



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

AMILTON CÉSAR DE SOUZA MARQUES

**A PERSONAGEM ESMERALDA DE VICTOR HUGO E SUA TRANSMUTAÇÃO
NO MUSICAL NOTRE-DAME DE PARIS DE GILLES AMADO**

**FORTALEZA
2017**

AMILTON CÉSAR DE SOUZA MARQUES

A PERSONAGEM ESMERALDA DE VICTOR HUGO E SUA TRANSMUTAÇÃO
NO MUSICAL NOTRE-DAME DE PARIS DE GILLES AMADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M315p Marques, Amilton César de Souza.

A personagem Esmeralda de Victor Hugo e sua transmutação no musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado / Amilton César de Souza Marques. – 2017.
92 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão.

1. tradução. 2. adaptação. 3. obra literária. 4. musical. I. Título.

CDD 418.02

AMILTON CÉSAR DE SOUZA MARQUES

A PERSONAGEM ESMERALDA DE VICTOR HUGO
E SUA TRANSMUTAÇÃO NO MUSICAL *NOTRE-DAME DE PARIS*
DE GILLES AMADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.
Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 31/10/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (POET-UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (Externo)
Universidade Federal do Ceará (PPGLETRAS-UFC)

Prof^a. Dr^a. Fernanda Suely Muller (Interno)
Universidade Federal do Ceará (POET-UFC)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que mesmo nos momentos mais difíceis está sempre presente de forma positiva na minha vida e me faz a cada dia acreditar que os obstáculos impostos pela vida, são sinais metaforizados que me fazem valorizar todas as conquistas desde a mais simples as mais sofisticadas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão, por quem tenho profundo respeito e admiração, que generosamente no meio do caminho se fez luz e abraçou o meu projeto me fazendo acreditar ser forte e conseguir chegar ao final.

Aos membros da banca examinadora, os professores Dr. Orlando Luiz de Araújo e Dr^a. Fernanda Sueley Muller que gentilmente aceitaram ao convite e contribuíram^m enormemente com seus conhecimentos, tornando assim o resultado da pesquisa mais lapidado.

Ao professor Yuri Brunello, que antes de se desligar do programa contribuiu com orientações no início de minha pesquisa.

Aos amigos, colegas de mestrado, familiares e a todas as pessoas que estiveram direta ou indiretamente entrelaçados a este momento de imersão, vivenciado por mim, e que torceram e/ou contribuíram^m para que o processo fosse concluído a contento.

E por fim, agradeço ao programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução-POET que nos deu a oportunidade de fazer parte deste mestrado, na Universidade Federal do Ceará, e contribuiu para o nosso crescimento pessoal, social, profissional, artístico e tradutológico, na medida em que entendemos que vida e arte são constantemente interpretadas, traduzidas e vivenciadas de acordo com o contexto sociopolítico, e por que não dizer situacional.

MUITO OBRIGADO!!!!

MERCI À TOUS!!!!

