

Uma proposta de adaptação do musical *The Phantom of the Opera* (1986) para o português europeu: motivações e desafios

Margarida Godinho Ervideira

**Trabalho de Projeto de Mestrado em Tradução
Área de Especialização em Inglês**

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Outubro de 2020

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução – Área de Especialização em Inglês, realizado sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Maria Zulmira Bandarra de Sousa Veríssimo Castanheira (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa).

I'm through accepting limits
'Cause someone says they're so
Some things I cannot change
But 'til I try, I'll never know!

Stephen Schwartz (2003), Defying Gravity, *Wicked*

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos os que me apoiaram durante a realização deste Trabalho de Projeto e cujos incentivos contribuíram de alguma forma para a sua realização:

À orientadora, Prof^a Doutora Maria Zulmira Castanheira, não só por ter aceitado esta ideia de braços abertos, mas também por toda a sua dedicação, disponibilidade e indispensável ajuda. O entusiasmo que demonstrou ter pelo meu trabalho foi, sem dúvida, uma motivação sem igual. Estou-lhe imensamente agradecida.

Aos meus pais, por tudo o que fizeram por mim. Não seria quem sou hoje sem vocês e um simples “obrigada” nunca será suficiente.

Aos meus amigos, que sempre acreditaram em mim e que ouviram a minha voz quando o mundo em meu redor a desprezou. Obrigada Bia, Kendo, Alex, Tiago, Ana e Xini por nunca terem desistido de mim e por continuarem a lembrar-me todos os dias de que “sim, eu consigo!”.

Por fim, um enorme agradecimento a toda a comunidade do teatro musical. Uma comunidade que, embora por vezes esquecida, está repleta de talento, bondade e humildade; que se mantém unida durante tempos difíceis e assim continuará a estar; e onde todos são bem-vindos e aceites, independentemente de quem são ou de onde vêm. É-me impossível imaginar um mundo sem esta fantástica arte, onde a fantasia se torna uma realidade. Assim, obrigada àqueles envolvidos no teatro, tal como a todos os seus fãs; o vosso conhecimento e paixão foram essenciais para o desenvolvimento deste projeto.

Resumo

O presente Trabalho de Projeto tem como principal objetivo aplicar conhecimentos e competências adquiridos durante a componente letiva do Mestrado em Tradução, na Área de Especialização em Inglês, no sentido de contribuir para o aprofundamento de domínios, no âmbito dos Estudos de Tradução, ainda pouco desenvolvidos em Portugal – a adaptação e a tradução de música. Assim, consiste na realização de uma breve adaptação do musical *The Phantom of the Opera* para o português europeu e, posteriormente, na identificação e comentário das dificuldades enfrentadas pela tradutora. Também é feita uma contextualização do teatro musical em Portugal e exploram-se os conceitos anteriormente mencionados.

Palavras-chave: Tradução, Adaptação, música, musical, *The Phantom of the Opera* / *O Fantasma da Ópera*

Abstract

The goal of this Project is to apply the knowledge and expertise acquired during the study programme of the Masters in Translation (English) in order to contribute to the further development of areas in Translation Studies that are still underresearched in Portugal – adaptation and the translation of music. Thus, this project consists in a brief adaptation of the musical *The Phantom of the Opera* into European Portuguese, followed by the identification and analysis of the difficulties faced by the translator. A contextualization of musical theatre in Portugal is also provided, together with the study of the translation concepts previously mentioned.

Keywords: Adaptation, translation, music, musical, *The Phantom of the Opera* / *O Fantasma da Ópera*

Índice

1. Introdução	1
2. O que entendemos por “teatro musical”?	3
2.1. Características de um musical	4
2.2. Definição de “megamusical”	5
3. O teatro musical em Portugal.....	7
3.1. O teatro de revista.....	7
3.2. Dos anos 70 até à atualidade	8
4. A tradução do texto teatral.....	10
4.1. Adaptar ou legendar?.....	12
4.2. Dificuldades da tradução de música.....	13
5. <i>The Phantom of the Opera</i>	15
6. Proposta de adaptação para português europeu de excertos do guião de <i>The Phantom Of The Opera</i>	19
7. Análise crítica da adaptação.....	39
8. Considerações finais	50
9. Referências bibliográficas.....	52
10. Anexos.....	57
10.1. Anexo 1: Guião de “The Phantom of the Opera”, incluído na obra <i>The Complete Phantom of the Opera</i> (1998) de George Perry	57
10.2. Anexo 2: Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Público Geral (Internacional)	68
10.3. Anexo 3: Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Público Geral (Português)	71
10.4. Anexo 4: Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Elenco Português	74
10.5. Anexo 5: Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Elenco Britânico	77
10.6. Anexo 6: Partitura de “The Phantom of the Opera” para canto e piano..	79

1. Introdução

O presente Trabalho de Projeto integra-se na componente não-letiva do Mestrado em Tradução, Área de Especialização em Inglês, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e foi desenvolvido em duas fases. Na primeira, procede-se à adaptação de algumas cenas do musical *The Phantom of the Opera*¹ para o português europeu e, na segunda, faz-se uma análise crítica dessa mesma adaptação, com base em teorias da tradução de música.

Phantom é atualmente considerado um clássico do teatro musical, sendo um dos musicais mais bem-sucedidos de sempre e um dos mais adaptados a nível mundial. A escolha deste tema para objeto de estudo derivou do desejo de contribuir para o aprofundamento de dois domínios dos Estudos de Tradução ainda pouco desenvolvidos em Portugal: a adaptação e a tradução de música. Tal desenvolvimento afigura-se benéfico não só para os tradutores portugueses, mas também para os artistas, cujo trabalho é por vezes desvalorizado pela população portuguesa, nomeadamente, tendo em vista o presente estudo, o processo de tradução de um texto original para o palco de outra língua e cultura de chegada.

Em termos estruturais, o projeto inicia-se com um capítulo dedicado à definição geral de teatro musical enquanto forma artística e à explicação do termo “Megamusicais”, acompanhadas da identificação das suas características. Em seguida, é feita uma breve contextualização do teatro musical em Portugal, com ênfase no período entre os anos 70 do século XX e a atualidade. Posteriormente, com base em diversos autores, é apresentado um enquadramento teórico da tradução teatral, onde se procurará definir o texto dramático e analisar o processo da tradução de música. Para além disso, são explorados os tipos de tradução utilizados no teatro, em especial a adaptação e a legendagem. No capítulo seguinte, é tratada a história do objeto de estudo deste projeto, *The Phantom of the Opera*, sendo também feita uma análise da receção de uma adaptação do musical em Portugal, com apoio de dados recolhidos através de questionários. Seguidamente, apresenta-se uma proposta de adaptação de excertos do guião de *Phantom*, acompanhada por um comentário auto-analítico onde é feito o levantamento das dificuldades enfrentadas durante o processo. Por fim, são expostas as

¹ De ora em diante referido abreviadamente por *Phantom*.

principais conclusões retiradas ao longo do projeto, não só relativas à tradução teatral mas também ao desenvolvimento desta em Portugal.

A tradução realizada foi uma tarefa árdua, que muito contribuiu para o crescimento da tradutora enquanto futura profissional, e o projeto agora apresentado regista não apenas os problemas levantados pelo texto a traduzir mas serve igualmente como referência para possíveis dificuldades a serem encaradas por qualquer tradutor. Estas podem ser de ordem bastante diversa, como por exemplo as diferenças gramaticais entre as línguas de trabalho ou a necessidade de criar uma adaptação compreensível na língua de chegada, mas fiel à métrica e à emoção presentes no texto na língua de partida.

2. O que entendemos por “teatro musical”?

O conceito de teatro musical sempre foi alvo de discussão, especialmente devido à falta de consenso relativamente ao seu local de origem. De modo a podermos compreendê-lo, é primeiro necessário fazer uma distinção entre o musical como é conhecido hoje e a arte que o originou. Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários* (2009), criado por Carlos Ceia, o teatro musical é descrito como uma

Produção teatral que combina na representação o diálogo e a música, integrando coros, acompanhamento instrumental, interlúdios e muitas vezes a dança num enredo dramático. O género encontra as suas raízes numa vasta variedade de formas teatrais popularizadas no século XIX incluindo a opereta, a ópera cómica, o cabaret, a pantomina, o vaudeville e o burlesco, encontrando a sua expressão mais acabada nos Estados Unidos da América, particularmente nos teatros da Broadway. (Silva, 2009)

Esta definição é muito semelhante à oferecida por Paulo Carrilho (2014: 17), todavia este acrescenta que “não é excessivo considerar que, de algum modo, o teatro musical está implícito na natureza humana desde o período pré-histórico, manifestando-se em rituais praticados por clãs e tribos, através de danças e cantos”. O autor explica que a presença da música no teatro continuou ao longo dos séculos, podendo ser vista nas peças de teatro representadas na Grécia e Roma Antigas, na propagação religiosa que definiu a Idade Média e, mais tarde, nas companhias de teatro ambulantes. Este tipo de peças não teve muita influência no desenvolvimento dos musicais como hoje os conhecemos, porém contribuiu para a noção de que, de certa forma, a musicalidade é algo natural ao ser humano e foi essa tendência para a música que eventualmente deu origem a uma arte.

Para John Kenrick (2008: 29), a *ballad opera* inglesa, em especial *The Beggar's Opera* de John Gay, e as operetas oitocentistas europeias de Jacques Offenbach e Johann Strauss II tiveram um enorme papel na criação do musical contemporâneo. Com o sucesso de *The Black Crook* em Nova Iorque no ano de 1866, os produtores viram nos Estados Unidos da América uma porta para o estabelecimento e consequente desenvolvimento do musical.

Todavia, nem todos estão de acordo com a visão de que os Estados Unidos da América terão sido o país criador do musical. É o caso de Gołębiowski (1989, *apud* Merz, 2014), que acredita que o musical é uma junção de diversas culturas, ao invés de

apenas a americana e a europeia. Assim, este autor redefiniu o conceito e dividiu-o em três ramos, com base nas suas influências. O primeiro, denominado de universal, refere-se à música e atuação, características presentes em qualquer musical; o segundo provém da raiz europeia, ou seja, da ópera e opereta; e o terceiro apoia-se nas formas musicais nativas do Reino Unido, as quais acabaram por fazer o seu caminho até aos Estados Unidos da América e deram origem ao famoso *jazz*. Este, por sua vez, contribuiu para o desenvolvimento do teatro musical, dado que foi uma influência direta na Broadway e no Tin Pan Alley, ambos hoje reconhecidos como os locais onde esta arte atingiu a sua forma definitiva.

2.1. Características de um musical

Como anteriormente mencionado, o teatro musical é uma forma de teatro que combina o diálogo, a música, a dança e a representação, elementos a partir dos quais é transmitido um enredo a um público. Apesar de ser semelhante à ópera, que também utiliza música para contar uma história e as respetivas emoções, o musical diferencia-se por atribuir o mesmo nível de importância ao diálogo, à música e aos componentes físicos e visuais.

Kenrick (2008: 15) afirma que, de um ponto de vista técnico, todos os musicais contêm os seguintes elementos:

- As canções (música e letra)
- Um enredo (livro ou libreto)
- A dança (coreografia)
- As ações ocorridas em palco (encenação)
- O cenário, o guarda-roupa e os aspetos técnicos (produção)

Porém, o teatro musical necessita de elementos para além dos visíveis; ou seja, precisa também de inteligência, de conteúdo emocional e de coragem para criar algo novo e apelativo.

Em termos estruturais, Gołębiowski (1989, *apud* Merz, 2014) afirma que o que distingue o musical de outras formas de teatro é o facto de ter apenas dois atos. O primeiro, geralmente mais longo, introduz o conflito entre as personagens, que não deve

ser resolvido até ao segundo ato. Isto permite que o interesse do público seja mantido durante toda a duração da peça.

O uso de música neste género de teatro também é um fator que acentua a sua individualidade, pois reflete não só as emoções das personagens como também é responsável pela criação de ligações entre as mesmas e as respetivas ações. É uma das três formas de comunicação utilizadas no musical, a segunda sendo o diálogo, que por sua vez tem como função a criação de uma situação que levará a uma canção, e a dança, que serve para criar uma imagem visual da história e ganha relevo quando as palavras não são suficientes para explicar uma situação.

O libreto, ou o guião, é descrito por Kendrick (2008: 142) como a estrutura narrativa que torna uma partitura algo mais que um *medley* de músicas – é, essencialmente, o coração de qualquer musical, cujo principal objetivo é o de partilhar uma história. Assim, não é incomum que um musical com uma boa partitura, mas um libreto terrível, seja um fracasso, enquanto que o oposto consegue obter sucesso.

2.2. Definição de “megamusical”

Em 1976, os britânicos Andrew Lloyd Webber e Tim Rice apresentaram a sua nova ópera *rock*, *Evita*, através do formato *concept album*. As vendas deste álbum superaram as de *Jesus Christ Superstar* (1970) em algumas regiões do mundo, tais como a Grã-Bretanha, a América do Sul e várias partes da Europa e, dois anos mais tarde, a primeira produção de *Evita* estreou em Londres, no Prince Edward Theatre. O sucesso manteve-se, levando à abertura do musical na Broadway em 1979.

Para Carrilho (2014: 185), foi *Evita* que deu início ao fenómeno dos megamusicais, porém existe quem discorde e veja *Evita* ou até *Jesus Christ Superstar* como protótipos iniciais do género. É o caso de Siropoulos (2008: 194), que considera *Cats* como o fomentador da forma final do megamusical:

Cats is considered the quintessential megamusical, because it reconceived, like no other show before, theatrical space as an immense affective encompasser, that transforms the viewing experience into a hypercharged thrill-ride and the spectator into an explorer of new and challenging aural and visual sensations. Its unprecedented success paved the way for even bolder hyperspatial configurations, made the set designer a proper environment builder and raised light and sound design into the status of art in their own right. It also paved the way for the constant revolutionization of stage technology.

O que, afinal, distingue o megamusical do musical comum? Sternfeld (2006: 2) afirma que a sua grandeza é a chave do seu sucesso, pois neste nada é apenas um detalhe: os enredos são histórias épicas, repletas de emoção e cujos temas são considerados de importância universal; o diálogo é praticamente inexistente, havendo preferência pelo canto do início ao fim e, de forma semelhante, a orquestra raramente para, de modo a criar fluidez. Porém, as características mais peculiares deste gênero de musical residem, por um lado, na extravagância da encenação:

If the plot is big and the music is big, it follows that the sets and staging are big as well. Impressive, complicated, expensive sets became one of the defining characteristics of the megamusical. In the glitzy 1980s, in fact, some megamusicals focused more on the twinkling, moving, distracting sets than the story or the music. Spectacle became crucial to the making of a megamusical...

Por outro, na forma como são comercializados. No final dos anos 80, o produtor britânico Cameron Mackintosh começou a abordar o megamusical como um produto que devia apelar ao consumidor. Assim, apostou-se nos logótipos, no *merchandising* e na publicidade, que saturaram tanto os jornais quanto a rádio e a televisão. Os números musicais também passaram a ser acessíveis ao público antes da noite de estreia, sendo lançados pelos próprios produtores de forma a conquistar o interesse do público. Mas este não foi o único a ceder à curiosidade – os média também começaram a seguir todo o processo de criação e consequente atividade dos megamusicais, o que os tornou em tópicos habituais nos jornais. Tal interesse, independentemente da sua natureza, revelou-se bom para o negócio e fez com que os megamusicais fossem bem-sucedidos em termos financeiros, conseguindo ficar em cena durante anos ou até décadas.

O aparecimento dos megamusicais também alterou o papel dos críticos de teatro, cujas opiniões passaram a ter menor importância: na verdade, embora a sua receção aos megamusicais fosse, na sua grande maioria, negativa, estes continuaram a crescer, como foi o caso de *The Lion King* e *Wicked*.

3. O teatro musical em Portugal

3.1. O teatro de revista

O primeiro espetáculo de revista português, intitulado *Lisboa em 1850*, foi apresentado no Theatro Gymnásio Dramático em janeiro de 1851. O sucesso deveu-se à forma como divergia do teatro com base literária, no qual o texto dramático é de elevada importância. No teatro de revista ocorre o oposto: o texto é bem menos significativo e pode sofrer modificações durante o período em que a revista se mantém em cena, dado que o seu conteúdo deriva da realidade social. Joana d'Eça Leal descreve no seu artigo sobre *Lisboa em 1850*² que o objetivo deste género teatral era o “de fazer uma revisão dos principais acontecimentos teatrais, sociais e políticos, e de evocar as figuras centrais desses quadrantes (...) através da sequência de várias rábulas e episódios cuja única ligação é a ideia principal que dá mote à revista”.

Devido às suas características o formato atraiu um público alargado e teve sucesso em Portugal, porém a sua existência nem sempre foi tranquila, em particular devido à censura. Em 1890 tornaram-se proibidas as caricaturas particulares em consequência da aprovação da “lei da rolha” de Lopo Vaz. Esta manteve-se em vigor durante a ditadura de João Franco (1907-1908) até à sua abolição após a revolução de 5 de outubro de 1910, o que permitiu que o teatro de revista atingisse o seu auge:

A revista estava outra vez em maré alta, pronta a acompanhar o país durante uma das suas épocas mais brilhantes. Contava então com grandes autores, homens capazes de saber usar a liberdade que lhes era dada, criticando a política e a sociedade em todos os seus aspectos, profundamente, quase até às últimas consequências, forjando um retrato implacável do seu tempo. (Santos, 1978: 27)

Mais tarde, em 1926, o golpe de estado de 28 de maio pôs termo à Primeira República e levou à consequente implementação da Ditadura Militar, da qual resultou o Estado Novo. Deste modo, a censura voltou a fazer parte do quotidiano português e o teatro de revista encontrava-se novamente em perigo; apesar de ser o único teatro

² LEAL, Joana D'Eça. (n.d.). *LISBOA EM 1850*. Camões - Instituto da Cooperação e da Língua. Consultado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espectaculos/lisboa-em-1850-dp11.htm>

político permitido no país, era fortemente censurado, o que dificultou a criação de novas revistas e o desenvolvimento do formato.

O Estado Novo vigorou em Portugal durante 41 anos até ao seu derrube em 25 de abril de 1974. Com a Revolução, “veio a liberdade de expressão e as peças puderam ser representadas sem as restrições da censura” (Rebello, 1984: 146). Isto permitiu ao teatro de revista permanecer no país até aos dias de hoje, apesar de a sua popularidade ter diminuído. Atualmente, este género teatral existe apenas no Teatro Maria Vitória, localizado no Parque Mayer.

3.2. Dos anos 70 até à atualidade

Foi no ano de 1975 que Vasco Morgado pôs em cena, no Teatro Villaret, em Lisboa, a primeira produção de um musical americano em Portugal. Tratou-se de *Godspell*, baseado no Evangelho segundo Mateus, cujo elenco incluía nomes facilmente reconhecidos como, por exemplo, Carlos Quintas, Rita Ribeiro, Joel Branco e Vera Mónica.³ O musical não despertou grande interesse popular e acabou por ser um fracasso de bilheteira, porém é hoje considerado um marco importante na história do teatro musical em Portugal e o primeiro passo em direção à adaptação deste género.

Segundo Carrilho (2016: 233), após *Godspell* a presença de musicais em Portugal foi mínima até que, nos anos 90, se verificou “uma gradual intensificação deste tipo de conteúdo, não só no seio televisivo como no seio teatral”. Surgiram programas de televisão ligados ao teatro musical, como por exemplo *Cabaret* de Filipe La Féria, e foram postas em cena novas produções de musicais americanos, tais como *Sweeney Todd* e, novamente, *Godspell*.

Durante a década de 1990, La Féria ganhou notoriedade como autor e encenador e, após a reconstrução do Teatro Politeama, continuou a produzir musicais, tornando-se um dos nomes com maior projeção do teatro português.

De acordo com Daniela Santos Araújo (2016: 31), existem, de momento, diversas entidades responsáveis pela produção de teatro musical em Portugal, porém é importante notar que nem todos os musicais produzidos têm as mesmas características de um espetáculo da Broadway ou do West End e nem todos são adaptações destes:

³ "VERA MÓNICA E ELENCO DE "GODSPELL" por João Carlos Callixto". (n.d.). RTP Memória, RTP. Consultado em https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/vera-monica-e-elenco-de-godspell-por-joao-carlos-callixto_994

[...] algumas peças de teatro musicado resultam de trabalhos originais, com letras e guiões em português e músicas inovadoras, mas acabam por constituir um mero ciclo de canções ou uma sequência de cenas musicadas e não um musical propriamente dito. (Araújo, 2016: 31)

Examinando dados das produções feitas por empresas de produção de espetáculos (*ibidem*, 32) e as listas de espetáculos produzidos, disponíveis nos respetivos *websites*, é possível notar que tem ocorrido um crescimento do número de adaptações de musicais da Broadway ou do West End em Portugal: desde 2002, a Produções Filipe La Féria apresentou diversas adaptações, entre os quais se destacam *My Fair Lady – Minha Linda Senhora* (2002), *West Side Story* (2008) e *Um Violino no Telhado* (2010); a ArtFeist Produções Artísticas também já levou a cena *Quase Normal* (2016) e *Shrek – O Musical* (2019) e a Yellow Star Company apresentou recentemente *Grease* (2018) e *Saturday Night Fever* (2019); finalmente, menciona-se a Força de Produção, empresa responsável pelas produções de *Avenue Q* (2017) e *Chicago* (2020).

