” (COMPAGNON, 2003, p. 112, 113). Assim, Riffaterre diferencia a linguagem cotidiana (que liga as palavras aos objetos) da linguagem literária, na qual o sentido só pode ser retirado de todo o texto, segundo a leitura de cada leitor. Segundo ele, “o intertexto é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou se lhe seguiram” e “a intertextualidade é [...] o mecanismo próprio para a leitura literária. Somente ela, na verdade, produz a significância, enquanto a leitura linear, comum aos textos literário e não literário, não produz senão o sentido” (RIFFATERRE apud COMPAGNON, 2003, p. 113). Dessa forma, o conceito de intertextualidade de Riffaterre está baseado, principalmente, na interpretação e vivência de quem lê o texto e que percebe os outros textos presentes no primeiro texto (o *hipotexto*, segundo Stam).

⁷⁹ Vimos semelhanças em vários pontos entre o filme de 1925 e o de 2004, como na cama de cisne onde Christine é colocada, assim como na construção de alguns cenários e disposição de personagens, como no Baile de Máscaras.

⁸⁰ RODRIGUES, 2000.

⁸¹ “O intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as ‘séries’, no interior das quais o texto individual se localiza” (STAM, op. cit., p. 226).

Essa visão mais “purificada da intertextualidade”, como diz Compagnon, também nos será útil na análise da intertextualidade em OFO. No entanto, acreditamos que para o nosso estudo uma visão não anula a outra, já que, no filme de 2004, há referências claras a outros personagens, tanto em forma de citações como em imagens. Sabemos que esses intertextos podem ser ignorados pelo leitor que desconhece sua procedência, como já dissemos, contudo o texto continua sendo um mosaico, uma colcha de retalhos. Utilizaremos, entretanto, o modelo de Riffaterre quando mais adiante fizermos ligações menos explícitas entre o texto de 2004 e outras histórias – leituras que conectam a história do Fantasma a outras, que também discursam sobre o grotesco.

Michel Schneider também fala da *leitura*. Ele diz que os escritores fazem *leituras* e não *releituras* de outros textos, já que apenas começamos a ver os textos anteriores (hipotextos, como diz Genette) na perspectiva da reescritura depois que esta é realizada. Nesse momento, também o leitor faz sua própria leitura da leitura do escritor, o que nos leva ao processo de remessa do signo definido por Derrida, que conduz à suplementação e provoca uma cadeia infinita de significações, por isso a intertextualidade está, inescrutavelmente, presente nas reescrituras: “na ausência de centro ou de origem, tudo se torna origem, tudo se torna discurso [...] A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação”. (DERRIDA, 1971, p. 232). Schneider também salienta a existência de uma cadeia de repetições:

A assinatura, a singularidade dos nomes, é uma ilusão moderna que encobre o fato de que cada autor é muitos autores e que aquilo que constitui a literatura é muito mais a cadeia de repetições e a sucessão de formas impessoais do que o eco repercutindo nomes próprios.⁸²

Desta forma, podemos nos arriscar a afirmar que sem essa cadeia de repetições não há literatura. Proust afirma: “Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor acaba, e quiséramos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos”⁸³. E será sempre a partir do que acreditaram que foi dito que algo será escrito, em uma cadeia de desconstrução e reconstrução infinita.

⁸² SCHNEIDER, 1990, p. 73

⁸³ PROUST, 1979, p. 46, apud SCHNEIDER, op. cit., p. 89

3.3 O GROTESCO

É possível observar essa mesma obsessão pela imagem e pelo belo em diversas outras histórias como *O Corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, ou na lenda sobre Omolu⁸⁴, o Orixá considerado o Senhor da Morte. Ele pode tanto trazer grandes epidemias como curá-las. Filho de Nanã foi por ela abandonado por ter uma doença de pele. As águas salgadas do mar o curaram e Iemanjá o adotou. Sempre se cobre com palha e quando dança faz movimentos que indicam convulsões e sofrimento. Tanto o Fantasma de Gaston Leroux quanto Omolu foram rejeitados por suas mães por terem uma doença, vivem escondidos (o primeiro no subsolo da Ópera, o segundo embaixo de uma roupa de palha) e são cheios de ira pela forma como foram tratados devido às suas enfermidades.

A palavra *grotesco* vem de *grotta*, do italiano, que significa gruta, porão. No final do século XV, foram encontrados ornamentos peculiares em vários lugares da Itália, como nas escavações feitas no porão do palácio romano de Nero, em frente ao Coliseu e nos subterrâneos das Termas de Tito. Tais ornamentos fascinaram todos na época. Tinham formas variadas, como de vegetais, caracóis, abismos etc. Logo, todos os artistas admiravam e, em todos os lugares, utilizavam aquelas formas, que entraram na moda e passaram a ser chamadas de *grotescas*. No século seguinte, em toda a Europa Ocidental encontravam-se representações em suportes, tetos, colunas, jóias, etc. (SODRÉ & PAIVA, 2002).

A mesma razão do sucesso foi, entretanto, a responsável por sua rejeição pública: a Antiguidade. O que de início atraía os espíritos cultos era o fato de que os ornamentos provinham do século de Augusto, portanto, do reencontro de um momento glorioso do passado.

De lá mesmo, porém, do início da era Cristã, partia a condenação àquela combinação estapafúrdia de elementos humanos, vegetais e minerais. Em seu celebrado tratado estético *De Architectura* (27 a.C.). Vitúrvio investia acerbamente contra o que classificava de “monstros, em lugar de representações naturais e verdadeiras”. Sustentava ele que só a depravação do gosto poderia dar preferência a “hastes terminadas por flores, de onde saem meias-figuras, umas

⁸⁴ VIALLE, Wilton do Lago. *Candomblé de Keto ou Alaketo*. 6 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

JÚNIOR, Claudionor. Baianos Tomam ‘Banho’ de Pipocas e Festejam Omolu. *Correio da Bahia*. Salvador, 2 ago. 1994. Disponível em: <<http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1994-08-02-r1.pdf>>. Acesso em 15 abril 2010.

com rostos de homens, outras com cabeças de animais. Ora, são coisas que não existem, não podem existir e não existirão jamais.”⁸⁵

Assim, o grotesco para de ser admirado e torna-se uma aberração, passando a ser associado ao disforme.

3.3.1 Teorizando o grotesco

Victor Hugo é o primeiro a afirmar, no *Prefácio de Cromwell*, escrito em 1827, que a forma grotesca existe na natureza e “oferece um caminho de irrupção do ‘natural’ na mimese”⁸⁶.

Apesar de ser apresentado de formas diferentes através das épocas e culturas, o grotesco sempre provoca reações similares, como horror, repulsa, espanto ou riso⁸⁷. No *Prefácio de Cromwell*, Hugo defende que apenas nos tempos modernos passou-se a perceber que tudo na natureza vem em pares, até mesmo o belo. Ao lado deste, existe o feio; o grotesco, como o reverso do sublime⁸⁸. Assim, segundo Victor Hugo, a musa moderna passa a questionar-se se cabe ao homem retificar a criação divina. Até então, a musa épica dos Antigos repelia tudo que não seguisse um determinado padrão de belo. Contudo, se a própria natureza se apresenta imperfeita, quem são os homens para exigirem perfeição? Hugo afirma que a harmonia jaz na incompletude dos seres e que, a partir dessas ideias, a arte, iniciando pela poesia, passará a modificar o mundo moderno através da mistura dos opostos. O grotesco torna-se, então, um elemento da arte.

⁸⁵ SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 29.

⁸⁶ SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 32.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ HUGO, 2007.



Figura 2 – O Fantasma de 2004 representa o grotesco antigo, pois conjuga a deformidade com elementos divinos como inteligência, talento para arte e, até mesmo, beleza em sua face não-disforme.⁸⁹

No entanto, como é de praxe em toda inovação, o surgimento do grotesco como elemento da arte possui suas raízes no passado. Na tragédia grega já podemos ver a presença dessa forma, porém Victor Hugo diz que “o grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se”⁹⁰. As criaturas são apenas disformes, ou são, ao mesmo tempo, divinas e grotescas. É esse o tipo de grotesco que o filme de 2004 apresenta ao traduzir o Fantasma. Ele encaixa-se em ambas as distinções: é apenas disforme, sendo necessária somente meia máscara para cobrir sua deformação (que se encontra em sua face e em mais nenhum local de seu corpo), e é um gênio – um músico, um arquiteto, um ventríloquo, um mágico⁹¹. Isso faz com que ele seja mais do que um homem comum, uma espécie de divindade, poderíamos dizer.

Com a arte Moderna⁹², o grotesco ganha espaço. É colocado de um lado o disforme e de outro o cômico. Ela difunde os seres que estão vivos nas tradições populares da Idade Média. O

⁸⁹ Imagem da esquerda: POTO 2004 by Gerrymaniacas on Photobucket. 2011. 1 fotografia, color. 13,24 cm x 11,55 cm. Formato JPEG. Imagem recortada. Disponível em <<http://i287.photobucket.com/albums/ll131/Gerrymaniacas/POTO/ATcAAABNb36eCKMjAfhpRDAQzqdLQsKmAGh.jpg>> Acesso: 05 jan 2011; imagem da direita: SCHUMACHER, 2004.

⁹⁰ Ibid., p. 30.

⁹¹ SCHUMACHER, 2004.

⁹² Através da história, os diversos movimentos literários utilizaram o grotesco de diferentes formas, por exemplo: a transgressão era um traço do período barroco, considerada por muitos a sua vertente grotesca (SODRÉ & PAIVA,

imaginário é aguçado com as suas figuras horripilantes e disformes. Esse é o grotesco que encontramos no filme de 1925. Nesse, o Fantasma não possui somente metade do rosto deformado e sua descrição é muito mais próxima à do livro de Leroux. Christine o descreve:

Se meus ouvidos estão cheios de seus gritos, meus olhos estarão para sempre assombrados pela sua imagem. Como não vê-la? Como fazer para que você a veja? Se não foi vítima de alguma alucinação, você já viu a **caveira** (grifo nosso) dele, naquela noite em Perros. Também o viu andar, no baile de máscaras, como a “Morte Vermelha”. Mas essas caveiras eram imóveis e seu horror não tinha vida. Mas imagine **a máscara da morte criando vida**, (grifo nosso) de repente, para exprimir, através dos **buracos negros de seus olhos, nariz e boca** (grifo nosso), a cólera no mais alto grau, o furor do demônio, **sem qualquer brilho nos buracos dos olhos** (grifo nosso) – pois só podemos ver seus olhos de brasa no negror da noite. Eu estava colada à parede e ele se aproximou com **o sorriso de dentes sem lábios** (grifo nosso)⁹³.

Vemos que o Fantasma descrito por Leroux não possui nada de belo. Como o grotesco que surge na arte Moderna, ele é horripilante. O próprio Erik do livro se descreve como um “cadáver” e Christine o chama de “monstro”. Essa é também a forma que ele é retratado no filme de 1925. Por isso, não há uma história de amor entre eles. Os laços que os mantêm unidos são de medo por parte de Christine, por conta das ameaças feitas pelo Fantasma caso ela o deixe, e de obsessão por parte do Fantasma.

2002). No entanto, nosso interesse aqui é contrapor os dois tipos de grotesco representados nos filmes de 1925 e de 2004, e por isso nosso enfoque é no grotesco antigo e no moderno.

⁹³ LEROUX, op. cit., p. 128-129.



Figura 3 – O Fantasma apresentado no filme de 1925 é horripilante, encaixando-se na definição do grotesco moderno. (JULIAN, 1925)

Essa conexão entre o grotesco Moderno e o filme de 1925 pode ser ainda mais claramente percebida pelo tom de comédia que o próprio filme mudo traz em si, devido ao jogo de câmeras, a música e a movimentação dos atores. Em cenas menos centrais para o enredo, há um tom de comédia que permeia a tensão desse filme de horror. Como exemplo, podemos citar a cena em que as dançarinas correm pela Ópera, após uma delas alegar ter visto o Fantasma, assim como a própria descrição do monstro que se segue, feita por Simon Buquet, personagem interpretado pelo ator Gibson Gowland. As dançarinas escutam atentamente a descrição do Fantasma feita por Buquet, que parece gostar de ser o centro das atenções, enquanto ele não hesita em exagerar na explanação: “Seus olhos são assustadores, não brilham. São como buracos de um crânio. Seu rosto é como um pergaminho leproso, sua pele amarela grudada em seus ossos ressaltados. Seu nariz... não há nariz”⁹⁴.

⁹⁴ JULIAN, 1925.

3.3.2 Destinos traçados

Como exemplo de obra da época literariamente definida como romântica, Victor Hugo cita *A Bela e a Fera*, de Leprince de Beaumont. Segundo ele, a antiguidade não teria feito uma obra como esta. No entanto, é importante nos atermos a um detalhe: ao fim dessa história, a Bela apaixona-se pela Fera; contudo, esse amor só é de fato possível porque a Fera, na verdade, é um *belo* príncipe. Enquanto Fera, o relacionamento entre eles é, na maior parte da história, insustentável para ambos.

Como Victor Hugo salienta, o grotesco deixa o sublime ainda mais sublime. Nesse caso, para que o casal tenha um final feliz a “Fera” deve retornar ao seu “corpo original”. O fato é que nas histórias onde existe essa dicotomia (grotesco vs sublime) e uma história de amor, há apenas duas opções: a história só terá final feliz para o casal caso o feio torne-se belo (ou vice-versa, como podemos observar no filme *Shrek 2*, de 2004, de Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vemon, no qual Shrek transforma-se em um belo cavaleiro para salvar sua amada Fiona, enquanto esta também está sob forma humana); ou a história não terá um final feliz para o casal em questão, como se pode constatar em *O Corcunda de Notre-Dame*, escrito em 1831 por Victor Hugo, e no filme *Edward mãos de Tesoura*, de Tim Burton, 1990.

Em *OFO*, também não há um final feliz para o protagonista e sua amada. Apesar de vagar por tantas reescrituras, esse Fantasma, nas versões que seguem uma corrente mais tradicional, ainda não conseguiu realizar o seu desejo – ficar com a sua amada. A única reescritura que encontramos na qual Christine escolhe o Fantasma chama-se *Unmasked: an erotic novel of the Phantom of the Opera*⁹⁵, de Colette Gale (2007). Trata-se de uma versão erótica da história e por isso todo o enredo gira ao redor da paixão entre Christine e o Fantasma.

O filme de 2004 possui uma forte veia dramática e não provoca risos com a imagem deformada do Fantasma. Ao falar sobre o contraste entre o sublime e o grotesco, Victor Hugo afirma:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida,

⁹⁵ *Desmascarado: um romance erótico do Fantasma da Ópera*. (Tradução nossa).

de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo.⁹⁶

Assim, vemos nesse filme o contínuo contraste entre a beleza da música, a da jovem Christine, da própria arquitetura da Opéra Populaire, em oposição à deformação do Fantasma, sua dor em ser diferente, sua solidão. O próprio amor do Fantasma é sublime: ao fim ele prova ser capaz de deixar a mulher que ama partir para fazê-la feliz, já que sua deformação fará com que ela jamais o ame. E ao lado de um amor sublime, a sua desfiguração é ainda mais grotesca, pois impede que se aproxime do que mais ama: “This face, the infection, which poisons our love”⁹⁷ (SCHUMACHER, 2004).

Victor Hugo salienta que os tempos modernos são dramáticos e o drama funde o belo e o grotesco (HUGO, 2007), o que podemos verificar no filme de 2004. Uma das cenas mais dramáticas deste filme foi excluída e pode ser encontrada nos extras da versão distribuída na Europa pela LNK Audiovisuais. O Fantasma canta exatamente sobre o fato de ser excluído em decorrência da sua deformação e seu desejo de ensinar ao mundo, uma vez que era um gênio e dava aulas de canto a Christine (o sublime). Porém lamenta o fato de ninguém jamais tê-lo escutado (cf. Anexo B), devido à sua aparência (o grotesco). Christine é a única a ouvi-lo e, ainda assim, porque ela não o vê a princípio e acredita que está tendo aulas com o “Anjo da Música”. O grande impasse surge porque tradicionalmente o “bom” é relacionado com o belo e o “mau” com o feio⁹⁸. Como exemplo para essa afirmação, podemos utilizar um trecho extraído de *O Corcunda de Notre-Dame*:

- Feio bicho! – dizia uma.
- Feio e mau! – tornara outra.
- É o diabo! – ajuntava uma terceira. (HUGO, 2006, p. 58)

Assim, retornando a OFO, se Christine pensa que seu tutor é um Anjo, ele não pode ser feio, já que representa uma figura benigna. Por isso, ele se mantém na escuridão até quando acredita ganhar sua confiança, para, enfim, revelar-se à jovem cantora em seu camarim. No livro

⁹⁶ HUGO, 2007, p. 33, 34.

⁹⁷ “Esse rosto, a infecção que envenena nosso amor” – frase dita pelo Fantasma a Christine, depois de raptá-la, após derrubar o lustre. (Tradução nossa)

⁹⁸ SODRÉ & PAIVA, op. cit.

de Leroux e no filme de 1925, o Fantasma pende entre bom e mau – ora agindo realmente como uma figura angelical e ajudando Christine a progredir em sua carreira, ora demonstrando sua possessividade e conectando sua imagem, diretamente, ao que a visão tradicionalista acredita que o “feio” representa. No filme de 2004, ele é apresentado como uma vítima do mundo. Madame Giry e o próprio Fantasma contam a sua história e falam sobre como ele sofreu o preconceito do mundo e foi repudiado por todos, desde o seu nascimento. Aos poucos, acabando por perder sua sanidade. Assim, ele não é completamente “mau”, mas uma vítima, alguém que foi transformado. Tanto o filme de 2004 quanto o livro de 1910 relatam uma passagem da vida do Fantasma na qual ele é exposto em uma feira de ciganos. No filme, a expressão nos rostos das pessoas, ao verem aquela criança enjaulada, o “Filho do Diabo”, são diversas: algumas riem, enquanto outras fazem caretas, ou parecem enojadas. Reações tipicamente causadas pela exposição ao grotesco: tanto o riso quanto o horror ou o espanto (HUGO, 2007).

Tanto ao final do livro de Leroux e do filme de Webber, o Fantasma apresenta-se mais como “anjo”: além de ter impulsionado a carreira de Christine, ele a deixa livre para que siga seu caminho. Apenas o filme de 1925, para ater-se ao gênero horror, segue a visão tradicional e relaciona o Fantasma – deformado, grotesco – a uma figura maligna, do início ao fim da história.

Pudemos observar como essa referência ao grotesco está presente desde os primórdios da civilização. Sua presença é de suma importância para que o belo seja reconhecido, já que na natureza tudo vem aos pares⁹⁹. Esse traço da natureza é copiado pela arte. A associação do grotesco com o mau, e do belo com o bom¹⁰⁰ pode ser detectada em diversas outras histórias, em filmes, e até mesmo em contos infantis. No conto *O Patinho Feio*, de Hans Christian Andersen¹⁰¹, o pequeno cisne é separado de sua família por algum motivo, ainda antes de ser chocado, e rejeitado por todos durante sua fase de crescimento, enquanto ainda parece um patinho feio. Apesar de possuir um bom coração, ninguém o recebe bem porque ele é diferente. Apenas após o inverno (que também pode simbolizar todas as dificuldades que ele encontrou) e com a chegada da primavera, ele se torna um belo cisne e é reconhecido como tal. O que nos faz pensar: e se o Fantasma pudesse se transformar em um “cisne”? Certamente, há traços de “cisne”

⁹⁹ HUGO, op. cit.

¹⁰⁰ SODRÉ & PAIVA, op. cit.

¹⁰¹ JENSEN, Lars Bo & SCHARFF, Jesper Brunholm. *The Hans Christian Andersen Center*. Disponível em: <http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheUglyDuckling_e.html>. Acesso em 15 jan 2001.

no Fantasma – ele é geralmente descrito como muito mais heróico e genial do que o visconde. Essa é a pergunta que Raoul faz a Christine no livro de 1910¹⁰², e que endossa a breve análise sobre o grotesco feita no nosso último capítulo.

Essa análise auxiliou a compreensão do motivo por que o Fantasma é sempre o anti-herói. Mesmo possuindo outras características que superam seu defeito físico (aptidão para música, para a docência, para a arquitetura, para a mágica, capacidades hipnóticas e até mesmo genialidade), ele acaba por transitar na tênue linha entre gênio e louco e os reescretores escrevem sua insanidade como tendenciosa ao lado agressivo e mau, que todo ser humano possui.