RESUMO

O presente projeto se insere no contexto dos Estudos da Tradução, mais precisamente na área de pesquisa de tradução intersemiótica, e tem como base a análise da obra literária *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, publicado em 1831, e de sua adaptação como comédia musical homônima sob a direção de Gilles Amado (1999). Nossa proposta consiste em realizar uma comparação entre os sistemas de signos utilizados para a mesma obra nos dois meios em que ela aqui será analisada, levando-se em conta as peculiaridades de cada um desses meios, além do contexto histórico e cultural em que estão inseridos, com o objetivo geral de identificar, apresentar e discutir como exemplo de intersemiose o processo de transmutação da personagem Esmeralda. Pretendemos ainda, em nossos objetivos específicos, contribuir para uma reflexão pontual sobre a prática de adaptação/tradução como elemento de ressignificação da obra literária adaptada, além de verificar como o fazer tradutorio pode ajudar não só contribuindo para uma ampliação do interesse pela leitura de uma obra literária, mas também para uma melhor compreensão do texto original por parte dos leitores. Ressalte-se que a análise aqui descrita será realizada entre a obra original de Hugo (2009) em língua francesa e o musical dirigido por Gilles Amado, também em língua francesa. O romance *Notre-Dame de Paris*, também conhecido no Brasil como *O Corcunda de Notre-Dame*, foi publicado por Victor Hugo pela primeira vez em 1831, tendo sido traduzido para a língua inglesa em 1833. Em sua origem, constituía-se em um romance histórico, destinado ao público adulto, com o intuito de conscientizá-lo sobre a necessidade de conservação da Catedral de Notre-Dame. No romance, Victor Hugo, além de descrever a antiga Catedral construída em 1330 e considerada a principal igreja de Paris, ilustra historicamente a sociedade da Paris medieval e os contrastes sócio-culturais dos seus personagens. Para a realização deste trabalho visando à escrita de uma dissertação de mestrado, recorremos, no tocante às ferramentas metodológicas, à teoria da adaptação de Hutcheon (2013), por entendermos, seguindo a noção da autora, que adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro, levando em consideração as particularidades e possibilidades criativas de ambas. Nessa perspectiva, respondemos de forma detalhada e analítica às seguintes perguntas: Quem é o adaptador? Por que adaptar a obra literária para o meio comédia musical? Quais os atrativos econômicos dessa transmutação? Houve intenções/motivos pessoais e/ou políticos? Como se deu a adaptação? Que intencionalidades se podem captar na adaptação em relação à personagem Esmeralda? Ainda no tocante à metodologia, trabalharemos, pela vertente dos Estudos da Tradução, com base na Abordagem

Funcionalista da Tradução, aqui representada por Nord (1988;1992; 2012; 2014; 2016). Recorrendo às perguntas-chave referentes aos fatores externos e internos propostos por Nord em seu modelo de tradução orientada para a análise de textos, tentaremos encontrar respostas referentes ao texto de partida (obra literária impressa) e ao texto de chegada (musical), tendo como foco a personagem Esmeralda.

Palavras-chave: tradução; adaptação; obra literária; musical

RÉSUMÉ

Le présent projet s'inscrit dans le contexte des Études de la Traduction, plus précisément dans le domaine de la recherche sur la traduction intersémiotique. Il se fonde sur l'analyse de l'œuvre littéraire *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, publiée en 1831, et de son adaptation en comédie musicale homonyme réalisée par Gilles Amado (1999). Notre proposition consiste à effectuer une comparaison entre les systèmes de signes utilisés pour une même œuvre dans les deux médias ici analysés, en tenant compte des particularités propres à chacun, ainsi que du contexte historique et culturel dans lequel ils s'inscrivent. L'objectif général est d'identifier, de présenter et de discuter, à titre d'exemple d'intersémiosis, le processus de transmutation du personnage d'Esmeralda. Nos objectifs spécifiques visent également à contribuer à une réflexion ponctuelle sur la pratique de l'adaptation/traduction comme élément de re-signification de l'œuvre littéraire adaptée, ainsi qu'à examiner comment l'acte traductif peut favoriser non seulement un élargissement de l'intérêt pour la lecture d'une œuvre littéraire, mais aussi une meilleure compréhension du texte original par les lecteurs. Il convient de souligner que l'analyse décrite ici sera réalisée entre l'œuvre originale de Hugo (2009) en langue française et la comédie musicale mise en scène par Gilles Amado, également en langue française. Le roman *Notre-Dame de Paris*, connu au Brésil sous le titre *Le Bossu de Notre-Dame*, a été publié pour la première fois par Victor Hugo en 1831 et traduit en anglais en 1833. À l'origine, il s'agissait d'un roman historique destiné au public adulte, ayant pour but de sensibiliser à la nécessité de préserver la Cathédrale de Notre-Dame. Dans ce roman, Victor Hugo, en plus de décrire l'ancienne cathédrale construite en 1330 et considérée comme la principale église de Paris, illustre de manière historique la société du Paris médiéval et les contrastes socioculturels de ses personnages. Pour la réalisation de ce travail, dans la perspective de la rédaction d'une dissertation de master, nous avons eu recours, sur le plan méthodologique, à la théorie de l'adaptation de Hutcheon (2013), partant de la notion, proposée par l'auteure, selon laquelle l'adaptation constitue une forme de transcodage d'un système de communication à un autre, en tenant compte des particularités et des potentialités créatives de chacun. Dans cette perspective, nous apportons des réponses détaillées et analytiques aux questions suivantes : Qui est l'adaptateur ? Pourquoi adapter l'œuvre littéraire au format de comédie musicale ? Quels sont les attraits économiques de cette transmutation ? Y avait-il des intentions ou des motivations personnelles et/ou politiques ? Comment cette adaptation a-t-elle été réalisée ? Quelles intentions peut-on percevoir dans l'adaptation en ce qui concerne le personnage d'Esmeralda ? Enfin, sur le plan méthodologique, notre travail

