

## O forasteiro da Ópera Parisiense: A representação do estrangeiro em adaptações do Fantasma da Ópera<sup>1</sup>

Isabel Freitas Aguiar da Silva BAHÉ<sup>2</sup>

Sofia Cavalcanti ZANFORLIN<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### RESUMO

O estudo analisa a representação da figura do Fantasma da Ópera, personagem que nomeia o livro de Gaston Leroux (2019), na perspectiva do *arquétipo do estrangeiro* nas adaptações de 1925, de Rupert Julian, e de 2004 por Joel Schumacher. A pesquisa foi conduzida por meio de uma análise comparativa apoiando-se na análise de representação proposta pelo teórico Stuart Hall (2016), para identificar os recursos discursivos e visuais que compõem esta representação e investigar a condição do personagem e se há uma naturalização desta figura como o vilão. Foi constatado que, apesar de abordagens distintas do personagem, o Fantasma mantém-se um forasteiro nas narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** adaptação; cinema; representação; estrangeiro; Fantasma da Ópera.

*O Fantasma da Ópera*, livro publicado originalmente no ano de 1910 pelo escritor francês Gaston Leroux (2019), leva o leitor aos palcos de Paris do século XIX, local em que corriam rumores de um fantasma que habitava o calabouço de um teatro e que, ao ouvir a bela voz de Christine Daaé, assume a posição de protetor invisível da artista ao mesmo tempo em que deseja conquistar o seu amor.

Eram inúmeros os delírios que penetravam as mentes dos trabalhadores que conviviam com a lenda deste ser etéreo que peregrinava os bastidores dos espetáculos. Seria uma invenção dissimulada para assustar as pequenas dançarinas? Ou um passatempo dos maquinistas sonâmbulos que não mais sabiam desprender o real do sonho? Talvez uma miragem causada pelo estresse das apresentações? Muitas eram as possibilidades, uma, porém não era considerada: a criatura era um homem, de carne e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no II04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação. 7º semestre do Curso de Jornalismo da UFPE, email: [isabel.freitas@ufpe.br](mailto:isabel.freitas@ufpe.br)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Departamento de Comunicação Social da UFPE e coordenadora do Núcleo Migrações, Mobilidades e Gestão Contemporânea de Populações – MIGRA, email: [sofia.zanforlin@ufpe.br](mailto:sofia.zanforlin@ufpe.br)

---

osso, escondido no subterrâneo do teatro parisiense por sua aparência “monstruosa”, uma sombra a qual poucos direcionavam seu olhar antes de fugir do escuro, pois

O Fantasma da Ópera existiu. Não foi, como se julgou por muito tempo, inspiração de artistas, superstição de diretores nem criação grotesca das mentes exaltadas das demoiselles do corpo de baile, de suas mães, das lanterninhas, do pessoal dos camarins ou da zeladora. Sim, embora tivesse o aspecto de um verdadeiro fantasma, isto é, de uma sombra, ele foi todo carne e osso (LEROUX, 2019, p. 21).

Alguns movimentos narrativos da ficção, que neste trabalho consideramos a literária e cinematográfica, utilizam-se de recursos alegóricos a fim de caracterizar as sombras, assombrações, os fantasmas e monstros. No Gótico, que de acordo com França (2018), parte de uma tradição que usa o horror e o personagem monstruoso para “figurar e expressar os medos e as ansiedades de uma época e de um lugar”, estes personagens são o “Outro”, estrangeiros nos esquemas que compõem o suspense da narrativa, vilões que carregam em sua constituição os horrores de uma parcela da sociedade.

Um *estrangeiro*, como um personagem social, é a personificação do estranhamento sobre o Outro - aquele que não se enquadra - a partir de uma ideia comum de existir num sistema (BITTAR, 2008). A definição de um indivíduo como *estrangeiro*, se estabelece a partir das relações de poder que compõem a ordem social, por aqueles que estabelecem a noção do ‘Outro’, outrossim, “as pessoas não são estrangeiras em si mesmas, senão para alguém que assim as define”<sup>4</sup>, escreveu Olga Sabido Ramos (2012, p. 11). De certa forma, o *estrangeiro* é um monstro social, a personificação dos estranhamentos e medos, um “inimigo interior” - como define Simmel (2012) - do sistema, representado pela ficção na pele de heróis byronianos, criaturas pós-humanas, vampiros e fantasmas.