Figura 4 – À esquerda, Mr. Hyde como uma sombra escondendo-se por trás de Dr. Jekyll; à direita, o Fantasma esconde-se na sombra, por trás de sua máscara e de Christine¹⁰³.

Como leitora e, conseqüentemente, reescritora (já que leio e interpreto), após essa análise, sou levada a acreditar que outro motivo para o Fantasma usar a máscara é para esconder o que há

¹⁰² “– Você realmente me ama? Se Erik fosse bonito, ainda assim você me amaria, Christine? – Por que tentar o destino, Raoul? Por que me pedir coisas que guardo no fundo de minha consciência, como se guarda um pecado?” (LEROUX, 2005, p. 132).

¹⁰³ STEVENSON, 1968; SCHUMACHER, 2004.

dentro dele, o *Mr. Hyde*¹⁰⁴ (cf. Figura 4), o lado obscuro da sua personalidade, já que o grotesco é associado ao mau. Enquanto as pessoas escondem essa sua face com as ações no dia a dia, o Fantasma deve, literalmente, escondê-la com uma máscara. Ele não deseja ser diferente, mas ao sofrer a rejeição por parte de todos, sua agressividade aflora, portanto, pede que Christine jamais retire ou mesmo toque em sua máscara: para conter o que há dentro de si.

3.4 O FANTASMA MASCARADO E O TEXTO TRADUZIDO

Construímos um cotejo entre o Fantasma e a tradução, que acreditamos resumir nosso ponto de vista. A relação do texto traduzido (o produto) com seu texto-fonte é uma relação apaixonada, de amor e ódio, de necessidade e rejeição, da mesma forma que é a relação do Fantasma com a sua máscara. Na analogia que criamos, o Fantasma é o texto-fonte e a máscara que ele usa, a sua tradução: é uma relação de interdependência. Ele possui a consciência dessa obrigação, e a partir do momento que passa a viver com ela, não vive mais sem ela.

O Fantasma não mostra seu rosto para todos, logo a máscara permite que tenha uma vida; contudo, ao mesmo tempo, gostaria de não precisar dela, não quer usá-la. Ele deseja libertar-se da máscara, mas reconhece que necessita dela. Até certo ponto da sua infância cresceu sem a máscara. Alguns, no lugar onde nasceu, conheceram sua verdadeira face. No entanto, para poder lançar-se ao mundo, teria que usar a máscara. O Fantasma quer mostrar a todos o seu talento, a sua música, porém sabe que não será possível caso se apresente tal como é. De modo semelhante ao que acontece com o texto-fonte, ele pode chegar até determinado ponto sem a tradução, mas para aumentar o seu alcance, para que as pessoas o conheçam, tem que aceitá-la e desejá-la até certo ponto. Acreditamos que o texto, como entidade, tem vontades próprias, diferentes ou não do

¹⁰⁴ Referência ao romance *O Médico e o Monstro*, escrito por Robert Louis Stevenson, em 1886. Neste, o respeitável Dr. Henry Jekyll desenvolve uma fórmula e testa em si próprio, o que o transforma no terrível Mr. Edward Hyde. “*O Médico e o Monstro* fala que seres humanos possuem o bom e o mau na sua natureza. Eles lutam o tempo todo para manter o mau longe, como também temem que esse mau irá dominá-los no fim.” (tradução nossa). “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* tells us that human beings have both good and evil in their nature. They struggle all the time to keep the evil away, as well as fearing that this evil will dominate them in the end.” (FRANCIS & STEVENSON, 2007, p. 5). O nome do monstro, “Mr. Hyde” é um jogo de palavras, já que “hide” (mesma pronúncia que “Hyde”) significa *escondido, oculto* e o monstro é exatamente aquele que fica oculto. (cf. fig. 4)

seu autor e, por isso, pode desejar algo que o autor repudie. Na nossa analogia, o primeiro personagem a sumir na nossa analogia é o pai do Fantasma, que não morre, mas desaparece assim que ele nasce.

Todo texto, assim, carrega em si a necessidade de ser traduzido em busca de completar-se, similarmente ao que acontece com o signo, pois nenhuma língua sozinha poderá fazer isso. Como diz Barbara Johnson, “o que acontece em cada texto excede muito o que pode ser reduzido ao ‘pensamento’ de alguém”¹⁰⁵.

O texto-fonte quer rejeitar a tradução, mas deve aceitá-la, pois nela reside a sua chance de alçar voo e continuar a viver. Ele precisa manter a tensão, como um elástico ao ser forçado, mas há um momento, assim como o elástico, que partirá. É nesse intervalo que a tradução poderá ser feita. Ele não pode quebrar da primeira vez que for puxado, tampouco, poderá manter a sua tensão para sempre. Ginette Michaud cita Jacques Derrida sobre a traduzibilidade do texto:

[um texto] só sobrevive se é, ao mesmo tempo, traduzível e intraduzível [...]. Totalmente traduzível, ele desaparece como texto, como reescritura, como corpo da língua. Totalmente intraduzível, mesmo no interior do que acreditamos ser *uma* língua, ele morre logo (DERRIDA, 1982, p. 169 apud MICHAUD, 2005, p. 118)

Desta forma, como um elástico, o texto não se entregará imediatamente à tradução quando forçado (traduzibilidade máxima), como também não resistirá a ela indefinidamente (intraduzibilidade máxima). Assim como o Fantasma, o texto é obrigado a aceitar a máscara – não sem, a princípio, rejeitá-la. Apesar de, inicialmente, não a querer, sua mãe, é a primeira a despertar nele a consciência da necessidade da máscara. A mãe do Fantasma pode ser lida como o tradutor. Entre risos (pelo amor) e lágrimas (pelo árduo ofício), a mãe tece e dá ao seu filho sua primeira máscara.

Mas o tradutor deve manter-se imerso no texto e, ao mesmo tempo, por trás dele em todos os sentidos. Seu toque é sutil. Por isso as máscaras passam a ser feitas pelo próprio Fantasma, que, a partir de então, decide que tipo de máscara usar em cada situação. Se dividirmos o Fantasma em dois: a sua consciência ou a sua alma irá definir se a máscara será branca, cor-da-pele, ou negra, dependendo da ocasião; seu corpo irá vesti-la. Respectivamente, um será a

¹⁰⁵ OTTONI, 2005, p. 32.

consciência dessa obrigação e a mão que a fabrica, o outro usará a máscara. Aqui verificamos o *double bind*: a necessidade e a impossibilidade da tradução¹⁰⁶ – a máscara também precisa do Fantasma, pois sem ela não existiria. Ela é o seu símbolo. A tradução deseja apropriar-se do original (DERRIDA, 1985, apud OTTONI, 2005).

Dessa forma, todo tradutor é um pouco mãe e um pouco alma; o pai do Fantasma não existe mais, assim como o autor do texto; este sim, o texto, continua a existir, bem como as suas traduções. A tradução, então, reescreve, remodela o texto, que fica por trás desta junto com seu tradutor, que deve se manter como “alma”.

O Fantasma, como a tradução, é incompreendido, como ele mesmo diz em *OFO* de 2004: “Hounded out by everyone! Met with hatred everywhere! No kind word from anyone! No compassion anywhere!” (SCHUMACHER, 2004)¹⁰⁷.

O tradutor passa a ser o próprio fantasma do Fantasma. Está dentro dele. Ele sabe que deve e de que forma tem que usar a máscara e escolhe o tipo que vai usar de acordo com a situação. A relação de amor próprio da alma do Fantasma e a relação de amor da alma do Fantasma com a máscara é uma eterna batalha. Ele quer se amar, mas não é autossuficiente. A sua deformação não o deixa viver feliz consigo próprio apenas. A alma do Fantasma, então, passa a amar o objeto que o esconde, que o permite viver, como já dissemos. Assim é a relação do tradutor com o texto que traduz e o que escreve. Johnson, como já referido neste trabalho, diz que o tradutor é um bígamo fiel, no entanto: “quem é bígamo é necessariamente duas vezes infiel, mas de tal maneira que ele ou ela deve levar ao limite máximo a própria capacidade de fidelidade” (JOHNSON, 2005, p. 30). Se assim for o modo pelo qual enxergamos o papel do tradutor, não se pode falar em fidelidade, pois seria paradoxal exigir fidelidade de quem é duplamente infiel. Texto e tradução são as duas ferramentas básicas, sem as quais ele não pode executar o seu trabalho de interpretar o que lê e escrever. Mas será esse mesmo o seu trabalho? Como pode alguém escrever o que já está escrito? Sendo assim, revisemos essa palavra: seu trabalho é interpretar o que lê e *reescrever*.

Essa reescritura vai combinar exatamente com a máscara escolhida pela alma do Fantasma, o tradutor. O tradutor pode criar tantas máscaras quanto deseja, contanto que todas

¹⁰⁶ OTTONI, 2005.

¹⁰⁷ “Perseguido por todos! Recebido com ódio em todos os lugares! Nenhuma palavra gentil de ninguém! Nenhuma compaixão em nenhum lugar!” (Tradução nossa).

sejam feitas a partir do molde do rosto do texto de partida. Desde que seja uma máscara, pode ser recriada pelo seu reescritor. Uma vez que exista um texto, seja ele qual for, o tradutor poderá produzir uma reescritura.

Em cada nota, ele explodia em amor, ciúme, ódio,
e sua máscara negra lembrava-me o rosto do
mouro de Veneza – ele era o próprio Otelo.

Gaston Leroux, 2005

4. DESMASCARANDO O FANTASMA: ANÁLISE

Sabemos que no decorrer deste trabalho já fizemos alusão ao enredo de OFO. Entretanto dada a sua importância para este capítulo, pedimos licença para repeti-lo. Assim, o romance de Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, conta a história de um gênio deformado que vive no subsolo da Ópera de Paris e que passa a dar aulas de canto a uma jovem e órfã cantora (Christine Daaé), que acredita ter como professor o *Anjo da Música*. Devido às aulas e a misteriosos acontecimentos envolvendo o adoecimento da Prima Dona Carlotta, Christine consegue o papel de cantora principal, encantando a todos com sua belíssima voz. No entanto, ela não contava com a obsessão que seu professor, que se apresenta depois como o Fantasma da Ópera, desenvolveria por ela. O Fantasma já era conhecido pelos frequentadores da Ópera, mas muitos não acreditavam em sua existência. Ele sente-se enciumado quando Christine declara-se apaixonada por Raoul (amigo de infância da jovem e irmão mais novo do Conde Chagny, Philibert, patrocinador da Ópera) e uma série de acontecimentos trágicos desenvolve-se a partir de então. O Fantasma mostra um lado chantagista, egoísta e assassino. Christine vê-se acuada quando ele ameaça explodir toda a Ópera caso ela não aceite seu pedido de casamento. Vendo seu noivo, Raoul, dentro de uma armadilha, sucumbe à chantagem. Porém, no último instante, o Fantasma, que atende por Erik, sente-se tocado pela moça ter feito por ele o que jamais ninguém fizera e decide deixá-la partir com Raoul, morrendo de amor. Esse é um breve resumo da primeira história escrita sobre esse personagem, em 1910. Dizemos primeira, porque não temos notícia de outro registro escrito citando o Fantasma da Ópera, que, por certo, foi inspirada em muitas outras histórias e experiências vividas por Leroux.

Ainda podemos acrescentar que, além de todas as rejeições que sofreu, o Fantasma foi perseguido por um rei Persa que queria matá-lo depois de Erik ter construído para ele um castelo repleto de passagens secretas. Esse último acontecimento rende ao Fantasma seu único amigo, o encarregado pela sua execução que lhe proporcionou sua fuga, chamado por Leroux de *o Persa*. É um personagem intrigante, que ao mesmo tempo protege e tenta colocar rédeas no Fantasma. Apesar de não ser uma amizade típica, é o mais próximo de um amigo que Erik jamais teria.

Leroux não faz muitas referências em relação ao passado de Erik. Tudo o que sabemos é que nasceu com a deformação, seu pai abandonou a família quando viu seu filho, sua mãe o fez

começar a usar a máscara, viajou com os ciganos e serviu de atração para eles e, antes de ir a Paris, tinha viajado o mundo. Nenhuma especificidade é mencionada, ou datas do passado de Erik. Assim, a história é focada unicamente naquele momento da sua vida em que está com cerca de trinta anos; sendo mencionado apenas o essencial para que o leitor compreenda que ele sofreu muito e, talvez, deixar aberta à interpretação a ideia de que seus atos foram justificáveis, pois ele não havia nascido um monstro, mas, sendo tratado como tal, desenvolveu uma natureza assassina e impiedosa. Vemos que o Fantasma construído nessa história leva consigo um passado triste e obscuro, no qual o preconceito à sua aparência é uma constante. Leroux faz questão de sublinhar o paradoxo em que vive Erik: monstro e gênio. No entanto, é rejeitado e transformado em um ser preparado para ser açoitado. Dessa forma, aprende as artimanhas da crueldade para sobreviver em um mundo sem piedade. É difícil classificá-lo como vítima ou vilão, já que sofreu e fez sofrer, mas o fato é que, ao fim da história, quando Erik está próximo a ser categorizado como vilão, após sequestrar Christine, mas quando ela decide ficar com “o monstro” e ele sente suas lágrimas em seu rosto, decide deixá-la partir e morre de amor. O que não é exatamente o fim de um vilão, mas talvez seja o de um homem apaixonado.

Mesmo sendo um romance, por vezes em estilo policial, com diálogos com o leitor e repleto de relatos de pessoas que estiveram envolvidas no “caso policial”, ou, por vezes em estilo puramente romântico, com apenas 254 páginas, os cortes e enxertos serão muitos quando traduzidos para o cinema, por vários motivos, como comentamos anteriormente. Para um filme mudo, muitos são os desafios, já que somente algumas falas são mostradas (em legendas) e a interpretação dos atores é imprescindível, pois estes devem conseguir demonstrar todas as emoções com a sua expressão corporal. A ação é o cerne do cinema mudo, assim, o que veremos no filme de 1925, é que muitos foram os cortes, principalmente, sobre os detalhes e que, como um filme de horror, o foco permaneceu sobre Erik, aterrorizante, com enxertos ajudando na construção dessa imagem, como o fim do filme, por exemplo.

Já no filme de 2004, é feito o oposto, já que o amor (do Fantasma e de Raoul por Christine, e de Christine pelos dois, ainda que de diferentes modos) permeia a história contada nessa tradução. As justificativas sobre o motivo porque o Fantasma se tornou um vilão estão dispostas de forma a fazer o leitor criar empatia pelo personagem e entender sua dor. Nesse filme um triângulo amoroso é realmente construído. Assim, o foco é na história de amor e os enxertos vêm, principalmente, para mostrar que o Fantasma não é mais uma figura horrenda e repulsiva

por inteiro, mas que possui um lado sensual e atraente, que desperta em Christine novos sentimentos, apenas sutilmente pincelados por Leroux.

Neste capítulo, veremos onde os Fantasma das três obras se aproximam e se distanciam e por quê. Não se objetiva criar nenhum tipo de juízo de valor, pois estamos considerando todas as obras em um contexto intercultural dialógico e, mesmo a obra de Leroux podendo ser vista como propulsora, como texto de partida, ela não limita as outras reescrituras; todas são obras igualmente “originais”. Interessa-nos, particularmente, a maneira como cada reescritura manipulou a história, mascarando determinados momentos, desvelando outros.

O protagonista de OFO de Gaston Leroux, é descrito como alguém que existiu de fato e o objetivo de Leroux é comprovar essa afirmação. O texto é repleto de passagens que lembram um relatório de polícia e conversas com o leitor, como: “A investigação concluiu”¹⁰⁸ ou “O leitor deverá tentar adivinhar por si mesmo, pois o autor prometeu ao ex-diretor da Ópera, Pedro Gailhard, guardar segredo sobre a personalidade extremamente interessante e útil da sombra errante”¹⁰⁹. A primeira linha escrita por ele, ainda no prólogo, diz: “O Fantasma da Ópera existiu, não é produto de imaginação”¹¹⁰. Leroux era um jornalista e explica que fez um trabalho de investigação para chegar a essa conclusão, afirma mesmo ter visto os ossos do Fantasma: “Recentemente, ao escavar o subsolo da Ópera para enterrar discos com vozes dos artistas, as picaretas dos operários revelaram um cadáver. Tive logo a prova de que eram os restos mortais do Fantasma da Ópera.”¹¹¹. O autor até mesmo agradece às pessoas que ajudaram nas investigações, citando nomes e profissões, passando a impressão das informações serem credíveis.

Para muitos, o Fantasma é descrito como um ser sobrenatural, já que aparecia e desaparecia sem explicação e não fazia nenhum barulho. Acidentes eram muitas vezes causados por ele, mas nunca era visto nesses momentos. O maquinista-chefe, Joseph Buquet, que o havia visto uma vez eram quem fazia a sua descrição:

É muito magro e a casaca dança sobre uma estrutura esquelética. Os olhos são fundos que quase não vemos as pupilas imóveis: são dois buracos negros como

¹⁰⁸ LEROUX, 2005, p. 142.

¹⁰⁹ Ibid., p.192.

¹¹⁰ Ibid., p. 9.

¹¹¹ Ibid., p. 11.

numa caveira. A pele, esticada, não é branca, mas de um amarelo encardido. O nariz é insignificante, quase não existe, e é algo horrível de ver-se. O cabelo se resume a três ou quatro mechas negras na testa e atrás das orelhas.¹¹²

Pode-se observar que a descrição é de uma criatura aterrorizante e, mesmo sem sabermos nada sobre a sua índole, já nos assustamos com a forma que é descrito. Ele é visto por alguns outros personagens, que o descrevem da mesma maneira que Buquet, mas a jovem dançarina Meg Giry explica que ninguém nunca o vê, que não sabem, na verdade, como ele é e que no camarote reservado a ele (o número cinco) ouviu-se o Fantasma, mas ele não é visto. Ela também diz que sua mãe, Mame Giry, disse que Buquet não deveria falar sobre o que não lhe diz respeito, pois traz má sorte. Após isso, Buquet é encontrado morto. Também Christine, quando vê o Fantasma pela primeira vez, faz sua descrição para Raoul e conta: “Imagine a máscara da morte criando vida”¹¹³. Ao ser visto pela jovem ele grita de raiva, pois não quer que ninguém veja sua feiúra, muito menos sua amada Christine. Entretanto, enlouquecido, ele a obriga a ver, dizendo, ironicamente, que é o próprio Don Juan Triunfante, da peça que está escrevendo. Podemos criar uma imagem mental desse personagem descrito e imaginar um ser realmente repugnante, que não possui atributos físicos capazes de atrair outrem. A única arma a seu favor seria a sua voz. Segundo a própria Christine, quando cantam juntos ela sente-se “atraída, fascinada”¹¹⁴ – fato enfatizado em vários momentos do livro. Esse seu poder hipnótico será mantido nas traduções filmicas, porém enfatizado no filme de 2004, já que remete à sedução.

No livro, a primeira fala do Fantasma não é casual: “Christine, você precisa me amar!”¹¹⁵. Apenas a partir disso já é possível fazer uma interpretação do personagem – apaixonado, decidido, aflito, obcecado. Ele necessita do amor de Christine e podemos imaginar, desde então, que ele será capaz de tudo para ter esse amor. No decorrer da história veremos que é uma pessoa carente de amor, já que foi rejeitado pelos próprios pais e por todos durante toda a vida. No entanto, sua polidez e gentileza são sempre reforçadas, principalmente, através das falas da Sra. Giry, quando afirma que o Fantasma é extremamente polido e gentil com quem assim o trata. Isso apenas confirma que ele é um ser não compreendido e que, por ter sofrido com a rejeição do mundo durante toda a vida, perdeu parte da sua lucidez. No livro, ele ainda saía à noite, no

¹¹² Leroux, 2005, p. 15.

¹¹³ Ibid., p. 128, 129.

¹¹⁴ Ibid., p. 128.

¹¹⁵ Ibid., p. 31.

escuro, à procura de uma vida mais próxima do normal, mas os filmes que aqui analisamos preferiram enclausurá-lo na Ópera, o que eleva o mistério em torno de si e pode provocar uma ideia de insanidade que ajuda a justificar seus atos, como é sugerido pela própria Sra. Giry, já que uma pessoa que vive por toda a sua vida dentro de um mesmo local, pode distanciar-se da lucidez.