Apesar desta evolução positiva, é importante constatar que o número de musicais infantojuvenis e originais portugueses continua a ser superior ao das adaptações. É possível que esta escassez de musicais provenientes da Broadway e do West End se deva a razões financeiras, sendo que, para encenar uma réplica (ou até uma versão em concerto) de um destes musicais, é necessário obter uma licença, o que implica o cumprimento de determinados requisitos. Armando Calado, empresário responsável pela estreia de *O Fantasma da Ópera* em Portugal, afirmou em entrevista ao Jornal *O Almeirinese*⁴ que o processo de obtenção da licença do musical foi longo (no seu caso, durou cerca de seis meses), dado que existiam imensas regulações e exigências. Para além disso, o número de licenças disponíveis anualmente aparenta ser limitado, o que dificulta ainda mais a sua aquisição. A desigualdade entre os tipos de teatro pode, porém, ser apenas uma preferência dos encenadores, cujas escolhas de repertório são definidas “de acordo com critérios mais claramente associados ou dependentes da dimensão político-cultural da sua intervenção e da sua prática profissional.” (Zurbach, 2012: 5)

⁴ “Fantasma da Ópera chega a Portugal pela mão de Armando Calado.” (2019). Jornal *O Almeirinese*. Disponível em <https://www.facebook.com/oalmeirinese/videos/334045494128887/?v=334045494128887>

4. A tradução do texto teatral

A tradução do texto teatral é, ainda hoje, uma das áreas mais esquecidas do mundo da tradução e a falta de estudos focados nos problemas específicos deste tipo de tradução é o que geralmente leva os tradutores a utilizarem metodologias criadas para o texto em prosa. De acordo com Bassnett (2002: 124), este método deveria ser evitado, pois “a theatre text is read differently. It is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized.” Com isto quer-se dizer que o texto dramático, cujo objetivo é o de ser encenado, tem mais do que signos verbais; tem também signos não-verbais, nomeadamente visuais, que o tradutor deve manter em mente.

A situação complica-se ainda mais se o texto for de teatro musical, ou seja, se incluir música. Em 1959, Roman Jakobson (1959: 233) distinguiu a existência de três tipos de tradução: a tradução intralingual (que consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua), a tradução interlingual (que consiste na interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua) e a tradução intersemiótica (que consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais). A tradução de um texto de teatro musical requer mais do que aquilo proposto por Jakobson, sendo que o objetivo é o de recodificar o signo verbal num outro signo verbal, ao mesmo tempo que se recria a interação que este tem com o signo musical.

É importante também realçar que uma língua é como que um guia para a realidade social daqueles que a utilizam, dado que é a forma privilegiada (e identitária) como os indivíduos de uma cultura se expressam e comunicam entre si:

Language is a guide to 'social reality'. [...] Human beings do not live in the objective world alone, nor alone in the world of social activity as ordinarily understood, but are very much at the mercy of the particular language which has become the medium of expression for their society. [...] No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached. (Sapir, 1949: 68-69)

A língua encontra-se, então, no centro de cada cultura e de cada realidade social, que são sempre diferentes. Isto significa que, quando traduz um texto de uma língua para a outra, o tradutor deve ter em consideração que não está exclusivamente a

transferir palavras entre duas línguas, mas também a transmitir elementos da cultura de origem. Porém, por razões de ordem muito diversa, estes nem sempre são adequados à cultura de chegada e podem requerer um tipo de tradução ajustada à mesma, à qual se dá o nome de *adaptação*, ao invés de uma tradução literal.

Ao longo dos anos, a noção de adaptação gerou longas discussões nos Estudos da Tradução e, devido à falta de consenso acerca do que este fenómeno implica, é ainda hoje impossível defini-lo de forma exata. Segundo Bastin (1998, *apud* Baker & Saldanha, 2020: 10), “many historians and scholars of translation continue to take a negative view of adaptation, dismissing the phenomenon as a distortion, falsification or censorship”, porém esta visão não impediu a propagação da técnica desde o século XVII e, atualmente, a adaptação é principalmente utilizada nas áreas do cinema, da televisão, do teatro e da música.

As definições de adaptação estão ligadas à problemática da fidelidade de uma tradução ao texto original e tendem a refletir um de dois pontos de vista: ou é uma traição ao original e ao seu criador, sendo que o tradutor tem de recriar o texto na língua de chegada, ou é uma necessidade, pois só a adaptação pode manter intactas tanto a mensagem como a função do texto de origem. Julie Sanders (2006, *apud* Gambier & Doorslaer, 2010: 3) define adaptação como um texto que “will usually contain omissions, rewritings, maybe additions, but will still be recognized as the work of the original author”, mas compara o fenómeno com a apropriação, defendendo que, embora traços do texto original sejam notórios na adaptação, o novo texto pertence mais ao tradutor do que ao autor. Contrastando com Sanders, Santoyo (1989, *apud* Baker & Saldanha, 2020: 11) vê a adaptação como “a means of naturalizing the play for a new milieu, the aim being to achieve the same effect that the work originally exercised, but with an audience from a different cultural background”. Os tradutores podem recorrer à adaptação, seja esta local ou geral, por diversos motivos como, por exemplo, a falta de equivalência lexical entre línguas, diferenças culturais e a necessidade de ajustar o conteúdo do texto a um novo público-alvo (1998, *apud* Baker & Saldanha, 2020: 12).

Na área do teatro musical, dá-se preferência ao uso de adaptações devido a fatores como o canto e a atuação. Para Apter e Herman (2016: 28), a adaptação permite que o público de outra cultura experiencie um musical da mesma forma que o original foi experienciado mas, para tal, é também necessário criar uma “tradução cantável” que valorize, por ordem de importância, a métrica e a função da frase, a cultura de chegada e, por fim, o significado mais geral. Os tradutores admitem que, desta forma, a

adaptação final nem sempre conseguirá preservar todos os aspetos do texto original, mas relembram que esta é uma ocorrência comum na tradução, pois “all translation is a process of gain and loss, and it is not the translator’s task to preserve any particular aspect of the original but, as Ezra Pound (1885-1972) said, to somehow “show where the treasure lies” (*Literary Essays*, 1968: 200)” (*ibidem* 15).

4.1. Adaptar ou legendar?

Para Apter & Herman (2016: 58), uma tradução literal não é suficiente para oferecer ao público uma experiência equivalente aquela que uma boa tradução “cantável” pode proporcionar. Contudo, nem todos concordam com esta sua afirmação. É o caso de James Levine (1991, *apud* Apter & Herman, 2016: 14), atual diretor musical da *Metropolitan Opera* de Nova Iorque, que acredita que uma adaptação requer alguns sacrifícios, em especial de significados, de modo a enquadrar-se na métrica. Enquanto isto é verdade e, de certa forma, um argumento válido, existe também quem simplesmente considere uma adaptação como “uma traição à própria peça” – estas foram as palavras de Armando Calado em entrevista à TVI⁵, quando questionado acerca da língua em que *O Fantasma da Ópera* seria interpretado no nosso país.

Todavia, é importante recordar que “a work for the musical stage consists not only of words and music, but of the interaction between the two; therefore, for an audience that does not understand the words, this aspect is lost and the work is automatically changed” (Apter & Herman, 2016: 15). De momento, a alternativa à adaptação é a apresentação da peça musical na sua língua original com apoio de legendas, denominadas de *surtitles* em inglês, projetadas em ecrãs por cima ou ao lado do palco. Em geral, estas são uma tradução literal que não contém toda a informação que está a ser transmitida em palco através dos signos verbais, devido ao limite de caracteres por linha. No caso de uma música onde múltiplos atores cantam letras diferentes, algo muito comum no teatro musical, o tradutor será forçado a escolher que parte da letra considera mais indispensável transmitir ao público e omitirá o resto. Para além disto, as legendas também podem dificultar o acompanhamento da peça por parte das crianças, cujas capacidades de leitura podem ser limitadas ou até inexistentes,

⁵ “FF VAI DAR VIDA AO FANTASMA NO «O FANTASMA DA ÓPERA”. (2019). *A Tarde É Sua*. TVI. Disponível em <https://tvi.iol.pt/atardeesua/videos/ff-vai-dar-vida-ao-fantasma-no-o-fantasma-da-opera/5d4d9e160cf207ba53e5d9bf>

dependendo da sua idade, e dos idosos, cujos sentidos, em especial a visão, possivelmente se encontram afetados pela idade avançada. Coloca-se também o problema do posicionamento das legendas, que obriga o público a desviar o olhar do palco e, conseqüentemente, da encenação. No teatro, onde uma história é contada ao vivo, qualquer segundo de distração pode significar um detalhe perdido, detalhe este que pode ou não ser mencionado na letra da música. Finalmente, mencionam-se os possíveis problemas técnicos que acompanham a legendagem como, por exemplo, frases cujo tempo de projeção não está correto, ou seja, aparecem mais cedo ou mais tarde do que o devido (*ibidem*, 28). Assim, com base nas situações anteriormente mencionadas, se o problema de uma adaptação é a perda de algum do significado presente no texto original, não será possível dizer que o uso de legendas também provoca perda de conteúdo?

4.2. Dificuldades da tradução de música

A adaptação é, sem dúvida, uma forma de resolver as complicações geradas pelo uso de legendas, porém também cria outras, especialmente no caso do teatro musical, onde cerca de metade da peça é música. Nida (1964: 177) enumera as diversas restrições que um tradutor enfrenta durante a adaptação de uma música:

[...] (1) a fixed length for each phrase, with precisely the right number of syllables, (2) the observation of syllabic prominence (the accented vowels or long syllables must match correspondingly emphasized notes in the music), (3) rhyme, where required, and (4) vowels with appropriate quality for certain emphatic or greatly lengthened notes.

Em adição a estes constrangimentos, Apter & Herman (2016: 17) referem como as características distintivas de uma personagem devem ser preservadas juntamente com o enredo, e a forma como, por vezes, certas palavras ou ideias têm de coincidir com uma nota musical específica para transmitirem um significado mais profundo, geralmente relacionado com emoções. O tradutor terá também de decidir que aspetos do texto original devem ser mantidos na adaptação, apesar de o nível de importância atribuído a cada um poder variar ao longo do texto, e que estratégia de tradução irá utilizar. Segundo Venuti (1995), uma tradução pode ser realizada de acordo com uma estratégia de domesticação, ou seja, no intuito de produzir um texto que soe perfeitamente natural na língua de chegada, fluente, ou de estrangeirização, em que se

visa preservar os elementos culturais estrangeiros do texto original, tornando claro que se trata de uma tradução e conferindo assim maior visibilidade ao tradutor. Numa adaptação para o teatro pode-se usar uma mistura de ambas as estratégias, mesmo sem consistência ao longo do texto, desde que o público tenha a capacidade de compreender certas palavras ou expressões estrangeiras – não é necessário traduzir algo que é compreensível pois, traduzido ou não, o efeito produzido no recetor é o mesmo (Apter & Herman, 2016: 34-35).

Por fim, para além dos problemas listados, é importante referir as limitações físicas dos cantores, algo que o tradutor nunca deve esquecer. De acordo com Ana Sacramento (2009: 126), Nair (2007) aponta, na sua obra *The Craft of Singing*, as diferenças entre a fala e o canto, das quais destacamos a forma como “as vogais e algumas consoantes são quase sempre sustentadas durante mais tempo no canto, devido à duração das notas e ao andamento da música”. Também é importante relembrar as várias alturas vocálicas da língua portuguesa, que definem a forma como uma vogal é pronunciada. O tradutor deve ter o cuidado de colocar vogais nas notas mais longas e/ou altas, mas também tem de pensar que nem todas são fáceis de cantar, sendo as vogais fechadas geralmente mais difíceis do que as vogais abertas. Porém, esta é uma situação que pode variar consoante o indivíduo e é por isso que, numa adaptação para o teatro musical, o tradutor trabalha em conjunto com os produtores, os encenadores e o próprio elenco, de modo a garantir que a adaptação em causa possa realmente ser executada em palco. Assim, quando são pedidas modificações ou mencionados problemas relacionados com a fonética por parte dos atores, é necessário que o tradutor valorize o *feedback* recebido e ajuste o seu trabalho em conformidade (Apter & Herman, 2016: 23).

5. *The Phantom of The Opera*

Com música composta por Andrew Lloyd Webber (n. 1948), letra da autoria de Charles Hart (n. 1961) e guião escrito por Richard Stilgoe (n. 1943), *The Phantom of the Opera* é um musical baseado no romance *Le Fantôme de l'Opéra* (1910) do escritor francês Gaston Leroux (1868-1927). Narra a história de Christine Daaé, uma jovem soprano, e a sua estranha relação com *The Phantom*, um talentoso músico que vive no lago subterrâneo por baixo da Ópera Garnier em Paris, isolado da sociedade devido ao seu rosto desfigurado.

Uma versão preliminar do primeiro ato foi apresentada em Sydmonon em 1985 e, um ano mais tarde, em 27 de setembro, *Phantom* começou as suas *preview performances*⁶ no Her Majesty's Theatre em Londres, tendo a sua estreia acontecido no dia 9 de outubro. Na Broadway, o musical abriu portas no Majestic Theatre em 26 de janeiro de 1988, onde se encontra até hoje. De momento ambas as produções, assim como quaisquer outras, estão suspensas até 2021 devido à pandemia da COVID-19.

Desde a sua estreia, *The Phantom of the Opera* ganhou diversos prémios, entre os quais o *Laurence Olivier Award* em 1986 e o *Tony Award* em 1988 e, segundo dados disponíveis nos *websites* da Playbill⁷ e da Official London Theatre⁸, é o musical há mais tempo em cartaz em toda a história da Broadway e o segundo no West End. Porém, *Phantom* não é só um dos musicais mais bem-sucedidos de sempre – é também um dos mais adaptados do mundo, tendo já sido produzido em, pelo menos, 28 países. Até à data existem, por exemplo, cinco produções em alemão, duas em espanhol e outras duas em português do Brasil, a mais recente tendo terminado em dezembro de 2019. Em termos do grande ecrã, o musical já deu origem a uma adaptação cinematográfica realizada por Joel Schumacher em 2004 (*The Phantom of the Opera*) e protagonizada por Gerard Butler, Emmy Rossum e Patrick Wilson (Webber, 2004: 50-51).

Para além das adaptações mencionadas (ou seja, réplicas), existem também versões inspiradas no original, as chamadas *non-replica*, cuja informação pode ser encontrada no *website* oficial de *Phantom*. Estas não utilizam as conceções originais de

⁶ O *Theatre Development Fund* (2020: X) descreve *preview* como o período inicial de *performances* de uma peça teatral que antecede a sua estreia. Geralmente, a crítica é apenas convidada após este período, durante o qual modificações feitas à peça são comuns.

⁷ PLAYBILL STAFF. (2020, March 9). "Longest-Running Shows on Broadway". Consultado em <https://www.playbill.com/article/long-runs-on-broadway-com-109864>

⁸ SCHNEIDERMAN, M. (2020, April 23). "The 20 longest-running West End musicals". Consultado em <https://officiallondontheatre.com/news/20-longest-running-west-end-musicals-398031/>

encenação, direção, cenário e figurinos, apesar de terem outras, inspiradas nas originais. Por outro lado, existem as versões em concerto, que não apresentam todos os elementos cénicos, se bem que incluam uma encenação, uma orquestra e um coro maior (Escobar, 2019). De qualquer forma, todas estas variantes têm em comum o uso do guião original ou, pelo menos, de uma versão mais curta do mesmo.

Em outubro de 2019 o musical chegou pela primeira vez a Portugal, em forma de concerto. Como mencionado num capítulo anterior, o responsável pela produção foi Armando Calado e a encenação e cenografia estiveram a cargo de Pedro Ribeiro. Mais de 130 artistas pisaram os palcos do Coliseu do Porto e do Campo Pequeno, em Lisboa. Num elenco completamente português, Sofia Escobar, que foi Christine no West End ao longo de cerca de quatro anos, voltou a interpretar a personagem, e o papel do Phantom (ou “Fantasma”, como foi adaptado) foi partilhado por FF e Bruno Almeida de forma alternada. O elenco contou ainda com Lara Martins, que integrou a produção britânica durante cerca de uma década, David Ripado, Filipe de Moura, Ricardo Panela, Mário Redondo, Cátia Moreso, entre outros⁹.

Esta produção, porém, foi apresentada exclusivamente em inglês com o apoio de legendas, que eram projetadas em dois ecrãs gigantes ao lado do palco. A tradução e legendagem foram da autoria de Raquel Mendes¹⁰. Em geral, foi uma tradução bem conseguida, embora certas escolhas sugiram que a tradutora não teve acesso a qualquer signo visual, como por exemplo a tradução de “shade” por “sombra” quando o contexto requeria “tom”. Em relação à produção, esta foi, de um ponto de vista pessoal, impressionante, mas considera-se que a escolha de manter o guião na sua língua de origem foi curiosa, especialmente se se tiver em conta o sucesso das adaptações de musicais portuguesas, tal como já mencionado no Capítulo 3.

Com esta questão em mente, decidimos realizar diversos questionários, todos com o objetivo de investigar a opinião geral sobre a arte da tradução e sobre a hipótese de se empreender uma produção de *The Phantom of the Opera* em Portugal em português europeu (ver Anexos 2,3,4 e 5 do presente Trabalho de Projeto). Os questionários foram organizados da seguinte forma: dois destinados ao público geral, um para o público português e outro para o internacional, e outros dois destinados aos elencos, o primeiro para o elenco de Londres e o segundo para o elenco da versão em

⁹ Informação obtida no programa que se encontrava disponível para venda no concerto “O Fantasma da Ópera em Concerto”.

¹⁰ *Ibidem*.

concerto portuguesa. Embora esta metodologia possa resultar em alguns desvios devido à necessidade de interpretar as respostas fornecidas, optou-se por questões abertas de modo a possibilitar aos participantes a partilha das suas opiniões e pontos de vista sem quaisquer constrangimentos.

No questionário feito ao público internacional participaram, no total, 95 pessoas, sendo a maioria fãs de *Phantom* e membros ativos da comunidade de fãs do musical *online*. Em geral, a maioria (64) era falante nativa de inglês e um baixo número (29) não falava mais línguas senão a materna. De todos os participantes, 79 demonstraram ter interesse em produções internacionais do musical e quase todos (93) acreditavam que estas são um bom investimento, tanto para o musical em si como para os países onde seriam encenadas. O mesmo número respondeu positivamente à ideia de uma adaptação portuguesa, encenada em Portugal.

O questionário destinado ao público português obteve apenas 15 participações, não tendo atraído muito interesse apesar das diversas tentativas de o divulgar. Todos os participantes eram falantes nativos e todos possuíam competências em, pelo menos, uma língua estrangeira. A maioria (9) acreditava que as adaptações em Portugal nem sempre são da melhor qualidade, qualidade esta que depende do conteúdo que está a ser adaptado. Das 15 pessoas, 11 responderam que uma tradução pode permanecer fiel ao original em termos de simbolismo e/ou da mensagem que veicula, porém as outras 4 viam a equivalência como a única possibilidade. Tal como os participantes do questionário internacional, a maioria (11) dos participantes no inquérito ao público português viu o investimento em produções internacionais como algo positivo que, neste caso, beneficiaria o desenvolvimento do teatro musical em Portugal. Relativamente ao interesse numa adaptação portuguesa, 14 responderam que gostariam que tal ocorresse, contudo, quando questionados acerca da sua preferência pessoal, as respostas foram mais variadas: 6 preferiam ver o musical em português, 6 em inglês e 5 demonstraram interesse por ambas as opções.

Contando com ambos os questionários destinados aos elencos, foram obtidas, no total, apenas 6 respostas – 5 do elenco português e 1 do britânico. Nenhum dos participantes tinha o inglês como língua materna, porém todos falavam mais de três línguas. É de notar que, no caso do elenco português, todos falavam italiano, idioma geralmente associado à ópera. No geral, houve um consenso relativamente à forma como as adaptações devem transpor o conteúdo simbólico do original: é importante conseguir um grau de aproximação elevado e compensar aquilo que é perdido durante o

processo de transferência entre línguas; adaptar é uma tarefa árdua que requer um tradutor com talento, mas não é impossível de realizar. Em relação à opinião acerca das adaptações de musicais previamente produzidas em Portugal (secção de questões exclusiva para o elenco português), 3 respondentes acreditam que estas geralmente são bem conseguidas, embora um (1) dos participantes tenha destacado a forma como nem sempre têm em mente as limitações físicas do elenco. Outro participante afirmou que algumas dessas adaptações são boas, oferecendo o exemplo de *Avenue Q*. Quando questionados acerca de uma produção de *Phantom* em português, todos, inclusive o participante do elenco britânico, demonstraram interesse numa tentativa, porém a maioria (4) disse que dependeria da qualidade da adaptação. Finalmente, acerca da possível reação do público a uma produção encenada em português, todo o elenco português acreditava que este reagiria bem, embora tenha destacado, novamente, a importância das condições da mesma.