s'appuie, dans la perspective des Études de la Traduction, sur l'approche fonctionnaliste de la traduction, représentée ici par Nord (1988; 1992; 2012; 2014; 2016). En mobilisant les questions-clés relatives aux facteurs externes et internes proposés par Nord dans son modèle d'analyse textuelle orienté vers la traduction, nous tenterons de dégager des réponses concernant le texte source (l'œuvre littéraire imprimée) et le texte cible (la comédie musicale), en nous concentrant sur le personnage d'Esmeralda.

Mots-clés: traduction; adaptation; œuvre littéraire; comédie musicale

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Quasimodo, no romance	43
Figura 2	– Quasimodo, no musical	44
Figura 3	– Claude Frollo, no romance	45
Figura 4	– Claude Frollo, no musical	46
Figura 5	– Phœbus, no romance	47
Figura 6	– Phœbus, no musical	47
Figura 7	– Esmeralda, romance	48
Figura 8	– Esmeralda, no musical	48
Figura 9	– Cena de Esmeralda com Phœbus na canção <i>Bohémienne</i>	59
Figura 10	– Cena de Esmeralda com Clopin na canção <i>Esmeralda Tu sais</i>	60
Figura 11	– Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção <i>Le Pape de Fous</i>	61
Figura 12	– Cena de Gringoire e Esmeralda na canção <i>Les Portes de Paris</i>	62
Figura 13	– Cena de Gringoire e Esmeralda na canção <i>Le Mot Phœbus</i>	63
Figura 14	– Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção <i>À Boire</i>	64
Figura 15	– Cena de Quasimodo, Frollo, Phœbus e Esmeralda na canção <i>Belle</i>	65
Figura 16	– Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção <i>Ma Maison, C'est ta Maison</i> ..	66
Figura 17	– Cena de Esmeralda na canção <i>Ave Maria Païen</i>	66
Figura 18	– Cena de Frollo com Esmeralda na canção <i>Tu vas me Détruire</i>	67
Figura 19	– Cena de Phœbus com Esmeralda na canção <i>La Volupté</i>	68
Figura 20	– Cena de Frollo et Gringoire na canção <i>Florence</i>	68
Figura 21	– Cena de Clopin, Gringoire et Frollo na canção <i>Où est-elle?</i>	69
Figura 22	– Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção <i>Les oiseaux qu'on met en cage</i>	70
Figura 23	– Cena de Frollo et Gringoire na canção <i>La Torture</i>	71
Figura 24	– Cena de Frollo et Esmeralda na canção <i>Être prêtre et aimer une Femme</i> ...	71
Figura 25	– Cena de Phœbus e Fleur-de-Lys na canção <i>Je reviens vers toi</i>	72
Figura 26	– Cena de Clopin, Quasimodo e Esmeralda na canção <i>Libérés</i>	73
Figura 27	– Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção <i>Je te laisse un sifflet</i>	73
Figura 28	– Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção <i>Danse, mon Esmeralda</i>	74