No filme de 1925, do gênero horror, o Fantasma também é representado como uma figura amedrontadora, que se move por dentro da Ópera como um espírito, sobressaltando as pessoas. Apenas a análise da escolha do ator principal já pode nos dizer muito: Lon Chaney, “o homem das mil faces”. Ele atuava em muitos filmes de horror e seus personagens eram, geralmente, assustadores ou horrendos. Entre eles, estão o deformado “Quasímodo”, de *O Corcunda de Notre Dame*, de Wallace Worsley (1923) e o velho “Fagin”, de *Oliver Twist*, de Frank Lloyd (1922). Chaney ficou famoso por colaborar na direção e na sua própria maquiagem, na qual utilizava grampos, linhas e objetos que machucavam. Costuma-se dizer que ele atuava sentindo dor física por conta da sua maquiagem,¹¹⁶ que, segundo consta, de tão realista, provocou desmaios na sala de cinema na sua estreia. Com a escolha desse ator, já não se espera que as características românticas, relativas ao triângulo amoroso presentes na história de Leroux, sejam mantidas na tradução de Julian.

Apesar de Leroux afirmar ser verdadeira a narrativa, resultado de investigações, apenas, em alguns momentos, no livro, ele retoma o tom jornalístico, mantendo-se, na maioria das vezes, como um narrador de ficção, onipresente, descrevendo os acontecimentos à medida que ocorrem, no passado. No entanto, o tom jornalístico não é preservado. Em nenhum momento o direcionamento da câmera, ou a interpretação dos atores remete o leitor ao tom de investigação instaurado por Leroux. Tampouco no filme de 2004. Ambas as traduções preferiram manter o tom ficcional. A câmera poderia fazer lembrar as histórias de detetive, como o faz a tradução cinematográfica de 2009 do romance *Sherlock Holmes*, história policial escrita por Sir Arthur Conan Doyle. Logo no princípio desse filme, a câmera se move de forma a imitar uma lupa de detetive, investigando pistas no chão. Isso, já é uma indicação de que o filme herdará o tom investigativo do romance. Tais dicas não estão presentes nas traduções que estudamos de OFO.

Como já mencionado, o filme de 1925 foi reeditado algumas vezes e tanto o começo como o fim e a posição da câmera foram modificados nessa versão. A primeira imagem, na

¹¹⁶ IMDB: The Internet Movie Database. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0016220/trivia>>. Acesso em 13 jan 2010.

versão que analisamos dessa primeira tradução de OFO, é a de uma pessoa no subsolo da Ópera, movendo-se assustada, enquanto uma sombra se move, sorratamente, por trás dela. Podemos perceber a instauração do clima de suspense através dos segundos que se passam nessa cena, enquanto a pessoa sente que há algo ou alguém, e o espectador vê apenas um vulto parecer cercar o assustado homem que passeia pelo subsolo da Ópera. Esse filme também utiliza a técnica de colorir os quadros de acordo com o clima da cena: mais romântico, hilário, dramático ou de suspense. As cores quentes remetem a sensações de excitação: o vermelho, que lembra fogo, instaura um clima de atividade e calor; o amarelo, um clima de comédia; já as cores frias (verdes, azuis e arroxeados) são associadas a sensações de repouso¹¹⁷: o verde, que remete à água, está ligado a emoções obscuras e o azul lembra a noite e o mistério (RILEY, 1994, p. 43). Assim, há algumas cenas azuladas, outras esverdeadas, avermelhadas e ainda amareladas. A Ópera parece ser um estorvo para os antigos diretores neste filme. Nas três obras que analisamos, vemos a transformação de um homem em um Fantasma e as consequências disso na sua vida e na de todos ao seu redor.

Logo no começo do filme de 1925 as bailarinas perguntam a Buquet sobre o Fantasma e ele descreve o Fantasma de forma assustadora. Mas nesse filme é outro personagem, que está com as bailarinas que lhe dá o aviso: “Tome cuidado, Buquet. Fantasmas não gostam de serem vistos, nem que falem deles”. O fato de não ser a Sra. Giry a falar, como acontece no livro (neste caso, através de sua filha) e no filme de 2004, mostra que o Fantasma não possui uma pessoa que o defenda nesta tradução, o que é mostrado também em outras cenas, colocando-o, assim, em uma posição, sutilmente, mais demonizada. No livro, como referimos, o personagem mais parecido com um amigo, que Erik possui, é o Persa, e na tradução de 2004, a Sra. Giry. Na tradução de 1925, há uma manipulação – o Fantasma é tão maquiavélico que não há defensor; para ele, não há perdão. Mais interferências são encontradas quando a figura do Persa é transformada, em Ledoux (nome curiosamente similar ao de Leroux), um investigador que, longe de representar uma figura de amigo, quer capturar Erik, já que nessa tradução ele é um fugitivo.

Esse Fantasma herda mais as características de vilão. Sendo um filme de horror, não é interessante que ele demonstre tamanha sensibilidade e sentimento por Christine. Sua paixão por

¹¹⁷ EBERT, Carlos. *Cor e Cinema*. Disponível em <<http://www.aipcinema.com/ficheiros/Conteudos/COR%20E%20CINEMATOGRAFIA%20-%20Carlos%20Ebert.pdf>>. Acesso em 07 dez 2009.

ela, em um filme de horror, deve ser obsessiva e assim o é. Ele a deseja e não medirá forças para possuí-la, por isso serão mantidas as faces do Fantasma que demonstram ser este um verdadeiro vilão, como, por exemplo, a câmara de torturas – sala construída pelo Fantasma e utilizada por ele para aprisionar possíveis intrusos que forcem o acesso à sua casa no subsolo, onde estão presos Raoul e o Persa, que estão à beira da insanidade após as alucinações causadas pela câmara. Tanto o texto-fonte como essa tradução mostram a câmara como um traço da personalidade cruel do Fantasma. Inclusive, ele deixa uma corda pendurada dentro da câmara – o laço de Punjab, do qual a vítima só pode se libertar se estiver com os braços levantados à altura dos olhos quando for capturada – para que os intrusos possam acabar com seu sofrimento assim que desejarem. No entanto, o texto-fonte procura buscar explicações para tal traço maléfico ter-se desenvolvido, como todo o sofrimento no seu passado, a rejeição dos seus pais e as ameaças de morte, como já referido. O texto parece retornar ao passado de Erik para buscar explicações para o seu presente.

Em OFO de 1925, ele não mais estudou na Pérsia como na história de Leroux. Ele é um fugitivo da Ilha do Diabo, e um mestre em magia negra. Já podemos fazer inferências a partir desse suplemento: um criminoso real, que pratica magia e é capaz de qualquer coisa. Assim, ele não pode ter um fim qualquer: de início, os produtores tinham decidido por um final romântico, mais parecido com o do texto-fonte, no qual o Fantasma morria de amor, contudo, ao testarem este final com o público, ele foi rejeitado. Requisitaram, então, algo mais excitante, condizente com o corpo do filme. Foi quando o diretor Edward Sedgwick filmou a cena na qual ele é perseguido por uma multidão enfurecida, ao sair da Ópera, e morre no rio.¹¹⁸ É interessante notar que a manipulação operada pela reescritura, neste caso, ocorreu devido à própria exigência da recepção. Devemos lembrar que muitas das mudanças em uma adaptação são exigências destas, visando o lucro esperado (STAM, 2006).

Pudemos, assim, verificar que as interferências na tradução foram sutis. A crítica que encontramos em diversos websites sobre cinema afirma que esta é a adaptação que “mais se aproxima” ao texto de Leroux. Em uma crítica no site da Editora Globo, em ocasião da premiação do Oscar de 2005, podemos ler:

¹¹⁸ MIRSALIS, Jon C. *The Phantom of the Opera (1925)*. Disponível em <<http://www.lonchaney.org/filmography/141.html>>. Acesso em: 10 out 2010.

Gaston Leroux colaborou na versão cinematográfica do livro feita pela Universal Pictures em 1925. Das muitas outras feitas depois, nenhuma foi **fiel** (grifo nosso) à história de Leroux. (...) Na sua versão cinematográfica mais célebre, ainda no tempo do cinema mudo, o Fantasma foi interpretado pelo lendário Lon Chaney (1925). Essa versão, **fiel ao livro original** (grifo nosso), faz pequenas alterações na narrativa, mas não compromete a história.¹¹⁹

O principal objetivo das manipulações nesta rescrição é retirar os traços românticos da história e centrar a atenção no horror. No entanto, uma manipulação maior foi realizada ao fim desta versão, não devido à interpretação do tradutor, mas devido à visualização, como diz Bluestone. Vemos que o filme de 1925 tanto realizou amplificações, quanto ignorou pistas verbais da densa rede informacional do texto que adaptou (para utilizar as palavras de Stam, 2006, quando fala sobre adaptação fílmica), o que não prejudica a tradução, apenas enriquece o produto, como também o seu texto-fonte, pois levou a sua história onde, por si só, não era capaz de chegar.

No filme de 2004, a ordem dos eventos não é cronológica, sendo que essa é uma mudança sutil, já que não interfere muito na história como um todo. Gérard Genette nomeia essa técnica de analepse, quando há uma interrupção da sequência cronológica e, então, um *flashback* (STAM, 2006). O filme se inicia com o Visconde de Chagny idoso, em um leilão na Ópera de Paris, no qual relembram a história do Fantasma da Ópera. Até então, o filme é todo em preto e branco. No momento em que vão leiloar o lustre, derrubado pelo Fantasma, é importante ressaltar que o lote do lustre no leilão é 666, fazendo-se referência ao número maldito¹²⁰. O lustre é levantado e a câmera começa a investigar todo o cenário, que é a própria Ópera, ao mesmo tempo em que as teias de aranha somem, a música tema do Fantasma se inicia e o filme ganha cores. Então, já é a Paris de 1819. Nada mais é falado sobre o Fantasma, mas o clima instaurado pelas imagens mostradas é de encantamento, de magia, de amor à arte, a câmera passa a explorar toda a Ópera por dentro, os bailarinos, os músicos, o ensaio da peça. É uma exaltação à arte. Podemos sentir como essa rescrição é manipulada de forma a despir-se da carga de horror que, anteriormente, era atribuída à história do Fantasma e, aos poucos, mostrar ao leitor deste texto, que esta será uma história diferente.

¹¹⁹ NASCIMENTO, Carolina. *O Fantasma da Ópera*. Disponível em:

<<http://editora.globo.com/especiais/2005/oscar2005/ofantasma.htm>> Acesso em: 18 jan. 2011.

¹²⁰ “Aqui é preciso entender: quem é esperto, calcule o número da Besta; é um número de homem; o número é seiscentos e sessenta e seis” (Apocalipse, 13:18)

Na tradução de 2004, o triângulo amoroso é muito mais claro, já que a Christine parece de fato sentir-se atraída pelo Fantasma. Fica evidente pela sua maquiagem, seu figurino e pelo seu comportamento, que seus sentimentos por Raoul são mais puros e ingênuos, enquanto que o Fantasma desperta nela seu lado mulher. Sempre que está com o primeiro parece uma menina, uma princesa, e quando está com seu professor, o Fantasma, suas roupas e sua maquiagem são mais adultas, seu comportamento é menos ingênuo e ela demonstra mais intimidade física com ele do que com o Visconde Raoul de Chagny. Mesmo na cena do beijo entre ela e Raoul, não é demonstrada paixão. A manipulação acontece nessa versão, principalmente, porque a história deixa de pertencer ao gênero horror para se enquadrar no gênero musical e enfatizar o triângulo amoroso, adaptando-se às tendências dominantes do período em que foi feito o musical (devemos lembrar que, inicialmente, a peça musical de Webber estreou em Londres em 1986, e o filme em 2004). Os cortes e as ampliações os quais Stam fala que uma adaptação promoverá, nessa versão, segundo nossa análise, serão com relação, respectivamente, a detalhes nas cenas de horror e na representação do Fantasma. Webber provoca uma suplementação (definido por Derrida, 1971) com características que tornam o Fantasma menos ameaçador e mais atraente – sua deformação em apenas metade do rosto é seu único ponto negativo, pois até mesmo seu lado cruel é justificado, no filme, pelo preconceito que sofreu durante toda a vida.

Gerard Butler, o ator escolhido para o papel do Fantasma (2004), não é um ator de filmes de horror, mas, geralmente, faz papéis nos quais é parte de um par romântico: ou é um herói ou um charmoso vilão. Em *Drácula 2000* (2000), interpreta o charmoso vampiro que seduz todas as mulheres; em *Átila, o Huno* (2001), atua como o rei dos Hunos; em *Linha do Tempo* (2003), ultrapassa a barreira do tempo para ser um herói da Idade Média, na França, e decide por lá ficar, pois encontra seu verdadeiro amor; em *Tomb Raider: A Origem da Vida* (2003), interpreta um ex-criminoso, que ajuda Lara Croft (Angelina Jolie) em sua caça a tesouros; em *Querido Frankie* (2005), Butler é um sedutor estranho; em *PS: Eu te amo* (2007), é o par romântico de Holly, personagem de Hillary Swank; em *300* (2007), é o rei Espartano; em *A Verdade Nua e Crua* (2009), interpreta um charmoso apresentador que dá dicas sobre como conquistar as mulheres.

Em entrevista aos extras do filme, Webber fala sobre como queria um elenco jovem, para que, segundo a sua leitura pudesse transmitir toda a paixão contida na história. Para tal, o Fantasma também não poderia ter o rosto completamente desfigurado. Essa escolha fez com que

muitos fãs fossem cativados por esse novo Fantasma, tendo, muitos, utilizado o programa de edição gráfica *Photoshop* para criar finais felizes para Christine e o Fantasma (fig. 5).



Figura 5 - Imagem manipulada no Photoshop, como muitas encontradas na Internet, feita por fãs que fantasiam um final feliz para o Fantasma e Christine¹²¹.

Podemos verificar, assim, como a manipulação do enredo nessa tradução trouxe novas dimensões à história. Ao deixar de descrever o Fantasma como uma criatura esquelética que cheira à morte e permitir que a beleza ocupe metade de seu rosto, o tradutor convida Christine e os leitores a se apaixonarem. A visualização, assim, encaixa-se melhor com o romance. Vemos a manipulação agir no instante em que o terror deixa de ser soberano nessa versão.

No livro, Christine não demonstra uma atração física pelo Fantasma, já que diz ter repulsa por sua aparência, tendo sido uma das poucas pessoas a vê-lo desmascarado. No entanto, ela sente-se hipnotizada pela sua música e comovida pela sua situação, ao presenciar um gênio escondendo-se do mundo devido à sua aparência. O filme de 2004 mantém essas últimas características de Christine, pois elas colaboram para a sua aproximação com o Fantasma. A oportunidade para suplementar o livro e manipular a história, transformando a ligação entre Christine e o Fantasma em uma relação de

¹²¹ EVENSTAR, Elaviel. *The Phantom of the Opera Wallpapers*. Altura: 363. Largura: 584. 96 dpi. 24 BIT. CMYK. 18Kb. Formato JPEG. Compactada. Disponível em: <<http://www.freewebs.com/elavielevenstar/sexyecart.htm>> Acesso em 10 ago 2009.

atração, é uma semente plantada no livro: ao contar a Raoul sobre o Fantasma, ele percebe que não é somente pena e horror que ela sente por ele; ao ser questionada sobre se ela amaria o Fantasma caso ele fosse belo, Christine responde: “Por que tentar o destino, Raoul?”¹²². Ao dizer isso, nas entrelinhas, Christine deixa transparecer que a deformação do Fantasma é um obstáculo para seus sentimentos. O filme de 2004 explora essa ideia ao manipular a história e mostrar Christine sucumbindo aos seus sentimentos em determinados momentos.

Ao analisar as mudanças do protagonista do romance na sua tradução para o filme de 2004, observamos que, ao ser encaixado em um triângulo amoroso, o Fantasma é manipulado e transforma-se em um novo personagem. Ao ser reescrito, suplementa o primeiro e passa a pender entre herói e vilão. Fisicamente, ele é menos deformado, já que deseja conquistar Christine, ao invés de possuí-la a qualquer custo, como o Erik desesperado do livro de Leroux, cuja primeira fala é “Christine, você precisa me amar!”¹²³. Assim, vemos sua beleza na música, na genialidade e, mesmo com a sua máscara, o ator escolhido é um homem belo, como já mencionamos anteriormente. Moralmente, também, é menos deformado: ele pensa que é o dono da Ópera de Paris e exige ser pago e ter o camarote número cinco, como no livro; isso é tudo o que é exigido por ele. Ele não matará ninguém pelo prazer do homicídio. Como vive em um mundo no qual tem que se esconder de todos para não ser repudiado, aprendeu a viver em uma posição de ataque. Um foco menor é dado a este lado do Fantasma de 2004; apenas para justificativar os atos que fazem dele um vilão, mas não é mostrado o ser perverso que gosta de ver os outros sofrerem, como o Erik descrito por Leroux. Esse Fantasma reescrito provoca também a mudança dos outros personagens: Christine mostra seu lado mulher, e como Raoul tem que lutar por ela, é transformado em um príncipe que aparece em vários momentos para salvar (ou conquistar?) Christine, chegando a reescritura a provocar a associação da figura de Raoul com um príncipe medieval, quando vai “salvar” Christine do Fantasma, montado em um cavalo branco sem sela.

Ao ser lido e traduzido como uma história de amor, *O Fantasma da Ópera* de Joel Schumacher manipula a história de Leroux, não apenas por se tratar de uma tradução entre dois meios distintos (intersemiótica), mas para adaptar-se às tendências dominantes. A manipulação também ocorre devido à censura econômica (a quantia monetária investida na produção do filme), pois este foi o filme independente mais caro até então, assim, em suas propagandas, buscaram fazer toda

¹²² LEROUX, op. cit., p. 132.

¹²³ Ibid., p. 31.

conexão possível entre o filme e a peça musical, já que esse era seu grande chamariz. Por uma questão ideológica, a manipulação está presente na idealização de um Fantasma completamente “perfeito”, com apenas meia face deformada, o que permite até mesmo um beijo entre ele e Christine. Contudo, ainda assim, Christine escolhe não ficar com o Fantasma. Como podemos investigar, essa, como outras histórias (*O Corcunda de Notre Dame* e *A Bela e a Fera*), mostra-nos uma tendência ideológica que afirma a impossibilidade do casamento entre o belo e o grotesco. Assim, ao transformar o Fantasma, o filme de 2004, permite a aproximação entre ele e sua amada, jamais possível anteriormente.

Bluestone afirma que as mudanças operadas pelas adaptações não interferem na qualidade final do produto; na verdade, mais que isso, acreditamos que o suplemento, possível no ato da reescritura, é o que faz com que um texto possa sonhar, ainda que adormecido. É através do suplemento que um texto pode ganhar novas possibilidades e direções, quando está há muito tempo paralisado e intocado.

4.1 A QUEDA DO LUSTRE

Os truques, omitidos do público, são utilizados para colaborar na manipulação, como diz Bluestone. No filme de 2004, podemos observar estes truques na passagem na qual a ópera do Fantasma é encenada, onde ele e Christine cantam juntos uma canção de amor com promessas de se entregarem à paixão a partir daquele momento. Nesse ponto, o romance de Leroux é subvertido pela adaptação, pois esta é uma cena nova, já que, no livro, o Fantasma está escrevendo uma ópera, mas ela não é apresentada. No filme, essa é a cena da queda do lustre, um dos momentos finais. No livro, é um trecho intermediário, que acontece porque o Fantasma está irritado: ele pede sua indenização mensal, o camarote cinco livre para sua utilização, a Madame Giry como sua atendente e que Christine se apresente no papel principal de *Fausto*, ao invés de Carlotta. Não atendem seus pedidos. Todos desafiam o Fantasma. Carlotta se apresenta, a Ópera enche, como planejado, e os diretores vão para o camarote número cinco. Dispensam Madame Giry e dão um ingresso para a porteira, que ficaria em seu lugar. O primeiro e o segundo ato transcorreram sem problemas. No terceiro ato, ao tentar completar um verso, Carlotta emite um *croc* de sapo e todos se assustam

terrivelmente. Os diretores sentem que tem uma terceira pessoa no camarote com eles, apesar de não verem. Carlotta tenta mais uma vez e o mesmo som de sapo é emitido, seguido pela frase que soa nos ouvidos dos diretores: “Ela canta esta noite para derrubar o lustre!”¹²⁴ e um lustre de duzentos quilos cai sobre a plateia e mata a porteira que ficaria no lugar da Madame Giry.