Apesar da diferença entre o número de participantes portugueses e estrangeiros, é possível notar, ainda que a amostra seja reduzida, que no total existiu uma maior percentagem de interessados numa adaptação do que o oposto. O público internacional aparenta estar mais aberto à ideia, porém é importante mencionar que a maioria dos interessados falava mais do que duas línguas e já tinha visto o musical. É possível que este interesse seja, também, influenciado pelo facto de que o conteúdo adaptado é mais comum fora de Portugal, uma realidade que contribui certamente para explicar a hesitação dos portugueses em relação a uma possível adaptação de um musical desta escala.

6. Proposta de adaptação para português europeu de excertos do guião de *The Phantom Of The Opera*

Devido ao limite de páginas estabelecido para um trabalho académico desta natureza, não houve possibilidade de fazer a adaptação do guião na íntegra. Deste modo, foram escolhidas oito cenas (nem sempre traduzidas na sua totalidade), quatro de cada ato, tendo cada uma, pelo menos, uma música. Esta escolha foi efetuada com base em três critérios: o número de personagens ativas em palco, a importância da cena para a compreensão da história do musical e o elevado nível de dificuldade de tradução. O guião a ser adaptado foi o mesmo utilizado pelo musical no ano em que abriu em Londres (1986), o que significa que podem existir pequenas diferenças entre este e o atual.

Ato I

Cena 3

O CAMARIM DA CHRISTINE

(...)

CHRISTINE (*a chamá-lo*)

Raoul!

(*Pega discretamente no seu espelho de mão*)

As coisas mudaram, Raoul.

(*Música trémula. CHRISTINE ouve a voz do FANTASMA, aparentemente vinda de detrás do espelho do seu camarim*)

A VOZ DO FANTASMA

Que insolente

É este jovem!

Quer a tua glória!

Que ignorante

E tão altivo!

Quer o meu triunfo!

CHRISTINE *(encantada)*

Anjo, tu falas

E eu oiço...

Sê a luz que me guia!

Anjo, perdoe-me -

fui fraca...

Venha até mim, Mestre!

A VOZ DO FANTASMA

Há um segredo nas sombras,

vivo na escuridão!

Olha-te bem ao espelho -

Presta atenção!

(A figura do FANTASMA torna-se visível atrás do espelho)

CHRISTINE *(eufórica)*

Anjo da Música!

Meu guia!

Dá-me a tua glória!

Anjo da Guarda!

Não te escondas!

Vem até mim, Anjo...

A VOZ DO FANTASMA

Sou o teu Anjo...

Vem ao teu Anjo da Música...

(CHRISTINE avança em direção ao vidro, brilhante e reluzente. Entretanto, RAOUL regressa. Ouve as vozes e fica confuso. Tenta abrir a porta, que está trancada)

RAOUL

Que voz é essa...?

Quem está aí dentro...?

(Dentro do camarim, o espelho abre-se. Por detrás deste, num inferno de luz branca, encontra-se o FANTASMA. Ele dá um passo em frente e agarra CHRISTINE pelo pulso, com firmeza. O seu toque é gelado e CHRISTINE suspira)

FANTASMA

Sou o teu Anjo da Música...

Vem ao teu Anjo da Música...

(CHRISTINE desaparece através do espelho, que se fecha atrás dela. De repente, a porta destranca-se e abre-se. RAOUL entra no camarim, que agora se encontra vazio)

RAOUL

Christine! Anjo!

Cena 4

O LABIRINTO SUBTERRÂNEO

(FANTASMA e CHRISTINE fazem a sua estranha viagem até ao covil do FANTASMA. Velas erguem-se no palco. Vemos CHRISTINE e o FANTASMA num barco, que se move devagar através da neblina que cobre o lago subterrâneo)

CHRISTINE

A voz que me encantou

Em sonhos veio,

Por mim ela chamou,

Por ela anseio...

Será possível

sonhar assim?

O Fantasma da Ópera está –

Dentro de mim...

FANTASMA

O nosso dueto

fará crescer...

A nossa união,

o meu poder...

E mesmo estando
Longe daqui,
O Fantasma da Ópera está –
dentro de ti...

CHRISTINE

Quem o teu rosto viu
Pavor sentiu
Sou uma máscara...

FANTASMA

Cantas por nós...

AMBOS

Uma alma, uma voz,
juntas por fim.
O Fantasma da Ópera está –
dentro de ti/de mim...

CORO (FORA DE CENA)

Em ti, o Fantasma da Ópera...
É ele, o Fantasma da Ópera...

FANTASMA

Nos sonhos em que eu apareci,
Homem e enigma estão...

CHRISTINE

Ambos em ti...

AMBOS

E nesta escuridão
Que não tem fim
O Fantasma da Ópera está –
dentro de ti/de mim...

FANTASMA

Canta, meu Anjo da Música!

CHRISTINE

Em mim, o Fantasma da Ópera...

(Ela começa a vocalizar de uma forma estranha, com as suas notas a tornarem-se cada vez mais extravagantes)

Cena 8

O GABINETE DOS GERENTES

(Secretárias, mesas, papéis. FIRMIN lê um artigo de jornal com desdém)

FIRMIN

Diz aqui: “O que ocorreu?

A soprano desapareceu!”

Diz aqui: “A guarda já falou,

Chama de farsa ao que se passou!”

(Ele baixa o jornal)

A sala já esgotou,

O meu lucro aumentou,

Sem Carlotta, sem Christine –

Tomara que não termine...

Só de pensar no dinheiro

Dispenso quem me criticou!

Do elenco, não sei,

Nem me preocupei!

Ópera, qual Verdi, qual Rossini –

Quem garante o sucesso

é quem vender!

(ANDRÉ interrompe-o, claramente desesperado)

ANDRÉ

Que horror! Ninguém vai voltar!

Oh, mas que horror!

FIRMIN

Para quê gritar?

É publicidade,

Só vai ajudar!

Mais publicidade!

ANDRÉ

Mas quem vai cantar?

FIRMIN *(calmamente)*

Não viste a fila ali?

(Ele tem estado a ver o correio que está sobre a sua secretária e encontra as duas cartas enviadas pelo FANTASMA):

Ah, há outra para ti.

(Ele dá a carta a ANDRÉ, que a abre e a lê):

ANDRÉ

“André, mas que bonita gala!

Christine também assim achou!

A Carlotta cantou e ninguém gostou

Apesar d’um coro tão estupendo,

O ballet foi só horrendo, deve melhorar!”

FIRMIN *(a ler a sua carta)*

“Firmin, apenas um lembrete,

O meu salário não chegou.

É favor enviar e sem mais tardar!

Não esquecer: não fique a dever,

Ou acabará por se arrepender!”

FIRMIN/ANDRÉ

Quem enviaria isto?

Alguém deveras infantil!

FIRMIN *(a examinar ambas as cartas)*

Foi o ‘F.O.’, André!

ANDRÉ

Mas e ele quem é?

AMBOS *(a compreenderem de repente)*

O Fantasma!

FIRMIN *(chateado)*

Que raio de fantasma!

ANDRÉ

Não assumo que aqui manda!

FIRMIN

E ainda quer dinheiro!

ANDRÉ

É matreiro, ambicioso...

AMBOS

Ganancioso, chantagista!

Mas não passa de um grande imbecil!

(São interrompidos pela chegada de RAOUL, que traz consigo outra carta do FANTASMA)

RAOUL

E ela?

ANDRÉ

Quem? A Carlotta?

RAOUL

Falo da Christine! E ela?

FIRMIN

Nós não sabemos!

RAOUL

Eu quero saber!

Mandaram esta carta, vocês?

FIRMIN

Mas do que fala?

ANDRÉ

Meu Deus, não!

FIRMIN

Não faz sentido!

RAOUL

Não está aqui?

FIRMIN

Meu Deus, não!

ANDRÉ

Não sei de nada!

RAOUL

Monsieur, não minta –

Esta carta, não a escreveu?

FIRMIN

O que teria escrito eu?

(apercebe-se do seu erro)

Escrito!

Cena 10

NO TELHADO DA CASA DA ÓPERA

(...)

RAOUL *(num tom confortante)*

Christine...

Christine...

FANTASMA *(escondido; um eco fantasmagórico das palavras de RAOUL)*

Christine...

CHRISTINE

O que foi aquilo?

(Um momento no qual os seus olhares se cruzam. O clima muda)

RAOUL

As trevas acabaram,

A noite já passou.

Num mundo de claridade,

Tu terás liberdade.

Será um novo dia,

Será outra manhã.

Ficarei a teu lado,

Tal como no passado.

CHRISTINE

Diz que já nada mais te importa,

Traz de volta a brisa do verão.

Onde quer que vás, contigo irei –

Amor, nada mais pedirei...

Diz que me amarás para sempre,

Promete que ficarás aqui,

Nada mais pedirei...

RAOUL

Quero ser o dia,
Quero ser a luz,
Um porto de abrigo.
Aqui, não há perigo.

CHRISTINE

Quero liberdade,
O fim da escuridão...
E tu, ali comigo,
Serás o meu abrigo...

RAOUL

E diz que ficarás comigo, sempre...
Vou salvar-te da escuridão...
Diz que sou aquilo de que precisas...
Onde quer que vás, contigo irei –
Christine, nada mais pedirei...

CHRISTINE

Diz que ficarás comigo, sempre...
Diz que sim e eu seguir-te-ei...

AMBOS

E partilharemos cada dia...

CHRISTINE

Se me amas...

RAOUL

Sabes que sim...

AMBOS

Amor, nada mais pedirei...

(Beijam-se)

**Onde quer que vás, contigo irei –
Amor, nada mais pedirei...**

(CHRISTINE “acorda” do seu devaneio)

CHRISTINE

**Devo ir –
Não sabem onde estou!
Espera, Raoul!**

RAOUL

Christine, eu amo-te!

CHRISTINE

**Junta os cavalos!
E espera ao portão!**

RAOUL

Ficarei a teu lado...

CHRISTINE

**Estarei ao teu cuidado...
Tal como no passado...**

(Sem dali rapidamente. O FANTASMA aparece, vindo de trás da estátua)

FANTASMA

**Eu dei-te a música,
E a tua voz.
E tu, o que fizeste?
Traíste (e) enganaste.
Nasci para te amar
Ao te ouvir cantar**

Christine...

Christine...

RAOUL/CHRISTINE *(fora de cena)*

Diz que ficarás comigo, sempre...

Diz que sim e eu seguir-te-ei...

E partilharemos cada dia...

FANTASMA

Pagará bem caro quem traiu

E ao Fantasma só mentiu...!

(À medida que o telhado da opera desaparece, cai o pano da ópera e os PROTAGONISTAS de “Il Muto” aparecem através deste para o agradecimento. CHRISTINE, com a roupa de CARLOTTA vestida, distingue-se no palco. Em simultâneo, ouve-se o riso maníaco do FANTASMA, que se encontra a uma altura significativa do chão, a abanar perigosamente o candelabro. As luzes do candelabro começam a piscar e, com um grito do FANTASMA, este desce e balança de forma cada vez mais furiosa sobre o fosso da orquestra)

FANTASMA

Ide!!

(O candelabro cai no palco, aos pés de CHRISTINE)

Ato II

Cena 1

A ESCADARIA DA CASA DA ÓPERA

(...)

(A secção de dança, durante a qual CHRISTINE dança nervosamente com diversos homens. Porém, demasiados dos seus parceiros parecem ser cópias do FANTASMA e cada um a rodopia com cada vez mais força. Por fim, a jovem é salva por RAOUL, que a segura firmemente e a guia de volta à dança, conforme a música se aproxima do seu clímax)

TODOS

Festejar!

Máscaras a desfilar.

Festejar!

Quem tu és

Não importa nesta festa.

Festejar!

E cada cara decifrar.

Festejar!

Quem será

O palhaço, o arlequim?

Festejar!

Alegria em cada olhar.

Festejar!

Em redor,

um belo mar de sorrisos.

Festejar!

Com amigos, celebrar.

Festejar!

E sonhar

com dias maravilhosos.

(No auge da ação, uma figura grotesca aparece subitamente no topo da escadaria. Envolto, da cabeça aos pés, num traje carmesim, o rosto da morte dentro do capuz do seu manto, o FANTASMA chegou à festa. Com passos pavorosos, desce as escadas e ocupa o centro do palco)

FANTASMA

Que silêncio, caros *Messieurs*!

Achavam que eu não vinha festejar?

Que saudades dos *Messieurs*!

Aqui trago uma ópera!

(Retira um enorme manuscrito encadernado de dentro do seu manto)

Uma peça original,

“Don Juan Triunfante”!

(Atira-o a ANDRÉ)

Eu sugiro obedecer,

O que digo é p’ra cumprir.

Ou mais q’um candelabro

Acabará por cair.

(CHRISTINE, encantada, aproxima-se do FANTASMA, que a chama. Ele agarra a corrente onde se encontra o anel de noivado secreto e arranca-a do pescoço da jovem)

Sempre minha serás –

Canta para mim!

(TODOS se acobardam em suspense enquanto a música se intensifica, até que a figura do FANTASMA subitamente se evapora)

Cena 5

UM CEMITÉRIO

(Um túmulo coberto por musgo. No centro, uma pirâmide de caveiras em frente a uma cruz)

CHRISTINE

Para mim, um companheiro...

A luz do meu mundo...

Para mim, pai e amigo...

Foi tudo perdido...

Só queria vê-lo outra vez...

E tê-lo perto de mim...

Basta sonhar, imaginar,

Que está mesmo aqui...

Queria ouvi-lo outra vez...

Sabendo que não irei...

Posso sonhar e imaginar,

Mas sei o que perdi.

Sinos tocam ante anjos

Frios, desumanos,

Não são boas companhias

Para tal ternura.

Como viver, como esquecer

Um sofrimento assim...?

Só queria vê-lo outra vez...

Pois nunca me despedi.

O tempo parou, a dor ficou,

Quem serei eu sem si...?

Não haverá mais tristeza em mim,

Foram tantos os anos que perdi

Devo dizer adeus

Cena 7

“DON JUAN TRIUNFANTE”

(...)

FANTASMA

Diz que vais ficar comigo sempre,

Salva-me da minha solidão...

(Ele tira um anel do seu dedo e entrega-lho. Ela lentamente agarra-o e coloca-o no dedo)

Diz que serei quem tu mais precisas,

Onde quer que vás, contigo irei.

Christine, nada mais pedi...

(A sílaba “-rei” nunca é cantada, pois CHRISTINE calmamente desmascara o FANTASMA, revelando a sua face ao público. Conforme as AUTORIDADES se aproximam da aterradora caveira, o FANTASMA enrola a sua capa em redor de CHRISTINE e desaparece. MEG faz subir a cortina ao fundo do palco, revelando o corpo de PIANGI, encostado à cama e com a cabeça horripelantemente inclinada para um lado. Ela grita)

MUDANÇA PARA:

PERSPETIVA DIAMETRALMENTE OPOSTA DO PALCO. (Confusos, os FUNCIONÁRIOS DE PALCO, a POLÍCIA, etc, entram em cena. A estes juntam-se: ANDRÉ, FIRMIN, RAOUL, GIRY, CARLOTTA e MEG)

CARLOTTA

O que foi? O que aconteceu? Ubaldo!

ANDRÉ

Oh, meu Deus...meu Deus...

FIRMIN

Estamos arruinados, André – arruinados!

GIRY *(para RAOUL)*

Monsieur Visconde! Venha comigo!

CARLOTTA *(corre em direção ao corpo de Piangi)*

Oh, meu amor...quem fez isto...?

(Em histeria, ataca ANDRÉ)

Tu! Tu deixaste isto acontecer! Porquê?

(Começa a chorar enquanto o corpo de PIANGI é levado numa maca)

GIRY

Monsieur Visconde, eu sei onde eles estão.

RAOUL

Posso confiar em si?

GIRY

Terá de o fazer, mas, lembre-se, mantenha a mão à altura do olhar!

RAOUL

Mas porquê?

GIRY

Porquê? O laço de Punjab, *Monsieur*. Primeiro, Buquet. Agora, Piangi.

MEG *(levantando a mão)*

Assim, *Monsieur*. Eu irei consigo.

GIRY

Não, Meg! Não, tu ficas aqui!

(para RAOUL)

Venha comigo, *Monsieur*. Rápido, ou será tarde demais...

Cena 8

O LABIRINTO SUBTERRÂNEO

(Entretanto, por baixo do teatro, vemos o FANTASMA e CHRISTINE no barco, a atravessar o lago subterrâneo)

FANTASMA *(a remar furiosamente, fazendo avançar o barco)*

Outra vez fujo do olhar da multidão,

Outra vez preso nesta escuridão,

Outra vez neste escuro

Infernal!

(Vira-se para ela, com amargura)

Sabes tu o que eu sofri,

Preso num mundo de breu?

Não foi a vida que escolhi

E nada foi por erro meu!

(Ele ouve as vozes [fora de cena] da MULTIDÃO que o persegue)

MULTIDÃO *(fora de cena)*

O assassino

não pode escapar!

FANTASMA *(continua a remar)*

Perseguido, isolado!

Para sempre odiado!

Sem ninguém a dar a mão!

Sem nenhuma compaixão!

Christine, porquê?

Porquê?

(RAOUL e GIRY aparecem, acima. Descem as escadas e encontram uma ninhada de ratos. GIRY grita e baixa a guarda. O caçador de ratos, juntamente com os animais, passa por eles. GIRY levanta novamente a mão)

GIRY

A mão à altura do olhar!

RAOUL

...à altura do olhar...

MULTIDÃO *(fora de cena)*

A mão à altura do olhar!

GIRY

Ele vive do outro lado do lago, *Monsieur*. Não ousa ir mais além.

RAOUL

Madame Giry, obrigado.

(Ela vira-se, para voltar a subir a encosta. RAOUL olha para a água. Tira o casaco e mergulha. A MULTIDÃO aparece no topo da encosta. Desce até à beira do lago, com as suas tochas a tremeluzir)

MULTIDÃO

O assassino não pode escapar!

O monstro temos de encontrar!

A dor que provocou! Que ser tão vil!

O Fantasma da Ópera está no seu covil...

É ele, o Fantasma da Ópera...

(Eles voltam atrás. Talvez exista outra entrada. O portão do covil desce, à medida que o resto do covil surge)

7. Análise crítica da adaptação

Há muito se debate se a tradução do texto dramático deve ou não ser diferenciada de outras formas de tradução literária. Para Susan Bassnett (2002: 126), esta divisão é necessária visto que o texto dramático tem como pré-requisito a sua execução em palco. Porém, como é este tipo de tradução interpretado do ponto de vista das teorias funcionalistas? Tais teorias veem a tradução como uma atividade de comunicação intercultural, condicionada por fatores sociais e culturais, em que os métodos e estratégias de tradução são determinados pelo tipo de texto e pela função e objetivo do texto de chegada. Na sua obra *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Munday (2001: 73) descreve a teoria de Reiss sobre os tipos de texto, que a teórica alemã categorizou como informativo, expressivo, operativo ou audiovisual, dependendo das suas características e funções. O autor expõe, também, a teoria do *Skopos* de Reiss & Vermeer:

Skopos theory focuses above all on the purpose of the translation, which determines the translation methods and strategies that are to be employed in order to produce a functionally adequate result. This result is the TT, which Vermeer calls the *translatum*. Therefore, in skopos theory, knowing why an ST is to be translated and what the function of the TT will be are crucial for the translator. (Munday, 2001: 79)

Tendo a teoria de Reiss em mente, deveria ser possível categorizar o texto eleito para objeto de estudo do presente Trabalho de Projeto como expressivo, dado que é o guião de uma peça musical. Porém, é impossível traduzir qualquer peça teatral, especialmente se for um musical, com o uso de apenas um método de tradução. No caso do texto expressivo, este seria essencialmente o da adoção da perspectiva do autor do texto de origem; todavia, o efeito de equivalência, método do texto operativo, também é considerado necessário. Assim, conclui-se que o texto dramático é uma espécie de híbrido entre as categorias expressiva e operativa.

À luz da teoria do *Skopos*, definiu-se como objetivo elaborar uma adaptação que servisse o propósito de expandir o público-alvo do musical e produzisse no espectador da cultura de chegada um efeito semelhante ao sentido na cultura de origem.

Assim, a presente análise descreverá o processo de tradução, começando pela avaliação das dificuldades gerais, encontradas em qualquer cena do guião.

Posteriormente, será feito um levantamento das dificuldades específicas de cada cena, juntamente com uma breve contextualização de cada uma para facilitar a sua compreensão.

O primeiro problema foi a definição de um público-alvo. Tal como a maioria dos musicais, *The Phantom of the Opera* não tem um público-alvo específico, pois considera-se que qualquer pessoa, independentemente da sua idade, classe social, formação, etc., pode ver e apreciar *Phantom*. Esta adaptabilidade ao público em geral é algo que provém do seu estatuto de megamusical, em que o musical é tratado como um produto. Porém, acredita-se que se podia fazer chegar este musical a um ainda maior número de pessoas caso fosse apresentado em português, dado que apelaria diretamente a quem não fala e/ou não compreende a língua inglesa. Tal não significa que estas pessoas não tenham interesse numa versão legendada, como indiciado pelos resultados dos questionários.