A pesquisa em questão analisa o Fantasma da Ópera, personagem que nomeia a obra de Gaston Leroux (2019), sobre a perspectiva do *estrangeiro* em duas adaptações clássicas - dirigidas por Rupert Julian (1925) e Joel Schumacher (2004). Consideramos, neste estudo, que uma adaptação é mais que uma mera *tradução* do seu texto-fonte para outra linguagem, ela se apresenta como uma *transposição dialógica*: o filme e a obra-fonte dialogam com seus respectivos tempos, linguagens e paradigmas de sentido (STAM, 2008). Deste modo, ao considerarmos os objetos - adaptações e obra-fonte - como processos de tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2010), podemos estabelecer as diversas interpretações dos discursos originais que circulam nas releituras.

---

<sup>4</sup> Grifo nosso.

## O ARQUÉTIPO DO ESTRANGEIRO

Para esclarecer nossa percepção é necessário compreender que o personagem Erik - o Fantasma da Ópera - compõe o que aqui chamamos de *arquétipo do estrangeiro*. Buscando definir este arquétipo, recorreremos aos estudos de diferentes autores que fundamentam o conceito do *estrangeiro/migrante*: Abdelmalek Sayad (1998), Georg Simmel e Alfred Schütz (2012). De acordo com eles, o migrante é, por essência, um *estrangeiro*, visto que, a partir do processo do migrar, é destituído de pátria, origem e identidade. Além disso, é deslocado de qualquer status que possuía e privado de um “lugar” no esquema social, ou seja, a ele sempre será delegado a posição de “Outro” independentemente de suas conquistas, ascensões ou aquisições (SAYAD, 1998). A construção da figura do *estrangeiro* é uma forma social de ser com os outros, pois a definição de um indivíduo como tal, se dá sempre por outrem (SIMMEL et al., 2012).

Assim, ao considerarmos a construção de uma narrativa ficcional, se estabelece uma crise, por interromper uma corrente de hábitos e originar condições modificadas de consciência e prática. Tal crise se perpetua na figura do *estrangeiro*, pois no conflito cultural entre sua origem e a cultura do grupo em que se encontra, a primeira é excluída, ocasionando uma crise identitária pessoal, ao mesmo tempo em que incorpora o questionamento das normas que cercam a segunda (SCHÜTZ et al., 2012).

Ainda nesse contexto, as relações do *estrangeiro* com os *estabelecidos* são marcadas pela estranheza, descrença e desprezo pelos sentimentos desta figura. Desprovido de status, o *estrangeiro* busca a aceitação do grupo que o cerca que, ao caracterizá-lo como *outsider* (ELIAS et al., 2012), invalida sua história – uma vez que compartilha o presente e o futuro com o grupo *estabelecido*, mas sendo excluído do mesmo por não compartilhar o passado - e o transforma em um modelo social: é o inimigo, delinquente, pobre, monstro, selvagem - é a própria antítese do modelo de estabelecimento.

O presente estudo se fundamenta na pesquisa qualitativa objetivando a análise comparativa de duas adaptações do *Fantasma da Ópera*, a mais antiga (Julian, 1925) e a mais recente (Schumacher, 2004), apoiando nossas percepções na teoria da representação proposta por Stuart Hall (2016), o qual considera a linguagem como um elemento central

---

para as produções de sentido que, se compartilhados, conceituam-se como cultura ou *sistema de representação*, sendo a partir do movimento de representar, que construímos ideias, conceitos e sentimentos.