Ao mesmo tempo em que o Fantasma se mostra frio e cruel, Leroux nos mostra que ele não age sem propósito. Ele sempre responde à não realização de um pedido, ou melhor, uma exigência sua, de maneira agressiva, mas avisada, o que nos faz imaginar que os próprios diretores da Ópera poderiam ter evitado todas as tragédias se tivessem atendido as exigências do Fantasma, como o antigo diretor recomendara. O Fantasma se considerava o dono da Ópera? E seguindo suas ordens não estariam todos concordando com esse título? Por que seguiriam suas ordens? Todos descobririam essa resposta com o tempo; porque se ele não conseguia se misturar na sociedade, conviver com todos como qualquer um, se ele causava medo e repulsa, então, aproveitar-se-ia daquilo e usaria como uma arma, pois era a melhor forma de esconder sua tristeza em ser banido da sociedade por causa da sua aparência. Ele aprendeu a atacar para não ser atacado.

No filme de 2004, a cena da substituição da Sra. Giry é cortada e o restante é dividido em duas partes. A queda do lustre é transferida para o fim, uma manipulação que o público não leitor de Leroux desconhece (um truque), mas que provoca grande impacto, já que acontece depois de uma cena bastante passional entre o Fantasma e Christine. A transferência dessa cena para o fim da história, no filme, também ocorre devido ao efeito semiótico que esse meio permite causar. Assim, é mais propício encaixar uma cena impactante ao final do filme. Nesta passagem, mais uma vez, Christine está usando uma roupa sensual e se comporta de modo a deixar Raoul, que assiste à apresentação, extremamente enciumado e sem saber se ela havia mudado de ideia sobre o seu plano de encurralar o Fantasma e prendê-lo no palco. O Fantasma e Christine se abraçam, trocam carícias, e, por um momento, ela chega a parecer esquecer que não era ele seu escolhido, mas ele canta a música dela e de Raoul, o que a desperta, e a faz pôr o plano em prática: retirar novamente a sua máscara, mas dessa vez em frente a todos (como que para lembrar-se do motivo de não escolhê-lo), humilhando-o. Mas sua expressão é de pena, não de crueldade. Então o lustre é derrubado por ele. Vemos a atração de Christine pelo Fantasma latente nesta cena, tanto por conta da sua atuação, como

¹²⁴ LEROUX, 2005, p. 82.

pela expressão de espanto no rosto dos outros personagens. Aqui, a Ópera encenada é a escrita pelo Fantasma, chamada “Don Juan Triunfante” – uma das intertextualidades presentes nesta tradução que abordaremos mais adiante.

No filme de 1925, vemos algo muito parecido com o que foi escrito por Leroux. O Fantasma faz seus pedidos, os quais não são atendidos, e cumpre sua ameaça. As luzes piscam enquanto Carlotta canta, vemos uma sombra e a frase: “Cuidado! Ela está cantando para derrubar o lustre!”¹²⁵. No livro, lemos: “Ela canta esta noite para derrubar o lustre!”¹²⁶ e, então, o lustre cai. Os únicos cortes feitos nesta versão, realizados para colaborar com a duração, são com relação ao *croc* emitido por Carlotta e com a morte da porteira (já que a Sra. Giry também não é substituída). Mostrar o Fantasma como um ser sádico que não se importa se muitas pessoas podem se machucar, apenas porque seu desejo não foi atendido, logo aos trinta minutos de filme, é uma manipulação que se encaixa na visualização objetivada pelo gênero. O efeito com luzes e sombras é bastante utilizado nesta tradução, principalmente, para instaurar o clima de suspense, já que se trata de um filme de horror em preto e branco e o protagonista é tido como um Fantasma. Assim, em algumas das cenas em que ele está prestes a fazer algo maquiavélico, vemos apenas sua silhueta, o que também é uma manipulação, utilizada como uma ferramenta do novo meio para qual a obra está sendo traduzida (cinematográfico), já que nos livros é mais rara e complexa a criação de efeitos de sombras e luzes.

4.2 A VISITA DE CHRISTINE AO TÚMULO DO PAI

No livro, o Fantasma também está presente quando Christine vai a sua cidade natal visitar a tumba de seu pai. Raoul fica sabendo e vai encontrá-la sem que a moça saiba, apesar dela ter-lhe escrito um bilhete, na esperança que ele fosse. Nesse momento, há um flashback da infância de Christine, em que Raoul fez parte. É quando surge o personagem o “Anjo da Música”, que o pai de Christine dizia existir e que visitava os grandes artistas, assim como visitaria a ela um

¹²⁵ “Behold! She is singing to bring down the chandelier!” (JULIAN, Rupert. O Fantasma da Ópera. Produção: Carl Laemmle / Universal Pictures. Roteiro: Raymond Schrock e Elliot Clawson. Intérpretes: Lon Chaney, Mary Philbin, Norman Kerry Snitz e outros. Moema: Techmatrix Multimidia, 1925. 1 DVD, 92 min.).

¹²⁶ LEROUX, op. cit., p. 82.

dia¹²⁷. É durante esse flashback que entendemos quem é o Anjo da Música e porque ele é tão importante para Christine. É também quando sabemos pela primeira vez que os dois se enamoraram quando crianças e que era um amor impossível, já que ela não poderia esposar um Visconde de Chagny. Nessa história, contada por Leroux, fica claro o fim desde o princípio. O amor impossível de Christine e Raoul é devido ao título deste e à obsessão do Fantasma, mas, como um bom par romântico, farão de tudo para ficarem juntos. O Fantasma é a peça posta para confundir esse final feliz. Já no filme de 2004, ele é a ponta de um triângulo amoroso, pois confunde os sentimentos da moça. Esta tradução explora, incessantemente, a ideia de o Fantasma ser o “Anjo da Música”, o que o relaciona a coisas positivas e celestiais, em oposição ao Fantasma desenhado pelo filme de 1925. Neste filme, o “Anjo da Música” sequer é comentado.

Assim, mesmo depois de Christine conhecer seu professor e entender que ele não é o Anjo que ela imaginava que ele fosse, no filme de 2004, ela ainda chega a questioná-lo, quando vai visitar a tumba de seu pai e ele está lá, se ele é mesmo um Fantasma ou um Anjo, o que confirma nossa visão de que ela não possui, nessa tradução, a mesma aversão pelo Fantasma que demonstra ter nas outras versões. Ao contrário, nessa cena do filme, ele consegue até mesmo fazer com que ela vá até ele, convencendo-a que ele é o seu Anjo da Música, ela só é interrompida por Raoul, que aqui é transformado em uma figura que nos remete a um príncipe. Ele chega cavalcando em um cavalo branco sem cela, usando uma camisa semiaberta e empunhando uma espada. Salva a mocinha e inicia uma briga de espadas com o Fantasma, a qual vence, fere o Fantasma e só não o mata porque Christine o impede, talvez, porque tenha sentimentos por ele. A mesma cena, no livro retrata um Raoul mais curioso e enciumado do que corajoso, que vai atrás de Christine no cemitério em Perros e acaba por ser derrotado pelo Fantasma, mas não há nenhuma espada na história. Raoul foi encontrado na manhã seguinte, quase congelado, nos degraus do altar-mor da Igreja de Perros. Em seu relato para o comissário de polícia, Raoul diz:

Então vi, tão claramente como o vejo agora, senhor comissário, uma terrível caveira que dardejou para mim um olhar onde ardiam as chamas do inferno. Julguei estar à frente com o Diabo e meu coração, apesar de toda minha coragem, fraquejou.¹²⁸

¹²⁷ LEROUX, op. cit., p. 25-26.

¹²⁸ Ibid., p. 66.

Vimos que a manipulação, em ambos os filmes, foi em relação à visualização, já que os filmes em questão seguem linhas distintas, então, realizam manipulações na representação de seus personagens, e também à duração das cenas, já que, no filme de 2004, Christine simplesmente desloca-se ao cemitério de carruagem e não viaja para outra cidade, lá há a transformação de Raoul em um príncipe e a confirmação de seus sentimentos pelo Fantasma; ambas as manipulações são bastante propícias para a tradução em questão, enquanto o filme de 1925 decide apenas suprimir a cena.

4.3. A CÂMARA DAS TORTURAS

Segundo Leroux, o Persa e Raoul imaginam que o Fantasma capturara Christine ao fim do espetáculo, após o qual ela fugiria com Raoul. Assim, os dois homens unem-se para salvar Christine. No caminho, o Persa conta sobre a casa do diabo que Erik construíra no palácio em Mazenderan (onde toda palavra era repetida em eco) e sobre a câmara das torturas, para onde eram levados os condenados à morte. Caso a tortura dentro dessa câmara fosse insuportável, as vítimas poderiam utilizar o laço de Punjab (feito de tripa de carneiro) e a árvore de ferro, que estavam à sua disposição. Em sua busca por Christine, o Persa e Raoul acabam presos nessa mesma câmara, quando o Persa compreende que Joseph Buquet morrera naquele local em que eles se encontravam, sua de pavor.

Enquanto eles vão descendo pelos subsolos da Ópera a caminho da casa do lago (a casa do Fantasma), Leroux descreve detalhes sobre a construção da Ópera, com o intuito de dar veracidade à história, em seguida, dedica dois capítulos à narrativa do Persa sobre o que aconteceu nessa câmara, pois ao tentarem entrar na casa de Erik, acabaram – o Persa e Raoul – por entrar na câmara das torturas. Leroux garante que a manteve exatamente igual ao manuscrito que ele mesmo recebera do Persa. Este faz diversos relatos sobre o que sabe a respeito de Erik, de que forma adquiriu uma “incrível habilidade na arte de estrangulamento”, na Índia¹²⁹. Por isso,

¹²⁹ LEROUX, op. cit., p. 208.

aconselhara Raoul a manter as mãos na altura dos olhos, já que não teria tempo para dar uma longa explicação. Mais adiante, o livro explica que apenas com a mão nessa posição é possível desfazer o “laço de punjab”, forma preferida de estrangulamento do Fantasma. É decidido que seja mantida essa forma de homicídio como principal nas traduções que aqui analisamos. No entanto, o filme de 2004 também mantém o aviso de deixar as mãos à altura dos olhos, mas ao não explicar esse fato, certamente devido à duração (já que o filme deve estar dentro de certo limite de tempo), provoca um comprometimento da compreensão para o não-leitor do texto-fonte, já que essa informação é simplesmente fornecida, sem motivo ou exemplos. Todos são surpreendidos, ou seja, nunca estão com as mãos à altura dos olhos. Talvez o corte dessa informação se adequasse melhor já que vem desacompanhada da explicação. Mesmo nas cenas excluídas de ambos os DVDs analisados¹³⁰, não há nenhuma informação que conecte esses fatos.

Retornando à câmara, o que acontece lá é uma série de torturas que objetivam levar as pessoas à loucura, terem alucinações e até cometerem o suicídio. Inicialmente, Raoul e o Persa são inundados de luz, a temperatura se eleva e eles veem uma floresta com muitas árvores e uma força. O Persa analisa o lugar e tem certeza de que Joseph Buquet esteve ali e acabou com seu sofrimento naquela árvore. Na câmara, ambos passam por momentos de desespero, sofrem com as alucinações criadas por Erik e pensam em suicídio, até, finalmente, serem libertados.

A câmara das torturas também está presente no filme de 1925; toda a cena ocorre de maneira muito similar ao que é descrito por Leroux, sendo o Persa substituído por Ledoux, como citamos anteriormente. É importante lembrar que, nessa tradução, Raoul continua possuindo um papel de segundo plano, não muito corajoso, da mesma forma em que é descrito no livro.

No filme de 2004, a câmara é rapidamente mostrada, mas em outro momento, no baile de máscaras. O Persa é cortado desta tradução, já que as únicas referências ao passado do Fantasma devem ser tristes, de maneira a fazer o leitor sentir certa empatia por si. Assim, essas são dadas pelo próprio Fantasma, quando fala da rejeição da mãe e pela Madame Giry, quando conta que o encontrou numa feira itinerante de ciganos, sendo maltratado e exposto como o “filho do diabo” e

¹³⁰ SCHUMACHER, Joel (dir.). O Fantasma da Ópera. Produção: Odyssey Entertainment / Warner Bros. Pictures / Really Useful Films / Scion Films / Andrew Lloyd Webber. Roteiro: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Gerard Butler, Emmy Rossum, Patrick Wilson, Minnie Driver e outros. Manaus: Microservice, 2004. 1 DVD (141 min.). SCHUMACHER, Joel (dir.). O Fantasma da Ópera. Produção: Odyssey Entertainment / Warner Bros. Pictures / Really Useful Films / Scion Films / Andrew Lloyd Webber. Roteiro: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Gerard Butler, Emmy Rossum, Patrick Wilson, Minnie Driver e outros. Cruz Quebrada: LNK Audiovisuais, 2004. 2 DVDs (135 min.).

ela o ajudou a fugir, depois que assistiu matar seu malfeitor e o acolheu na Ópera, quando ambos ainda eram crianças.

Durante o baile, o Fantasma aparece como a Morte Vermelha (assim como conta Leroux e como é mantido pela tradução de 1925) e quando Raoul, mais uma vez demonstrando seu lado heróico, tenta ir atrás dele ao vê-lo desaparecer em um buraco no chão, acaba dentro de uma sala cheia de espelhos, onde vê, repetidamente, a imagem do Fantasma, até o laço de Punjab aparecer pendurado e, logo em seguida, a Mame Girya, para salvá-lo.

Enquanto o filme de 1925 mantém a câmara em todos seus detalhes, pois é um elemento realmente sádico da personalidade do Fantasma, típica de um filme de horror e que suporta a criação da imagem do personagem principal com traços mais aterrorizantes e horrendos, o de 2004 prefere atenuar a imagem do Fantasma, optando pela construção de uma câmara que não é, necessariamente, tão temerosa, já que a Madame Girya sabe entrar e sair dela; tudo o que há são os espelhos e a corda. Ambas as traduções manipulam o texto do qual partem de forma a manterem o personagem, condizentemente, encaixado no gênero do filme que é produzido.

Essa última tradução manipula o texto-fonte, transformando a mente de um assassino na mente de uma pessoa que apenas deseja defender-se. Assim, esse Fantasma é muito mais humano do que aparenta. E já que estamos abordando locações, sua própria casa diz isso: no livro, o subsolo onde ele vivia era descrito como um lugar no qual havia quadros, móveis, castiçais e flores, mas nenhum espelho, paredes pretas com a pauta de *Dies Irae* e um caixão no meio, sob um dossel de seda vermelha – uma “câmara mortuária”¹³¹. Vemos a semelhança, apenas, no amor pela arte, mas, no filme de 2004, além dos móveis de diversos tipos, há espelhos e muitas esculturas de rostos deformados, o que pode ser visto como um truque sutil, que busca a empatia do público para com aquele pobre ser humano que deseja ser normal. As paredes são de pedra, o que dá uma aparência rústica ao ambiente. Há velas, pautas de músicas, um órgão e sua cama é um cisne prateado – uma perfeita oposição a um caixão, sensivelmente, menos mórbido e mais romântico, e também uma metáfora, que exploraremos mais adiante. Além de tudo isso, uma peça importante na casa do Fantasma é seu pequeno boneco, um macaco que bate pratos, simbolizando a sua inocência. Na entrada da sua casa, no lago, há duas belas esculturas gigantes, implicitamente, esculpidas por ele, já que é um arquiteto, todos os detalhes indicam beleza e vida,

¹³¹ LEROUX, op. cit., p.127

pois esse Fantasma suplementa o texto de onde parte, trazendo à tona amor e vida e eliminando horror e morte.

Já a casa do Fantasma do filme de 1925, apesar de não possuir paredes pretas, também fica no quinto subsolo, como no livro de Leroux, possui velas e o caixão onde ele diz dormir sob cortinas escuras, o que amedronta Christine ainda mais. Não possui muitos móveis, nem quadros, ou esculturas, ou algum espelho. O cenário foi construído de forma a fazer com que o lugar parecesse um mausoléu. No entanto, quando Christine desmaia, ele a carrega para uma cama em formato de barco, que parece inspirar a cama do filme de 2004. Isso demonstra que, mesmo no filme de horror, o Fantasma possui um lado sensível, sempre, em relação a Christine. No filme de 1925, o Fantasma diz uma frase instigante: “If I am the Phantom, it’s because the man’s hatred has made me so.”¹³². Se lermos essa afirmação como uma metáfora da tradução, podemos dizer que os tradutores tendem a manter a visão de que os homens não têm piedade com o diferente, o grotesco, e que isso obrigou Erik a tornar-se o Fantasma.

No texto-fonte, Christine diz que apesar do horror, quando cantam juntos, ela sente-se “atraída, fascinada”¹³³. Contudo, na versão de 1925, os traços de terror devem ser enfatizados, e, assim, o horror se sobrepõe à fascinação, após os primeiros contatos físicos de Christine com o Fantasma.

4.4. A RETIRADA DA MÁSCARA: AS CENAS

No livro, quando Christine vê o Fantasma desmascarado pela primeira vez, ele fica extremamente irritado e magoado, já que havia pedido para que ela jamais tocasse em sua máscara, e sente-se humilhado quando ela vê seu rosto horrendo. Ele fala que é um cadáver, que agora não a deixará jamais, que ela terá que conviver com aquele rosto deformado. Também diz que seu pai jamais o viu e que sua mãe lhe deu sua primeira máscara. Sua atitude é tempestuosa e são esses traços de horror e da obsessão do Fantasma que serão mantidas por Julian na sua

¹³² “Se eu sou o Fantasma, é porque o ódio do homem assim me fez.” (Tradução nossa).

¹³³ LEROUX, op. cit., p. 128.

tradução, pois condizem com o gênero do filme que realiza (horror) e com o personagem que retrata.

Em seguida, ao se trancar no quarto e tocar o órgão, através da música, Christine entende a sua dor, entra em seu quarto, pede para ver seu rosto e jura que a partir daquele momento só estremecerá ao pensar no esplendor do seu gênio. Erik cai aos seus pés, beija a barra de sua saia e faz juras de amor. Ela queima a sua máscara e fica com ele por quinze dias, ao fim dos quais pede para retornar a sua vida. Ele permite, mas não sem antes ameaçá-la. Nesse momento, vemos a face carente de Erik e a face piedosa de Christine, o que será reescrito e manipulado no filme de 1925, pois tal combinação não interessa a um filme de horror. Apenas o fim da cena da ameaça de Erik a Christine está em equilíbrio com esse gênero e será mantido na tradução. Dessa forma, as características românticas e dramáticas das personagens, apresentadas na continuação dessa passagem, serão omitidas nesta reescritura de Julian, para que o terror seja central na história, o que acarretará na recriação do Fantasma e de Christine.

Assim, nesse filme, a mesma cena mostra uma Christine horrorizada ao ver o Fantasma sem a máscara e ela não se sente tocada pela situação: cai no chão com sua mão em um pedido de afastamento e podemos ler em seus lábios “Don’t, please” (Não, por favor). O Fantasma segura sua cabeça e a obriga a olhar o seu rosto. Ela pede para ir embora e jura que será sua escrava, que não mais verá Raoul. Ele permite que ela parta, mas antes ameaça matar os dois. O início da cena, o horror sentido pela jovem, e o desfecho, são os mesmos. Erik se encosta à parede como que derrotado e ela continua aterrorizada, já que se trata de um filme de horror e, sendo ela a “mocinha”, nenhuma piedade é devotada pela jovem ao “monstro” da história.

Ao selecionar as palavras de Leroux, essa tradução (dirigida por Julian, 1925) transforma os significados, manipulando os sentidos. Em ambos os textos, a máscara do Fantasma é retirada sem o seu consentimento, ele se irrita, mas permite que ela volte para o “seu [dela] mundo”, no fim, contudo, não sem antes chantageá-la em ambas as histórias. No filme são omitidas as referências à piedade ou à relação amorosa entre o Fantasma e Christine, para que seja mantido o foco no horror.