Não tendo experiência prévia na área e tendo em conta a natureza do objeto de estudo deste Trabalho de Projeto, foi necessário que a tradutora desenvolvesse a sua capacidade de leitura de pautas musicais e que ganhasse conhecimento acerca da relação entre as melodias e as palavras no contexto musical. Assim, surgiu uma das maiores dificuldades enfrentadas, que foi a necessidade de analisar a estrutura externa e interna de todas as músicas, as quais podiam ou não variar de forma acentuada, e a sua relação com a partitura. Na estrutura externa, foram considerados os seguintes itens: o número de estrofes e o respetivo número de versos, o número de sílabas, a posição da sílaba tónica em cada palavra, o ritmo, os esquemas de rima e, caso existentes, as figuras de estilo utilizadas. Na estrutura interna, procurou-se compreender o conteúdo de cada estrofe e verso e de que forma este se encaixava no musical como um todo. O objetivo deste tipo de análise foi o de interpretar o significado profundo de cada cena e o de assimilar os aspetos formais de cada música, de modo a poder transferi-los para o português europeu de uma forma semelhante, mas numa perspetiva de adaptação. Tal como mencionado no Capítulo 4, secção 2, estes aspetos não devem ser alterados, mas existem situações em que o tradutor terá de o fazer, em particular quando as modificações se tornam necessárias para a compreensão da história e determinados termos se afiguram imprescindíveis. Em geral, as únicas mudanças externas feitas ao longo das presentes adaptações foram a adição ou eliminação de sílabas num verso, como é feito, por exemplo, no inevitável caso de “Angel of Music” (5 sílabas), adaptado

para “Anjo da Música” (6 sílabas), ou em situações em que duas sílabas possam ser cantadas como uma só.

Também foi necessário estudar o tipo de linguagem utilizado em cada música. Em português, em particular no texto em prosa, existe uma tendência para o uso de palavras longas e ricas, mesmo quando opções mais curtas e menos eruditas se encontram disponíveis. No inglês, todavia, ocorre o oposto, especialmente no contexto musical. Esta análise permitiu notar que *Phantom*, tal como muitos musicais em língua inglesa, tende a fazer uso de palavras curtas, sendo palavras de três sílabas ou mais incomuns, e simples em termos de significado. Isto deve-se ao facto de que uma linguagem mais culta dificultaria a compreensão da letra e, conseqüentemente, limitaria de certa forma o público-alvo. Ao ser simplificada, qualquer pessoa é capaz de compreender o que está a ser dito, seja literalmente, figurativamente ou de ambas as formas. Assim, procurou-se recriar um efeito semelhante na adaptação, embora esta simplicidade seja mais difícil de obter em português.

A esta condicionante liga-se a impossibilidade de transferir todo o conteúdo do musical da língua de partida para a língua de chegada devido às limitações impostas pela estrutura externa. Em geral, houve a tentativa de fazer uma adaptação cujos versos mantivessem, pelo menos, um dos seus significados, caso fosse impossível recriá-los da mesma forma que o original. No caso de versos com mais do que um significado, deu-se prioridade ao seu sentido metafórico, e, em termos de informação, os detalhes eliminados foram aqueles considerados menos relevantes. O nível de importância dos conteúdos foi determinado por diversos fatores: o seu impacto na história ou no desenvolvimento das personagens, ou na relação entre estas; se a sua ausência poderia ou não alterar significativamente a experiência do público; e se causam alguma mudança relacionada com a encenação e os elementos cénicos.

A tradução das indicações cénicas (também conhecidas como didascálias) foi o último problema enfrentado ao longo de todo o guião que merece destaque. Em inglês, estas indicações são escritas no presente, porém houve dúvidas acerca do tempo verbal a utilizar em português. Optou-se também pelo presente do indicativo, após consulta de peças teatrais portuguesas como *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett e *Felizmente Há Luar!* de Luís de Sttau Monteiro. Foi também verificado se eram utilizados os artigos definidos o/a/os/as antes dos nomes das personagens, tendo sido constatado que tal não ocorria em nenhuma das obras. As indicações cénicas foram então adaptadas da seguinte forma:

Texto de Partida¹¹: (*Tremulous music. CHRISTINE hears the PHANTOM's voice, seemingly from behind her dressing room mirror*) (Anexo 1, p. 145)

Texto de Chegada¹²: (*Música trémula. CHRISTINE ouve a voz do FANTASMA, aparentemente vinda de detrás do espelho do seu camarim*) (p. 19)

Ainda no tópico das didascálias, houve, por vezes, dificuldade em traduzir algum do vocabulário técnico, especialmente o relacionado com as mudanças de cenário. Foi o caso dos seguintes exemplos:

TP: (*...as the music **crescendos**...*) (Anexo 1, p. 157)

TC: (*...enquanto a música **se intensifica**...*) (p. 33)

TP: (*He hears the **offstage** voices of the pursuing MOB*) (Anexo 1, p. 164)

TC: (*Ele ouve as vozes **[fora de cena]** da MULTIDÃO que o persegue*) (p. 38)

TP: *REVERSE VIEW OF THE STAGE* (Anexo 1, p. 164)

TC: *PERSPETIVA DIAMETRALMENTE OPOSTA DO PALCO* (p. 36)

Inicialmente, pensou-se que “reverse view” era um termo técnico do teatro, o que desencadeou uma procura por algo equivalente em dicionários portugueses de termos técnicos da área, não tendo contudo sido obtidos resultados. O termo permaneceu em inglês até ter sido “visto em ação” durante uma *performance* do musical, o que permitiu a sua compreensão. Na cena anterior à traduzida decorre, dentro do próprio enredo, uma ópera, durante a qual o Fantasma assassina outra personagem, Piangi, e é desmascarado por Christine. Conforme o Fantasma foge, levando consigo Christine, o corpo de Piangi é descoberto e, sendo uma emergência, o pano da ópera cai. As luzes são apagadas para indicar a transformação cénica e, quando se reacendem, já nos encontramos na cena seguinte, que se distingue da anterior pelos seus tons escuros. Esta ocorre num “perspetiva diametralmente oposta”, ou seja, o público está a ver o que está a acontecer atrás do pano, que agora se encontra no fundo do palco.

¹¹ Doravante abreviado como “TP”.

¹² Doravante abreviado como “TC”.

Em termos das dificuldades específicas de cada cena, estas serão analisadas uma a uma, pela ordem do guião. Começando pela Cena 3, Raoul, Visconde de Chagny, convida Christine, sua amiga de infância, para jantar com ele. Esta recusa, lembrando Raoul de que o “Anjo da Música” é muito rígido, porém este não acredita na sua existência e vai-se embora. De repente, uma voz anuncia o seu desagrado com a presença do Visconde e, por fim, o Fantasma revela-se por detrás do espelho do camarim. Esta sua primeira aparição é feita através de uma música intitulada *The Mirror/The Angel of Music (Reprise)* (O Espelho/O Anjo da Música (Reprise)). O obstáculo principal desta música encontra-se imediatamente na primeira e segunda estrofes, onde algumas das palavras utilizadas para descrever Raoul são “slave of fashion” e “brave, young suitor”:

TP: Insolent boy! / This slave / of fashion (Anexo 1, p. 145)

TC: Que insolente / é este jovem (p. 19)

TP: Ignorant fool! / This brave / young suitor (Anexo 1, p. 145)

TC: Que ignorante / e tão altivo (p. 19)

Primeiramente, procurou-se a definição de “slave of fashion”, porém a expressão mais próxima encontrada foi “slave to fashion”, cujo significado, segundo o *Your Dictionary*, é “a person who is particularly concerned that his or her clothing and physical appearance conform to the current, accepted style”. Outros dicionários, como o *Cambridge Dictionary*, continham apenas a expressão “be a slave to (something)” que significa “to be influenced too much by something”.

A expressão anteriormente descrita foi adaptada para “altivo”, tendo a decisão partido de diversos fatores: primeiro, da interpretação da mesma. Compreendeu-se na análise do texto original que o Fantasma utiliza esta expressão para ridicularizar Raoul, algo que continua a fazer ao longo das outras estrofes e do musical em si. Neste caso, ao utilizar “slave of fashion” o Fantasma lembra a Christine que Raoul tem interesse por aspetos que ambos consideram insignificantes como, por exemplo, a sua aparência; e, segundo, para recriar a ideia da vaidade e arrogância que Raoul demonstra ter dado o seu estatuto de Visconde, assim como o facto de o Fantasma não lhe ter qualquer respeito por não acreditar ser possível definir a natureza de alguém através do seu estatuto social. Assim, procurou-se manter as palavras consideradas mais hostis, de

forma a refletir a raiva e o desdém que o Fantasma aparenta ter por Raoul. Devido a limites impostos pela métrica, esta expressão teve a sua posição trocada com a palavra “young”. A palavra “suitor” foi eliminada pois, tendo em conta o comportamento de Raoul na sua conversa com Christine, não existe a necessidade de identificar diretamente o jovem como um pretendente.

Na Cena 4 acontece o mais famoso número deste musical, *The Phantom of the Opera* (O Fantasma da Ópera), também conhecido por *Title Song* (Faixa-título). Durante este, o Fantasma leva Christine através do lago subterrâneo até ao seu covil, debaixo da Ópera de Paris. Esta é uma das poucas músicas de *Phantom* com um esquema de rima consistente, dado que o segundo verso rima sempre com o quarto, e cuja métrica, não contando com a do verso do refrão, se encontra dividida em dois grupos – versos com seis sílabas e versos com apenas quatro. A maior dificuldade desta cena foi adaptar os seguintes versos:

TP: I am / the mask you wear... // It's me / they hear... (Anexo 1, p. 145)

TC: Sou uma máscara... // Cantas por nós... (p. 22)

Sabendo que as pessoas teriam horror ao seu rosto desfigurado, o Fantasma passou a sua vida escondido nas sombras e Christine é a forma que ele encontra de transmitir a sua música ao mundo. No primeiro verso, a jovem soprano compara-se à máscara que o Fantasma usa para esconder a sua “imperfeição”, pois ela própria significa a pureza e a beleza que ele nunca terá. Sabendo isto, procurou-se uma solução tradutória que permitisse manter ambos os significados, contudo a posição das sílabas tónicas (“am” e “mask”) impediram o uso da maioria das palavras que poderiam ter algum peso nesta situação. Por fim, foi escolhida uma sugestão que respeitasse os aspetos referidos, embora não seja a ideal, visto que se perdeu a rima. Porém, esta perda foi compensada através da forma como “nós” rima com a última palavra do verso seguinte (citado a seguir), que termina em “voz”. Também se perdeu a menção direta ao facto de que o Fantasma transmite o seu talento através de Christine, que foi transformada na ideia de que Christine canta tanto por si própria como pelo Fantasma e a sua música.

Na língua portuguesa, os nomes encontram-se divididos em duas categorias: masculinos e femininos. A isto dá-se o nome de género gramatical, um aspeto linguístico que varia consoante a língua. Em inglês, por exemplo, não há distinção entre

gêneros, o que causou dificuldades na adaptação dos seguintes versos, cantados em harmonia pelas personagens:

TP: Your/my spirit / and your/my voice (Anexo 1, p. 146)

TC: Uma alma, uma voz (p. 22)

Ao adaptarmos as palavras “spirit” e “voice” para “alma” e “voz”, respetivamente, criou-se um problema relacionado com os géneros gramaticais do português: ambas as palavras são do género feminino, o que significa que os adjetivos possessivos “my” e “your” teriam de ser traduzidos como “minha” e “tua”, palavras que necessitam de ser acompanhadas pelo artigo definido “a”, o que daria um total de três sílabas. Com o objetivo de manter a métrica original de seis sílabas, decidiu-se que a melhor possibilidade seria a eliminação dos pronomes possessivos em favor do artigo indefinido “uma”.

Na Cena 8, passada no gabinete dos gerentes do teatro, Firmin está a ler as notícias acerca da demissão de Carlotta e do desaparecimento de Christine. Sendo um homem ganancioso, ele está satisfeito, pois o escândalo está a atrair a atenção das pessoas. Pelo contrário, André está preocupado visto que, sem as sopranos, não pode haver ópera. Ao examinar a sua secretária, Firmin encontra duas cartas enviadas pelo Fantasma e que contêm instruções que os gerentes devem seguir. Raoul chega, trazendo também uma carta e procurando Christine, que ainda não regressou do covil do Fantasma. Em geral, foi nesta música (*Notes* (Cartas)) que surgiram as maiores dificuldades. No terceiro verso da primeira estrofe, Firmin utiliza a palavra “Sûreté”, proveniente do antigo título da Polícia Nacional de França, a “Sûreté Nationale”:

TP: Mystified / baffled Sûreté say (Anexo 1, p. 148)

TC: Diz aqui: “A guarda já falou, (p. 24)

A princípio, pensou-se em manter este termo visto que “Monsieur” e “Messieur” não foram adaptados, mas chegou-se à conclusão de que, ao contrário destes, “Sûreté” seria uma palavra desconhecida para o público português e necessitaria de ser adaptada para uma equivalente. Assim, consideraram-se substantivos como “polícia” e “investigadores”, tendo sido porém descartados por implicarem um excesso de sílabas métricas. Sendo *Notes* uma música rápida, a adição de sílabas simplesmente não era

possível. Pensou-se ainda em “guarda”, de “guarda real”, visto que o enredo de *The Phantom of the Opera* ocorre na década de 1880.

A ideia de manter as referências originais também se aplicava à quarta estrofe, onde são mencionados os compositores de ópera alemães Christoph Gluck e Georg Friedrich Händel, contudo, tal como “Sûreté”, acredita-se que o público em geral não os reconheceria. Numa primeira tentativa de adaptação utilizaram-se nomes de compositores portugueses, que, na sua grande maioria, eram demasiado longos, e até de dramaturgos, tais como Gil Vicente, mas esta ideia criava uma inconsistência com a primeira palavra do verso, “Ópera”. Sabendo que a ópera mais difundida em Portugal foi a italiana, optou-se por fazer referência a compositores italianos:

TP: Opera! / To hell with Gluck and Händel – (Anexo 1, p. 148)

TC: Ópera! / Qual Verdi, qual Rossini – (p. 24)

Ainda nesta música existe uma sequência de versos, cantados alternadamente por Firmin e André, em que a última palavra de cada um rima com a segunda ou terceira do verso seguinte. A sonoridade desta parte é distintiva e, de certa forma, única no musical inteiro, o que originou o desejo de a tentar recriar na adaptação:

TP (Anexo 1, p. 148):

It's really not amusing! //

He's abusing / our position! //

In addition / he wants money! //

He's a funny / sort of spectre... //

...to expect a / large retainer! / Nothing plainer – / he is clearly quite insane! //

TC (p. 26):

Que raio de fantasma //

Não assumas que aqui manda! //

E ainda quer dinheiro! //

É matreiro, ambicioso... //

Ganancioso, chantagista! / Mas não passa de um grande imbecil! //

O dueto romântico entre Raoul e Christine acontece no telhado da Ópera, durante o qual o Visconde promete amar e proteger a jovem para o resto da vida (*All I Ask of You* (Nada Mais Pedirei)). Sem saberem, o Fantasma ouviu a conversa e sente-se traído por Christine. O primeiro ato termina com *All I Ask of You* (Reprise) (Nada Mais Pedirei (Reprise)), canção durante a qual o Fantasma jura vingança contra o casal e derruba o candelabro da Ópera. Esta cena não gerou grandes dificuldades em termos de adaptação, com a exceção de uma das indicações cênicas:

TP: (*The mood changes*) (Anexo 1, p. 153)

TC: (*O clima muda*) (p. 28)

Antes desta indicação, Christine expressa o terror que sente em relação ao Fantasma e ao que ele poderá fazer a todos apenas por causa dela. Raoul conforta-a e é tocada uma suave melodia para indicar uma mudança de clima (em sentido figurado) que os envolve e passa a ser de romance. A simplicidade da frase complicou a escolha da tradução, tendo também sido considerada a expressão “estado de espírito” e o substantivo “aura”, ambos sugeridos como sinónimos de “clima” nos dicionários Priberam e Porto Editora.

A ação do segundo ato decorre seis meses depois da do primeiro e tem início com um baile de máscaras (*Masquerade* (Festejar)), organizado com o intuito de celebrar o Ano Novo. Desde o acidente com o candelabro que o Fantasma não aparece, o que leva todos, exceto Christine, a pensar que desistiu. Porém, ele interrompe o baile (*Why So Silent* (Que Silêncio)) e anuncia que escreveu uma nova ópera. Exige que esta seja produzida imediatamente, ameaçando repetir “o acidente” caso tal não aconteça. O problema nesta canção foi precisamente a palavra do título, “Masquerade”, que não tem **uma** palavra em português, sendo o seu equivalente “baile de máscaras”, ou seja, três palavras. O título foi, então, adaptado para “Festejar”, que também tem três sílabas. A ideia surgiu ao considerar que, graças à ausência do Fantasma e às celebrações de Ano Novo, as personagens estavam alegres e a **festejar**. A letra desta música sofreu diversas modificações, mas procurou-se sempre refletir o entusiasmo e a felicidade transmitidos pelo original.

Raoul desenvolve um plano para capturar o Fantasma, utilizando a ópera que o próprio escreveu para montar uma armadilha. Porém, para que esta resulte, é necessário que Christine aceite ajudar. Dividida entre o seu amor por Raoul e a hesitação em trair o

seu ‘Anjo da Música’, ela visita a campa do seu pai. Assim, a Cena 5 decorre num cemitério e, durante a mesma, Christine expressa quanto gostaria que o seu pai ainda estivesse com ela através da canção *Wishing You Were Somehow Here Again* (Só Queria Vê-lo Outra Vez). Logo de início teve de ser tomada uma decisão relativamente ao tipo de linguagem a utilizar, formal ou informal, e consideraram-se dois fatores: o grau de parentesco (pai e filha) e a localização da ação no tempo (década de 1880). Considerou-se a utilização da forma de tratamento atual ao invés da usada na época, de modo a criar uma ligação mais forte com o público, que está mais familiarizado com o uso de linguagem informal no seio da família. No final, decidiu-se que esta mudança destruiria a imagem criada pelo musical, ou seja, que o tempo em que o enredo decorre tinha mais peso do que a relação de parentesco, especialmente tendo em conta todos os elementos cénicos do musical, como o cenário e as roupas, que são claramente apropriados à década mencionada:

TP: *Wishing I could / hear your voice again...* (Anexo 1, p. 160)

TC: Queria ouvi-lo outra vez... (p. 34)

Finalmente, fala-se das Cenas 7 e 8, as últimas trabalhadas neste projeto. Na sétima, ocorre o clímax da história; após declarar o seu amor a Christine, o Fantasma cai na armadilha preparada por Raoul e é desmascarado pela jovem em frente de todos os que viam a peça (*The Point of No Return* (Já Não Há Volta A Dar)). No meio do caos, inicia-se a perseguição ao Fantasma, que levou Christine para o seu covil. Madame Giry mostra a Raoul como chegar lá. (*Down Once More/Track Down This Murderer* (Outra Vez/O Assassino Não Vai Escapar)). Uma das dificuldades destas cenas já foi discutida noutra secção da análise (Ver a página 43, “reverse view”). A outra foi uma frase que é primeiro falada e posteriormente cantada:

TP: But remember, your hand at the level of your eyes! (Anexo 1, p. 164)

TC: ...mas, lembre-se, mantenha a mão à altura do olhar! (p. 37)

TP: Your hand at the level of your eyes! // ...at the level of your eyes... (Anexo 1, p. 165)

TC: A mão à altura do olhar! // ...à altura do olhar... (p. 38-39)

O problema surgiu da necessidade de criar uma frase que poderia ser utilizada tanto nas falas como na música, onde a liberdade de escolha de palavras é mais limitada. Em termos de naturalidade, a solução oferecida não é a ideal visto que “olhar” não é mais adequado que outras opções previamente consideradas, como “olhos” ou “vista”. A razão para esta escolha baseou-se na forma como, embora “olhar” não seja propriamente correto, um falante da língua compreenderá a mensagem que se procurou transmitir. Para além disso, é importante referir que a nota mais alta do verso original encontra-se em “eyes”. Devido à métrica, esta corresponderia à segunda sílaba de “olhos” e de “vista” que, por sua vez, não são as sílabas tónicas destas palavras, o que criaria mais dificuldades no canto. Assim, estabeleceu-se que “olhar”, cuja sílaba tónica se encontra no final, seria a melhor escolha.

8. Considerações finais

O teatro musical difere de outras formas de entretenimento, como por exemplo o cinema, devido ao modo como ocorre em tempo real, sem hipótese de fazer pausa e voltar atrás, ou de refazer uma cena quando esta não corre bem. No teatro, cria-se uma ligação entre o elenco e público que será mais forte se o musical se adaptar à cultura e à língua do mesmo. O processo de adaptação para o teatro musical é longo e complexo, requerendo conhecimentos de diversas áreas e imensa atenção durante a sua elaboração, pois encontra-se limitado por fatores que o tradutor não pode alterar, tais como a melodia, o esquema métrico e de rima, os acentos de cada palavra, entre outros. De uma forma simples, a música não é o único problema deste tipo de tradução – é apenas um deles.

