



**ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA “O FANTASMA DA ÓPERA” SOB A ÓTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL**

**ANALYSIS OF LITERARY WORKS AND FILM "THE PHANTOM OF THE OPERA" FROM THE PERSPECTIVE OF CULTURAL INDUSTRY**

**MANGILI, Ana Raquel Périco<sup>1</sup>**

**RESUMO**

Este artigo tem por objetivo utilizar o conceito de Indústria Cultural, elaborado pelos filósofos *Theodor Adorno* e *Max Horkheimer* em 1947, como base para a análise da obra literária “*O Fantasma da Ópera*”, de autoria do francês *Gaston Leroux*, e de sua adaptação cinematográfica, produzida por *Joel Schumacher* e *Andrew Webber* em 2004. Para este fim, através de uma revisão da literatura concernente ao tema, também será feita uma breve exposição sobre o conceito de Indústria Cultural, bem como sua relação com o Erotismo, pois esses dois conceitos são fundamentais para se empreender a análise das obras literária e cinematográfica citadas acima. Com base nas reflexões desenvolvidas neste artigo, pode-se concluir que, apesar da obra literária “*O Fantasma da Ópera*” constituir originalmente uma crítica à Indústria Cultural, sua adaptação cinematográfica de 2004 se deu seguindo os moldes e padrões estéticos dessa mesma Indústria a qual pretendia criticar, dessa forma contradizendo o elemento crítico original da história.

**Palavras-Chave:** Indústria Cultural; *O Fantasma da Ópera*; *Theodor Adorno*.

**ABSTRACT**

This article aims to use the concept of Cultural Industry, developed by philosophers *Theodor Adorno* and *Max Horkheimer* in 1947 as a basis for the analysis of literary work "Phantom of the Opera," by the French *Gaston Leroux*, and its film adaptation produced by *Joel Schumacher* and *Andrew Webber* in 2004. to this end, through a review of literature related to the topic will also be a brief presentation on the concept of culture industry and its relationship with the erotic, as these two concepts are fundamental to undertake the analysis of literary and cinematic works cited above. Based on the reflections developed in this article, it can be concluded that despite the literary work "Phantom of the Opera" originally constitute a critique of the culture industry, its film adaptation 2004 occurred following the molds and aesthetic standards of that industry which intended to criticize, thus contradicting the original critical element of the story.

**Keywords:** Cultural Industry; *Phantom of the Opera*; *Theodor Adorno*.

<sup>1</sup> Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6892589304197616>. E-mail: [ana\\_rpm@ig.com.br](mailto:ana_rpm@ig.com.br)



## Introdução

Em 1910, o jornalista e escritor francês *Gaston Leroux* lançou o seu mais famoso livro, “*O Fantasma da Ópera*” (*Le Fantôme de l’Opéra*, título original). A inspiração para a história surgiu durante uma visita que o escritor fez ao Teatro de Paris na época. Além disso, a obra também recebeu influências da novela “*Trilby*”, de *George du Maurier*.

Entre 1925 a 1985, ocorreu uma série de adaptações cinematográficas baseadas no livro de *Leroux*. E, em 1986, o compositor *Andrew Lloyd Webber* criou sua versão musical da obra “*O Fantasma da Ópera*”. Devido ao grande sucesso do espetáculo, inclusive sendo considerado por inúmeros críticos como a maior atração teatral de todos os tempos, *Webber* se juntou ao diretor *Joel Schumacher* e lançaram, em 2004, a versão cinematográfica desse musical.

Apesar do filme de 2004 originar-se da obra de *Leroux*, ele apresenta algumas diferenças da história original, assim como qualquer outra tradução intersemiótica. Mas, generalizando, pode-se apresentar um breve resumo que servirá para as duas narrativas, o que será útil para a compreensão da análise desenvolvida neste artigo.