Uma das técnicas utilizada por Julian para colaborar com a construção de uma imagem de terror, é colocar o rosto deformado do Fantasma ocupando toda a tela e provocar no público a mesma sensação de horror sentida por Christine, e não de pena ou piedade, como também a música e a disposição das personagens: no exato instante em que vemos o rosto deformado do

Fantasma, esse levanta e derruba Christine, que fica dois degraus abaixo dele, no chão, sentindo-se ameaçada e muito menor em comparação ao Fantasma, que aparenta ser muito maior nesta cena, quando levanta os braços; a câmera colabora fazendo a tomada de cima para baixo, causando a sensação de que o Fantasma é ameaçador, realmente, um ser não digno de pena, mas de horror – assim, a empatia do espectador só pode ser em relação a Christine. Esta demonstra apenas horror, mesmo após o Fantasma parecer desolado, e contagia o público com esse sentimento. Para ela, ele é uma figura aterrorizante que lhe causa somente repulsa. A rejeição sentida pelo Fantasma é traduzida pela música, que se torna mais dramática. Enquanto o leitor de Leroux é capaz de sentir piedade por Erik, o espectador do filme de Julian compartilha do sentimento de repulsa sentido por Christine.

Ao utilizar sua liberdade de coautor, através de cortes e enxertos (de sua manipulação), a tradução cinematográfica de 1925 cria uma imagem muito mais típica de um filme de horror. Manter todos os elementos da descrição de Leroux causaria um desequilíbrio em relação ao gênero do filme que era realizado. Por isso, é condizente que essa tradução atenha-se mais aos detalhes que caracterizam o horror do que aos dramáticos ou românticos, presentes no texto de Leroux.

No filme de 2004, alguns dos traços tempestuosos da atitude do Fantasma serão mantidos no começo da cena e enfatizados com a colaboração da música, como aconteceu no filme de 1925. No entanto, há algumas manipulações no momento da fúria. A cena inicia-se de forma afetuosa e o cenário é romântico, cercado por velas e esculturas, que já predizem que o Fantasma tem o rosto deformado. Na cena anterior, que instaura essa atmosfera romântica, o Fantasma canta *The Music of the Night* para Christine, que ouve atentamente a canção e permite que ele a toque, acaricie e coloque a mão dela em seu rosto (fig. 6).



Figura 6 – *The Music of the Night*, cena do filme de 2004.

Ela não aparenta ter medo. Ao contrário, esse é o momento quando os laços de atração mútua parecem começar a ser criados. No entanto, ela desmaia ao ver uma estátua sua vestida de noiva e ele a coloca em sua cama, onde ela passa a noite. Ao acordar, Christine está um pouco confusa sobre o que havia visto, mas é importante ressaltar que ela diz lembrar que havia um *homem* não um *Fantasma* (apesar dela já ter compreendido, na noite anterior, que seu tutor era, na verdade, o Fantasma da Ópera, mas o fato de ela chamá-lo de *homem* e não de *Fantasma*, naquele momento, pode nos remeter aos seus sentimentos passionais com relação a ele). Christine afaga o seu rosto antes de retirar a máscara, colaborando com a criação de um clima de romance. Além disso, a cena anterior constrói uma atmosfera de intimidade entre os personagens, enquanto ele canta *The Music of the Night* para Christine, tentando convencê-la que à noite todas as emoções são acentuadas e que ela deve se esconder da luz do dia, vivendo como ele vive. Podemos, assim, afirmar que a cena, como um todo, e suas manipulações, mostram uma ligação entre esses dois personagens que não existe no livro, uma ligação sexual, poderíamos assim dizer, que transforma a relação entre o Fantasma e Christine em uma história em uma de amor.

Ao acordar na cama em formato de cisne, com lençóis vermelhos (aqui vemos com clareza o suplemento, pois se a ideia de uma cama de cisne é romântica, então suplementá-la com lençóis vermelhos, a cor da paixão, torna-a ainda mais romântica, até mesmo lasciva), há um detalhe que não sabemos ao certo se foi erro de continuidade ou uma manipulação – mas é certo que optamos pela última possibilidade – Christine não com suas meias finas que usava ao desmaiar. Muitas são as implicações desse fato. Para os fãs do musical, que assistiram ao filme atentamente, a ausência das meias de Christine provocou uma dúvida (intencional?): como teria Christine perdido as suas meias durante a noite? Este “truque”, como diz Bluestone ao falar sobre adaptações, suscita no leitor do filme o pensamento de que, talvez, Christine não tenha, apenas, dormido na cama do Fantasma, o que corrobora para a criação de uma possível relação entre o Fantasma e Christine, inexistente na história de 1910.

Após afagar o rosto do Fantasma (fig. 7), ela retira sua máscara e parece sobressaltar-se, mas não grita, não reage exasperadamente, como é descrito por Leroux. Ele parece perceber o que acontecera e, como se saísse de um transe, a empurra no chão, como Leroux descreve. Nesse instante, a música se torna extremamente intensa. Ele a chama de demônio, víbora, Pandora e Dalila – suplementando o texto de Leroux. Este não possui referências a Pandora ou Dalila, mas ao criar essa analogia, esse intertexto, a reescritura ganha uma nova amplitude e, mais que

complementada, é suplementada, pois não há limites para as possíveis recriações que podem ser promovidas pela tradução.



Figura 7 – Christine afaga o rosto do Fantasma antes de retirar sua máscara. (SCHUMACHER, 2004)

Na primeira parte da explosão de raiva do Fantasma, os últimos versos das duas primeiras estrofes rimam (como sublinhados no excerto abaixo). Eles também estão no romance, quando Leroux diz que ele obriga Christine a olhar seu rosto deformado e, em seguida, afirma que a partir de então ela terá que conviver com ele para sempre:

Damn you!

You little prying Pandora!

You little demon! Is this what you wanted to see?

Curse you! You little lying Delilah!

You little viper!

*Now you cannot ever be free*¹³⁴

Apenas ao traduzi-lo, o filme suplementa o romance, mas verificamos que neste caso, a suplementariedade é ainda mais visível, pois preenche os vazios. Na tradução a fala do Fantasma de 1910 é mantida, no entanto é inserida uma intertextualidade que se encaixa com o momento: à Pandora curiosa, ele obriga a ver seu rosto; à Dalila traidora, ele dá o castigo de jamais ser livre, agora que sabe do seu segredo.

No livro, esse é o momento no qual Christine entende a dor de Erik, o Fantasma, através de sua música e pede para ver seu rosto, dizendo que verá apenas o esplendor do seu gênio. Essa atitude faz Erik apaixonar-se ainda mais por Christine. Ele não quer que ela parta, então ela fica no subsolo por quinze dias e só retorna à superfície sob ameaças, como já mencionado neste trabalho. É nessa segunda parte que a música se torna mais suave, e o Fantasma fala sobre seu drama, sua solidão e emociona Christine.

No entanto, a cena é reescrita e manipulada. O Fantasma de Webber não demonstra uma carência tão exacerbada como o de Leroux, já que ele transita entre a figura de herói e a de vilão. Assim, veremos o drama do Fantasma, a sua necessidade de ser aceito por Christine, uma mocinha piedosa e altamente tocada. A cena termina como inicia, com uma música romântica e com o Fantasma numa posição viril, sem ameaçá-la ou sem ser afrontado com um pedido da jovem para partir. É um ciclo sendo fechado. Da mesma maneira que Leroux escreve, no filme, O Fantasma chama a si próprio de monstro e diz que ela aprenderá a amá-lo [“Você precisa me amar” (LEROUX, 2005, p. 60)]: “Fear can turn to love/ You’ll learn to see to find the man / Behind the monster”¹³⁵.

Ao terminar o seu monólogo, o Fantasma senta perto do lugar onde Christine está caída, imóvel, mas, como que demonstrando sua impotência, mesmo estando ela caída, ele não se aproxima muito e não pega a sua máscara, Christine é que a entrega. Esse gesto, naquele

¹³⁴ Eu a maldigo! / Sua pequena Pandora curiosa! / Seu pequeno demônio! É isso que queria ver? / Eu a amaldiçoó! Sua Dalila mentirosa! / Sua viborazinha! / Agora jamais poderá ser livre. (SCHUMACHER, 2004). (Tradução nossa).

¹³⁵ “Medo pode tornar-se amor / Você aprenderá a ver, a encontrar o homem / Atrás do monstro.” (SCHUMACHER, 2004). (Tradução nossa).

momento, pode ser visto como uma demonstração sua de confiança nela ou uma fraqueza a ponto de não conseguir pegar a sua própria máscara, como que se sentisse desarmado. Ao contrário, no livro, ela queima a máscara, para mostrar que é capaz de conviver com ele tal como é. No filme, apesar de não parecer tão assustada com o rosto do Fantasma, Christine parece entender sua dor e perceber que ele só se sente completo com a máscara, por isso a devolve. Ela deseja também mostrar que não é Dalila, como ele a chamou anteriormente e, para provar, ela devolve ao Fantasma a sua força –sua máscara.

As manipulações no filme de 2004 trabalham para mostrar um Fantasma mais sofisticado e menos ameaçador que o de 1910, o que se encaixa melhor em um musical – que foca no enlace amoroso entre os personagens. Após receber de volta a sua máscara, ele torna a ser o mesmo Fantasma confiante e viril. Não há música, ou lamentações por parte dele nesse momento, o que pode indicar que apenas se sente completo com a máscara. Sem ela, ele é outra pessoa. Ao decidir por não mostrar o rosto deformado do Fantasma nessa cena, o tradutor do filme de 2004 manipula o texto, resignificando-o, logo, dando à reescritura outras possíveis leituras. O fato de o público não ver o rosto deformado do Fantasma faz com que ele não se choque com sua feiúra, mas se comova com seu momento dramático e a sua figura não causa repulsa a quem assiste ao filme. Por algum motivo não explícito, até então, apenas Christine deveria ver o rosto deformado do Fantasma neste momento. Isso causa uma grande curiosidade no espectador que deseja conhecer a face escondida do Fantasma, o que só será possível assistindo ao filme até o fim. Essa cena se apresenta em oposição ao filme de 1925, no qual o primeiro a ver o rosto deformado é o público, e, apenas em seguida, Christine.

Essa manipulação é uma forma de fazer o espectador querer continuar a ver o filme. Ao esconder do público o rosto desmascarado do Fantasma quando Christine coloca-o à exposição na primeira cena, há um jogo de câmeras, luzes e coreografia, pois apesar de o Fantasma se mover freneticamente pelo cenário, olhando para os espelhos e para Christine, não é possível ver seu rosto e, mesmo ao fim da cena, quando é constatado que o seu rosto não é desmascarado para o espectador, a curiosidade deste é aguçada mais e mais, exatamente como foi planejado pelo tradutor, ainda assim, o espectador não percebe que se o rosto não foi mostrado, então, na verdade, o ator, provavelmente, não estava com a maquiagem completa da deformação, da mesma forma que estaria quando seu rosto deformado fosse revelado aos espectadores. Como Bluestone afirma com relação à adaptação, são truques que devem ser mantidos escondidos do

público. A cena como um todo é manipulada para que o filme possa encaixar-se em seu gênero: musical¹³⁶. Não só a casa no subsolo onde o Fantasma mora, como também a forma que ele leva Christine até lá, através do espelho (cf. fig. 16 e 18), utilizando magia e ilusão (pois o Fantasma é um arquiteto, ventríloquo, ilusionista e gênio da música) e então passeiam através do teatro: a cavalo, de barco, enquanto Christine segue o Fantasma, não é forçada a ir (fig. 8).



Figura 8 – Para chegar à sua casa no subsolo, o Fantasma conduz Christine em seu barco. (SCHUMACHER, 2004)

A cena anterior a essa, como descrevemos, é, cuidadosamente, arquitetada para ambientar o momento que os personagens viviam: há música, cenário iluminado à luz de velas, caracterização dos personagens com roupas elegantes e sensuais e sua interpretação, que condiz com a ambientação. Podemos citar como exemplo a roupa de Christine (um espartilho) e seus suspiros. Ela não demonstra medo ou repulsa como a Christine descrita por Leroux. A forma que age pode ser interpretada, até mesmo, como atração, já que ela se deixa ser tocada e obedece ao

¹³⁶ Como salientado, anteriormente, o musical de 2004 segue as características do gênero identificado nos primeiros musicais cinematográficos. Foram, até mesmo, inseridas cenas cômicas, que podem ser relacionadas à herança do *vaudeville*: “a chegada do som traz os musicais cinematográficos, com base na ópera e no *vaudeville*” (BERGAN, op. cit., p. 152)

Fantasma, fechando os olhos quando ele canta *Close your eyes let your spirit start to soar* (Feche os olhos, deixe seu espírito começar a flutuar)¹³⁷. Na cena que analisamos, mais uma manipulação acontece em relação à sua maquiagem e penteado: ambos mudam de uma cena para outra. A maquiagem torna-se muito mais aparente (sombra escura e batom) e o cabelo é solto, está mais volumoso no momento em que ela leva a crer estar hipnotizada pelo Fantasma, considerando o fato de que ela apenas transita entre cenários.

Tal manipulação é outro truque que, para nós, desvela o amadurecimento de Christine como mulher no momento de seu contato com o Fantasma. O mesmo, em sentido oposto, acontece quando ela está com Raoul – sempre parece mais recatada e ingênua, imagem construída pela sua atuação, em colaboração com a maquiagem leve e os cabelos presos (fig. 9).

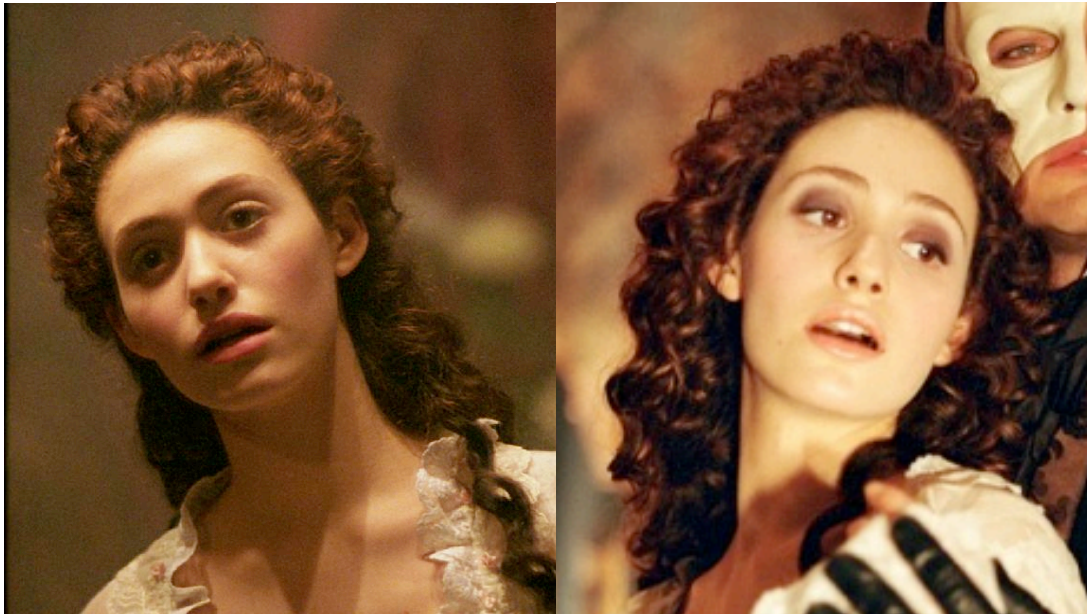


Figura 9 – À esquerda, Christine com maquiagem leve e cabelo preso, quando se preparava para encontrar Raoul; à direita, Christine com o Fantasma, com maquiagem mais pesada, e cabelos soltos. (SCHUMACHER, 2004)

Ela usa um espartilho que, na cena de *The Music of the Night*, fica claro quando sua respiração se torna ofegante, (fig. 8), enquanto o Fantasma canta e ela fecha os olhos e deixa que ele pegue sua mão e a coloque em seu rosto (cf. fig. 6). O espectador recebe uma cena pronta, mas são todos esses detalhes que fazem transparecer que há um envolvimento romântico entre o

¹³⁷ SCHUMACHER, 2004

Fantasma e Christine, muito menos latente na história de Leroux. A Christine descrita por este autor não se aproximaria tanto, fisicamente, do Fantasma, pois ele também é descrito como uma figura que lhe causa repulsa, mas não é isso que o filme de 2004 deseja mostrar. Nessa cena, vemos a presença da manipulação, o suplemento que toda a tradução traz – algo a mais do que o que está presente no texto de partida.

Assim, como foi apontado acerca da escolha do ator que interpreta o Fantasma, a atriz que interpreta Christine também é parte de uma manipulação, já que esta deve parecer frágil, ingênua, inexperiente e atraída pelo misterioso mascarado. Emmy Rossum tinha apenas dezesseis anos quando foi escolhida. Sua maquiagem é, geralmente, leve em oposição à maquiagem da personagem de La Carlotta, a “prima dona”. Sua voz é mais suave e, para que possamos ver sua confusão tipicamente adolescente entre a atração pelo desconhecido e o amor por um príncipe, as cenas que envolvem sensualidade são aquelas entre ela e o Fantasma. Sua maquiagem e seu figurino são mais sensuais nessas cenas, como já salientado, do que quando está com Raoul, onde se encaixa mais no estereótipo de princesa (fig. 10). A canção de amor tema do musical (*All I Ask of You*) é cantada por ela e o Visconde Raoul de Chagny. Vemos que não apenas o Fantasma tem duas faces nesta tradução, mas também Christine.



Figura 10 – Foto promocional: Christine com o estereótipo de princesa ao lado de Raoul¹³⁸.

Não se pode negar que essa, como muitas outras histórias, ganhou vida através de suas traduções, que a suplementou. E como a reescritura de 2004 trouxe muitas intertextualidades para enriquecer esse processo de suplementação, acreditamos ser importante dedicar um momento da nossa análise a algumas dessas intertextualidades.

¹³⁸ THE PHANTOM of the Opera promo: banco de dados. 1 fotografia, color. 9,63cm x 9cm. Disponível em: <<http://www.moviepicturedb.com/picture/23962454?qid=1>> Acesso em 20 mar 2010.

4.5 ANDREW LLOYD WEBBER'S *THE PHANTOM OF THE OPERA*¹³⁹: O FANTASMA TEM COMPANHIA

Dos desejos deixados por Leroux e por outras histórias, foi tecida uma sutil colcha de retalhos, tendo como tecido base, se assim podemos dizer (não primeiro, já que temos que considerar a linha, que vem do algodão, e assim por diante), a história de OFO, que é a mais facilmente identificável. No entanto, esta é suplementada pela sua tradução e um dos recursos utilizados é a *intertextualidade* (em todos os sentidos já neste trabalho discutidos). Um cenário no qual é possível encontrarmos uma série de intertextualidades é a própria casa do subsolo do Fantasma. Nesta, a cena da retirada da máscara, além dos cortes e ampliações, comentados anteriormente, é um momento aproveitado para a clara inserção de diversos intertextos. Caso estejamos atentos a essas intertextualidades, podemos fazer uma leitura da cena como um todo.

Vemos outros intertextos neste mesmo cenário. Mais adiante no filme, encontraremos ainda intertextos nas seguintes cenas: no Baile de Máscaras, em uma das cenas finais, assim como em *The Point of No Return*, em *All I Ask of You* e quando o Fantasma leva Christine ao subsolo pela primeira vez. Os intertextos adicionados a essa obra e também os aproveitados da obra de Leroux (o Baile de Máscaras e a cena *All I Ask of You*) têm sempre relação direta com o Fantasma e com sua aparência. O que nos levou à discussão da questão do grotesco.

4.5.1 Pandora e Dalila presenciam a retirada da máscara

Logo que Christine retira sua máscara o Fantasma a amaldiçoa. Esse caminho que o Fantasma começa a trilhar e sua reação já mostram ao leitor que, naquele momento, o Fantasma mostrará sua face: um homem enlouquecido pelo fato de sua amada ter descoberto seu segredo mais horrendo. Tal caminho escolhido pelo protagonista também nos leva a algumas questões: por que o Fantasma simplesmente não tomou a máscara de volta das mãos de Christine e poupou

¹³⁹ Como explanado anteriormente nessa dissertação, este foi o título dado ao filme nos EUA.

o seu fôlego com metade dos insultos? Ou encobriu seu rosto deformado imediatamente? Ao invés disso, explodiu, confirmando que os opostos necessitam um do outro para existirem; por isso, talvez, ele estivesse repleto de amor e ódio. Queria ele, afinal, que Christine soubesse como ele era de verdade? Seria aquilo um teste, ainda que, inconsciente, da sua mente sádica? Será que, ao fim, todos querem saber se quem nos lê gostaria menos de nosso “verdadeiro eu” do que de nossas máscaras, mas somos por demais covardes para deixá-las serem retiradas? Somos todos um pouco deformados, grotescos, por baixo de nossas máscaras? Por que o grotesco causa repulsa se é parte da natureza e para que o belo exista necessita dele?