Como em qualquer outra tradução, as inevitáveis diferenças entre línguas causam a perda de algum do conteúdo do original, porém é possível recriar o seu efeito na nossa língua e oferecer ao público português a mesma sensação proporcionada pela versão original. Apesar destas dificuldades, as diversas produções de musicais feitas até hoje em Portugal demonstram que uma adaptação bem conseguida de uma peça musical pode ser difícil, mas não impossível.

Neste Trabalho de Projeto, procurou-se aplicar não só competências adquiridas durante a componente letiva do Mestrado, como também as obtidas durante o período de elaboração deste estudo relacionadas com a adaptação de música. Os problemas enfrentados relacionaram-se, na sua maior parte, com as limitações impostas pela estrutura externa, que dificultaram a transmissão da mensagem presente na letra. Estes foram contornados através de extensa pesquisa e de diversas tentativas, até que fosse encontrada uma opção que respeitasse ambos os fatores. Também se mencionaram as dificuldades levantadas pelos termos técnicos de teatro, tanto na sua interpretação como tradução. Neste caso, a solução dependeu do uso de dicionários específicos da área, disponíveis *online*, e de conhecimentos sobre os elementos cénicos adquiridos ao ver diversas *performances* de *Phantom* em Londres.

Através da adaptação de excertos de *The Phantom of the Opera*, pretende-se demonstrar que, embora se trate de um processo complicado, a língua portuguesa tem evidentemente a capacidade de transmitir o simbolismo e a mensagem deste musical. A proposta de adaptação aqui apresentada não é, como qualquer outra, perfeita, mas espera-se que possa vir a servir de inspiração e/ou incentivo para a elaboração de

futuros contributos práticos e teóricos relacionados com a adaptação teatral e musical para português europeu e deseja-se que possa motivar aqueles que queiram contribuir para o desenvolvimento da sua definição e o melhoramento da sua receção no país. A nível pessoal, espero um dia estar envolvida na adaptação de uma produção musical em Portugal. Até lá, continuarei a estudar este ramo, com especial interesse em explorar o processo de licenciamento e de adaptação de musicais, assim como as razões por detrás da forma como os encenadores e/ou produtores tendem também a ser tradutores.

9. Referências bibliográficas

- APTER, R. & Herman, M. (2016). *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London/New York: Bloomsbury.
- ARAÚJO, D. S. (2016). *O (teatro) musical em Portugal: processo de criação de um espetáculo*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- BAINES, R., Marinetti, C., & Perteghella, M. (eds.). (2011). *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. New York: Palgrave Macmillan.
- BAKER, M. & Saldanha, G. (eds.) (2020). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- BASSNETT, S. (1991). “Translating for the Theatre: The Case Against Performability”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4 (1): 99–111.
- BASSNETT, S. (2002). *Translation Studies* (3rd ed.). New York: Routledge London.
- BOSSEAUX, C. (2011). “The Translation of Song”. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Edited by Kirsten Malmkjaer and Kevin Windle. Oxford: Oxford University Press. 132-141.
- BRILHANTE, M. J. & Carvalho, M., org. (2007). *Teatro e Tradução: palcos de encontro*. Porto: Campo das Letras.
- CARRILHO, P. (2014). *Teatro Musical – Uma Breve Exposição* (2nd ed., Vol. 1). Lisboa: Chiado Editora.
- CARRILHO, P. (2016). *Teatro Musical – Uma Breve Exposição* (2nd ed., Vol. 2). Lisboa: Chiado Editora.
- CHAN, A. & Noble, A. (eds.). (2009). *SOUNDS IN TRANSLATION: intersections of music, technology and society*. Canberra: ANU E Press.
- DESLACHE, L. (2019). *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Dicionário Moderno de Sinónimos e Antónimos*. (2018). Porto: Porto Editora.
- FADDA, S. (2017). “Tradução, adaptação e reescrita: o cante e o pranto do Alentejo”. *Sinais de Cena*: 59-65.

- “Fantasma da Ópera chega a Portugal pela mão de Armando Calado”. (2019). *Jornal O Almeirinese*. Disponível em <https://www.facebook.com/oalmeirinese/videos/334045494128887/?v=334045494128887>
- “‘Fantasma da Ópera’ ganha versão lusa”. (2019, November 21). *Correio da Manhã*. Disponível em <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/fantasma-da-opera-ganha-versao-lusa>
- “FF VAI DAR VIDA AO FANTASMA NO «O FANTASMA DA ÓPERA”. (2019). *A Tarde É Sua*. TVI. Disponível em <https://tvi.iol.pt/atardeesua/videos/ff-vai-dar-vida-ao-fantasma-no-o-fantasma-da-opera/5d4d9e160cf207ba53e5d9bf>
- GAMBIER, Y. & Doorslaer, L. (eds.) (2010). *Handbook of Translation Studies*: Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co.
- JAKOBSON, R. (1959). “On Linguistic Aspects of Translation”. *On Translation*. Ed. R. A. Cambridge: Harvard University Press.
- KENRICK, J. (2008). *Musical Theatre: A History*. New York: Continuum.
- KOCKAERT, H. J., & Rahab, N. (eds.) (2017). *Quality in Legal Translation. The Journal of Specialised Translation* 27: 216–219.
- KREBS, K. (ed.). (2014). *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York: Routledge.
- LANDERS, C. E. (2001). *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon/ Buffalo/ Toronto/ Sydney: Multilingual Matters.
- LEAL, Joana D’Eça. (n.d.). *LISBOA EM 1850*. Camões - Instituto da Cooperação e da Língua. Consultado em <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espectaculos/lisboa-em-1850-dp11.htm>
- MERZ, P. (2014). *DIFFICULTIES IN TRANSLATING MUSICALS: Differences in translations of the main song from the musical The Phantom of the Opera*. University of Silesia in Katowice in Poland.
- MINORS, H. J. (Ed.). (2013). *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury.

- MUNDAY, J. (2001). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London: Routledge.
- NIDA, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.
- “O Fantasma da Ópera” pela primeira vez em Portugal em concerto. (2019, November 19). SIC Notícias. Disponível em <https://sicnoticias.pt/cultura/2019-11-19-O-Fantasma-da-Opera-pela-primeira-vez-em-Portugal-em-concerto>
- “O Fantasma da Ópera” vai ser apresentado pela primeira vez em Portugal”. (2019, April 4). MAGG. Disponível em <https://magg.sapo.pt/cultura/artigos/o-fantasma-da-opera-vai-ser-apresentado-pela-primeira-vez-em-portugal>
- PAVIS, P. (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. Trans. L. Kruger. London: Routledge.
- PERRY, G. (1988). *The Complete Phantom of the Opera*. New York: Henry Holt and Co.
- PLAYBILL STAFF. (2020, March 9). *Longest-Running Shows on Broadway*. Consultado em <https://www.playbill.com/article/long-runs-on-broadway-com-109864>
- POSTIGA, J. L. F. (2017). *Musicalidade da língua portuguesa europeia falada: na busca de uma linguagem musical*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- REBELLO, L. F. (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal 1*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- REBELLO, L. F. (1985). *História do Teatro de Revista em Portugal 2*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SACRAMENTO, A. C. P. de. (2009). *Técnica de Canto Lírico e de Teatro Musical - Práticas de Crossover*. Dissertação de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SANTOS, S. & Postiga, J. L. F. (2015). “Em busca de musicalidade do português europeu falado”. *European Review of Artistic Studies*, Vol 6, No 4: 1-15.

- SANTOS, V. P. dos. (1978). *A Revista à Portuguesa – Uma História Breve do Teatro de Revista*. Lisboa: Edições O Jornal.
- SAPIR, E. (1949). *Culture, Language and Personality: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.
- SCHNEIDERMAN, M. (2020, April 23). *The 20 longest-running West End musicals*. Consultado em <https://officiallondontheatre.com/news/20-longest-running-west-end-musicals-398031/>
- SCOLNICOV, H. & Holland, P. (1989). *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, C. (2009, December 23). “Teatro Musical”. *E-Dicionário de Termos Literários*. Consultado em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-musical/>
- SIROPOULOS, V. (2008). *The Ideology and Aesthetics of Andrew Lloyd Webber’s Musicals from the Broadway Musical to the British Megamusical*. Dissertation for the Degree of Doctor in Philosophy. Aristotle University of Thessaloniki in Greece.
- STERNFELD, J. (2006). *The Megamusical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Theatre 101 | A Users Guide to Going to the Theatre*. TDF. Consultado em <https://www.tdf.org/nyc/100/Theatre-101>
- The Phantom of the Opera*. Playbill Vault. Consultado em <https://web.archive.org/web/20140106184536/http://www.playbillvault.com/Show/Detail/7818/The-Phantom-of-the-Opera>.
- The Phantom of the Opera*. The Phantom of the Opera - Official Website. Consultado em <https://www.thephantomoftheopera.com>
- TRIGO, J., & Reis, L. (2005). *Parque Mayer 1953/1973 - Volume II (2.a)*. Lisboa: Sete Caminhos.
- UPTON, C.-A. (2000). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester, UK and Northampton, MA: St Jerome Publishing.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

“VERA MÓNICA E ELENCO DE “GODSPELL” por João Carlos Callixto”. (n.d.).
RTP Memória, RTP. Consultado em
[https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/vera-monica-e-elenco-de-godspell-
por-joao-carlos-callixto_994](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/vera-monica-e-elenco-de-godspell-por-joao-carlos-callixto_994)

VINAY, J.-P. & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*. Amsterdam: J. Benjamins Publishing Company.

WEBBER, Lloyd Andrew & Richard S. (1986). *The Phantom of the Opera*. The Really Useful Group Ltd.

WEBBER, A. L. (2004). *The Phantom of The Opera Companion*. London: Pavilion.

WEBBER, A. L. (2015). *The Phantom of the Opera - Souvenir Edition: Piano/Vocal Selections*. London: Hal Leonard Publishing Corporation.

WINDLE, K. (2012). “The Translation of Drama”. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Edited by Kirsten Malmkjaer and Kevin Windle. Oxford: Oxford University Press. 113-122.

XIMENES, S. B. (2015). *Dicionário de Rimas* [Kindle version]. Consultado em Amazon.com

ZUBER, O. (1980). *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.

ZURBACH, C. (2012). *A tradução de teatro: uma irmã gémea do fazer teatral*. Artigo disponibilizado pelo Repositório da Universidade de Évora.
<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/5169/1/A%20Tradu%C3%A7%C3%A3o%20de%20Teatro%20uma%20irm%C3%A3%20g%C3%A9mea%20do%20fazer%20teatral.pdf>

ZURBACH, C. (2007). *A tradução teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

ANEXOS

Anexo 1: Guião de *The Phantom of the Opera*, incluído na obra *The Complete Phantom of the Opera* (1998) de George Perry.

CHRISTINE

'No – what I love best, Lotte said,
is when I'm asleep in my bed,
and the Angel of Music sings songs in my
head!'

BOTH

'... The Angel of Music sings songs in my
head!'

CHRISTINE (turning in her chair to look at him)
Father said, 'When I'm in heaven, child, I
will send the Angel of Music to you'. Well,
father is dead, Raoul, and I have been visited
by the Angel of Music.

RAOUL
No doubt of it – And now we'll go to supper!

CHRISTINE
No, Raoul, the Angel of Music is very strict.

RAOUL
I shan't keep you up late!

CHRISTINE
No, Raoul ...

RAOUL
You must change. I must get my hat. Two
minutes – Little Lotte.

(He hurries out)

CHRISTINE (calling after him)

Raoul!

(quietly picking up her hand mirror)

Things have changed, Raoul.

*(Tremulous music. CHRISTINE hears the
PHANTOM'S voice, seemingly from behind her
dressing room mirror)*

PHANTOM'S VOICE

Insolent boy!
This slave
of fashion
basking in your
glory!

Ignorant fool!
This brave
young suitor,
sharing in my
triumph!

CHRISTINE (spell-bound)

Angel! I hear you!

Speak –

I listen ...
stay by my side,
guide me!

Angel, my soul was
weak –
forgive me ...
enter at last,
Master!

PHANTOM'S VOICE

Flattering child
you shall know me,
see why in shadow
I hide!

Look at your face
in the mirror –
I am there
inside!

*(The figure of the PHANTOM becomes discernible
behind the mirror)*

CHRISTINE (ecstatic)

Angel of Music!
Guide
and guardian!
Grant to me your
Glory!

Angel of Music!
Hide
no longer!
Come to me, strange
Angel ...

PHANTOM'S VOICE

I am your Angel ...
Come to me: Angel of Music ...

*(CHRISTINE walks towards the glowing, shimmering
glass. Meanwhile, RAOUL has returned. He hears the
voices and is puzzled. He tries the door. It is locked)*

RAOUL

Whose is that voice ...?
Who is that in there ...?

*(Inside the room the mirror opens. Behind it, in an
inferno of white light, stands the PHANTOM. He reaches
forward and takes CHRISTINE firmly, but not fiercely,
by the wrist. His touch is cold, and CHRISTINE gasps)*

PHANTOM

I am your Angel of Music ...
Come to me: Angel of Music ...

*(CHRISTINE disappears through the mirror, which
closes behind her. The door of the dressing room suddenly
unlocks and swings open, and RAOUL enters to find the
room empty)*

RAOUL

Christine! Angel!

Scene 4

THE LABYRINTH UNDERGROUND

*(The PHANTOM and CHRISTINE take their strange
journey to the PHANTOM'S lair.*

*Candles rise from the stage. We see CHRISTINE and
the PHANTOM in a boat which moves slowly across
the misty waters of the underground lake)*

CHRISTINE

In sleep
he sang to me,
in dreams
he came ...
that voice
which calls to me
and speaks
my name ...

And do
I dream again?
For now
I find
the Phantom of the Opera
is there –
inside my mind ...

PHANTOM

Sing once
again with me
our strange
duet ...
My power
over you
grows stronger
yet ...

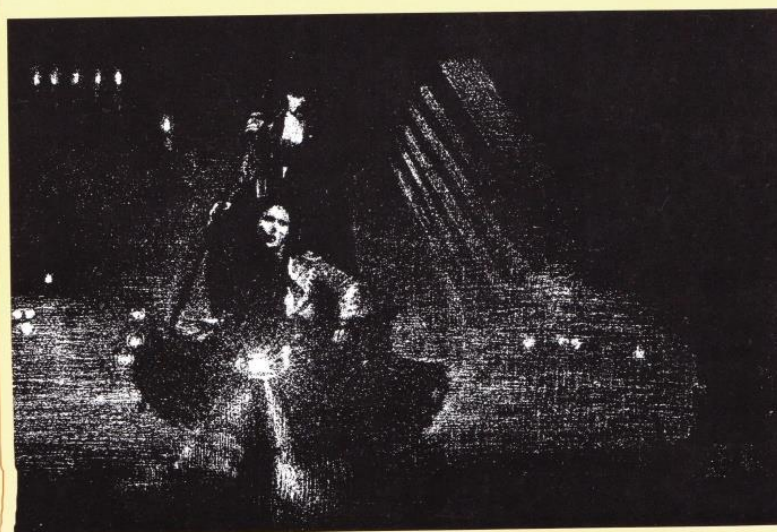
And though
you turn from me,
to glance
behind,
the Phantom of the Opera
is there –
inside your mind ...

CHRISTINE

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

PHANTOM

It's me
they hear ...



BOTH

Your/my spirit
and your/my voice
in one
combined:
the Phantom of the Opera
is there –
inside your/my mind ...

OFFSTAGE VOICES

He's there,
the Phantom of the Opera ...
Beware
the Phantom of the Opera ...

PHANTOM

In all
your fantasies,
you always
knew
that man
and mystery ...

CHRISTINE

... were both
in you ...

BOTH

And in
this labyrinth
where night
is blind,
the Phantom of the Opera
is there/here –
inside your/my mind ...

PHANTOM

Sing, my Angel of Music!

CHRISTINE

He's there
the Phantom of the Opera ...

(She begins to vocalize strangely, her song becoming more and more extravagant.)

Scene 5

BEYOND THE LAKE, THE NEXT MORNING

*(Finally they arrive in the PHANTOM'S lair.
Downstage, the candles in the lake lift up revealing
giant candelabra outlining the space.
The boat turns into a bed, there is a huge pipe organ.
The PHANTOM sits at the organ and takes over the
accompaniment)*

PHANTOM

I have brought you
to the seat of sweet
music's throne ...
to this kingdom
where all must pay
homage to music ...
music ...

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

(changing mood)

Night-time sharpens,
heightens each sensation ...
Darkness stirs and
wakes imagination ...
Silently the senses
abandon their defences ...

Slowly, gently
night unfurls its splendour ...
Grasp it, sense it –
tremulous and tender ...
Turn your face away
from the garish light of day,
turn your thoughts away
from cold, unfeeling light –
and listen to
the music of the night ...

Close your eyes
and surrender to your
darkest dreams!
Purge your thoughts
of the life
you knew before!
Close your eyes,
let your spirit
start to soar!
And you'll live
as you've never
lived before ...

Softly, deftly,
music shall surround you ...
Feel it, hear it,
closing in around you ...
Open up your mind,
let your fantasies unwind,
in this darkness which
you know you cannot fight –
the darkness of
the music of the night.

Let your mind
start a journey through a
strange, new world!
Leave all thoughts
of the world
you knew before!
Let your soul
Take you where you
long to be!
Only then
can you belong
to me ...

Floating, falling,
sweet intoxication!
Touch me, trust me,
savour each sensation!
Let the dream begin,
let your darker side give in
to the power of
the music that I write –
the power of
the music of the night ...



Joseph Buquet,
hold your tongue –
he will burn you with the
heat of his eyes ...

Scene 8

THE MANAGERS' OFFICE

(Desk, chairs, papers. FIRMIN is scornfully eyeing a newspaper article)

FIRMIN

'Mystery
after gala night,'
it says, 'Mystery
of soprano's flight!'

'Mystified,
baffled Sûreté say,
we are mystified –
we suspect foul play!'

(He lowers the paper)

Bad news on
soprano scene –
first Carlotta,
now Christine!
Still, at least
The seats get sold –
gossip's worth
its weight in gold ...

What a way to
run a business!
Spare me these
unending trials!
Half your cast disappears,
but the crowd still cheers!
Opera!
To hell with Gluck and Handel –
It's a scandal that'll
pack 'em in the aisles!

(ANDRÉ bursts in, in a temper)

ANDRÉ

Damnable!
Will they all walk out?
This is damnable!

FIRMIN

André, please don't shout ...

It's publicity!
And the take is vast!
Free publicity!

ANDRÉ

But we have no cast ...

FIRMIN (calmly)

But André,
have you seen the queue?

(He has been sorting mail on his desk. Finding the two letters from the PHANTOM):

Oh, it seems
you've got one too ...



(He hands the letter to ANDRÉ, who opens it and reads):

ANDRÉ

'Dear André
what a charming gala!
Christine enjoyed a great success!
We were hardly bereft
when Carlotta left –
otherwise,
the chorus was entrancing,
but the dancing was a
lamentable mess!'

FERMIN (reading his)

'Dear Firmin,
just a brief reminder:
my salary has not been paid.
Send it care of the ghost,
by return of post –
P.T.O.:
No one likes a debtor,
so it's better if my
orders are obeyed!'

FIRMIN/ANDRÉ

Who would have the gall
to send this?
Someone with a puerile brain!

FIRMIN (examining both letters)

These are both signed 'O.G.' ...

ANDRÉ

Who the hell is he?

BOTH (immediately realizing)

Opera ghost!

FIRMIN (unamused)

It's really not amusing!

ANDRÉ

He's abusing
our position!

FIRMIN

In addition
he wants money!

ANDRÉ

He's a funny
sort of spectre ...

BOTH

... to expect a
large retainer!
Nothing plainer –
he is clearly quite insane!

(They are interrupted by the arrival of RAOUL, who brandishes another of the PHANTOM'S notes)

RAOUL

Where is she?

ANDRÉ

You mean Carlotta?

RAOUL

I mean Miss Daaé –
where is she?

FIRMIN

Well, how should we know?

RAOUL

I want an answer –
I take it that you
sent me this note?

FIRMIN

What's all this nonsense?

ANDRÉ

Of course not!

FIRMIN

Don't look at us!

RAOUL

She's not with you, then?

FIRMIN

Of course not!

ANDRÉ

We're in the dark ...

RAOUL

Monsieur, don't argue –
Isn't this the
letter you wrote?

FIRMIN

And what is it, that we're
meant to have wrote?

(Realizing his mistake)

Written!

(RAOUL hands the note to ANDRÉ, who reads it)

ANDRÉ

'Do not fear for Miss Daaé.
The Angel of Music
has her under his wing.
make no attempt to see her again.'

(The MANAGERS look mystified)

RAOUL

If you didn't write it, who did?

(CARLOTTA bursts in. She too has a letter, which has cheered her no more than the others)

CARLOTTA

Where is he?

ANDRÉ

Ah, welcome back!

CARLOTTA

Your precious patron –
where is he?

RAOUL

What is it now?

CARLOTTA (to RAOUL)

I have your letter –
a letter which I
rather resent!