### Resumo da narrativa de “*O Fantasma da Ópera*”

A história de “*O Fantasma da Ópera*” é ambientada no Teatro de Paris no final do século XIX. Os diretores do teatro vivem assombrados constantemente por uma figura misteriosa, conhecida como o Fantasma, mas que, na verdade, é Erik, um homem desfigurado facialmente, um gênio das artes e da música, vítima do preconceito e isolamento social. Ele habita secretamente os subterrâneos do lugar, e dessa forma manipula, através de cartas com exigências e ameaças, todas as pessoas e acontecimentos ao seu redor, também buscando, assim, favorecer a sua protegida,

a inocente cantora *Christine Daaé*, que nem imagina que seu tutor misterioso, chamado por ela de “Anjo da Música”, está por trás das intrigas do local.

Uma noite, quando a Prima Donna da Ópera, *Carlotta*, se sente indisposta e *Christine* é chamada para se apresentar em seu lugar, e nesta apresentação ela reencontra a sua antiga paixão de infância (e agora patrocinador do teatro), *Visconde Raoul de Chagny*, estranhos e sombrios acontecimentos começam a tomar conta do local. Movido por um amor e ciúmes obsessivos que sente pela jovem cantora, o Fantasma lança mão de todos os recursos possíveis para evitar perder a sua amada, não se importando com as consequências de seus atos e buscando eliminar todos aqueles que se colocarem em seu caminho.

No fim, colocando a vida de *Raoul* em perigo, o Fantasma chantageia *Christine*, que opta por escolhê-lo, em troca de manter o seu amado a salvo. Porém, após beijá-la, *Erik* percebe que a moça nunca o amará, e que sente, ao máximo, pena dele. Sendo assim, ele liberta o jovem casal, e continua em sua profunda solidão.

Dentre as inúmeras interpretações que se pode inferir da história, está aquela que, fazendo uso de metáforas, indica que esta obra apresenta uma crítica à Indústria Cultural. Mas, na tradução intersemiótica da narrativa para o filme-musical homônimo de 2004, ocorreu uma contradição a este princípio crítico original presente na história. Para desenvolver uma análise da obra literária e explicar as contradições presentes na sua narrativa cinematográfica, primeiramente apresentaremos neste artigo o conceito de Indústria Cultural e sua relação com o erotismo.

### O conceito de Indústria Cultural

*Adorno* e *Horkheimer*, dois principais expoentes da *Escola de Frankfurt*, criada em 1924 na Alemanha, usaram pela primeira vez o termo “Indústria Cultural” para enfatizar a diferença entre este novo



conceito e a tradicional ideia de “cultura de massa”. Esta última pode ser entendida como referente à cultura popular, expressões artísticas que surgem espontaneamente do povo, suas manifestações naturais. Já o termo “Indústria Cultural” se refere a uma ideologia capitalista de mercantilização da cultura, de forma a adequá-la ao consumo massificado. Buscando o lucro, os grandes empresários fazem da cultura produtos a serem consumidos pela população.

*Adorno e Horkheimer* citam os termos “esclarecimento” e “mistificação” como peças-chave para o funcionamento da Indústria Cultural. O tradicional conceito de esclarecimento, definido pelo filósofo *Kant*, é:

[...] a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento. (KANT, 2009, p. 57).

O esclarecimento seria o uso prático da razão, como uma forma de combater os mitos, libertar o ser humano do medo e garantir o domínio sobre a natureza. Porém, *Adorno e Horkheimer* complementam esse conceito e mostram a contradição existente nele dentro da sociedade capitalista. Levando em conta que “saber é poder”, o conhecimento é apropriado e legitimado por poucos indivíduos, que irão priorizar o saber técnico, o conhecimento prático, em busca de obter poder e vantagens sobre os demais, como os filósofos afirmam abaixo:

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o

que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24).