Como o leitor é curioso e deseja enxergar o que está por trás do que vê, Christine, como uma *Pandora curiosa* – como o Fantasma a chama –, não resiste à tentação. A grande referência que todos fazem a esse nome é com relação ao dito popular “abriu a caixa de Pandora” ou “não abra a caixa de Pandora”. Então, mesmo que o leitor desconheça a história de Pandora, ele pode fazer uma rápida inferência que não é algo bom, e que é uma referência a outra história. Um *intertexto*. No entanto, caso seja um leitor informado, ele saberá que, de acordo com a mitologia grega, Pandora foi a primeira mulher que existiu, criada pelo filho de Saturno, Júpiter, com intenções malignas: entregá-la como presente para Epitemeu, a fim de que fosse fatal para os homens:

Prometeu tinha um irmão chamado Epitemeu. Desconfiado de uma perfídia, recomendou-lhe que nada aceitasse de Júpiter, pois o rei dos deuses tencionava fazer-lhe um presente que seria fatal aos homens. Júpiter, por sua vez, pretendendo realizar o seu plano, enviou aos homens um flagelo revestido exteriormente do mais sedutor aspecto e que lhes causou mil inquietações, embora estimadíssimo; eis a origem das mulheres.¹⁴⁰

Hesíodo afirma que a mãe do gênero humano era uma criatura atraente, pernicioso e inspirada pela arte da mentira por Mercúrio (MENARD, 1991). Após ser ornada por Vulcano e Minerva, Pandora é presenteada por Júpiter a Epitemeu, que esquecera as recomendações de seu irmão.¹⁴¹

Pandora recebera de Júpiter uma caixa cujo conteúdo ela ignorava; impelida pela natural curiosidade do seu sexo, quis abri-la, e todos os males se espalharam

¹⁴⁰ MÉNARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991, p. 153.

¹⁴¹ MÉNARD, René, 1991, *passim*.

pela terra. Fechou imediatamente a tampa, mas no fundo da caixa só ficou a esperança.¹⁴²

Conhecendo a mitologia, o leitor pode entender o intertexto em seus diversos sentidos, pois isso é, exatamente, o que Christine faz: liberta o lado mal do Fantasma ao revelar seu rosto. A curiosidade da “Christine-Pandora” faz com que ele mostre tudo o que não deveria mostrar – uma fúria mitológica. O mosaico dessa cena começa a ser construído. A primeira peça é colocada e, mesmo para o leitor menos informado, esse intertexto é inserido com a ajuda de um adjetivo – a palavra *curiosa* faz o papel de guiar o leitor para que a intertextualidade seja efetivada. Citaremos outra vez uma passagem já mencionada neste trabalho para que possamos explicar nossa análise:

Damn you!

You little prying Pandora!

You little demon! Is this what you wanted to see?

Curse you! You little lying Delilah!

You little viper!

Now you cannot ever be free (SCHUMACHER, 2004)¹⁴³

Logo em seguida, ele a chama de *Dalila mentirosa*, mulher pela qual Sansão é apaixonado, mas que o trai. Além da criação do intertexto, essa segunda peça do mosaico é inserida também acompanhada de um adjetivo – *mentirosa*. E aqui podemos realizar uma análise segundo o modelo de Riffaterre¹⁴⁴: mesmo que o intertexto seja ignorado pelo leitor, ele saberá que Christine está sendo comparada com alguma mulher que mente. Assim, a referência estará nele, pois tudo o que recebe como intertexto é o nome de uma mulher e um adjetivo (mais uma vez, o adjetivo está presente). Mas, para o leitor informado, Dalila não é qualquer mulher, é um personagem bíblico e símbolo de traição.

¹⁴² Ibid., p. 156.

¹⁴³ Eu a maldigo! / Sua pequena Pandora curiosa! / Seu pequeno demônio! É isso que queria ver? / Eu a amaldição! Sua Dalila mentirosa! / Sua viborazinha! / Agora jamais poderá ser livre. (Tradução nossa).

¹⁴⁴ Segundo Riffaterre, a referência está no leitor, não no texto (cf. seção 3.1)

De acordo com a Bíblia, Sansão foi juiz de Israel por vinte anos, liderou os israelitas contra os filisteus e possuía uma força sobre-humana contida nos seus cabelos longos. Os chefes dos filisteus, ao saberem que Sansão estava apaixonado por Dalila, oferecem-na cem moedas de pratas cada um, para ela descubra o segredo da sua força. Dalila não hesita, seduz Sansão até que ele confessa que seus poderes são originários de seus cabelos longos. “Dalila fez Sansão dormir no seu colo, chamou um homem e este cortou as sete tranças do cabelo de Sansão. Sansão começou a ficar fraco e sua força desapareceu.” (Juízes, 16:19)¹⁴⁵. Para o leitor conhecedor dessa história, a compreensão será outra. A referência também estará nele, já que Dalila é a mulher de Sansão. Então ele poderá ir além e ver mais intertextos a partir de Dalila: ao mesmo tempo que o Fantasma se declara apaixonado por Christine, já que a considera sua Dalila, ele demonstra, ao criar esse intertexto, a mágoa que ela causa a ele quando tira do Fantasma a única coisa que o fazia sentir-se forte – a máscara. Ele sente-se traído, como Sansão ao perder seus cabelos pelas mãos de Dalila.

A intertextualidade entre essas duas histórias continua, pois ambas seguem por caminhos similares. Em OFO de 2004, o Fantasma sente-se ainda mais traído por Christine quando ela escolhe Raoul. Decide, então, punir toda a Ópera em um acesso de raiva, derrubando o candelabro do teatro durante uma apresentação, condenando a todos que não conseguissem se salvar. Dessa maneira, ele é responsável pela morte de muito mais pessoas do que ele já havia matado até então. Vale ressaltar que em OFO de Leroux, essa cena está no meio da história e, em sua tradução de 2004, é levada para o final. Sansão age de forma similar. Após ser capturado pelos filisteus e servir de diversão para eles, sentindo-se traído, Sansão, enquanto eles festejavam, destrói o templo e todos os que ali estão:

Sansão tocou as duas colunas centrais que sustentavam o templo, apoiou-se numa com a direita e noutra com a esquerda, e gritou: “Que eu morra junto com os filisteus”. Empurrou as colunas com toda a força, e o templo desabou sobre os chefes e todo o povo que aí se encontrava. Desse modo, ao morrer, Sansão matou muito mais gente do que tinha matado durante toda a sua vida” (Juízes, 16:29-30)

¹⁴⁵ BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. Edição Pastoral.

No caso do Fantasma, a máscara não lhe traz poderes sobre-humanos, mas apenas o iguala a qualquer outro ser humano, dá-lhe o poder de ser normal. Sem ela, ele é um monstro, tem uma atitude tempestuosa e entra em conflito, sentindo-se carente e inferior. Mas ao colocá-la em seu rosto, de alguma forma, pode fazer parte do mundo outra vez. Seria como se Sansão pudesse recuperar seus cabelos longos e seus poderes sobre-humanos. E isso é visto ao fim da cena, quando, sentado, impotente perto de Christine, de cabeça baixa, recebe desta a máscara de volta e, após recolocá-la, levanta, aparentando o mesmo Fantasma de antes, mais seguro, viril e menos fragilizado. Essa é uma possível leitura feita a partir de um intertexto proveniente de uma *leitura* de OFO, não *releitura*, para utilizar as mesmas palavras de Michel Schneider.

Para chegar à comparação entre Sansão e o Fantasma, obrigatoriamente, o leitor tem que passar por Dalila como personagem bíblico, mulher de Sansão. Podemos dizer que essa referência está no leitor (caso ele possua conhecimento do texto bíblico) já que foi completamente inferido pela leitura através de Dalila. Mas, caso haja a compreensão de que o Fantasma compara Christine a Dalila, pois ela é uma mulher que trai a sua confiança como a segunda traiu a de Sansão, podemos dizer que o leitor percebeu que o filme de 2004, como um *hipertexto*, estendeu seu *hipotexto* (STAM, 2006b). Mesmo inconscientemente, o que esse leitor perceberá é o mosaico, como diz Kristeva (1974).

4.5.2. O Fantasma: monstro ou Don Juan?

Enquanto Leroux convida Don Juan para sua história em um momento intertextual em que o Fantasma escarnece de si mesmo e obriga Christine a admirar seu rosto desmascarado, pois é o próprio Don Juan, a tradução de 2004 decide manter esse convidado, mas a intertextualidade é deslocada na história.

“Está satisfeita? Sou muito belo, não sou? Quando uma mulher me vê, como você me viu, já me pertence. Passa a amar-me para sempre! Eu sou uma espécie de Don Juan!” Endireitando o corpo, balançou acima dos ombros a coisa

aterrorizante que era sua cabeça e bradou: “Olhe-me! Sou o Don Juan triunfante!”.¹⁴⁶

Ousamos dizer que esse intertexto é mais acessível para a maior parte dos leitores, já que essa referência ao belo sedutor “Don Juan” é, comumente, utilizada. Enquanto no livro esse intertexto é utilizado apenas com a intenção de criar uma ironia em relação à aparência do Fantasma, no filme de 2004, ele realmente possui um pouco desse sedutor, como vimos ainda neste capítulo. Nessa tradução, com relação ao “Don Juan”, são duas as intertextualidades: uma foi aproveitada do próprio livro e deslocada, cronologicamente, dentro da história, já que não será utilizada no mesmo momento – amplificada; e outra, retirada da ideia, do senso comum de que é o “Don Juan” um conquistador, a partir disso é que há a amplificação.

A figura do Don Juan ainda reaparece em OFO de 2004. Nessa versão, o Fantasma escreve uma ópera e pede que ela seja encenada. Essa ópera chama-se “Don Juan Triunfante”. Os outros personagens ainda não sabem, mas ele mesmo pretende encenar o papel do Don Juan, juntamente com Christine, na cena *The Point of No Return*. A passagem como um todo é um intertexto, se considerarmos o que temos em mente quando pensamos em um “Don Juan”. É uma cena romântica, na qual ele utiliza a ópera que escrevera para seduzir Christine de tal forma que o próprio Raoul, que assiste a tudo, acredita que ela está sendo seduzida. Sua roupa lembra a de um Don Juan, e até mesmo o cenário, com chamas a cercarem o palco, podem evocar desejo ou mesmo a história lendária de Don Juan¹⁴⁷, um sedutor libertino que, como punição pela sua libertinagem, acabou por ser levado ao inferno pela estátua do pai de uma das mulheres que seduziu, após jantar com o ser de pedra. Mesmo quem não tenha conhecimento dessa história pode relacionar o Don Juan de OFO de 2004 com o *Don Juan DeMarco*, de Jeremy Leven, 1994¹⁴⁸ (fig. 11). A mesma máscara negra é utilizada por ambos Don Juans e, assim como, o Don Juan DeMarco, o Fantasma age como um sedutor, com as palavras da canção que entoa e seus gestos, ao acariciar Christine.

¹⁴⁶ LEROUX, op. cit., p. 129

¹⁴⁷ CECCON, Vera Lima. *Anotações de Aula sobre o Romantismo Inglês*. Disponível em <<http://www.letas.ufrj.br/veralima/romantismo/poetas/byron.html#donjuan26>>. Acesso em 30 mar 2010.

¹⁴⁸ LEVEN, Jeremy (dir.). *Don Juan DeMarco*. Produção: New Line Cinema. Roteiro: Lord Byron, Jeremy Leven. Intérpretes: Johnny Depp, Marlon Brandon, Faye Dunaway e outros. Manaus: Paris Video, 1994. 1 DVD (97min.).

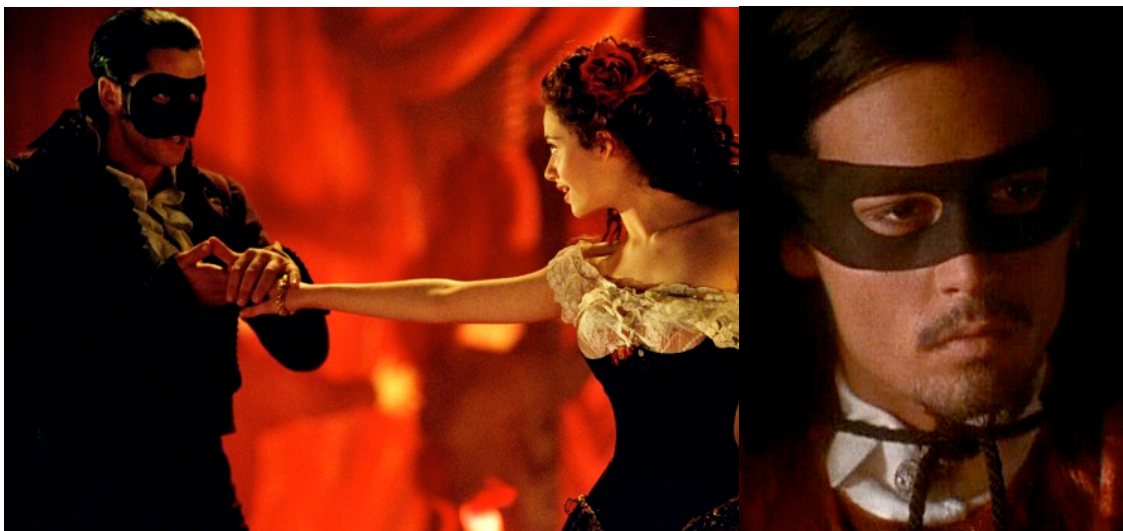


Figura 11 – À esquerda, o Fantasma, como Don Juan em *Point of no Return*, no filme de 2004; à direita, Don Juan DeMarco. (SCHUMACHER, 2004; LEVEN, 1994)

4.5.3. A Morte Vermelha

No Baile de Máscaras, cena mantida nos filmes de 1925 e de 2004, o Fantasma aparece vestido como *A Morte Vermelha*. Ele é identificado como tal em todas as versões (fig. 12 e 13). Apenas o fato de fantasiar-se de Morte já causa uma forte impressão. Contudo, podemos aqui estabelecer uma relação intertextual entre a fantasia escolhida pelo Fantasma e o conto de Edgar Allan Poe, *The Masque of the Red Death*. Neste, após a Morte Vermelha assolar grande parte da população de um país, o Príncipe Prospero reúne os mais próximos cavaleiros e damas da sua corte, quando já metade da população de seu domínio estava devastada. Ele estava feliz, enclausurado em seu castelo com seus amigos, enquanto a Morte Vermelha terminava com o que restava do lado de fora dos muros de seu castelo. Por volta do quinto mês, o Príncipe faz um Baile de Máscaras. Tudo corria muito bem quando, inesperadamente, a Morte Vermelha aparece para a festa e conclui sua missão (POE, 1982).

Até mesmo pela forma que o Fantasma é apresentado, no conto de Poe, no livro e nos filmes de 1925 e de 2004, podemos observar a intertextualidade através da descrição e das imagens: “The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance

of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat” (POE, 1982, p. 272).¹⁴⁹. Em Leroux, podemos ler:

O personagem vestia-se de escarlata, usava um enorme chapéu de plumas sobre uma cabeça de caveira. Sobre a roupa, imensa capa de veludo vermelho cuja bainha alongava-se sobre o chão. Sobre a capa estavam bordadas em letras de ouro uma frase que todos repetiam: *Não me toque! Sou a Morte Vermelha que passa!*¹⁵⁰



Figura 12 – O Fantasma vestido como *A Morte Vermelha*, no filme de 1925.

O conto de Poe e o filme de 2004 compartilham muitas semelhanças no momento de seus respectivos bailes. No conto, o Príncipe Prospero e sua corte estão felizes trancados no Palácio em seu Baile de Máscaras, aparentemente, distantes da Morte Vermelha; no filme de 2004, no momento do Baile de Máscaras, todos estão felizes com o desaparecimento do Fantasma, que, também, não é esperado para o Baile de Máscaras. No filme, ele já está sem dar notícias há algum tempo e todos acreditam que ele não aparecerá. O Baile culmina com a festa de ano novo e é o momento em que o espectador tem notícia do noivado secreto entre Christine e Raoul. Em ambas as histórias, os não-convidados aparecem e surpreendem todos.

¹⁴⁹ “A máscara que escondia o rosto era feita para lembrar o mais possível a face de um cadáver rígido o qual a perícia mais detalhada teria dificuldade em detectar a fraude.” (Tradução nossa).

¹⁵⁰ LEROUX, op. cit., p. 93.



Figura 13 – O Fantasma vestido como *A Morte Vermelha*, no filme de 2004.

4.5.4. Erik e Quasímodo

Quando o tema é deformação e preconceito com relação à aparência, Quasímodo é sempre convidado para a discussão. Na história de OFO isso não é diferente. Em *O Corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, Quasímodo é apaixonado pela bela cigana Esmeralda. Contudo, ele é motivo de risos para todos, pois além de ter ficado surdo após tanto tocar os sinos da Igreja, é, completamente, deformado. Na passagem em que é descrito, estão elegendo o “Papa dos Loucos”:

Depois de todas as faces pentagonais, hexagonais e heteróclitas que se haviam sucedido nesse óculo sem realizar o ideal de grotesco construído nas imaginações exaltadas pela orgia, faltava esse esgar sublime que enchia a assembleia de um deslumbramento, para alcançar de pronto todos os sufrágios. O próprio Mestre Coppenole aplaudiu; e Clopin Trouillefou, que concorrera (e Deus sabe a que grau de fealdade poderia chegar), confessou-se vencido. Faremos como ele. Não tentaremos dar ao leitor uma ideia desse nariz

tetraédrico, dessa boca recurva como uma ferradura; desse pequenino olho esquerdo obstruído por uma sobrelha ruiva e áspera como tojo, enquanto o olho direito desaparecia completamente sob uma enorme verruga; dessa dentadura desordenada, brechada, aqui e além, como as ameias de um forte; desse lábio caloso, por sobre o qual avançava um desses dentes como uma presa de elefante, desse queixo fendido; e principalmente da fisionomia diluída sobre tudo isso; desse misto de malícia, de estranheza e de mágoa. Sonhem, isso, se lhes é possível.¹⁵¹

O leitor pode tentar imaginar uma figura tão desfigurada, que possuía deformações não apenas no rosto, mas também por todo o corpo, conforme podemos observar no trecho a seguir:

[...] um sistema de coxas e de pernas tão singularmente afastadas que apenas se podiam aproximar pelos joelhos e que, vistas de frente, parecia duas lâminas recurvas de foices, unidas pelo cabo; pés largos, mãos monstruosas; e, com toda esta deformidade, não sei que ar temível de vigor, agilidade e coragem; estranha exceção à eterna regra que pretende ser a força, do mesmo modo que a beleza, resultado da harmonia.¹⁵²

Da mesma forma, a descrição que é feita de Erik, no livro de Leroux, é de todo seu corpo, não apenas do seu rosto (apesar de não ser tão detalhada). Christine fala que “as mãos dele cheiravam à morte” e que eram algo “ossudo e gelado” (LEROUX, 2005, p. 121). Em *OFO* de 2004, apesar de não haver referências com relação a deformações em seu corpo, na cena *Down Once More*, vemos uma interpretação de Gerard Butler do Fantasma que muito se aproxima da forma de caminhar de Quasímodo, descrita em *O Corcunda de Notre-Dame* (cf. fig. 14). Nessa cena, logo após a queda do lustre, o Fantasma leva Christine, mais uma vez, à sua casa no subsolo. Durante todo o filme, ele caminha normalmente, contudo, nessa cena em particular, quando Christine acaba de retirar sua máscara para todo o público que assiste à Ópera, o Fantasma, desmascarado e magoado, caminha com dificuldade, assemelhando-se a Quasímodo.

A primeira versão definitiva de *O Corcunda de Notre-Dame* foi publicada em 1832¹⁵³, e de *O Fantasma da Ópera*, em 1910 (LEROUX, 2005). Tanto Quasímodo quanto Erik chegaram ao fim de suas vidas nas obras nas quais nasceram. Tantas outras histórias sobre seres deformados, grotescos, já foram escritas e, curiosamente, a maioria delas não possui um final feliz para tais seres, ainda que eles sejam os “mocinhos”.

¹⁵¹ HUGO, 2006, p. 57

¹⁵² Ibid., p. 57-58

¹⁵³ Ibid.



Figura 14 – *Down Once More*, OFO de 2004.