FIRMIN (to RAOUL)

And did you send it?

RAOUL

Of course not!

ANDRÉ (*improvising*)

In the meantime, ladies and gentlemen, we shall be giving you the ballet from Act Three of tonight's opera.

(*to the CONDUCTOR*)

Maestro – the ballet – now!

(*The MANAGERS leave, the stage is cleared and music starts again.*)

The BALLET GIRLS enter, as a sylvan glade flies in. They begin the Dance of the Country Nymphs. Upstage, behind the drop, a series of threatening shadows of the PHANTOM. MEG is aware of them and dances out of step. When this culminates in one gigantic, oppressive, bat-like shadow, the garrotted body of JOSEPH BUQUET falls onto the stage, causing the sylvan glade to fly out. Pandemonium)

CHRISTINE (*calling for help*)

Raoul! Raoul!

(*RAOUL runs on stage and embraces her*)

RAOUL (*to CHRISTINE, leading her away*)

Christine, come with me . . .

CHRISTINE

No . . . to the roof. We'll be safe there.

(*CHRISTINE and RAOUL hurry off*)

FIRMIN (*Attempting to placate the audience, as STAGE-HANDS and POLICEMEN crowd onto the stage*)

Ladies and gentlemen, please remain in your seats. Do not panic. It was an accident . . . simply an accident . . .

Scene 10

THE ROOF OF THE OPERA HOUSE

(*A statue of 'La Victoire Ailée' – the same as that which tops the proscenium. It is twilight. CHRISTINE and RAOUL rush on*)

RAOUL

Why have you brought us here?

CHRISTINE

Don't take me back there!

RAOUL

We must return!

CHRISTINE

He'll kill me!

RAOUL

Be still now . . .

CHRISTINE

His eyes will find me there!

RAOUL

Christine, don't say that . . .

CHRISTINE

Those eyes that burn!

RAOUL

Don't even think it . . .

CHRISTINE

And if he has to kill a thousand men –

RAOUL

Forget this waking nightmare . . .

CHRISTINE

The Phantom of the Opera will kill . . .

RAOUL

This phantom is a fable . . .

Believe me . . .

CHRISTINE

. . . and kill again!

RAOUL

There is no Phantom of the Opera . . .

CHRISTINE

My God, who is this man . . .

RAOUL

My God, who is this man . . .

CHRISTINE

. . . who hunts to kill . . .?

RAOUL

. . . this mask of death . . .?

CHRISTINE

I can't escape from him . . .

RAOUL

Whose is this voice you hear . . .

CHRISTINE

. . . I never will!

RAOUL

. . . with every breath . . .?

BOTH

And in this labyrinth where night is blind, the Phantom of the Opera is here: inside your/my mind . . .

RAOUL

There is no Phantom of the Opera . . .

CHRISTINE

Raoul, I've been there – to his world of unending night . . . To a world where the daylight dissolves into darkness . . . darkness . . .

Raoul, I've seen him!

Can I ever forget that sight?

Can I ever escape from that face?

So distorted, deformed, it was hardly a face, in that darkness . . . darkness . . .

(*trancelike, then becoming more and more ecstatic*)

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'd 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 . . .

RAOUL (*comforting*)

Christine . . .

Christine . . .

PHANTOM (*unseen, a ghostly echo of RAOUL'S words*)

Christine . . .

CHRISTINE

What was that?

(*A moment, as their eyes meet. The mood changes*)

RAOUL

No more talk of darkness, Forget these wide-eyed fears. I'm here, nothing can harm you – my words will warm and calm you.

Let me be your freedom, let daylight dry your tears. I'm here, with you, beside you, to guard you and to guide you . . .

CHRISTINE

Say you love me every waking moment, turn my head with talk of summertime . . .

Anywhere you go let me go to . . . Love me – that's all I ask of you . . .

Say you need me
with you,
now and always ...
promise me that all
you say is true –
that's all I ask
of you ...

RAOUL
Let me be
your shelter,
let me
be your light.
You're safe:
No one will find you –
your fears are
far behind you ...

CHRISTINE
All I want
is freedom,
a world with
no more night ...
and you,
always beside me,
to hold me
and to hide me ...

RAOUL
Then say you'll share with
me one
love, one lifetime ...
let me lead you
from your solitude ...

Say you need me
with you
here, beside you ...
anywhere you go,
let me go too –
Christine,
that's all I ask
of you ...

CHRISTINE
Say you'll share with
me one
love, one lifetime ...
say the word
and I will follow you ...

BOTH
Share each day with
me, each
night, each morning ...

CHRISTINE
Say you love me ...

RAOUL
You know I do ...

BOTH
Love me –
that's all I ask
of you ...

(They kiss)

Anywhere you go
let me go too ...
Love me –
that's all I ask
of you ...

(CHRISTINE starts from her reverie)

CHRISTINE
I must go –
they'll wonder
where I am ...
wait for me, Raoul!

RAOUL
Christine, I love you!

CHRISTINE
Order your
fine horses!
Be with them
at the door!

RAOUL
And soon you'll be beside me!

CHRISTINE
You'll guard me, and you'll guide me ...

(They hurry off. The PHANTOM emerges from behind the statue)

PHANTOM
I gave you my music ...
made your song take wing ...
and now, how you've
repaid me:
denied me
and betrayed me ...
He was bound to love you
when he heard you sing ...

Christine ...
Christine ...

RAOUL/CHRISTINE *(offstage)*
Say you'll share with
me one
love, one lifetime ...
say the word
and I will follow you ...

Share each day with
me, each
night, each morning ...

PHANTOM
You will curse the day
you did not do
all that the Phantom asked
of you ...!

(As the roof of the opera house disappears, the opera curtain closes and the PRINCIPALS in 'Il Muto' appear through it for their bows, CHRISTINE, conspicuously dressed in CARLOTTA'S costume. Simultaneously, we hear the maniacal laughter of the PHANTOM and we see him high above the stage, perilously rocking the chandelier. The lights of the chandelier begin flickering and, at a great cry from him, it descends, swinging more and more madly over the orchestra pit)

PHANTOM
Go!!

(The chandelier falls to the stage at CHRISTINE'S feet)



END OF ACT ONE

FIRMIN

Six months!

GIRY

What a joy!

MEG

What a change!

FIRMIN/ANDRÉ

What a blessed release!

ANDRÉ

And what a masquerade!

(They clink glasses and move off. RAOUL and CHRISTINE emerge. She is admiring a new acquisition: an engagement ring from RAOUL, which she has attached to a gold chain around her neck)

CHRISTINE

Think of it!
A secret engagement!
Look – your future bride!
Just think of it!

RAOUL

But why is it secret?
What have we to hide?

CHRISTINE

Please, let's not fight ...

RAOUL

Christine, you're free!

CHRISTINE

Wait till the time is right ...

RAOUL

When will that be?
It's an engagement,
not a crime!

Christine,
What are you
afraid of?

CHRISTINE

Let's not argue ...

RAOUL

Let's not argue ...

CHRISTINE

Please pretend ...

RAOUL

I can only hope I'll ...

CHRISTINE

You will ...

BOTH

... understand
in time ...

(Dance section, in which CHRISTINE, almost coquettish, almost jittery, goes from man to man. But too many of her partners seem to be replicas of the PHANTOM, and each spins her with increasing force. Eventually RAOUL rescues her and holds her tightly. He whirls her back into the dance, as the music heads towards its climax)

ALL

Masquerade!
Paper faces on parade!
Masquerade!
Hide your face,
so the world will
never find you!

Masquerade!

Every face a different shade!

Masquerade!

Look around –

There's another
mask behind you!

Masquerade!

Burning glances,

turning heads ...

Masquerade!

Stop and stare
at the sea of smiles
around you!



Masquerade!
Grinning yellows,
spinning reds ...
Masquerade!
Take your fill –
let the spectacle
astound you!

(At the height of the activity a grotesque figure suddenly appears at the top of the staircase. Dressed all in crimson, with a death's head visible inside the hood of his robe, the PHANTOM has come to the party. With dreadful wooden steps he descends the stairs and takes the centre of the stage)

PHANTOM

Why so silent, good messieurs?
Did you think that I had left you for good?
Have you missed me, good messieurs?
I have written you an opera!

(He takes from under his robe an enormous bound manuscript)

Here I bring the finished score –
'Don Juan Triumphant'!

(He throws it to ANDRÉ)

I advise you
to comply –
my instructions
should be clear –
Remember,
there are worse things
than a shattered chandelier ...

(CHRISTINE, mesmerized, approaches as the PHANTOM beckons her. He reaches out, grasps the chain that holds the secret engagement ring, and rips it from her throat)

Your chains are still mine –
you will sing for me!

(ALL cower in suspense as the music crescendos, until, suddenly, his figure evaporates)

Scene 2

BACKSTAGE

(GIRY is hurrying across. RAOUL appears and calls after HER)

RAOUL
 Madame Giry. Madame Giry ...

GIRY
 Monsieur, don't ask me – I know no more than anyone else.

(She moves off again. He stops her)

RAOUL
 That's not true. You've seen something, haven't you?

GIRY *(uneasily)*
 I don't know what I've seen ... Please don't ask me, monsieur ...

RAOUL *(desperately)*
 Madame, for all our sakes ...

GIRY *(she has glanced nervously about her and, suddenly deciding to trust him, cuts in):*
 Very well. It was years ago. There was a travelling fair in the city. Tumblers, conjurors, human oddities ...

RAOUL
 Go on ...

GIRY *(trance-like as she retraces the past)*
 And there was ... I shall never forget him: a man ... locked in a cage ...

RAOUL
 In a cage ...?

GIRY
 A prodigy, monsieur! Scholar, architect, musician ...

RAOUL *(piecing together the jigsaw)*
 A composer ...

GIRY
 And an inventor, too, monsieur. They boasted he had once built for the Shah of Persia, a maze of mirrors ...

RAOUL *(mystified and impatient, cuts in)*
 Who was this man ...?

GIRY *(with a shudder)*
 A freak of nature ...

more monster than man ...

RAOUL *(a murmur)*
 Deformed ...?

GIRY
 From birth, it seemed ...

RAOUL
 My God ...

GIRY
 And then ... he went missing. He escaped.

RAOUL
 Go on.

GIRY
 They never found him – it was said he had died ...

RAOUL *(darkly)*
 Be he didn't die, did he?

GIRY
 The world forgot him, but I never can ... For in this darkness I have seen him again ...

RAOUL
 And so our Phantom's this man ...

GIRY *(starts from her daze and turns to go)*
 I have said too much, monsieur.

(She moves off into the surrounding blackness)
 And there have been too many accidents ...

RAOUL *(ironical)*
 Accidents?!

GIRY
 Too many ...

(And before he can question her further, she has disappeared)

RAOUL *(running after her)*
 Madame Giry ...!

Scene 3

THE MANAGERS' OFFICE

(The PHANTOM'S score lies open on the desk. ANDRÉ is impatiently flicking through it)

ANDRÉ

Ludicrous!

Have you seen the score?

FIRMIN *(entering)*

Simply ludicrous!

ANDRÉ

It's the final straw!

FIRMIN

This is lunacy!

Well, you know my views ...

ANDRÉ

Utter lunacy!

FIRMIN

But we daren't refuse ...

ANDRÉ *(groans)*

Not another
chandelier ...

FIRMIN

Look, my friend what
we have here ...

(He has two notes from the PHANTOM, one of which he hands to ANDRÉ, who opens it and reads):

ANDRÉ

'Dear André,

Re my orchestrations:
We need another first bassoon.

Get a player with tone –
and that third trombone
has to go!

The man could not be deafer,
so please preferably one
who plays in tune!

FIRMIN *(reading his his letter)*

'Dear Firmin,

vis à vis my opera:
some chorus-members must be sacked.

It you could, find out which
has a sense of pitch –
wisely, though,

I've managed to assign a
rather minor rôle to those
who cannot act!

(They are interrupted by the arrival of CARLOTTA and PIANGI, both furiously brandishing similar notes)

CARLOTTA

Outrage!

FIRMIN

What is it now?

CARLOTTA

This whole affair is
an outrage!

FIRMIN

Signora, please ...

ANDRÉ

Now what's the matter?

CARLOTTA

Have you seen
the size of my part?

ANDRÉ

Signora, listen ...

PIANGI

It's an insult!

FIRMIN

Not you as well!

PIANGI

Just look at this –
it's an insult!

FIRMIN

Please, understand ...

ANDRÉ

Signor! Signora!

CARLOTTA (to the OTHERS)

His way is better. At least he makes it sound like music!

GIRY (to CARLOTTA)

Signora – would you speak that way in the presence of the composer?

CARLOTTA (deaf to the implications of this remark)

The composer is not here. And if he were here, I would ...

GIRY (cutting in, ominously)

Are you certain of that, Signora ...?

REYER

So, once again – after seven.

(He gives the note and counts in)

Five, six, seven ...

PIANGI (wrong again)

Those who tangle with Don Juan ...

(Gradually EVERYONE starts either to talk or to practise the phrase simultaneously)

CARLOTTA

Ah, più non posso! What does it matter what notes we sing?

GIRY

Have patience, Signora.

CARLOTTA

No one will know if it is right, or if it is wrong. No one will care if it is right, or if it is wrong.

CARLOTTA (mocking)

Those who tangle with Don Juan!

PIANGI (trying again)

Those who tan ... tan ...

(to CHRISTINE)

Is right?

CHRISTINE (to PIANGI)

Not quite, Signor:

Those who tan ... tan ...

REYER (attempting to restore order)

Ladies ... Signor Piangi ... if you please ...

(REYER thumps the piano keys, then leaves the piano, and attempts to attract attention using signals. At the height of the mayhem, the piano suddenly begins to demonstrate the music unaided. It plays with great force and rhythm. ALL fall silent and freeze, then suddenly start to sing the piece robotically and accurately. As they continue to sing, CHRISTINE moves away from the group)

ALL EXCEPT CHRISTINE

Poor young maiden! For the thrill on your tongue of stolen sweets you will have to pay the bill – tangled in the winding sheets!

(As the ENSEMBLE becomes background, CHRISTINE, transfixed, sings independently):

CHRISTINE

In sleep
he sang to me,
in dreams
he came ...
that voice
which calls to me
and speaks
my name ...

(The scene begins to change. Trance-like, CHRISTINE moves slowly upstage. We hear the distant sound of bells)

Little Lotte
thought of everything and nothing ...
Her father promised her
that he would send her the Angel of Music ...
Her father promised her ...
Her father promised her ...

Scene 5

A GRAVEYARD

(A mausoleum with hanging moss. In the centre a pyramid of skulls in front of a cross)

CHRISTINE

You were once
my one companion ...
you were all
that mattered ...
You were once
a friend and father –
then my world
was shattered ...

Wishing you were
somehow here again ...
wishing you were
somehow near ...
Sometimes it seemed,
if I just dreamed,
somehow you would
be here ...

Wishing I could
hear your voice again ...
knowing that I
never would ...
Dreaming of you
won't help me to do
all that you dreamed
I could ...

Passing bells
and sculpted angels,
cold and monumental,
seem, for you,
the wrong companions –
you were warm and gentle ...

Too many years
fighting back tears ...
Why can't the past
just die ...?

Wishing you were
somehow here again ...
knowing we must
say goodbye ...

Try to forgive ...
teach me to live ...
give me the strength
to try ...

No more memories,
no more silent tears ...
No more gazing across
the wasted years ...
Help me say
goodbye.

(The PHANTOM emerges from behind the cross)

PHANTOM (very soft and enticing)

Wandering child ...
so lost ...
so helpless ...
yearning for my
guidance ...

(Bewildered, CHRISTINE looks up, and murmurs breathlessly):

CHRISTINE

Angel ... or father ...
friend ... or
Phantom ...?
Who is it there,
staring ...?

PHANTOM (more and more hypnotic)

Have you
forgotten your Angel ...?

CHRISTINE

Angel ... oh, speak ...
What endless
longings
echo in this
whisper ...!

(RAOUL appears in the shadows and watches for a moment, transfixed)

PHANTOM (now drawing CHRISTINE towards him)

Too long you've wandered
in winter ...

RAOUL (to himself, a murmur)

Once again
she is his ...

PHANTOM

Far from my
far-reaching gaze ...

RAOUL

Once again
she returns ...

CHRISTINE (increasingly mesmerized)

Wildly my mind
beats against you ...

PHANTOM

You resist ...

PHANTOM/CHRISTINE

Yet your/the soul
obeys ...

Past the point
of no return –
no going back now:
our passion-play
has now, at last,
begun ...
Past all thought
of right or wrong –
one final question:
how long should we
two wait, before
we're one ...?

When will the blood
begin to race,
the sleeping bud
burst into bloom?
When will the flames,
at last, consume
us ...?

BOTH

Past the point
of no return,
the final threshold –
the bridge
is crossed, so stand
and watch it burn ...
We've passed the point
of no return ...

(By now the audience and the POLICE have realized that SIGNOR PIANGI is dead behind the curtain, and it is the PHANTOM who sings in his place. CHRISTINE knows it too. As final confirmation, the PHANTOM sings):

PHANTOM

Say you'll share with
me one
love, one lifetime ...
Lead me, save me
from my solitude ...

(He takes from his finger a ring and holds it out to her. Slowly she takes it and puts it on her finger)

Say you want me
with you,
here beside you ...
Anywhere you go
let me go too –
Christine,
that's all I ask of ...

(We never reach the word "you", for CHRISTINE quite calmly reveals the PHANTOM'S face to the audience. As the FORCES OF LAW close in on the horrifying skull, the PHANTOM sweeps his cloak around her and vanishes.)

MEG pulls the curtain upstage, revealing PIANGI'S body garrotted, propped against the bed, his head gruesomely tilted to one side. She screams)



TRANSFORMATION TO:

REVERSE VIEW OF THE STAGE (POLICE, STAGEHANDS, etc. rush onto the stage in confusion. Also: ANDRÉ, FIRMIN, RAOUL, GIRY, CARLOTTA and MEG)

CARLOTTA

What is it? What has happened? Ubaldo!

ANDRÉ

Oh, my God ... my God ...

FIRMIN

We're ruined, André – ruined!

GIRY (to RAOUL)

Monsieur le Vicomte! Come with me!

CARLOTTA (rushing over to PIANGI'S body)

Oh, my darling, my darling ... who has done this ...?

(hysterical, attacking ANDRÉ)

You! Why did you let this happen?

(She breaks down, as PIANGI'S body is carried off on a stretcher)

GIRY

Monsieur le Vicomte, I know where they are.

RAOUL

But can I trust you?

GIRY

You must. But remember, your hand at the level of your eyes!

RAOUL

But why ...?

GIRY

Why? The Punjab lasso, monsieur. First Buquet. Now Piangi.

MEG (holding up her hand)

Like this, monsieur. I'll come with you.

GIRY

No, Meg! No, you stay here!

(to RAOUL)

Come with me, monsieur. Hurry, or we shall be too late ...

Scene 8

THE LABYRINTH UNDERGROUND

(Meanwhile, down below, we see the PHANTOM and CHRISTINE in the boat, crossing the underground lake)

PHANTOM (furiously propelling the boat onwards)

Down once more
to the dungeon
of my black despair!
Down we plunge
to the prison
of my mind!
Down that path
into darkness
deep as hell!

(He rounds on her, bitterly)

Why, you ask,
was I bound and chained
in this cold and dismal place?
Not for any
mortal sin, but the
wickedness of
my abhorrent face!

(He hears the offstage voices of the pursuing MOB)

MOB (offstage)

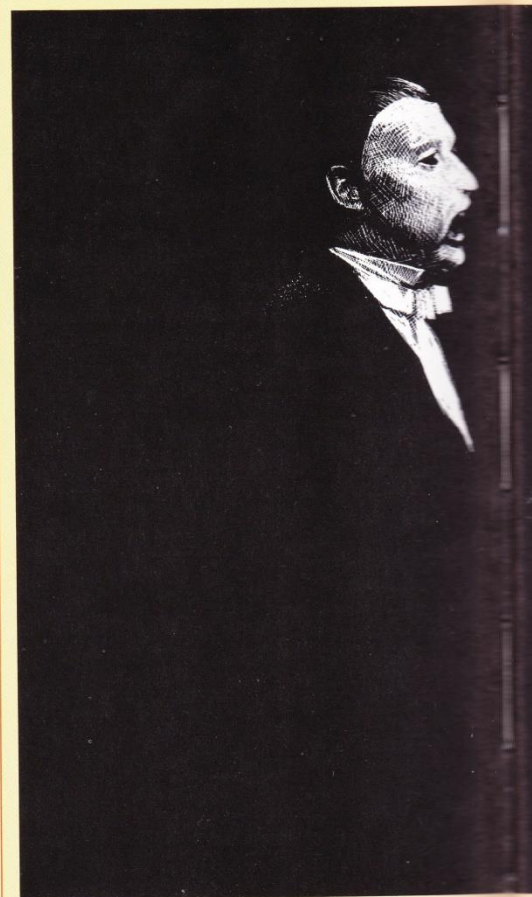
Track down this murderer!
He must be found!

PHANTOM (moving off again)

Hounded out by
everyone!
Met with hatred
everywhere!
No kind word from
anyone!
No compassion
anywhere!