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CA Cultura-alvo

CF Cultura-fonte

TA Texto-alvo

TF Texto-fonte

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	Apresentação	10
1.2	Problema e justificativa	12
1.3	Relevância e originalidade	15
1.4	Objetivos	16
1.4.1	<i>Objetivo geral</i>	16
1.4.2	<i>Objetivo específico</i>	16
1.5	Metodologia, caráter e premissa da pesquisa	17
1.6	Estrutura e descrição dos capítulos	18
2	ESTUDOS DA TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS	19
2.1	Fundamentação teórica	19
2.1.1	<i>Abordagem Funcionalista da Tradução</i>	29
2.1.2	<i>A Teoria da Adaptação de Linda Hutcheon</i>	32
3	A TRANSCODIFICAÇÃO DO ROMANCE DE VICTOR HUGO COMO MUSICAL	34
3.1	Adaptações do romance <i>Notre-Dame de Paris</i> como musical	34
3.2	A transmutação de personagens de V. Hugo do romance para musical	37
4	A PERSONAGEM ESMERALDA	49
4.1	Esmeralda no romance <i>Notre-Dame de Paris</i>	49
4.2	Esmeralda no musical	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
	REFERÊNCIAS	82
	ANEXO A – CANÇÕES DO MUSICAL	85

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

O presente trabalho insere-se na área de Estudos da Tradução, mais especificamente no âmbito da adaptação de obras literárias para o gênero comédia musical¹, a fim de contemplar a tradução intersemiótica do romance *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, como musical homônimo realizado pelo diretor francês Gilles Amado, com especial atenção para a personagem Esmeralda do romance original. A ideia inicial deste projeto surgiu a partir do interesse em verificar as diferenças e semelhanças alcançadas na prática tradutória de uma mídia para outra analisando o processo de transmutação da personagem Esmeralda do romance *Notre-Dame de Paris* para a comédia musical homônima, o interesse se intensificou devido à escassez de trabalhos que analisem o processo de adaptação de obras literárias para musicais. Outro fator que despertou nossa curiosidade neste tipo específico de tradução foi buscar perceber se o enredo da comédia musical contemplaria a essência da narrativa do romance, de forma que a personagem em questão pudesse ser descrita no texto de chegada com todos os elementos que a caracterizavam no texto de partida. Com o intuito de justificar o presente trabalho, é necessário contextualizar o tempo da narrativa e o tempo do enredo, bem como a difusão das mídias em questão cada uma sua época, a fim de compreendê-la mais claramente e assim poder justificar a necessidade deste estudo.

É importante salientar que a análise que aqui faremos parte de um texto original em língua francesa e com texto de chegada também na mesma língua. O que chama a atenção, sobretudo na comédia musical, em se tratando da língua, é o jogo de palavras e rimas utilizados nas composições das músicas.

A intriga do romance, que está dividido em onze livros e se desenrola na Paris de 1842, tem como personagem principal a Catedral de *Notre-Dame* que é um dos lugares onde os principais eventos acontecem, e em seu entorno, outros personagens como Esmeralda e sua cabra Djali, Quasimodo, Frollo, Gringoire, Phœbus, Clopin entre outros. A jovem Esmeralda, sem que se dê conta, atrai a atenção de todos por sua beleza e sensualidade. Esmeralda,

¹ Comédia musical, é um gênero teatral, que combina comédia, drama, canto, dança e sapateado. Surgido no início do século XX, está situado na linha do casamento entre o teatro e a música clássica que deu origem nos séculos anteriores ao ballet e depois ao ballet-comédia, à ópera, à ópera-bouffe e à opereta. Desenvolveu-se particularmente nos Estados Unidos, dissociando-se do gênero clássico a partir da década de 1910 através da integração de músicas “novas” como o jazz. Na verdade, o termo hoje refere-se principalmente aos Estados Unidos e mais especificamente à Broadway. Tal como acontece com o termo “ópera comédia”, o uso da palavra “comédia” deve ser tomado no sentido amplo: na verdade, os temas das comédias musicais podem ser leves ou trágicos. Diferente de um musical que não contempla tantos elementos.