Desta forma, o esclarecimento possui como uma de suas características o fato de provocar a alienação da maior parte da população, a parcela a ser manipulada por uns poucos indivíduos esclarecidos, que a transforma em uma grande “massa”, tratando-a como se ela fosse uniforme e homogênea, para que possa consumir produtos padronizados pelo modo de produção capitalista. Como consequência da busca exclusivamente pelo poder de uma minoria, há o triunfo da Razão Instrumental e, conseqüentemente, a mecanização dos saberes, a construção de uma sociedade tecnocrática, a ausência de reflexão e postura crítica, que leva ao “acomodamento” dos indivíduos e a perda de sua autonomia.

E, para evitar que essas pessoas se frustrem por estarem presas neste mecanismo e, conseqüentemente, passem a questionar os valores impostos e saiam de seu estado de menoridade, a Indústria Cultural, além de dar aos indivíduos a ilusão de possuírem um total esclarecimento, também “mistifica” suas mercadorias ao se utilizar da mídia e da publicidade para criar desejos consumistas na população e, em seguida, oferecer produtos e bens culturais que prometem satisfazer todos esses desejos, tornando os indivíduos dependentes do consumo. O “desencantamento do mundo” está estritamente ligado ao processo de aquisição de mercadorias-fetice, pois o mundo desencantado está repleto de encantamentos criados pela Indústria Cultural (Dialética do Esclarecimento).

Os bens produzidos pela Indústria Cultural não apresentam o mesmo valor e significado que aqueles oriundos da cultura popular. Estes últimos não visam outro objetivo a não ser o divertimento, a



criatividade e a originalidade. A arte, vista por essa maneira, seria a expressão única e particular do artista sobre o mundo que o rodeia. Já a Indústria Cultural, ao produzir qualquer forma artística, como uma pintura ou um filme, por exemplo, faz com que a obra perca seu “status” de obra de arte, isto é, ao reproduzir em escala industrial esse objeto cultural, ele deixa de ser um produto oriundo das massas e passa a ser destinado às massas, perdendo sua “aura”, que é sua característica única e irreproduzível e seu valor original simbólico. Além disto, as mercadorias produzidas pela Indústria Cultural são geralmente vazias de conteúdo crítico, e a Indústria tende a rejeitar qualquer nova forma artística que conteste sua hegemonia, explicando assim a frase que se refere às novidades das mercadorias de consumo como sendo “o eterno retorno do mesmo”.

Este processo de mercantilização da cultura é feito de forma racional, com todo um planejamento (Razão Instrumental) para se atingir o objetivo final: o lucro e o poder dos empresários e o consumo da população. Para isto, a Indústria Cultural se utiliza da mídia e da publicidade como uma forma de controlar as ações das pessoas e ditar padrões a serem seguidos, pressionando de tal modo os indivíduos para aderirem ao consumismo que, se eles não o fizerem, poderão acabar se sentindo isolados do círculo social. Como por exemplo, pode-se citar a constante pressão para que um segmento de público assista um novo filme ou compre um novo livro, produtos que a publicidade transforma no “assunto do momento”, e o fato de consumir essa mercadoria acaba simbolizando a integração das pessoas no seu ambiente social.

Outra das ferramentas de que dispõe a Indústria Cultural para exercer um poder de atração sobre as massas é a representação da sexualidade humana e do erotismo em seus produtos culturais, tema que abordaremos no próximo tópico.

## Indústria Cultural e Erotismo

Sob a história conhecida da Europa corre, subterrânea, uma outra história. Ela consiste no destino dos instintos e paixões humanas recalçados e desfigurados pela civilização. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.215-216).

*Adorno, Horkheimer e Herbert Marcuse* (outro filósofo da *Escola de Frankfurt*), ao estabelecerem um diálogo constante com as teorias psicanalíticas de *Sigmund Freud*, mostram como o erotismo e a sexualidade são usados como uma forma de atração e manipulação das massas pela Indústria Cultural.