Christine, Christine ...
Why, why ...?

(RAOUL and GIRY appear above. They make their way down, meeting a pack of rats. GIRY screams and lowers her guard. The rats and the RATCATCHER pass them. GIRY raises her hand again)



GIRY

Your hand at the level of your eyes!

RAOUL

... at the level of your eyes ...

MOB (offstage)

Your hand at the level of your eyes!

GIRY

He lives across the lake, monsieur. This is as far as I dare go.

RAOUL

Madame Giry, thank you.

(She turns to go back up the slope. RAOUL looks at the water. He removes his coat and plunges in. The MOB appears at the top of the slope. They come down to the lake edge, their torches flickering)

MOB

Track down this
murderer –
He must be found!
Hunt out this
animal,
who runs to ground!
Too long he's
preyed on us –
but now we know:
the Phantom of the Opera
is there,
deep down below ...



He's here: the Phantom of the Opera ...

(They turn back up the slope. Perhaps there is another way in. The gate to the lair descends, as the rest of the lair appears.)

Scene 9

BEYOND THE LAKE

(The dummy of CHRISTINE sits crumpled on a large throne. The PHANTOM drags CHRISTINE roughly out of the boat. She frees herself and backs away as he stares blackly out front. Braving her terror, she addresses him fiercely.)

CHRISTINE

Have you gorged yourself
at last, in your
lust for blood?

(no reply)

Am I now to be
prey to your
lust for flesh?

PHANTOM (Coldly)

That fate, which
condemns me
to wallow in blood
has also
denied me
the joys of the flesh ...
this face –
the infection
which poisons our love ...

(He takes the bridal veil from the dummy, and moves slowly towards her)

This face,
which earned
a mother's fear
and loathing ...
A mask,
my first
unfeeling scrap
of clothing ...

(He places the veil on her head)

Pity comes
too late –
turn around
and face your fate:
an eternity of this
before your eyes!

(They are almost touching. She looks calmly and coldly into his face)

CHRISTINE

This haunted face
holds no horror
for me now ...
It's in your soul
that the true
distortion lies ...

The PHANTOM suddenly senses RAOUL'S presence. Behind the porticulis, RAOUL climbs out of the water)

PHANTOM

Wait! I think, my dear,
we have a guest!

(to RAOUL)

Sir, this is indeed
an unparalleled delight!
I had rather hoped
that you would come.
And now my wish comes true –
you have truly made my night!

RAOUL (pleading, grasping the bars of the gate)

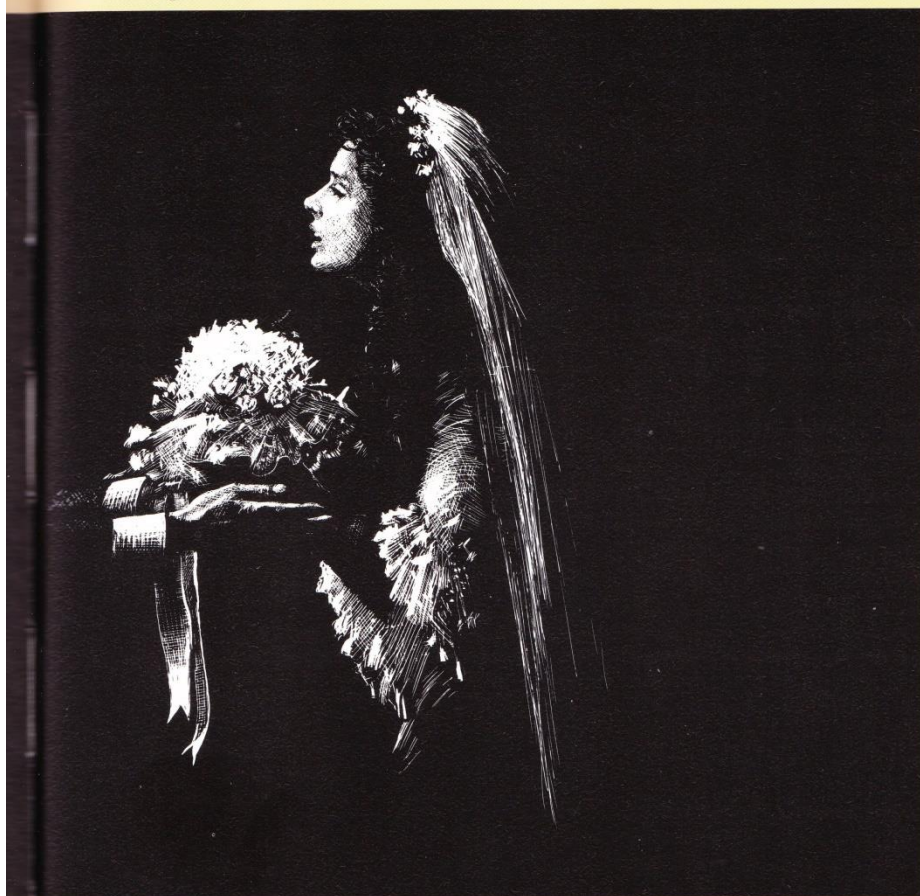
Free her!
Do what you like,
only free her!
Have you no pity?

PHANTOM (to CHRISTINE, dryly)

Your lover makes
a passionate plea!

CHRISTINE

Please, Raoul, it's useless ...



Anexo 2: Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Público Geral
(Internacional)

**Master's Dissertation Questionnaire Research - General Audience
(International)**

Hello! My name is Margarida Ervideira and I am currently taking a Master's in Translation at NOVA University Lisbon, Portugal. My Master's research project consists of a contextualization of musical theatre in Portugal and a brief adaptation of some scenes from *The Phantom of the Opera* into European Portuguese. I chose to do this as I wish to contribute to areas within the Translation Studies that have yet to be further developed in Portugal: adaptation and musical translation.

As part of my research project, I am conducting a survey that investigates the general opinion regarding translation and the idea of having a production of *The Phantom of the Opera in Portugal*, done in European Portuguese.

The questionnaire consists of a total of 11 questions divided in 5 parts. It will take no longer than 10 minutes to complete. All responses will remain anonymous and will later be analysed under the label of “General Audience (International)”.

Please, keep in mind that I am not a native speaker so some of the questions might sound strange to you, although I hope everything is clear. If you have any questions, suggestions or further commentary, feel free to send an e-mail to margarida.gervideira@gmail.com and I'll reply as soon as possible.

Please, answer all questions honestly and with as much detail as you can. I am very grateful for your contribution - thank you so much!

Part 1: Personal Information

What is your native language?

Do you speak any other languages? If yes, please specify which.

Part 2: Translation [Optional]

If you only speak one language, please move on to Part 3. If you speak more than one, I would appreciate it if you could answer the following questions:

A common justification as to why people choose to experience the original version of something over the translated version is that “the original is always better”. Why do you think this happens?

Do you think that a translation can live up to the original content, especially in terms of symbolism and the message it seeks to convey? Please, justify your answer.

Part 3: *The Phantom of the Opera*

Have you ever seen the musical? (It does not need to be in real life as “The Phantom of the Opera at the Royal Albert Hall” and the 2004 movies are considered a “yes” in this survey.)

People often use “global phenomenon” to describe *Phantom*. Do you agree with that description?

Part 4: International Phantom productions

Are you interested in international productions of *The Phantom of the Opera* (excluding those done in English)?

Have you ever seen one? If not, would you?

Do you think the investment in international productions is good for the musical itself?

And for the countries and languages they are done in?

Part 5: *The Phantom of the Opera* in Portugal

A concert version, in English, of *The Phantom of the Opera* took place in Portugal and it was a success. How would you feel if this eventually leads to the creation of a “replica” production of the musical, completely in European Portuguese?

Anexo 3: Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Público Geral
(Português)

Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Público Geral
(Português)

Olá! O meu nome é Margarida Ervideira e estou atualmente a tirar um Mestrado em Tradução, na área de especialização de Inglês, na Universidade NOVA de Lisboa. O meu Trabalho de Projeto consiste numa breve contextualização do teatro musical em Portugal e numa adaptação de algumas cenas do musical *The Phantom of the Opera* para o português europeu. Escolhi este tema de modo a criar um produto final que possa contribuir para o aprofundamento de um domínio, no âmbito dos Estudos de Tradução, ainda pouco desenvolvido em Portugal – a adaptação e a tradução musical.

Assim, como parte do meu trabalho de projeto, estou a realizar um questionário que investiga a opinião geral sobre a arte da tradução e a ideia de haver uma produção de *The Phantom of the Opera* em Portugal, em português europeu.

O questionário consiste num total de 12 perguntas, divididas em 5 partes, e não demorará mais do que 10 minutos a ser concluído. Todas as respostas permanecerão anónimas e serão posteriormente analisadas de forma coletiva, sob a identificação de “Público Geral”.

Se tiver alguma dúvida, comentário ou sugestão, não hesite em contactar-me através do e-mail margarida.gervideira@gmail.com e eu responderei o mais rápido possível.

Por favor, responda a todas as perguntas com honestidade e com o maior nível de detalhe possível. Muito obrigada pela sua contribuição!

Secção 1: Informação Pessoal

Qual é a sua língua materna?

Fala mais alguma língua? Se sim, qual/quais?

Secção 2: Traduções Portuguesas

Qual é a sua opinião relativamente a adaptações portuguesas em geral? (Dentro desta definição inserem-se filmes, livros, etc.)

Acha que o conteúdo traduzido pode permanecer fiel ao original, especialmente em termos de simbolismo ou da mensagem que este procura transmitir?

O que acha das adaptações portuguesas de musicais da Broadway e/ou do West End? (por exemplo, *West Side Story*, *Grease*, *Avenue Q*.)

A seu ver, qual é o público-alvo das adaptações portuguesas de musicais da Broadway e/ou do West End em Portugal?

Secção 3: *The Phantom of the Opera*

Alguma vez assistiu a uma produção oficial de *The Phantom of the Opera*? Se sim, onde?

Diria que *The Phantom of the Opera* é um fenómeno global? Justifique a sua resposta, por favor.

Secção 4: Produções internacionais do "Phantom"

Acha que o investimento em produções internacionais é algo positivo para o musical?

E para os países e as línguas em que essas produções são feitas?

Secção 5: *The Phantom of the Opera* em Portugal

O que acharia se uma adaptação portuguesa deste musical fosse produzida?
(gostaria/não gostaria /etc)

Se tivesse opção de escolha, preferia que uma produção portuguesa fosse encenada em inglês ou em português? Justifique a sua resposta, por favor.

Anexo 4: Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Elenco Português

Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Elenco Português

Olá! O meu nome é Margarida Ervideira e estou atualmente a tirar um Mestrado em Tradução, na área de especialização de Inglês, na Universidade NOVA de Lisboa. O meu Trabalho de Projeto consiste numa breve contextualização do teatro musical em Portugal e numa adaptação de algumas cenas do musical *The Phantom of the Opera* para o português europeu. Escolhi este tema de modo a criar um produto final que possa contribuir para o aprofundamento de um domínio, no âmbito dos Estudos de Tradução, ainda pouco desenvolvido em Portugal – a adaptação e a tradução musical.

Assim, como parte do meu trabalho de projeto estou a realizar diversos questionários, todos com o propósito de investigar a opinião geral sobre a arte da tradução e a ideia de haver uma produção de *The Phantom of the Opera* em Portugal, em português europeu. O primeiro direciona-se ao público geral; o segundo, a quem esteve envolvido na produção de *O Fantasma da Ópera em Concerto*; e o terceiro ao elenco da produção do West End.

O questionário consiste num total de 11 perguntas, divididas em 4 partes, e não demorará mais do que 10 minutos a ser concluído. Todas as respostas permanecerão anónimas e, neste caso, serão posteriormente analisadas de forma coletiva sob a identificação de “Elenco Português”. Se não puder responder a alguma questão, por favor, preencha o espaço com "N/A".

Se tiver alguma dúvida, comentário ou sugestão, não hesite em contactar-me através do e-mail margarida.gervideira@gmail.com e eu responderei o mais rápido possível.

Por favor, responda a todas as perguntas com honestidade e com o maior nível de detalhe possível. Estou extremamente grata pela sua contribuição – muito obrigada!

Secção 1: Informação Pessoal

Qual é a sua língua materna?

Fala mais alguma língua? Se sim, qual/quais?

Secção 2: Traduções Portuguesas

Qual é a sua opinião relativamente a adaptações portuguesas em geral? (Dentro desta definição inserem-se filmes, livros, etc.)

Acha que conteúdo traduzido pode permanecer fiel ao original, especialmente em termos de simbolismo ou da mensagem que este procura transmitir?

O que acha das adaptações portuguesas de musicais da Broadway e/ou do West End? (por exemplo, *West Side Story*, *Grease*, *Avenue Q*.)

A seu ver, qual é o público-alvo das adaptações portuguesas de musicais da Broadway e/ou do West End?

Secção 3: *The Phantom of the Opera*

Teve a oportunidade de ver o musical antes de se juntar ao elenco da versão em concerto?

Diria que *The Phantom of the Opera* é um fenómeno global? Justifique a sua resposta, por favor.

Secção 4: *The Phantom of the Opera* em Portugal

O que acharia se uma adaptação portuguesa deste musical fosse produzida? (gostaria/não gostaria /etc)

Se tivesse opção de escolha, preferia que uma produção portuguesa fosse encenada em inglês ou em português? Justifique a sua resposta, por favor.

Tendo em conta o sucesso de bilheteira da versão em concerto, é possível dizer que o público português aprecia o musical *The Phantom of the Opera*. Como acha que o público reagiria a uma produção portuguesa, encenada em português?

Anexo 5: Questionário para Trabalho de Projeto de Mestrado – Elenco Britânico

Master's Dissertation Questionnaire Research - Cast Exclusive

Hello! My name is Margarida Ervideira and I am currently taking a Masters in Translation at NOVA University Lisbon, Portugal. My Master's research project consists of a contextualization of musical theatre in Portugal and a brief adaptation of *The Phantom of the Opera* into European Portuguese. I chose to do this as I wish to contribute to areas within the Translation Studies that have yet to be further developed in Portugal: adaptation and musical translation.

As part of my research project, I am conducting multiple surveys: one that investigates the general opinion regarding translation and the idea of having a production of *The Phantom of the Opera in Portugal*, done in European Portuguese; a second one with the same purpose, but created for those involved in the Portuguese concert version; and, lastly, a third one created for those involved in the West End's production of *Phantom*.

The questionnaire consists of a total of 8 questions, divided into 4 parts. It will take no longer than 10 minutes to complete. All responses will remain anonymous, however, given that this questionnaire was made exclusively for anyone involved in the West End's production, the responses given here will be analysed under the label of "Cast" and separated from those of the other questionnaires.

The reason why I wished to get the opinion of the cast members of the West End's production is because, given that they are directly involved with *The Phantom of the Opera*, they might have a different view of the musical and what it takes to produce it.

Please, keep in mind that I am not a native speaker so some of the questions might sound strange to you, although I hope everything is clear. If you have any questions, feel free to e-mail them to margarida.gervideira@gmail.com and I'll reply as soon as possible.

Please, answer all questions honestly and with as much detail as you can. I am extremely grateful for your contribution - thank you so much!

Part 1: Personal Information

Is English your native language?

Do you speak any other languages? If yes, please specify which.

Part 2: Translation [Optional]

A common justification as to why people choose to experience the original version of something over the translated version is that “the original is always better”. Why do you think this happens?

Do you think that a translation can remain faithful to the original, especially in terms of symbolism and the message it seeks to convey? Please, justify your answer.

Part 3: *The Phantom of the Opera*

Did you see the musical before joining the cast? If you answered yes and wish to share this information, where?

Have you ever been a part of other *Phantom* production(s)? If you answered yes and wish to share this information, which?

“*The Phantom of the Opera* is a worldwide phenomenon.” Do you agree with this statement? Why/Why not?

Part 4: *The Phantom of the Opera* in Portugal

A concert version, in English, of *The Phantom of the Opera* is currently taking place in Portugal. How would you feel if this version’s success eventually leads to the creation of a “replica” production of the musical, completely in European Portuguese?

Anexo 6: Partitura de *The Phantom of the Opera* para canto e piano.

CHRISTINE (Spoken)

1st time
Father said,
"When I am in
heaven, child...."

....I will send
the Angel of
Music to you".

Well, Father
is dead, Raoul
and I....

....Have been
visited by....

2nd time
...the Angel of Music.

RAOUL
"No doubt of it
and now we....
...go to supper !

SOLO VIOLIN
VLA.
CB.

CHRISTINE : [Firmly] No, Raoul, the Angel of Music is very strict.

RAOUL : I shan't keep you up late!

CHRISTINE : No, Raoul....Things have changed.

RAOUL : YOU must change. I must get my hat. Two minutes.... Little Lotte.

[He hurries out]

CHRISTINE : [Calling] Raoul! [Quietly picking up her hand mirror] Things have changed, Raoul.

[Tremulous music. CHRISTINE hears the PHANTOM's voice, seemingly from behind her dressing room mirror]

SYNTH 2

col. 8^b

PHANTOM

In - so - lent boy this slave of fa - shion, Bask - ing in your glo - ry.

PIANO
+ HARP
ff

8^b

lg - no - rant fool, this brave young sui - tor, shar - ing in my tri - umph.

CLAR.
BASS CLAR.

CHRISTINE

An - gel, I hear you speak, I lis - ten. Stay by my side,

W.W.
HN. 3
PIZZ VCL
+ SYNTH 2

guide me. An - gel, my soul was weak, for - give me.

HNS.
W.W.
HN. 3
VLAS

PHANTOM

En - ter at last mas - ter. Flat - ter - ing child you shall

STR.
CLAR.
VLAS
W.W.
BASS CLAR.

know me. See why in sha - dow I hide.

VCL

VCL

*[The figure of the PHANTOM
becomes discernible behind the mirror]*

Look at your face in the mir - ror. I am there in - side.

STR.

HNS.

CB.
BASS CLAR.

CHRISTINE

An - gel of mu - sic, guide and guar - dian, grant to me your

VLN.
VLAS

COR.
BSN.
VCL

CB.
SYNTH

glo - ry. An - gel of mu - sic, hide no lon - ger.

TRTS.

+ ORGAN SUS.

BSN.

PHANTOM

Come to me strange an - gel. I am your an - gel of mu - sic,

L.H. ♩ = 120
(NOT CONDUCTED)

Fm

KYB.1

VLNS.

SYNTH 2
PHANTOM BASS

[CHRISTINE walks towards the glowing, shimmering glass. Meanwhile, RAOUL has returned. He hears the voices and is puzzled. He tries the door. It is locked]

RAOUL

come to me, an - gel of mu - sic. Whose is that voice, who

bbb

[Inside the room the mirror opens. Behind it, in an inferno of white light, stands the PHANTOM. He reaches forward and takes CHRISTINE firmly, but not fiercely, by the wrist. His touch is cold and CHRISTINE gasps]

PHANTOM

is that in there. I am your an - gel of mu - sic. Come to me, an - gel of

(w)

(p)

RAOUL

mu - sic.

TO CLICKTRACK J =120

*[CHRISTINE dissapears through the mirror, which closes behind her.
The door of the dressing room suddenly unlocks and swings open and RAOUL enters to find the room empty]*

RAOUL *[Shouting, as the scene dissolves]* : Christine!

[Blackout]

Angell

End of Scene 2

Scene 3

THE LABYRINTH UNDERGROUND

Subterranean gloom, through which we can discern the PHANTOM leading CHRISTINE through the darkness, deeper and deeper below the opera house, towards the PHANTOM's lair.

Disappearing first into a trap door in the stage, THEY then almost immediately reappear high above the stage, descending by an immense zigzagging walkway.

Candles rise from the stage, and we see CHRISTINE and the PHANTOM in a boat which moves slowly across the misty waters of an underground lake.



CHRISTINE

In sleep he sang to me ——— In dreams he

VCL.

Third system of musical notation, featuring Christine's vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked "CHRISTINE" and the piano part is marked "VCL.". The lyrics are "In sleep he sang to me ——— In dreams he".

came. That voice which calls to me and speaks my

HNS. STR. *mp* C.B.

name and do I dream a - gain for now I

ADD W.W. HNS. 3 BSN.

find the Phan tom of the O - pe - ra is

sfz mf HNS.

there in - side my mind

ORGAN *mf* TUTTI

ADD BSN.

PHANTOM

Sing once a -

gain with me ——— our strange duet ——— My po - wer

W.W.+STR.

DETACHED (LIGHTLY)

+TIMP.

o - ver you ——— grows stron - ger yet and though you

turn from me ——— to glance be - hind ——— the

STR.+W.W.

W.W.

VLNS.

HNS.

VCL.

C.B.

TIMP.+KYB.

Phan ————— tom of the O-pe-ra is there ————— in - side your

mind
TUTTI

VLNS.
+VLAS.
(ff)

CHRISTINE

Those who have seen your face ————— draw back in

SYNTH

STR.+HARP

mp
W.W.

C.B.

PHANTOM

(CHRISTINE) it's me they

fear I am the mask you wear

hear My spi - rit and your voice in one com-

Your spi - rit and my voice in one com-

TRTS.