4.5.5. A lira de Apolo

Um trecho descrito no livro, por Leroux, (e mantida nas versões cinematográficas de 1925 e também de 2004) se passa no telhado. Na cena, Christine conta a Raoul que já viu o Fantasma, enquanto este está, durante todo o tempo, escondido, sofrendo, escutando o casal trocar juras de amor. No livro, existe um duplo sentido em relação aos sentimentos de Christine em diversos momentos, inclusive neste. Fato que se confirma quando Raoul questiona se ela amaria o Fantasma caso ele não fosse deformado: “– Você realmente me ama? Se Erik fosse bonito, ainda assim você me amaria, Christine? – Por que tentar o destino, Raoul? Por que me pedir coisas que guardo no fundo de minha consciência, como se guarda um pecado?”¹⁵⁴. Esse diálogo, e toda a cena, pertence ao capítulo 12, intitulado *A lira de Apolo*. Christine e Raoul conversam no telhado sob uma escultura de Apolo com sua lira.

¹⁵⁴ LEROUX, op. cit, p. 132.

É dessa mesma forma que a cena é retratada em ambos os filmes (1925 e 2004). No entanto, no primeiro ela demonstra somente medo e repulsa pelo Fantasma, já no de 2004, logo após dizer que havia visto o seu rosto deformado, ela continua:

CHRISTINE:

But his voice filled my spirit with a strange, sweet sound
In that night, there was music in my mind
And through music, my soul began to soar
And I heard as I've never heard before!

RAOUL:

What you heard was a dream, and nothing more!

CHRISTINE:

Yet in his eyes, all the sadness of the world
Those pleading eyes that both threaten and adore.¹⁵⁵ (SCHUMACHER (2004))

Apesar de cada leitura mostrar uma Christine mais ou menos aterrorizada, mais ou menos atraída pelo Fantasma, todas decidem manter o mesmo cenário. Apolo é o Deus da harmonia e a lira, seu atributo. É exatamente aos pés dele que Christine lamenta a deformação do Fantasma e este lamenta não poder estar com a jovem que ama. O centro das duas lamentações é a falta de harmonia da face do nosso protagonista.

¹⁵⁵ CHRISTINE:

Mas sua voz encheu meu espírito com um som estranho e doce
Naquela noite, havia música em minha mente
E, através da música, minha alma começou a flutuar
E eu ouvi como nunca ouvi antes!

RAOUL:

O que você ouviu foi um sonho e nada mais!

CHRISTINE:

E em seus olhos, toda a tristeza do mundo
Aqueles olhos suplicantes que tanto ameaçam quanto adoram.



Figura 15 – Capa do filme de 1925.

Outra leitura intertextual pode ser feita com relação à escolha de Apolo, já que “em grande número de monumentos, Apolo empunha a lira, embora esteja nu”¹⁵⁶. Assim como a máscara é o que harmoniza o Fantasma, a lira harmoniza Apolo. A capa mais conhecida do filme de 1925 retrata exatamente essa cena (fig. 15).

¹⁵⁶ MÉNARD, op. cit., p. 37

4.5.6 Espelhos, espelhos nossos

Em OFO de 2004, vemos, recorrentemente, a presença de espelhos em cenas e cenários diversos: na casa do subsolo do Fantasma há grandes espelhos encobertos por cortinas e outros menores; no camarim de Christine há um espelho com mais de dois metros de altura, através do qual o Fantasma aparece para Christine pela primeira vez (fig. 16); na cena do Baile de Máscaras, Raoul cai em uma armadilha ao tentar seguir o Fantasma e acaba em uma sala de espelhos, onde a imagem do Fantasma se duplica.



Figura 16 – Espelho do camarim de Christine, o qual ela “atravessa” para chegar ao subsolo. (SCHUMACHER, 2004)

Em OFO de Leroux, a mesma passagem é descrita na primeira vez que o Fantasma se revela a Christine, em seu camarim, e a leva para sua casa, no subsolo, através do espelho:

- [...] Parecia-me que a Voz queria que eu me levantasse e a seguisse. Eu obedeci. Estranhamente, meu camarim pareceu alongar-se... é claro que devia haver um efeito com espelhos. Logo estava fora do camarim, sem saber como.
- Sem saber como, Christine? – Raoul a interrompeu – É preciso deixar de sonhar!
- Eu não sonhava. Estava fora do camarim, sem saber como. Só posso dizer uma coisa. Diante do meu espelho, de repente não o vi mais... procurei-o atrás de

mim... não havia mais espelho, nem camarim... estava num corredor escuro... tive medo e gritei.¹⁵⁷

Podemos perceber a influência que os espelhos exercem sobre o Fantasma. Uma das explicações para a simbologia dos espelhos diz que como eles permitem ver todos os ângulos da imagem refletida, é possível enxergar através deles a dualidade existente em todo o ser: o bom e o mau, o bonito e o feio, a mocidade e a velhice¹⁵⁸. Assim, ao se olharem no espelho, as pessoas:

Poderiam ver seus dois lados, os rostos bonitos a encobrirem sentimentos menos nobres, a lhes toldarem os semblantes a passarem por alguma amargura. E ao verem o lado feio teriam a oportunidade de se aprimorar interiormente, até o ponto em que o reflexo se tornasse novamente belo. [...] Nas duas figuras, na real estava a alma, e, na refletida, apenas a carcaça que a envolve. Dupla era a imagem de cada momento. O reflexo, em sua imagem invertida, representava o contrário de cada um, logo ele representava o outro, o diferente, a própria diferença a ensinar a aceitação do diferente, servindo até para ajudar na luta contra o preconceito.¹⁵⁹

Segundo Greenfield (2010), se o espelho pode simbolizar o que possuímos de fato em nossa alma (daí o ditado “os olhos são o espelho da alma”¹⁶⁰), então talvez esse fosse o objetivo do Fantasma ao se cercar de espelhos: enxergar sua alma, e não apenas a sua carcaça. Trabalhando nesse propósito, ele poderia lutar contra o preconceito que sofria. Ao fim do filme, podemos ver o Fantasma quebrar os espelhos da sua casa no subsolo (fig. 17), após deixar que Christine parta com Raoul. Um dos espelhos abre o caminho para uma passagem secreta, na qual o Fantasma entra. Não é revelado ao espectador o local onde essa passagem leva. De acordo com a crença popular, quebrar um espelho significa azar, pois, antigamente, acreditava-se que a imagem refletida no espelho era parte do espírito¹⁶¹. No entanto, o Fantasma não se importa em quebrar três espelhos com cerca de dois metros de altura, cada; talvez, porque acreditasse não poder ter menos sorte.

¹⁵⁷ LEROUX, op. cit., p. 120-121

¹⁵⁸ ZISMAN, 2006.

¹⁵⁹ Ibid, p. 23.

¹⁶⁰ DICIONÁRIO Contemporâneo da Língua Portuguesa. Caldas Aulete, Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1985.

¹⁶¹ DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DE TEOLOGIA, Canoas: ULBRA, 2002.



Figura 17 – Fantasma quebra espelhos na sua casa no subsolo. (SCHUMACHER, 2004)

Em outra obra podemos também ver o espelho sendo usado como passagem, como acontece na cena de OFO de 2004 que é acompanhada pela música tema do filme. Trata-se de *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll. No filme de Schumacher, Christine parece estar de tal forma hipnotizada pelo Fantasma que, ao vê-lo do outro lado do espelho, não parece questionar a ilusão criada pelo seu tutor. O espectador vê a jovem a ser atraída em direção ao espelho e, segurando a mão do Fantasma, atravessa-o e chega a um corredor cercado de velas (fig. 18), o qual levará às escadarias e outros caminhos do subsolo da Ópera que, eventualmente, levarão à casa do Fantasma. Em uma cena seguinte, veremos que, na realidade, o espelho funciona como uma porta que abre e fecha e o corredor não possui belíssimas velas, mas ratos imundos. Nada disso foi visto anteriormente, pois líamos com os olhos de Christine. Na passagem transcrita acima, vemos, mais uma vez, que, no livro, Christine teme o Fantasma mais veementemente que no filme de 2004. Apesar de deixar subentendido que havia sido hipnotizada, ainda assim, fala sobre o medo que sentia dele – em oposição à cena do filme referido, na qual ela não demonstra tal sentimento.



Figura 18 – Corredor através do qual o Fantasma conduz Christine após atravessarem o espelho. (SCHUMACHER, 2004)

Em *Alice através do Espelho*, Alice imagina como seria atravessar o espelho e chegar na “Casa do Espelho”, onde tudo é invertido quando, de repente, atravessa de fato: “E sem dúvida o espelho estava começando a se desfazer lentamente, como se fosse uma névoa prateada e luminosa. No instante seguinte, Alice atravessara o espelho e saltara lepidamente na sala da Casa do Espelho.”¹⁶². Do outro lado, Alice encontra um mundo mágico, onde peças de xadrez e objetos possuem vida. Da mesma forma, o mundo apresentado a Christine, pelo Fantasma, é cercado de ilusionismo. Eles atravessam um rio em uma canoa para chegarem à casa do Fantasma, passam por duas esculturas gigantes e, em *OFO* de 2004, até mesmo velas saem de dentro da água. Ao chegarem ao seu destino, Christine vê partituras musicais, um órgão, máscaras e uma boneca de cera de si própria.

Lewis Carroll pareceu utilizar o espelho tendo em mente a ideia de inversão que esse objeto simboliza. Segundo Alice Liddell, inicialmente, grande parte do livro era baseada nas histórias sobre o xadrez que Carroll contava para as meninas Liddell. Uma outra Alice, uma prima distante de Carroll, contou ao Times (Londres, 22 de janeiro de 1932), que seu primo entregara uma laranja em sua mão direita e perguntara, em frente a um espelho, em que mão a garota no espelho segurava a fruta:

¹⁶² CARROLL, 2002, p. 139.

Após alguma contemplação e perplexa, eu disse: “A mão esquerda.” “Exatamente”, disse ele, ‘e como você explica isso?’. Não sabia explicar aquilo, mas vendo que alguma solução era esperada, arrisquei: “Se eu estivesse do *outro* lado do espelho, a laranja não continuaria a estar na mão direita?”. Posso me lembrar a risada que deu. “Muito bem, pequena Alice”, disse. “A melhor resposta que já ouvi.”¹⁶³

Segundo Martin Gardner, ao longo da vida de Carroll há relatos das constantes referências aos temas de inversão, tanto em *Alice* como em outras obras suas. Podemos citar dois exemplos: para *sussurrar*, um mensageiro *grita*; e também “Alice corre tão depressa quanto pode para ficar no mesmo lugar”¹⁶⁴. Com relação ao tema dos inversos, os dois textos em questão tangem-se outra vez: o desejo do Fantasma de viver “dentro” do espelho ou de fazer as pessoas atravessarem o espelho, pode ser interpretado, então, como uma vontade de ser visto de forma contrária ao que realmente é, já que dentro do espelho vemos o inverso da realidade. Assim, através do espelho, ele teria uma chance de não ser mais um ser deformado.

¹⁶³ CARROLL, 2002, p. 137.

¹⁶⁴ Ibid, p. 139.

A adaptação é, potencialmente, a maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua.

Robert Stam, 2008

5. CONCLUSÃO

Ao analisarmos as reescrituras de *O Fantasma da Ópera* de 1925 e de 2004, verificamos que nosso protagonista, o Fantasma, usou diversas máscaras, tecidas por diversas mãos. Por isso, tiveram características distintas. Muitas foram as manipulações operadas pelas duas traduções intersemióticas analisadas nessa pesquisa. Seja devido a uma leitura diferenciada da obra ou por se tratarem de adaptações e, assim, para utilizar os recursos do novo meio, ou ainda por exigências financeiras, ou da recepção, ou do contexto sócio-histórico-cultural; ou ainda por todas essas razões, diversos caminhos foram tomados e o Fantasma sofreu um processo de transformação, que tivemos a oportunidade de analisar neste trabalho.

O cerne das reescrituras de obras literárias para o cinema está na visão do tradutor, na sua interpretação da obra, que pode produzir uma tradução que privilegie os aspectos que para ele foram ressaltados em comparação a outros, expondo seu olhar subjetivo que está presente em toda a leitura. É importante lembrar que todo tradutor é, primordialmente, um leitor, e que dois leitores não farão exatamente a mesma interpretação de um mesmo texto (ARROJO, 2003). Vale ressaltar, que no caso de uma adaptação, mais que um leitor “descompromissado”, o tradutor possui um interesse mercadológico e muitos são os fatores que podem interferir nesse processo tradutório. Robert Stam afirma que os romances e suas adaptações estão “‘encaixados’ (*embedded*) em seu gênero, tradição, cultura e momento histórico” (STAM, 2008, p. 466), como essa pesquisa se propôs demonstrar.

Portanto, a partir de um mesmo texto-fonte, há várias possibilidades tradutórias, principalmente, quando o processo é intersemiótico. Esta face da tradução intersemiótica pode ser vista com clareza nas adaptações do livro *Le Fantôme de l’Opéra*, de Gaston Leroux, para o cinema, as quais somam mais de vinte versões (cf. Anexo A). Ao analisarmos algumas destas, pudemos verificar como cada cineasta tradutor decidiu focar em determinadas nuances em detrimento de outras. A manipulação é usada pelo reescritor como forma de desviar a história em direção ao gênero da reescritura, no nosso caso, musical ou horror, e, a sua tradução, permite que o texto transite por novos caminhos. Stam salienta que as transformações operadas nas adaptações filmicas revelam a mutação constante dos discursos, esta, influencia, diretamente, a interpretação e reinterpretação dos romances dos quais os filmes partem (STAM, 2008).

No rastro deste pensamento, vimos que a versão de 2004 segue o mesmo caminho da peça musical, com alguns detalhes ajustados ao novo meio. Mas, ao olharmos para o texto-fonte, o livro de Gaston Leroux, vemos neste um Fantasma mais sanguinário, com um lado assassino, frio e amedrontador, apesar do traço humano que Leroux não deixa de abordar.

Webber apresenta um Fantasma menos deformado fisicamente do que o apresentado por Leroux, mais romântico e, também, mais compreensível. Ele utiliza a liberdade do tradutor, as ferramentas do novo meio para o qual levava a história, a necessidade da recepção e reescreve o personagem, manipulando o texto para que se encaixe no sistema de chegada, neste caso, o contexto da peça que, no período em que foi produzida, necessitava de musicais. Estes, tradicionalmente, são conhecidos pelos toques de sensualidade¹⁶⁵. Ao decidir produzir um musical, Webber escolheu as características do protagonista de Leroux que passavam uma imagem mais sensível e dramática, provocando, nos espectadores, uma catarse diferente da experienciada pelos do filme de 1925. Isso pode ser verificado na recepção que tiveram ambos: o filme e a peça por parte do público. Muitos criam um sentimento de empatia e piedade para com o Fantasma e passam a ver a história, simplesmente, como uma história de amor, o que pode ser constatado na contracapa do filme, em sua versão portuguesa, distribuída pela LNK Audiovisuais¹⁶⁶, onde se lê a seguinte afirmação: “Baseado no romance de 1910 de Gaston Leroux, *O Fantasma da Ópera* é a clássica e extremamente emotiva história de um triângulo amoroso entre a bela cantora de Ópera Christine (...), o seu namorado da infância, Raoul (...) e o Fantasma (...).”.

Já no filme de 1925, o diretor Rupert Julian preserva os traços que definem o terror, mantendo um protagonista obsessivo, cujo rosto deformado não deixa espaço para o romance. Lon Chaney, o Fantasma, já era conhecido pelas suas maquiagens e pelos personagens de horror que interpretava. Naquele período, o cinema americano estava influenciado pelo expressionismo alemão e arriscava seus primeiros passos pelo mesmo caminho, como vimos neste trabalho. Assim, com tantas influências da poética e da ideologia do cinema americano vigentes, esse filme não poderia pertencer a um gênero diferente. Christine mostra-se ainda mais apavorada, Erik muito mais assustador e o Persa – um personagem que, no livro de Leroux, atravessa o mundo

¹⁶⁵ BERGAN, op. cit.

¹⁶⁶ SCHUMACHER, 2004.

para acompanhar os passos do Fantasma a certa distância – transforma-se no inspetor de polícia Ledoux (que está perseguindo Erik e que demonstra ser mais valente do que Raoul).

No filme de 2004, vemos um conto de fadas: a bela, porém pobre, Christine, encontra seu primeiro amor no nobre Visconde Raoul de Chagny, o herói – que, em determinada cena, monta um cavalo branco sem cela, lembrando um bravo herói principesco, indo ao seu resgate – e o anti-herói, que possui, literalmente, duas faces. Não só sua face direita é deformada, em oposição à esquerda, que é jovial e bela, mas ele também demonstra um comportamento paradoxal: algumas vezes é gentil e doce, e, em outras, é agressivo e passional. Como Raoul representa o valente herói, seu personagem tem essas características mais acentuadas nessa versão do que na história de Leroux.

No entanto, sendo um conto de fadas centrado no triângulo amoroso, a mocinha fica dividida entre as representações de “bom” e “mau” (como, tradicionalmente, é visto o belo e o grotesco, como vimos na análise do capítulo 3). Confusa, Christine questiona: “Angel or father, friend or Phantom?” (SCHUMACHER, 2004)¹⁶⁷. O Fantasma possui o poder de iludir e hipnotizar as pessoas, por isso, a dúvida apresentada de forma sutil por Leroux, é vista, no filme de 2004, mais recorrentemente que no filme de 1925. Por exemplo: Christine vai em direção ao espelho, logo, à casa do Fantasma, sem ser forçada; no cemitério, quando pergunta se ele é o Anjo, ela também iria em sua direção caso não fosse interrompida por Raoul e, em uma das cenas finais, após ser libertada pelo Fantasma, retorna, inesperadamente, para entregá-lo o anel de noivado que não era dele. A manipulação atua de forma a transformar o nosso personagem e mascarar o mascarado.

Através de uma análise descritivista, procuramos buscar as explicações para as escolhas dos autores ou reescritores, que culminaram em caminhos tão diferentes, mas, ainda assim, reconhecidamente histórias sobre *O Fantasma da Ópera*. Escritas por Leroux, por Webber, por Julian, por Fisher, por Kay, por Gale... Aos poucos, todos foram preenchendo lacunas e, ao ter suas lacunas preenchidas, o texto é suplementado pela tradução. Concluimos que o autor de uma nova obra irá produzi-la de acordo com as necessidades e requisitos do meio no qual se encontra e da sua própria leitura, fazendo nascer, assim, uma releitura. Em *A Tarefa do Tradutor*, texto escrito em 1923, Walter Benjamin, já fala sobre essa releitura, sobre a recriação assumindo o

¹⁶⁷ “Anjo ou pai, amigo ou Fantasma?”. (Tradução nossa).

papel da tradução, e sobre o desejo do tradutor em tentar superar o original, mas não em ofuscá-lo (BENJAMIN, 1994).

É isso o que podemos observar nas traduções para o cinema. A reescritura para filmes é feita de forma a exaltar o original, já que o cerne da produção é seu resgate, mas ao mesmo tempo almeja transformá-lo. É nesse momento que as pessoas são tocadas e entram em contato com a história do texto-fonte através de sua tradução. O meio de massa, ao alcançar mais leitores do que o texto-alvo, mantém-no vivo, e desperta atenção para si próprio. Assim, constatamos que as adaptações que agradam a audiência, provocam o desejo de conhecer o texto-fonte, que será reconhecido e redescoberto, graças à tradução intersemiótica. Sabemos que quando foi escrito, *Le Fantôme de l'Opéra* possuiu uma tiragem muito baixa, tanto na França quanto na Inglaterra e nos Estados Unidos, únicos países para o qual foi exportado, na sua tradução para o inglês (RILEY, 1994). Logo caiu em esquecimento. Após sua adaptação de 1925, a história ganhou uma amplitude jamais imaginada pelo romance. Flynn afirma que a versão de 1925 renovou o entusiasmo do público para com a história de Leroux, e logo as livrarias de Paris não davam conta da demanda pelo livro¹⁶⁸. Esse fato ratifica nossa suspeita. Hoje, encontramos com facilidade o livro traduzido para diversas línguas. Não temos como avaliar de forma segura, mas podíamos fazer uma previsão de um futuro diferente para a história escrita pelo Monsieur Leroux, caso não tivesse sido impulsionada pelas suas adaptações. Segundo Flynn, o filme assegurou ao romance o seu lugar ao sol, sem ele a história desapareceria como outros trabalhos de Leroux¹⁶⁹.