“Na teoria de *Freud* (1974), a civilização é fundada na base de uma renúncia à satisfação pulsional, uma constante repressão das pulsões” (DE LIMA, 2010, p.63). Essa repressão se dá na forma de regras, leis e tabus que, ao impedirem a livre e total satisfação das pulsões individuais, evitam os conflitos passionais que dela poderiam surgir, e que, dessa forma, fragmentariam a sociedade, colocando os interesses dos indivíduos uns contra os outros se não houvesse esses mecanismos de controle e repressão social.

Inevitavelmente alguns impulsos serão reprimidos, inibidos em sua finalidade ou sublimados, encontrando outras formas de satisfação. [...] Em *Freud*, este conceito [de sublimação] está diretamente relacionado com a repressão de impulsos considerados associativos (sexuais ou destrutivos) e o deslocamento de sua energia pulsional para atividades aceitas socialmente. Para *Marcuse* (1999), o processo de sublimação é diretamente influenciado pelos valores sociais estabelecidos. Estes determinam não só quais impulsos devem ser reprimidos como também as formas em que pode manifestar-se. (DE LIMA, 2010, p.65 e 77).



É nesses “valores sociais”, citado acima, que se encontra a influência da Indústria Cultural. Ao utilizar o erotismo em seus produtos culturais, em tese ela sublimaria os instintos sexuais, forneceria às pessoas uma “válvula de escape” para as suas pulsões reprimidas. Porém, com o objetivo de criar uma dependência de seus consumidores, a Indústria Cultural nunca possibilitará a plena fruição desses desejos, como Adorno e Horkheimer explicam abaixo:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.130-131).

Assim, nesse jogo que a Indústria promove, de prometer a satisfação das pulsões através das imagens, para em seguida não cumprir a sua promessa (fazendo, em troca, um “elogio à rotina” de repressão das pulsões), o desejo se transforma em privação; desenvolve-se nos telespectadores uma conduta masoquista, que se manifesta pela ânsia de consumo dos produtos culturais que fazem referência à sexualidade humana e ao erotismo, mesmo que estes não venham a satisfazer as pulsões reprimidas.

Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa. É isso o que proporciona a indústria do

erotismo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.132).

Expostos acima os conceitos filosóficos iniciais, daremos continuidade, no próximo tópico, à análise metafórica da narrativa de “*O Fantasma da Ópera*” (livro e filme de 2004) sob a ótica da Indústria Cultural.

### **Análise da obra de *Leurox* e da adaptação cinematográfica de *Webber* sob a ótica da Indústria Cultural**

A obra original de *Gaston Leroux*, desde 1910, já foi reescrita e adaptada para inúmeras plataformas de manifestações culturais além da literária, como por exemplo, peça teatral, musical, histórias em quadrinhos e mais de vinte adaptações cinematográficas diferentes. Cada uma dessas manifestações mantém ou exclui certos elementos da história original e também acrescenta vários outros, dependendo de fatores como o gênero da adaptação (terror, suspense, musical, romance), a intenção do autor, o público-alvo e o momento histórico em que a obra foi recriada. Porém, é certo que alguns elementos, personagens e símbolos sempre são mantidos nas diferentes adaptações existentes.

E é através de três peças-chaves permanentes (o trio de protagonistas do romance) que a metáfora da crítica à Indústria Cultural se desenvolve. A começar pelo personagem principal, *O Fantasma da Ópera* (Erik). Ele possui uma deformação facial, uma característica negativa e repulsiva para os moldes da época em que a história se ambienta (final do século XIX), o que ocasiona o sofrimento e o isolamento social do personagem. Mas Erik também é um gênio da música, das artes e da arquitetura. Assim sendo, ele representa a própria Arte, vista pela ótica do Romantismo: aquele tipo de arte que vem das profundezas e do sofrimento do seu artista. COSTA (2008) afirma que “segundo Theodor W. Adorno



(1988, p.65), “o belo surgiu do feio mais do que o contrário”. A presença do “feio” na arte e, especialmente, na literatura, é fato recorrente, até porque o belo se define a partir do seu oposto”.