VLAS. HNS. TBN. etc.

bined The Phan tom of the O-pe-ra is

bined The Phan tom of the O-pe-ra is

W.W. HNS. VLNS.

(PHANTOM)
there in - side your mind

(CHRISTINE)
there in - side my mind

CHORUS
He's there, the Phan - tom of the

Op - era. Be - ware the Phan - tom of the

PHANTOM
In all your

Op - era.

SYNTH
+BRASS
STR.
VCL.

fan - ta - sies ——— you al - ways knew ——— that man and

CLAR.
OBOE

SYNTH

C.B.

(PHANTOM)

mys - te - ry and in this

CHRISTINE

were both in you and in this

HNS.

lab - y - rinth ——— where night is blind ——— the

lab - y - rinth ——— where night is blind ——— the

HNS. w.w.

Phan - tom of the O-pe-ra is there in - side your

Phan - tom of the O-pe-ra is here in - side my

**PHANTOM : [Spoken] Sing for me.
Sing my Angel of Music**

mind.

mind.

ADD W.W.

ADD W.W.

He's

(CHRISTINE)

there, the Phan - tom of the Op - era.

ORGAN

STR.

First system of a musical score. It features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The vocal line includes a trill marked with a '3' and a fermata. The piano part has a complex texture with many beamed sixteenth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The system ends with a repeat sign.

Ah

w.w.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase and a fermata. The piano accompaniment features a trill marked with a '3' and a fermata. The piano part has a complex texture with many beamed sixteenth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The system ends with a repeat sign.

Ah

w.w.

STR.

+HDS.

PHANTOM : [Spoken] Sing for me

Third system of the musical score. It features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The vocal line includes a trill marked with a '3' and a fermata. The piano part has a complex texture with many beamed sixteenth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The system ends with a repeat sign.

Ah

w.w.

PHANTOM : [Spoken] Sing my Angel

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a melodic phrase marked with a '3' (triplets) and a fermata. Below the staff is the vocalization 'Ah' with a long horizontal line indicating its duration. The piano accompaniment (grand staff) features a complex, rhythmic pattern in the right hand, with 'etc.' written below it, and a more active bass line. A 'w.w.' (woodwind) entry is marked above the piano staff.

Second system of the musical score. The vocal line continues with 'Ah' and another long horizontal line. The piano accompaniment continues with its complex rhythmic pattern, featuring many beamed sixteenth notes in both hands.

PHANTOM : [Spoken] Sing for me

Third system of the musical score. The vocal line begins with 'Ah' and a long horizontal line. The piano accompaniment continues with its complex rhythmic pattern, featuring many beamed sixteenth notes in both hands. The system ends with a double bar line.

Scene 5

THE MANAGER'S OFFICE. Desks, chairs, papers.

FIRMIN is scornfully eyeing a newspaper article.

♩ = 84 Bright 2

W.W.+STR.

TEN. HNS.
C.B.

FIRMIN (♩ = ♩)

"Mys - te - ry af - ter Ga - la night" it says

VLNS.
KYBD. 2

"Mys - te - ry of sop - ra - no's flight" "Mys - ti - fied baf - fled Su - re - te say we are

[He lowers the paper]

mys - ti - fied, we sus - pect foul play". Bad news on so - pra - no scene,

VLA.
VCL.

first Car-lo-tta now Chris-tine, still at least the seats get sold. Go-ssip's worth it's weight in gold.

STR. HARP

Di-va ten-ders re-sig-na-tion. Cov-er does a moon-light flit. Half your

CLAR.

cast dis-a-pears but the crowd still cheers O-per-a. To hell with Gluck and Han-del, have a

ANDRE

scan-dal and you're sure to have a hit. Dam-na-ble will they all walk out? This is

CLAR. PIANO

VLNS.

FIRMIN

Dam - na-ble. An - dre please don't shout, it's pub - li - ci-ty! and the take is vast free pub -

ANDRE (Groans)

FIRMIN (Calmly)

li - ci - ty. But we have no cast. But An - dre have you seen the Queue?

VLNS. CLARS.
HNS. VLA.

[HE has been sorting mail on his desk. Finding the two letters from the PHANTOM, FIRMIN hands the letter to ANDRE who opens it and reads]

ANDRE (Reading)

Ah, it seems you've got one too. "Dear An - dre what a charm - ing ga - la Chris -

VLN. HNS. VLA.

tine en - joyed a great suc - cess we were hard - ly be - rept when Car - lo - tta left.

FIRMIN

O - ther wise the Cho-rus was en-tranc-ing but the danc-ing was a la-men-ta-ble mess". "Dear

Fir-min just a brief re - min - der, my sa - la - ry has not been paid. Send it

w.w. L.H.

care of the ghost by re - turn of post. P. - T. - O. no - one likes a deb - tor so it's

FIRMIN + ANDRE

be-tter if my or-ders are o- beyed". Who would have the gall to send this.

sfz mp VLNS. +VLAS. L.H. HNS.

HNS. *sfz mp* TBN. R.H. C.B. *bp*

FIRMIN **ANDRE**

some-one with a pue-rile brain these are both signed O - G. Who the hell is he?

ANDRE + FIRMIN FIRMIN ANDRE FIRMIN

Op - era ghost it's rea - lly not a - mus - ing. He's a - bus - ing our po - si - tion. In a -

W.W.
VLN.
+VLAS.
W.W.
VCL.
BSN.
C.B.

[THEY are interrupted by the arrival of RAOUL, who brandishes another of the PHANTOM's notes]

di-tion he wants mo-ney. He's a fu-nny sort of spec-tre to ex-pect a large re-tai-ner, no-thing

(♩ = ♩) ANDRE

plai-ner, he is clear-ly quite in - sane. You mean Car- lot...(ta)

RAOUL

Where is she? I mean Miss Da - ac, where

FIRMIN

ANDRE

Of

Well how should we (Know)? What's all this non- sense?

(RAOUL)

is she? I want an an- swer. I take it that you sent me this note.

(ANDRE)
course not. We're in the dark

(FIRMIN)
Don't look at us Of course not.

(RAOUL)
She's not with you then? Monsieur don't ar-gue

(The MANAGER's look mystified)

(FIRMIN) (Realizing his mistake)
And what is it that we're meant to have wrote (Spoken) Writ-ten?

(RAOUL)
is - n't this the let - ter you wrote?

mp

(RAOUL hands the note to ANDRE who reads it)

(ANDRE)
(Recitativo)
Do not fear for Miss Da-ac the an-gel of mu-sic has her un-der his wing. Make
[COLLA VOCE]

RAOUL

No more talk of dark - ness, for - get these wide - eyed fears, I'm

Pizz.

here, no - thing can harm you my words will warm and calm you.

FL.
HN. 1

p

Let me be your free - dom, let day - light dry your tears, I'm

VLN.
VLAS.
VCL.
C.B.

here, with you, be - side you, to guard you and to guide you.

ADD CLARS.
CLARS.
HARP

b $\flat$ p

I
CHRISTINE

Say you love me ev-ery wak-ing mo-ment, Turn my head with talk of

sum-mer-time. Say you need me with you now and al-ways,

Pro-mise me that all you say is true, That's all I ask of

FL.

HNS.

J
you.
RAOUL

Let me be your shel-ter, Let me be your light, you're

VLNS. CLAR. VLAS. OB.

safe no-one will find you, your fears are far be-hind you.

FL.

CHRISTINE

All I want is free-dom, a world with no more night, And

FL.

CLAR.

VCL.

you al-ways be-side me, to hold me and to hide me.

RAOUL

Then

W.W.

K

say you'll share with me one love, one life-time,

FULL STRINGS

HN.

let me lead you from your so - li - tude.

Say you need me with you here be - side you,

An - y - where you go let me go too. *Chris - tine, That's all I ask of*
Rubato

L CHRISTINE
Say you'll share with me one love, one life - time,
you.

Tempo

Say the word and I will fol - low you. _____

os.

Share each day with me, each night, each morn - ing,

Share each day with me, each night, each morn - ing.

say you love me. Love me, That's all I ask of

You know I do. Love me, That's all I ask of

M

you.

you.

TUTTI

f

An - y - where you go let me go

An - y - where you go let me go

MENO MOSSO

rit.

too. Love me, that's all I ask of you.

too. Love me, That's all I ask of you.

(poco rit.) mp

p

pp

[They kiss. Suddenly, we hear offstage, the distant sound of a street barrel-organ. CHRISTINE starts from her reverie]

N OB.

mp PIANO

CHRISTINE

I must go, they'll won-der where I am. Wait for me, Raoul. RAOUL

Chris-tine, I

O CHRISTINE

Or - der your fine hor - ses, be

love ——— you.

STRINGS

mf

with them at the door. You'll

And soon you'll be be - side me.

[They hurry off.
The Phantom emerges]

guard me and you'll guide me.

rall. *Molto rall.* *Tempo*

rall. *Molto rall.* *P* SYNTH. 2

P PHANTOM

I gave you my mu-sic, made your song take wing. And now how you've re - paid me, de-

VLNS.

PIANO VCL. Trem. VLAS. ADD HNS.

LOCO

nied me and be - trayed me. He was bound to love you when he heard you sing.

HN.
BSN.
TBN.

PHANTOM

Q CHRISTINE (offstage)

[Spoken] : Christine... Christine... Say you'll share with me one

RAOUL (offstage)

Say you'll share with me one

HRP + VLAS.
HNS.
BSN.

love, one life - time. Say the word and I will

love, one life - time. Say the word and I will

fol - low you. _____ Share each day with me, each

fol - low you. _____ Share each day with me, each

R
PHANTOM

night, each morn - ing. You will curse the day you did not do,

night, each morn - ing

f HNS.

[ALLARG]

[A TEMPO]

All that the Phan - tom asked of you.

f *ff*

CHORUS

S Mas-que-rade _____ Pa-per Fa-ces on pa-rade.

A Mas-que-rade _____ Pa-per Fa-ces on pa-rade.

T Mas-que-rade _____ Pa-per Fa-ces on pa-rade.

B Mas-que-rade _____ Pa-per Fa-ces on pa-rade.

HNS. TRT.

S Mas-que-rade _____ hide your face, So the world will ne-ver find you

A Mas-que-rade _____ hide your face, So the world will ne-ver find you

T Mas-que-rade _____ hide your face, So the world will ne-ver find you

B Mas-que-rade _____ hide your face, So the world will ne-ver find you

S Mas - que - rade, _____ ev - ery face a diff - 'rent shade.

A Mas - que - rade, _____ ev - ery face a diff - 'rent shade.

T Mas - que - rade, _____ ev - ery face a diff - 'rent shade.

B Mas - que - rade, _____ ev - ery face a diff - 'rent shade.

HN.
BSN.

W.W.

STRINGS
PIANO

S Mas - que - rade, _____ look a - round, there's an - oth - er mask be - hind you.

A Mas - que - rade, _____ look a - round, there's an - oth - er mask be - hind you.

T Mas - que - rade, _____ look a - round, there's an - oth - er mask be - hind you.

B Mas - que - rade, _____ look a - round, there's an - oth - er mask be - hind you.

S Mas - que - rade, — burn - ing glan - ces, turn - ing heads.

A Mas - que - rade, — burn - ing glan - ces, turn - ing heads.

T Mas - que - rade, — burn - ing glan - ces, turn - ing heads.

B Mas - que - rade, — burn - ing glan - ces, turn - ing heads.

S Mas - que - rade, — stop and stare at the sea of smiles a - round you.

A Mas - que - rade, — stop and stare at the sea of smiles a - round you.

T Mas - que - rade, — stop and stare at the sea of smiles a - round you.

B Mas - que - rade, — stop and stare at the sea of smiles a - round you.

SYNTH TIMPS

TRTS.

HN.

TRB.

S Mas-que-rade, _____ grin-ning yel-lows, spin-ning reds.

A Mas-que-rade, _____ grin-ning yel-lows, spin-ning reds.

T Mas-que-rade, _____ grin-ning yel-lows, spin-ning reds.

B Mas-que-rade, _____ grin-ning yel-lows, spin-ning reds.

W.W. TRTS. W.W.

BSN.

S Mas-que-rade, _____ Take yourfill, let the spec-ta-cle as-tound you.

A Mas-que-rade, _____ Take yourfill, let the spec-ta-cle as-tound you.

T Mas-que-rade, _____ Take yourfill, let the spec-ta-cle as-tound you.

B Mas-que-rade, _____ Take yourfill, let the spec-ta-cle as-tound you.

HNS.

fff
TUTTI

MENO MOSSO

[At the height of the activity, a GROTESQUE FIGURE suddenly appears at the top of the staircase, ten feet tall, dressed all in crimson, with a death's head. The PHANTOM has come to the party. HE descends the stairs and takes the centre of the stage]

SYNC TO TAPE PHANTOM

Why so si-lent good mes-sieurs? Did you

sfz *p*

HNS. + VLNS. VLAS (TREM)

think that I had left you for Good. Have you

ff FLT. CLAR. OB.

8^{va}

missed me good mes-sieurs? I have writ-ten you an op-era.

OB. TRF. VLN.

[HE takes from under his robe an enormous bound manuscript]

Here I bring the fin-ished score "Don Juan Tri-um-phant"

TRS. TRB.

PIANO

8^{va}

[HE throws it to ANDRE]

a piacere

I ad-vise you to com-ply, My in-struc-tions should be

PIANO

HARP SYNTH

8^{va}

clear. Re-mem-ber there are worse things than a shat-tered chan(-)de-lier.

PIANO

VLAS. VCL

HARP SYNTH

FLT. CLAR.

8^{va}

[CHRISTINE mesmerized, approaches as the PHANTOM beckons her. HE reaches out, grasps the chain that holds the secret engagement ring, and rips it from her throat. HE holds it aloft.]

V

Your

VLAS. VCL

KYBD. 2

TRB. BSN.

8^{va}

W

chains are still mine. You will sing for me

+ TRKS. TUTTI

fff

3

X *Agitato*

VLNS. VLAS.

f

+ w.w.

3

3

fff

Suspense as the music crescendos, until suddenly his figure evaporates.

+ KYB. 2

TILL READY

3

Stop On Cue: "Madame for all our sakes"

Scene 4

A GRAVEYARD.

A mausoleum with hanging moss. It is dusk.

CHRISTINE

You were once my one com - pan - ion, you were all that

CLAR.
BSN.
TIMP. VCL.
C.B. / BASS CLAR.

mat - tered. You were once a friend and fa - ther, Then my world was

FLT.
+ HARP
R.H.

shat - tered. Wish - ing you were some - how here a - gain,

VLN.
FLT.
VLAS. VCL.
CLAR.

Wish - ing you were some - how near. Some - times it seemed

if I just dreamed some-how you would be here. Wish-ing I could hear your

CLAR.

CLARS.

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 1 and 2 feature a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). In measure 3, a clarinet part is introduced with a triplet of eighth notes. In measure 4, the clarinet part continues with a triplet of eighth notes.

voice a - gain, Know-ing that I nev - er would.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with a treble clef. The piano accompaniment remains in a grand staff. The melody in measures 6 and 7 is more active, with eighth and sixteenth notes. Measure 8 ends with a whole note chord.

Dream - ing of you won't help me to do all that you dreamed I

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The vocal line continues with a treble clef. Measures 9 and 10 feature a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues in a grand staff, with a piano (p) dynamic marking in measure 12.

could. Three long years I've knelt in sil - ence

FLTS.

VCL.

VLA.

C.B.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The vocal line continues with a treble clef. Measure 13 starts with a key change to one flat (Bb). The piano accompaniment continues in a grand staff. In measure 14, a flute part (FLTS.) is introduced. In measure 15, a violin part (VCL.) and a viola part (VLA.) are introduced. In measure 16, a cello/bass part (C.B.) is introduced. The system ends with a double bar line.

held your mem - ory near me. Three long years of murr - ured sor - rows

will - ing you to hear me.

VLAS. (Pizz)

HN. 1

HARP/W.W. SYNTH. 2

Too ma - ny years fight - ing back tears, why can't the past just

die? Wish - ing you were some - how here a - gain,

ff

HN.

know - ing we must say good - bye. Try to for - give,

Rall. *TEMPO*

teach me to live, give me the strength to try. No more

Rall. *+ TRTS.* *Molto Rall.*

a tempo mem - o - ries, no more si - lent tears! No more gaz - ing ac - ross the

Rall. *a tempo*

was - ted years, help me say good - bye. help me say good

Rall. *mp* *p* *STR. INS.* *HARP* *w.w.*

bye.

+ HNS.

+ TRTS.

ff

[The figure of the PHANTOM emerges from behind the cross. HE watches from the shadows]

B F# E F# B F#

R.H.

KYBD. 1 (Celeste)

L.H. Solo VLN.

+ C.B. Trem. (F sharp)

PHANTOM

Wan - der - ing child so lost, so help - less, yearn - ing for my guid - ance. —

+ HARP (Acp.)

VCL.

[Bewildered, CHRISTINE looks up, and murmurs breathlessly]

CHRISTINE

An - gel or fa - ther, friend or Phan - tom, who is it there

w.w.

[By now the audience and the SECURITY MEN have realised that SIGNOR PIANGI is dead behind the curtain, and it is the PHANTOM who sings in his place. CHRISTINE knows it too. As final confirmation, the PHANTOM sings]:

PHANTOM

Say you'll share with me one love, one life-time. Lead me, save me from my

trem. VLA. HARP
SYNTH 2

[HE takes from his finger a ring, and holds it out to her. Slowly, SHE takes it and puts it on her finger]

so - li-tude. Say you'll want me with you

+ HNS.
mp

here be - side you, An - y-where you go let me go

mf

8th

too. Chris - tine, That's all I ask of you

(8^{va}) LOCO
GUN SHOT

col. 8^{va}

[We never reach the word 'you', for CHRISTINE quite calmly reveals the PHANTOM's face to the audience. As the FORCES OF LAW close in on the horrifying skull, the PHANTOM sweeps his cloak around her and vanishes. MEG pulls the curtain upstage, revealing PIANGI's garrotted body, propped against the bed, his head gruesomely tilted to one side. SHE screams]

End of Scene 6

THE LABYRINTH UNDERGROUND

Meanwhile, down below, we see the Phantom and CHRISTINE in the boat, crossing the underground lake.

PHANTOM

Down once more to the dun-geons of my

HN.
TRTS.
TUTTI

black des-pair! Down we plunge to the pri-son of my

mind! Down that path in-to dark-ness, deep as Hell!

TRTS.

[HE rounds on HER, bitterly.
A great outburst of rhetorical self-pity]

E

Why you ask was I bound and chained in this cold and dis-mal place?

OB. CLARS.
TRIS. VLAS.

ff

+ VLNS.

SYNTH.
PIANO. VCL.

[HE hears the offstage voices
of a mob and moves off again]

Not for a-ny mor-tal sin; but the wick-ed-ness of my ab-hor-rent face!

CHORUS (offstage)

p Track down this mur-der-er, He

VLNS. TRIS.

p

KYBD. 1 (Organ)

F PHANTOM

Houn-ded out by ev-ery one! Met with hat-red ev-ery-where!

must be found.

KYBD. 1

mf

+ trem. STRINGS.

No kind word from an - y - one! No com - pas - sion an - y - where! Chris - tine, —

TRB.

[THEY disappear. RAOUL and GIRY appear at the edge of the lake]

Chris - tine, — Why? Why?

GIRY G

mp Your hand at the le - vel of your eyes.

RAOUL

At the le - vel of your (offstage)

p Your (offstage)

p Your

p KYBD. 2

[THEY hold their hands up. Just as well, for a noose descends over RAOUL and HE is able to free himself]

eyes.

hand at the le - vel of your eyes.

(offstage)

p Your hand at the le - vel of your eyes.

hand at the le - vel of your eyes.

Your hand at the le - vel of your eyes.

DIALOGUE

DIALOGUE

DIALOGUE

[This taunting chorus continues as THEY make their way down. THEY meet a pack of rats. GIRY screams and lowers her guard. The rats and the RATCATCHER pass them. GIRY raises her hand.]

GIRY : He lives across the lake, Monsieur. This is as far as I dare go.

RAOUL : Madame Giry, thank you.

[SHE turns to go back up the slope. RAOUL looks at the water. HE removes his coat and plunges in. The MOB appears at the top of the slope. THEY come down to the lake edge, their torches flickering]

H CHORUS (Unison)

Track down this mur - der - er, He must be found. Track down this mur - der - er, He must be

STR. KYBD. 2

SNARE *mp* 3

Chorus -3

found. Hunt down this an - i - mal who runs to ground. Too long he's preyed on us, but now we know the

3 3 3 3

Chorus -1

The Phan - tom of the Op - er - a is

Chorus -2

The Phan - tom of the Op - er - a is here

Phan - tom of the op - er - a is here,

trm. VLNS.

here He's here, the Phan - tom of the op - era.

deep down be - low. He's

deep down be - low. He's

mp HNS. VCL. trem. C.B. trem.

[THEY turn back up the slope. Perhaps there is another way in.
The gate to the lair rises from the floor, shutting the boat
from view as the rest of the lair appears]

Chorus 2 + 3

here, the Phan - tom of the op - era.

HARP HN. *mp* trem. VLNS. + VLAS.

End of Scene 7