Robert Stam (2008), por sua vez, considera que a adaptação literária está alicerçada no princípio da tradução intersemiótica, que sofre influência do tempo e contextos implícitos nesta transposição, ou seja, novas produções de sentido se aderem à narrativa. A tradução intersemiótica diz respeito à transmutação do texto verbal ao não-verbal (JAKOBSON, 2010) neste caso, a representação do texto literário para o cinematográfico, que abarca em si a linguagem oral, sonora e visual.

Como os filmes se configuram como traduções intersemióticas da obra, torna-se possível perceber por meio de uma análise comparativa quais são os recursos discursivos e visuais que formam esta representação. Para tal, estabelecemos três categorias de análise, sendo estas: O Fantasma – no qual dissecamos a figura de Erik como *estrangeiro* a partir do *Fantasma da Ópera* (2019); O Forasteiro do Cinema Mudo – análise comparativa do filme de Julian (2019) em relação à sua obra-fonte; e O Anjo da Música – análise do musical de Schumacher (2004) em comparação com o livro de Leroux (2019) e o longa de 1925; buscamos nestas categorias aprofundar nossa compreensão das versões da referida obra.

Em suma, o objetivo da presente proposta é identificar como as adaptações do Fantasma da Ópera representam o personagem Erik na figura do *estrangeiro*, tomando como referência o texto-fonte de Leroux (2019). Por fim, investigaremos nas obras a hipótese da naturalização do personagem na condição do forasteiro, cujo status na narrativa é de vilania.

## AS FACES DO FORASTEIRO DA ÓPERA PARISIENSE

### 1. O Fantasma

No caso desta análise, o Fantasma da Ópera pode ser categorizado como um forasteiro, um personagem que perturba a ordem do grupo social em que está inserido. Na obra de Leroux (2019), a história de Erik é contada por meio de relatos, por isso não temos acesso à sua origem, que tende a torná-lo mais mito do que pessoa, o que se perpetua tanto no filme de Julian (1925) quanto no de Schumacher (2004).

---

Em *O Fantasma da Ópera* (2019), o narrador tem o propósito de investigar, com motivação quase jornalística, alguns acontecimentos sobrenaturais da Ópera de Paris - no atual palácio de Garnier - e a lenda do Fantasma, confirmando sua existência - daí a primeira sentença da obra: “O Fantasma da Ópera existiu”. Erik é uma figura excêntrica que habita os espaços subterrâneos da Ópera, conhece cada pedaço do submundo abaixo dos espetáculos, cada túnel, cada atalho, o que junto a sua habilidade de camuflagem, o permite perambular pelo palácio sem ser notado, como um fantasma.

Erik assume para si a lenda do Fantasma da Ópera para conseguir alguns “privilégios”, como um salário e uma cabine exclusiva para assistir os espetáculos. Caso não sejam concedidos, o espírito passa a atormentar os trabalhadores, artistas e administradores da Ópera. Ainda assim, sua mera existência é uma impossibilidade aos olhos dos *estabelecidos*, uma mera fantasia que permeia os medos dos trabalhadores no escuro e uma história que as pequenas bailarinas creem ser real. A ele não é delegada nem a mínima consideração de um inimigo à espreita, apesar da monstruosidade gótica presente em sua descrição - chamado também de face da morte, seu rosto é comparado com uma caveira, sua pele pálida e esticada sobre ossos proeminentes, olhos amarelos brilhantes e sem nariz, comumente escondidas sob uma máscara.

Erik não tem origem, história ou identidade. Seu nome, como o próprio revelou na obra, foi assumido por acidente. Mais além no livro, temos um vislumbre da criatura por trás da máscara, uma mente brilhante, com comportamentos infantis, com desejo de ser “amado pelo que sou” (LEROUX, 2019). Apesar de adaptar-se à sua condição de invisibilidade, como um *outsider*, ele busca ser aceito pela sociedade que o condena à inexistência por sua monstruosidade, o que é possível compreender no recorte a seguir:

Pobre e infeliz Erik? Devemos lastimá-lo? Amaldiçoá-lo? Ele só pedia para ser alguém como todo mundo! Mas era demasiado feio! E foi obrigado a esconder seu gênio ou usá-lo para executar truques, ao passo que, com um rosto comum, teria sido um dos mais nobres da raça humana! Possuía um coração no qual cabia o império do mundo e no fim viu-se obrigado a se contentar com um porão. Com efeito, é digno de pena o Fantasma da Ópera! (LEROUX, 2019, p. 412-413)

De certo modo, o personagem sofre o sequestro de sua fala e tem sua figura deturpada, algo que se aplica ao *arquétipo do estrangeiro* (SODRÉ, 2013). Assim, uma das formas de analisar as construções linguísticas em torno do personagem é observar a sua representação nos filmes. Stuart Hall (2016) diz que a linguagem se interliga à cultura - compreensão - pela representação, que pode fixar uma identificação simbólica que naturaliza o *estrangeiro* na condição de vilão/forasteiro.

## 2. O Forasteiro do Cinema Mudo - O Monstro de Julian

Lançado quinze anos após a publicação do livro, *O Fantasma da Ópera* (1925) foi considerado a maior produção do ano da Universal Pictures, com roteiro de Elliott J. Clawson, Raymond L. Schrock, Richard Wallace e Tom Reed; e direção de Rupert Julian (1925), o filme mudo inspira-se na estética e sonoplastia da ópera de Fausto, por Charles Gounod.

Considerando o texto-fonte, o filme também reflete a Ópera de Paris, assombrada pela lenda do Fantasma da Ópera. Qualquer habitante e trabalhador do palácio tem medo de despertar a raiva do espírito, lustres caem ao seu comando, trabalhadores aparecem mortos ao amanhecer, cantoras desaparecem e espetáculos são arruinados. No fim, os administradores descobrem que o morador dos confins subterrâneos da Ópera é Erik, nascido no Massacre de Boulevard, mestre das artes das trevas e criminoso foragido.

O personagem – Fantasma da Ópera, Assassino das Profundezas – é compositor autodidata e morador desconhecido da Ópera de Paris, é desesperadamente apaixonado pela artista aspirante Christine Daaé, e usa os privilégios de Fantasma para ajudá-la a alcançar sucesso, com a esperança de que ela possa retribuir seus sentimentos. Quando Christine demonstra medo e desprezo pela aparência de Erik, ele passa a atormentá-la e manipulá-la com seu talento, raptando-a para o subterrâneo.



Foto 1 – The Phantom of The Opera (1925)

O cinema entrelaça, desde seus primórdios, a ficção de horror e o Gótico, adaptando obras clássicas da literatura gótica, tais como Drácula, Frankenstein, o Homem que Ri e o Fantasma da Ópera. Mais que isso, o Gótico tornou-se uma estética do cinema de horror, caracterizado pelas estratégias visuais e sonoras com objetivo de criar uma aura onírica, assustadora e sobrenatural que acompanha o espectador durante o filme (MARTONI, 2011). Assim, o filme de Julian (1925) constrói uma narrativa fidedigna do livro de Leroux (2019), utilizando-se das técnicas de luz e sombras, o cenário na Ópera de Paris e a sonoplastia, que remete ao movimento da música romântica, para trazer ao cinema as palavras do autor francês.

Pela proximidade temporal entre a adaptação e seu texto-fonte, existe uma similaridade na representação dos personagens criados por Leroux (2019) na leitura de Julian (1925), que também usa trechos do livro e transpõe cenas importantes da história, mantendo a aparência do Fantasma como uma figura que inspira horror e desprezo, como é possível perceber na descrição do protagonista por um dos trabalhadores da Ópera:

Os olhos dele são como a de uma caverna apavorante onde não há luz – como os buracos de uma caveira dando risada! O rosto dele é como a pele de uma cabra leprosa, uma pele amarelada bem esticada agarrada ao osso! O nariz dele... não há nariz! [...] Tenha cuidado, os fantasmas não gostam de serem vistos ou que falem sobre eles (Phantom of The Opera, 1925).