Por sua vez, Christine, a heroína da história, seria a artista que, em contato com o sofrimento, com o Fantasma (a “Arte”), passa a progredir cada vez mais em seu talento, se tornando um exemplar do “belo artístico”. Já Raoul, o outro protagonista do enredo, representa metaforicamente a Indústria Cultural, pois é o patrocinador do Teatro em que Christine canta e é rival do Fantasma, porque também está apaixonado pela artista (Christine) e quer afastá-la do contato com a verdadeira arte (o Fantasma).

Assim, a relação “Fantasma – Christine – Raoul” pode ser interpretada como “Arte – Artista – Indústria Cultural”, sinalizando que os polos opostos são incompatíveis entre si. Tanto no livro quanto no filme de 2004, Christine, incapaz de amar Erik pela sua deformidade e loucura (não entendendo nem suportando o sofrimento causado pela “Arte”), opta por escolher Raoul, resultando em destinos trágicos para o Fantasma-Arte: ele morre no livro e desaparece misteriosamente no filme.

Essa opção pelo Raoul (Indústria Cultural) também trouxe consequências negativas à artista, como explica COSTA (2008):

Se observarmos com atenção o epitáfio gravado na lápide do túmulo de Christine Daaé, ao final do filme de 2004, veremos que consta apenas: “Condessa de Chagny. Adorada esposa e mãe”. É o fechamento da metáfora do Fantasma da Ópera. Ao escolher Raoul e fugir de Erik, Christine abandona a arte e a prometida imortalidade para viver sua vida feliz, porém finita. Na lápide não há qualquer menção ao envolvimento de Christine com a ópera ou ao fato de ter alcançado certa glória enquanto artista. Sua escolha e a fuga do que seria seu dom e destino

tornou-a normal, preservou sua beleza e suas virtudes, mas a matou.

Raoul, por ser o amor comum e infantil de Christine (pois ela o conhece desde a mais tenra idade, e metaforicamente isto simboliza o poder “aprisionador” que a Indústria Cultural exerce sobre os indivíduos desde a infância), não possibilitou a ela que desenvolvesse as suas plenas capacidades artísticas, que apenas o Fantasma (a verdadeira arte), o amor adulto, com conhecimentos, técnicas e sofrimentos, poderia lhe proporcionar. E assim se finaliza a crítica à Indústria Cultural presente na história. Porém, com a adaptação da obra literária para o filme-musical de 2004, ocorre uma contradição em relação ao elemento crítico original da narrativa, assunto que abordaremos no próximo tópico.

### **Contradições presentes na adaptação cinematográfica de “O Fantasma da Ópera” de 2004**

Apesar da narrativa da obra literária “O Fantasma da Ópera” possibilitar uma reflexão sobre o papel da Indústria Cultural na sociedade, observa-se que sua adaptação cinematográfica de 2004 se deu seguindo os moldes e padrões estéticos dessa mesma Indústria a qual pretendia criticar, dessa forma contradizendo o elemento crítico original da história.

A começar pelos diferentes gêneros narrativos: enquanto o livro é considerado uma obra gótica, pois possui um clima essencialmente sombrio, o filme de 2004, além de ser um musical, é classificado também como romance. Este fato pode ser explicado pela observação de que a versão cinematográfica de 2004 teve sua origem no musical teatral de *Andrew Lloyd Webber*, de 1986, como explica ALVES (2011, p.51):

Ao combinar fantasia e realidade, os musicais cinematográficos surgiram como “válvulas de escape durante e depois da Grande Depressão



[Americana]” (BERGAN, op. cit., p. 152). Em Hollywood, eram caracterizados pelas 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<sup>2</sup>

Esta nova abordagem da história foi possibilitada pela reformulação, tanto física quanto psicológica, do personagem principal da narrativa: Erik, o Fantasma.