É certo que toda tradução fará o mesmo: interferirá no texto de partida à medida que propõe reescrevê-lo. Independentemente dos motivos de cada tradução, o texto de chegada jamais será uma repetição do texto de partida (ARROJO, 2003). Acreditamos que após um século de críticas cinematográficas, a percepção de que cada reescritura é uma nova obra não ocorrerá de forma imediata. É uma mudança lenta, no entanto, devido à quantidade de adaptações que são produzidas todos os dias, é possível.

O que podemos fazer, na Academia, é continuar a pesquisar, publicar tais estudos, analisar traduções intersemióticas, nas quais verificamos que, de fato, a ação tradutória é renovadora, como pudemos observar nessa pesquisa. A tradução transforma, veste o texto-fonte com uma nova roupagem e promove uma reciclagem (STAM, 2006a). Essa ação provoca consequências.

¹⁶⁸ FLYNN, op. cit.

¹⁶⁹ FLYNN, op. cit.

Algumas das quais foram contempladas na nossa análise de OFO: a história ganhou amplitude, transitou entre diversos gêneros, tornou-se mundialmente reconhecida e chegou a bater o recorde como musical há mais tempo em cartaz na Broadway. Não podemos deixar de imaginar o que seria da história de *O Fantasma da Ópera* sem suas inúmeras reescrituras. Por isso, concordamos com a ideia da necessidade e impossibilidade da tradução – o *double bind*, definido por Jacques Derrida¹⁷⁰.

O Fantasma passeou não somente entre novos meios, ou nos subsolos da Ópera, como também convidou para fazer parte de sua história outros personagens e símbolos que dialogaram com ele. Sobre a intertextualidade, acreditamos que conhecer as histórias das personagens que transitam na narrativa de OFO e como estas se relacionam com a do próprio Fantasma, para que seja estabelecida essa troca de informações dentro do texto, é um caminho para reconhecer a total riqueza da obra. O leitor que não possua o conhecimento a respeito dos outros personagens visitantes desse texto terá a chance de ampliar seus conhecimentos, caso seja um leitor observador e empenhado em fazer a sua própria leitura, de acordo com o que lhe é dado. Contudo, caso seja um leitor menos empenhado, simplesmente, deixará passar esse suplemento, que será perdido e ignorado.

No terceiro e último capítulo, ao dialogar com tantos outros textos e personagens, pudemos verificar como, principalmente, *O Fantasma da Ópera* de 2004, transcende os limites do texto-fonte e o amplia, o suplementa, fazendo nascer um personagem completamente renovado: um *Don Juan*. Após essa análise, podemos dizer que enquanto a intertextualidade em um texto torna ainda mais vasto o seu campo de interpretação, dentro da tradução intersemiótica, esse poder da intertextualidade é potencializado, já que apenas pelo fato de ser uma prática crítico-criativa (PLAZA, 2003) por si só já indica que os limites do texto de chegada são estendidos. No entanto, se aliado a isso adicionarmos a intertextualidade, significa que tradutor e autor estão em posições de igualdade.

Ao analisarmos a intertextualidade nas reescrituras de OFO, mais uma vez, pudemos verificar que ainda que os percursos seguidos pelos tradutores sejam diferentes, alguns símbolos fazem com que as histórias encontrem pontos de interseção. Independentemente de ser um musical, um drama, um filme de horror, ou um romance de caráter investigativo, em poucas

¹⁷⁰ OTTONI, op. cit.

linhas podemos dizer que a história de OFO trata de um mascarado que se apaixona por uma jovem, mas não pode viver entre as pessoas ou conquistar a sua amada porque esconde um rosto deformado atrás de sua máscara. Verificamos que as traduções permaneceram interconectadas através de símbolos que permitem ao leitor o reconhecimento da história como a de *O Fantasma da Ópera*: a máscara, a música, o teatro. Apesar dessa pesquisa ter contemplado apenas duas traduções, todas as outras com as quais pudemos ter contato, curiosamente, contam a história de um homem deformado que se esconde – atrás da máscara, do mundo, ou mesmo da mulher amada.

Na metáfora que construímos, imaginamos que a máscara do Fantasma, símbolo do personagem, como discutimos neste trabalho, é a própria tradução: o esconde, permite que o mundo dos homens o conheça e é feita para ele. Mas sem o Fantasma não haveria máscara. Assim, ela não apenas simboliza como personifica o Fantasma. Cada autor/tradutor veste o Fantasma com a máscara que tece e, dessa forma, modifica o personagem ao apresentá-lo através de seu olhar, de sua interpretação, da sua reescritura.

No entanto, a tarefa de traduzir é árdua. É reescritura, transformação, reciclagem, suplemento, transcrição. Novos textos são gerados nesse processo, por isso, em linha com Octavio Paz, afirmamos que todo texto é autêntico, é original, seja ele uma *criação* ou uma *transcrição*.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Fábio & SCHEIBLE, Ingeborg. H. J. Vermeer: A Teoria da Funcionalidade (Skopostheorie) e a Supremacia da Fidelidade. In: VIEIRA, Else Ribeiro Pires (Org.). *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação: Encruzilhada da Textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: UNESP, 2005.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- BALIO, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. New York: Scribner, 1995.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: *Cadernos do Mestrado/Literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, p. 8–32.
- BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar: Cinema*. Trad. Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. Edição Pastoral.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 2003.
- BROCHURE. 2007. 250 pixels. Largura: 414 pixels. 300 dpi. 24 BIT CMYK. 58.3 Kb. Formato JPEG. Scaneado do panfleto promocional do musical “The Phantom of the Opera”. Disponível em: <C:\Taty\The Phantom of the Opera\Brochure.jpeg>. Acesso: 10 dez 2010.
- CARROLL, Lewis. *Alice – edição comentada*. Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho. Ilustrações originais de John Tenniel; introdução e notas de Martin Gardner; tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CECCON, Vera Lima. *Anotações de Aula sobre o Romantismo Inglês*. Disponível em <<http://www.lettras.ufrj.br/veralima/romantismo/poetas/byron.html#donjuan26>>. Acesso em 30 mar 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CRUZ, Décio. As Opções da Tradução. In: SILVA, Márcia Rios; BLANCO, Rosa Helena (Org.). *Estampa da Letra: Literatura, Lingüística e Outras Linguagens*. Salvador: Quarteto; UNEB, 2004.

_____. Tradução Automática de Textos sob a Perspectiva da Literatura. In: *Estudos Linguísticos e Literários*. N. 27/28, Salvador: EDUFBA, 2001, p. 201-225.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DICIONÁRIO Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete. Verbetes: espelho, manipulação. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A. , 1985.

DICIONÁRIO Enciclopédico de Teologia. Verbetes: superstição. Canoas: ULBRA, 2002.

EBERT, Carlos. *Cor e Cinema*. Disponível em <http://www.aipcinema.com/ficheiros/Conteudos/COR%20E%20CINEMATOGRAFIA%20-%20Carlos%20Ebert.pdf>. Acesso em 07 dez 2009.

EVENSTAR, Elaviel. *The Phantom of the Opera Wallpapers*. Altura: 363. Largura: 584. 96 dpi. 24 BIT. CMYK. 18Kb. Formato JPEG. Compactada. Disponível em: <http://www.freewebs.com/elavieevenstar/sexyecart.htm> Acesso em 10 ago 2009.

DON JUAN deMarco. Direção: Jeremy Leven. Produção: New Line Cinema. Roteiro: Lord Byron, Jeremy Leven. Intérpretes: Johnny Depp, Marlon Brandon, Faye Dunaway e outros. Manaus: Paris Video, 1994. 1 DVD (97min.).

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chaves*. São Paulo: Contexto, 2006.

FISHER, Terrence (dir.). O Fantasma da Ópera. Produção: Hammer Filmes. Roteiro: Anthony Hinds. Intérpretes: Hebert Lom, Michael Gough, Heather Sears, Edward de Souza e outros. Manaus: Microservice, 1962. 1 DVD (83 min.).

FLYNN, John L. *Phantoms of the Opera: the face behind the mask*. Owings Mills: Galactic Books, 2006.

FORSYTH, Frederick. *O Fantasma de Manhattan*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

FRANCIS, Pauline & STEVENSON, Robert Louis. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Londres: Evans Brothers, 2007.

GALE, Colette. *Unmasked: an erotic novel of the Phantom of the Opera*. New York: Signet Eclipse, 2007.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Londres: Multilingual Matters, 2001.

GREENFIELD, Maria Q. *Gnose, Alquimia e Orfismo*. O esoterismo do conto “A Viagem de Sophia” de Mello Breyner Andresen. Norderstedt: Books on Demand, 2010.

HALL, Ann C. *Phantom Variations: the adaptations of Gaston Leroux’s “Phantom of the Opera”, 1925 to the present*. Jefferson: McFarland, 2009.

HOGLE, Jerrold E. *The Undergrounds of the Phantom of the Opera: sublimation and the gothic in Leroux’s novel and its progeny*. Ney York: Palgrave, 2002.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Cecília Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O Corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

IMDB, the internet movie database: banco de dados. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0016220/trivia>>. Acesso em 13 jan 2010.

IMDB, the internet movie database: banco de dados. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0293508/>>. Acesso em 13 nov 2010.

IMDB, the internet movie database: banco de dados. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0099487/>>. Acesso em 02 dez 2010.

IMDB, the internet movie database: banco de dados. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0298148/fullcredits#directors>>. Acesso em 02 dez 2010.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.

JOHNSON, Barbara. A Fidelidade Considerada Filosoficamente. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a Prática da Diferença*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

JULIAN, Rupert (dir.). O Fantasma da Ópera. Produção: Carl Laemmle / Universal Pictures. Roteiro: Raymond Schrock e Elliot Clawson. Intérpretes: Lon Chaney, Mary Philbin, Norman Kerry Snitz e outros. Moema: Techmatrix Multimidia, 1925. 1 DVD (92 min.).

JÚNIOR, Claudionor. Baianos Tomam ‘Banho’ de Pipocas e Festejam Omolu. *Correio da Bahia*. Salvador, 2 ago. 1994. Disponível em: <<http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1994-08-02-r1.pdf>>. Acesso em 15 abril 2010.

KAY, Susan. *Phantom*. Coral Springs: Ilumina Stars, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferra. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LAMBERT, José & VAN GORP, Hendrik. On Describing Translations. In: HERMANS, Theo (Org.) *The Manipulation of Literature*. Londres: Croom Helm, 1985, p. 42-53.

LEFEVERE, André. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Trad. Claudia Matos Seligman. São Paulo: EDUSC, 2007.

LEROUX, Gaston. *O Fantasma da Ópera*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

LITTLE, Dwight H. (dir.). *O Fantasma da Ópera*. Produção: Harry Alan Towers. Roteiro: Duke Sandefur. Intérpretes: Robert Englund, Jill Schoelen, Alex Hyde-White, Bill Nighy e outros. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, 1989. 1 DVD (92 min.).

MACK, Robert L. *The Wonderful and Surprising History of Sweeney Todd: The Life and Times of an Urban Legend*. London: Continuum, 2007

MÉNARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.

MICHAUD, Ginette. Freud: N. do T. ou Afetos e Fantasmas nos Tradutores de Freud. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a Prática da Diferença*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

MIRSALIS, Jon C. *The Phantom of the Opera (1925)*. Disponível em <<http://www.lonchaney.org/filmography/141.html>>. Acesso em: 10 out 2010.

NASCIMENTO, Carolina. *O Fantasma da Ópera*. Disponível em: <<http://editora.globo.com/especiais/2005/oscar2005/ofantasma.htm>> Acesso em: 18 jan. 2011.

OCHS, Ed. Broadway is next stage for pop's top composers. **Billboard**, New York, 29 jan. 1983. N. 4, pg. B-3. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=EiQEAAAAMBAJ&dq=billboard+1983&hl=pt-br&source=gbs_navlinks_s> Acesso em: 03 fev. 2011.

OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

_____. *Tradução Manifesta: Double bind e acontecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

PAZ, Octavio. Tradução: Literatura e Literariedade. Trad. Doralice Alves de Queiroz. In: *Caderno Viva-Voz*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982.

POTO 2004 by Gerrymaniacas on Photobucket. 2011. 1 fotografia color. 13,24 cm x 11,55 cm. Formato JPEG. Imagem recortada. Disponível em <http://i287.photobucket.com/albums/ll131/Gerrymaniacas/POTO/ATcAAABNb36eCKMjAfhpRDAQzqdLQsKmAGh.jpg>> Acesso: 05 jan 2011.

PASZYLK, Bartłomiej. *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: a Historical Survey*. Jefferson: McFarland, 2009.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Caliban as the Prototype of the Postcolonial Translator. In: *Tradução & Comunicação*. Revista Brasileira de Tradutores. Nº 17, São Paulo: Anhanguera Educacional, 2008, p. 43-48.

RILEY, Philip J. *The Phantom of the Opera*: Hollywood Archives Series. Vol 1. Philadelphia: MagicImage, 1994.

RICHARDSON, Tony (dir.). *O Fantasma da Ópera*. Produção: Ross Milloy. Roteiro: Arthur Kopit. Intérpretes: Burt Lancaster, Teri Polo, Charles Dance e outros. São Paulo: Cooperdisc, 1990. 1 DVD (180 min.).

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Josalba Fabiana dos & OLIVEIRA Luiz Eduardo (orgs.). *Literatura e Ensino*. Maceió: EDUFAL, 2008.

SCHUMACHER, Joel (dir.). *O Fantasma da Ópera*. Produção: Odyssey Entertainment / Warner Bros. Pictures / Really Useful Films / Scion Films / Andrew Lloyd Webber. Roteiro: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Gerard Butler, Emmy Rossum, Patrick Wilson, Minnie Driver e outros. Manaus: Microservice, 2004. 1 DVD (141 min.).

SCHUMACHER, Joel (dir.). *O Fantasma da Ópera*. Produção: Odyssey Entertainment / Warner Bros. Pictures / Really Useful Films / Scion Films / Andrew Lloyd Webber. Roteiro: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Gerard Butler, Emmy Rossum, Patrick Wilson, Minnie Driver e outros. Cruz Quebrada: LNK Audiovisuais, 2004. 2 DVDs (135 min.).

STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação*. Trad. De Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Introdução à Teoria do Cinema*. 2 ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2006.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise (ed.). *Ilha do Desterro: Film beyond boundaries*. Florianópolis, UFSC, n° 51, jul/dez 2006.

STEVENSON, Robert Louis. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Classics Illustrated. London: Papercutz: 1968.

THE HANS CHRISTIAN ANDERSEN CENTER. Disponível em: <http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheUglyDuckling_e.html>. Acesso em 15 jan 2011.

THE PHANTOM of the Opera promo: banco de dados. 1 fotografia, color. 9,63cm x 9cm. Disponível em: <<http://www.moviepicturedb.com/picture/23962454?qid=1>> Acesso em 20 mar 2010.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

_____. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

TRADTERM, n.13. Org. por Eliana P.C. Franco, Vera Araújo Santiago e Décio Torres Cruz. São Paulo, n. 13, 2007.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma Ética da Diferença*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2002.

VIALLE, Wilton do Lago. *Candomblé de Keto ou Alaketo*. 6 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. A Interação do Texto Traduzido com o Sistema Receptor: A Teoria dos Poli-Sistemas. In: VIEIRA, Else Ribeiro Pires (Org.). *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

WEBBER, Andrew Lloyd. *Cats: The Book of the Musical*. San Diego, New York, and London: Harcourt Brace & Company, 1983.

ZISMAN, Chaia. *O Espelho*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

ANEXO A – Lista cronológica de adaptações para filmes ou peças teatrais do romance *Le Fantôme de l'Opéra*, de Gaston Leroux, 1925.

The Phantom of the Opera, Rupert Julian (1925)

Ye Ban Ge Sheng (Song at Midnight), Weibang Mz-Xu (1937), China

The Phantom of the Opera, Arthur Lubin (1943)

El Fantasma de La Opereta, Enrique Carreras (1954), Argentina

El Fantasma de La Opereta, Fernando Cortes (1959), México

El Fantasma de la Opera, Narciso Ibáñez (1960), Argentina

The Phantom of the Horse Opera, Paul J. Smith (1961) [Animação]

Ye Bang Ge Sheng (Mid-Nightmare), Yuan Quifeng (1961), China

The Phantom of the Opera, Terrence Fisher (1962)

Il Vampiro Del Opera (The Monster of the Opera), Renato Polselli (1964), Itália

Phantom of What Opera? NBC/Jack Laird Production for Universal Television, Gene Kearney (1971)

The Phantom of Hollywood, Gene Levitt (1974) [no acknowledgement for M. Gaston Leroux]

Phantom of the Paradise, Brian De Palma (1974)

The Phantom of the Opera (The Wimbledon Actor's Company), David Giles (1975)

The Mystery of the Hollywood Phantom, 2 partes, Steven Stern (1977)

KISS Meets the Phantom of the Park, Gordon Hessler (1978)

Phantom of the Bijoux, Derek Savage (1979)

The Phantom of the Opera, Robert Markowitz (1983)

The Phantom of the Opera (The Theatre Royal), Ken Hill (1984)

Phantom of the Studio (for "Knight Rider"), Glen Larson (1985)

The Phantom of the Opera (The Really Useful Group) Harold Prince, Producers: Andrew Lloyd Webber, Cameron Makintosh (1986)

- The Phantom of the Opera* (Baltimore Actors Theater) Helen Grigal (1987)
- The Phantom of the Opera*, Dwight H. Little (1989)
- The Phantom of the Opera*, Tony Richardson (1990)
- Phantom of the Opera*, Darwin Knight (1990)
- Dance Macabre* (The Phantom of the Opera), Greydon Clark (1991), Filipinas
- O Fantasma da Ópera*, Del Rangel, Atillio Ricco, Álvaro Fugulin (1991), Brasil
- Phantom: A New Musical* (Drury Lane Theatre in Oakbrook Terrace Illinois), David H. Bell (1991)
- Phantom of the Court House* (for Night Court), Jim Drake (1991)
- Phantom of the Ritz, Allen Plone (1992)
- Ye Bang Ge Sheng* (The Phantom Lover) Ronny Yu (1995), China
- Il Fantasma dell'Opera*, Dario Argento (1998), Itália
- Phantom of the Megaplex* (Disney), Blair Treu (2000)
- Belphégor – Le fantôme du Louvre*, Jean-Paul Salome (2001)
- The Phantom of the Opera*, Joel Schumacher (2004)
- Le Fantôme de l'Opéra*, Volker Schlöndorff (2006), França (Série de TV)¹⁷¹

¹⁷¹ FLYNN, John L. *Phantoms of the Opera*. The face behind the mask. Owings Mills: Galactic Books, 2006.

ANEXO B – Canção *No One Would Listen*, presente em cena excluída de OFO de 2004, cantada por Gerard Butler, ator que interpreta o Fantasma, e presente nos extras do DVD lançado na Europa.

*No One Would Listen*¹⁷²
(Andrew Lloyd Webber & Charles Hart)

Ninguém Queria Ouvir

No one would listen
No one but her
Heard as the outcast hears

Ninguém queria ouvir
Ninguém, só ela
Ouviu como a plateia ouve

Shamed into solitude
Shunned by the multitude
I learned to listen
In my dark, my heart heard music

Envergonhado na solidão
Rejeitado pela multidão
Eu aprendi a ouvir
Em minha escuridão, meu coração
ouviu música

I long to teach the world
Rise up and reach the world
No one would listen
I alone could hear the music

Eu desejo ensinar o mundo
Levantar-me e alcançar o mundo
Ninguém queria ouvir
Só eu conseguia ouvir a música

Then, at last, a voice in the gloom
Seemed to cry "I hear you"
I hear your fears
Your torment and your tears

Então, afinal, uma voz na escuridão
Parecia clamar "Eu te ouço"
Eu ouço seus medos
Seu tormento e suas lágrimas

She saw my loneliness
Shared in my emptiness
No one would listen
No one but her
Heard as the outcast hears

Ela viu minha solidão
Compartilhou do meu vazio
Ninguém queria ouvir
Ninguém, só ela
Ouviu como a plateia ouve

¹⁷² SCHUMACHER, Joel (dir.). O Fantasma da Ópera. Produção: Odyssey Entertainment / Warner Bros. Pictures / Really Useful Films / Scion Films / Andrew Lloyd Webber. Roteiro: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Gerard Butler, Emmy Rossum, Patrick Wilson, Minnie Driver e outros. Cruz Quebrada: LNK Audiovisuais, 2004. 2 DVDs (135 min.).