Foto 2 – The Phantom of The Opera (1925)

É possível concluir que a adaptação de Rupert Julian (1925), por ser mais fiel ao tom da obra de Leroux (2019), bestifica o personagem de Erik, ou seja, representa-o como monstro, criatura vil que sequestra a bela donzela, reencarnação da pureza, um ser que - pelo menos fisicamente - não demonstra traços humanos. Assim, como reação a qualquer

criatura sobrenatural, o instinto social clama que ele deve ser combatido, tal combate demonstrado por Julian (1925) na cena clássica da multidão proletária da Ópera com tochas e enxadas em busca do Fantasma, expurgando-o por fim nas profundezas do rio.

A história pessoal de Erik não é considerada: ele simplesmente é o Fantasma da Ópera, um mito cuja própria existência é por si só questionada. Sua relação com outros personagens, como delineado pelo *arquetipo do estrangeiro* e sua relação com o modelo de estabelecimento, é marcada pela ambiguidade e pela descrença em torno de seus sentimentos: Erik busca a aceitação por meio da afeição que não lhe é negada, pois os outros não o reconhecem como ser humano.

### 3. O Anjo da Música - A Ária de Joel Schumacher

*O Fantasma da Ópera* (2004), com direção de Joel Schumacher, foi roteirizado por Andrew Lloyd Weber e tem base no musical homônimo da Broadway, inaugurado em 1986 – a segunda produção de entretenimento com maior sucesso da história. O filme é esteticamente fundamentado na ficção de Gaston Leroux (1919) e sonoramente deslocado do seu tempo, mesclando musical, Gótico e cinema.



Foto 3 – The Phantom of The Opera (2004)

Com uma construção temporal nostálgica, o filme acompanha as memórias da Ópera de Paris na década de 1870, quando a estrela do elenco do espetáculo se recusa a performar na noite, Christine Daaé faz sua bem-sucedida estreia como solista, encantando espectadores e redespertando o seu amor de infância – o Visconde de Chagny. No entanto, o que aparentava ser talento natural de um prodígio era, na realidade, produto de esforços do tutor misterioso de Christine, a quem chamava de Anjo da Música – o espírito a qual



venerava antes de cada performance. A criatura angelical de Christine, paradoxalmente, perambulava os túneis do palácio, habitava os pesadelos das crianças, e protagonizava as histórias que envolviam a lenda do Fantasma da Ópera.

O filme de Schumacher (2004), lançado aproximadamente um século após a publicação do livro de Leroux (1919), traz novas interpretações condizentes com seu tempo e paradigma cultural. A principal divergência diz respeito à aparência do Fantasma, que na versão de Julian (1925) possuía o rosto completamente deformado e utilizava uma máscara que cobria toda sua face, causando horror e repulsa por parte dos personagens, especialmente de Christine Daaé. A adaptação de Schumacher (2004) traz o personagem de rosto parcialmente deformado, coberto por uma pequena máscara, que não corresponde com a descrição do Fantasma originada por Leroux (1919): suas feições são humanas e não causam medo, pelo contrário, atraem o olhar do espectador.

Schumacher (2004) transforma o Assassino das Profundezas de Julian (1925) no Anjo da Música, um ser moralmente ambíguo que guia Christine Daaé ao estrelato enquanto busca seu amor. A relação entre o protagonista e seu interesse amoroso, marcada pela repulsa na primeira obra, é repleta pelo fascínio e atração na segunda. Enquanto no filme de 1925 há poucas cenas de contato físico entre Erik e Christine – as quais são de cunho violento e agressivo –, no longa de 2004 os dois personagens são atraídos e existe a aproximação de seus corpos pelo toque e dança, promovida pela música, ocasionando um ‘triângulo amoroso’ entre o Anjo da Música e o romance de Christine com o Visconde de Chagny.