Ele é de uma magreza prodigiosa e a sua roupa preta flutua sobre uma estrutura esquelética. Tem os olhos tão profundos que não se distinguem as pupilas imóveis. Apenas se veem, em suma, dois grandes buracos negros como nos crânios dos mortos. Sua pele, que fica esticada por sobre a ossatura como um couro de tambor, não é branca, mas feiamente amarela; o nariz é tão pouca coisa que não se vê de perfil, e a ausência desse nariz é horrível de se ver. Três ou quatro longas mechas pardas sobre a testa e atrás das orelhas fazem as vezes de cabeloira. (LEROUX, 2011, p.15).

Além de Erik ser extremamente deformado fisicamente, conforme se pode notar pela descrição acima retirada do livro, ele é também descrito como sendo um assassino sádico, torturador e obsessivo, se aproximando mais de um vilão do que um anti-herói, exatamente o oposto da visão que o filme de 2004 procura retratar.



Figura 1: O Fantasma (interpretado pelo ator Gerard Butler) em dois momentos – com e sem sua máscara – na adaptação cinematográfica de 2004. Fonte da imagem: ALVES, 2011, p.59.

No filme, a deformidade física do Fantasma ficou restrita a somente meio rosto do ator, opção que torna Erik menos ameaçador e mais atraente para os espectadores. Dessa forma, há uma latente tensão sexual recíproca entre ele e Christine, aspecto que não existe no livro, pois neste último a moça sentia horror, e no máximo pena, pelo Fantasma. Também o caráter agressivo de Erik é atenuado e explicado pelo isolamento e supostos maus-tratos sofridos pelo personagem durante sua infância, por causa de sua aparência.

Ao mesmo tempo em que esta versão cinematográfica explora mais ainda o lado romântico da narrativa (a atração de Christine pelo Fantasma e não só pelo Raoul) como uma tentativa de atrair mais espectadores, ela segue as regras da Indústria Cultural de sublimação e repressão dos instintos sexuais. O desejo entre Erik e Christine (em oposição ao amor infantil de Christine e Raoul) é apenas sugerido nas imagens, através da proximidade dos corpos, dos figurinos sensuais e das letras ambíguas das músicas em questão. Nenhum ato sexual é mostrado, insinuado ou sugerido na história.



Figura 2: Erik e Christine. O desejo sugerido no filme - a proximidade dos corpos, a letra ambígua da música - segue as regras da Indústria Cultural. Fonte da imagem: recorte do filme “O Fantasma da Ópera” (2004).

<sup>2</sup> (IMDB: The Internet Movie Database. Disponível em < <http://www.imdb.com/title/tt0293508/> >. Acesso em 20 mar 2010).



Outro elemento que foi modificado na versão cinematográfica foi a máscara e seu respectivo uso pelo personagem. No livro, Erik usa a sua aparência natural com o intuito de causar medo às pessoas, e por isso usa a máscara apenas ocasionalmente, e esta cobre todo o seu rosto. Já no filme, além desta vestimenta facial ter seu tamanho reduzido pela metade, Erik a usa durante todo o filme, de tal modo que a consolidou como o seu símbolo máximo (e lembrando que tudo que é símbolo pode ser comercializado pela Indústria Cultural), dando um ar de mistério ao personagem e contribuindo assim para caracterizá-lo não como um vilão, mas sim um anti-herói, como afirma ALVES (2011, p.13):

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. [...] 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.

Em relação aos outros dois protagonistas, Christine e Raoul, percebe-se que na própria obra literária eles já possuem características românticas, e o que a adaptação de 2004 faz nesse sentido é acentuar os estereótipos. A jovem Christine, no filme, fica órfã de pai e mãe aos sete anos, sendo acolhida na Ópera e escutando a voz do Fantasma desde esse período, fato que difere do livro, pois neste último a moça se junta ao Teatro apenas na adolescência. Já Raoul é retratado no filme

como um jovem de muito mais atitude, chegando a encarar uma luta de espadas com o Fantasma, cena que não existe na obra original. E a escolha de atores jovens para os papéis dos três protagonistas contribuem para o clima da narrativa, como explica o diretor do filme, Joel Schumacher, em entrevista disponível nos extras do DVD do filme lançado no Brasil:

[...] Então, disse ao Andrew [Lloyd Webber] que faria [o filme], com uma condição: que o elenco fosse bem jovem, pois eu sentia que esta história tem uma certa inocência, especialmente na personagem de Christine. E pensei que, se o elenco fosse mais velho, isso não faria o romance fluir. [...] (SCHUMACHER, 2004, DVD).

Outro aspecto que difere o filme do livro é o destino reservado ao Fantasma no final. No livro, quando a sua amada parte com Raoul, após três semanas Erik morre de solidão e desgosto. No filme, como resultado de todo um trabalho em busca de despertar simpatia e identificação do telespectador com o anti-herói, o diretor optou por um destino um pouco menos trágico: o personagem, profundamente magoado pela rejeição de Christine, entra por uma passagem secreta do subterrâneo da Ópera e simplesmente desaparece. E nas últimas cenas do filme, que se passam cinquenta anos após os acontecimentos retratados acima, mostra-se o túmulo de Christine, sobre o qual repousa uma rosa envolta com uma fita de cetim preta, símbolo do Fantasma. Essa cena deixa a entender que, no tempo presente (do filme), Erik ainda vive e, apesar da rejeição, jamais se esqueceu de sua amada, o que é uma atitude plenamente idealizada e romântica, que traz uma imagem positiva do Fantasma para os telespectadores.

### Considerações Finais

Numa sociedade de consumo dominada pela lógica do Capitalismo, poucas são as obras que se constituem





como uma crítica a Indústria Cultural e aos padrões e estereótipos veiculados por ela. E constantemente percebe-se que, para que essas obras saiam do anonimato e se tornem parte do imaginário e do gosto popular, elas sofrem modificações e são adequadas às regras da Indústria Cultural.

É exatamente este processo que ocorreu com “*O Fantasma da Ópera*”, de Gaston Leroux. Frederick Forsyth conta no prefácio de seu livro “*O Fantasma de Manhattan*” (1999, p. 7, 8), continuação literária do musical de 1986, que, quando Leroux lançou seu livro em 1911, “causou um breve interesse na França”, mas depois a obra acabou por cair no esquecimento, sendo recuperada em 1925, quando foi lançada a primeira adaptação cinematográfica da obra, e apenas alcançou o sucesso mundial em 1986, com o musical romantizado de Andrew Lloyd Webber.

No filme de 2004, que teve sua origem no musical citado acima, muito do contexto da obra original foi alterado, principalmente no que diz respeito ao protagonista, o Fantasma, conhecido sobretudo pela sua deformação facial. Então, percebe-se o forte apelo da Indústria Cultural ao culto da imagem e ao erotismo, quando diminuiu-se a deformidade física de Erik, bem como a escolha de atores jovens e atraentes para compor o triângulo amoroso da história. Porém, diante de tantas modificações, ainda é possível perceber o elemento crítico original da obra, direcionado à Indústria Cultural.

#### Referências

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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.

DA COSTA, Viegas Fernandes. A Metáfora do Fantasma da Ópera. **Alpharrábio – por Viegas Fernandes da Costa.** Disponível em: <<http://viegasdacosta.blogspot.com.br/2008/04/metfora-do-fantasma-da-pera-viegas.html?zx=180e110ed646183d>>. Acesso em: 05 jul. 2013.

DE LIMA, Bruno Marcondes. O mal-estar na civilização: um diálogo entre Freud e Marcuse. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. X, nº 1, p. 61-86, mar/2010.

FORSYTH, Frederick. **O Fantasma de Manhattan.** Tradução: Alves Calado. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KANT, Immanuel. **Resposta à Pergunta: Que é esclarecimento?** Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/b47.pdf>>. Acesso em: 05 jul. 2013.

LEROUX, Gaston. **O Fantasma da Ópera.** Tradução: Mário Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2011.

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.).