Foto 4 – The Phantom of The Opera (2004)

---

Portanto, o que podemos concluir é que Schumacher apresenta o Fantasma da Ópera como um *anti-herói*, arquétipo que apresenta tanto as qualidades de um *herói* quanto de um *vilão*. A figura do *anti-herói* expõe em seu âmago que o erro é inerente ao humano, o que possibilita uma identificação do espectador com o personagem, tanto pelo movimento da fuga à realidade – fantasiando sobre atos que não se pode cometer – quanto pelo reconhecimento das falhas e qualidades de si espelhadas no personagem (ARAÚJO, 2022). Diferentemente do *herói*, com seu senso inato de moral, e do *vilão*, sua antítese, o *anti-herói* desperta empatia e identificação pelos seus defeitos e fracassos.

A versão de Joel Schumacher (2004) investe em elementos que remetem ao Gótico do livro, mas diferencia-se na tentativa de humanizar a fisionomia de Erik: o qual possui um rosto humano, que atrai o olhar do espectador - o Fantasma é interpretado por Gerard Butler -, capaz de demonstrar emoções e sua caracterização não é voltada para o horror - a característica ‘incomum’ desta versão é o uso de uma máscara. Isso não significa que a última adaptação confere um olhar sensibilizado sobre a história e condição do personagem: ele é um *estrangeiro*, sem identidade ou passado, que de tanto mistério se tornou um mito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Fantasma da Ópera* (1925), Erik é retratado como uma criatura sobrenatural, que inspira o horror no espectador e contribui para a atmosfera sombria do filme, seguindo o tom dado por Leroux (2019) no livro, com traços góticos - onde as figuras antitéticas são representadas como criaturas sobrenaturais, levando a entender que não havia humanidade nelas. Por sua vez, a adaptação de Schumacher (2004) busca criar uma relação de afeto entre o Fantasma e o espectador, romantizando o personagem - a aura de mistério se manteve, ganhou um rosto humanizado e sua característica principal passa a ser uma máscara - tornando-o mais atraente ao público.

Em nossa concepção, as adaptações, apesar de divergirem nas abordagens do personagem, naturalizam a posição de forasteiro de Erik: um personagem sem história própria, o *estrangeiro*, representado como a antítese de um modelo social, aquele que causa perturbação no modo de viver de determinado grupo na jornada em busca pela aceitação não se concretiza por ser considerado destituído de humanidade e sempre reconhecido como o ‘Outro’.

---

Este trabalho contribui com estudos da ficção ao explorar as diversas leituras em torno da obra destacada e investigar, nos discursos que envolvem suas releituras, as representações do *estrangeiro* que, considerando o importante papel da ficção no processo de produção de leituras de mundo, refletem a posição que esta figura se encontra na sociedade, entendendo também quais são os estranhamentos e medos que formulam os olhares preconceituosos sobre o mesmo.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Silvana Torricella Costa. **O Cinema Como Veículo de Empatia: A Identificação Do Espectador Com a Figura Do Anti-Herói**. 2 nov. 2022.

BITTAR, E. C. B. Quem é estrangeiro no mundo dos homens? **Ide**, v. 31, n. 47, p. 110–113, 1 dez. 2008.

FRANÇA, J. Processos de composição da personagem na ficção gótica: as figurações do monstro humano. In: GARCIA, F.; et al. (Org.). **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, v.1, 2018.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

MARTONI, A. S. A Estética Gótica na Literatura e no Cinema: In. RODRIGUEZ, B. M. [org.]. **Anais do XII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, Curitiba: ABRALIC, 2011.

LEROUX, G. **O Fantasma da Ópera**: edição comentada. [s.l.] Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2019.

SAYAD, Abdelmalek. **A Imigração, ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SIMMEL, Georg; SCHÜTZ, Alfred; ELIAS, Norbert; CACCIARI, Massimo. **El extranjero**: sociología del extraño. Madrid: Sequitur, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: Uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THE PHANTOM OF THE OPERA. Rupert Julian. Estados Unidos: Universal Studios, 1925. 1 DVD (93 min).

THE PHANTOM OF THE OPERA. Joel Schumacher. Estados Unidos/Reino Unido: Warner Bros. Pictures, 2004. 1 DVD (143 min).