mesmo sem intenção e plena em seus atributos expressivos, desperta o amor e o interesse dos homens que a circundam; dentre eles, enfatizamos três que representam as três camadas sociais vigentes na época. Quasimodo é o representante do povo que, devido à sua aparência monstruosa, é eleito “Le Pape des Fous”, o Papa dos loucos, na Festa dos Reis, festa essa que a população escolhia o mais feio dos feios para ostentar em um dia de ‘glória’ e de ridicularização social; Phœbus, que representa a realeza na qualidade de capitão da Guarda Real, envolvido numa tríade amorosa não resolvida. Phœbus é noivo da jovem Fleur-de-Lys, moça de família nobre. O Capitão da Guarda Real também se apaixona por Esmeralda, que corresponde ao seu amor. Porém, em razão desse amor envolto em um descompasso emocional devido a existência de Fleur-de-Lys e do abismo social existente entre o jovem e vigoroso mancebo e a moça do povo, apresenta-se como um amor proibido. Esmeralda é acusada injusta e covardemente de prostituição, bruxaria e assassinato, tendo como principal acusador o sacerdote Claude Frollo, representante do clero. Este, por sua vez, era o terceiro homem apaixonado pela cigana, que, nutrindo-se de uma culpa por ter despertado tal amor carnal, sente-se inconformado e desnorteado pela indiferença de Esmeralda, o que resulta em uma perseguição com a intenção de levá-la à força, uma vez que seu amor não poderia se concretizar por não haver a reciprocidade da jovem cigana e o então impedimento clerical. Esmeralda estava cercada de amores desencontrados e desprovidos de empatia, já que cada personagem, a sua maneira, não se aproximava de forma íntegra a realidade existencial de outra personagem. Assim, as manifestações desmedidas de amor destinadas à cigana foram os motivos pelos quais a levaram à força e consequentemente à morte.

A comédia musical *Notre-Dame de Paris*, de 1999, dirigido por Gilles Amado é a mais conhecida adaptação do romance homônimo para esse tipo de mídia. Amado é um diretor de origem francesa, nascido em Paris e filho de Christiane Mallarmé, uma das primeiras diretoras de rádio, e de Éric Amado, que era cantor. A partir desses dados podemos perceber a influência musical em sua obra. Dentre as tantas direções executadas por Amado, ressalte-se seu trabalho à frente da transmissão, em 1995, do Desfile do 14 de julho, data da festa nacional francesa, realizado na avenida Champs-Élysées. Esse trabalho de direção televisiva, realizado para apresentação nas principais cadeias de TV francesas, deu-lhe bastante destaque na França e foi realizado pouco tempo antes da estreia da comédia musical.

A comédia musical *Notre-Dame de Paris* analisada neste trabalho é dividida em dois atos, sendo eles compostos por 53 músicas. As letras das músicas foram compostas por Luc Plamondon e a música/melodia de Richard Cocciano, além do cenário de Gilles Maheu. Luc Plamondon é canadense e conhecido, sobretudo, pelas letras das músicas de comédias

musicais como *Notre-Dame de Paris* e *Starmania*. Richard Coccante (Riccardo Coccante na Itália), conhecido cantor de voz rouca franco-italiano, nascido na Itália, tem como influências musicais óperas de grandes obras clássicas, *blues* e Beatles. Foi parceiro de Luc Plamondon em outras obras como *Notre histoire* e *HLM* (Herry Loves Mary, 1995). O espetáculo *Notre-Dame de Paris* tem como elenco, em sua versão original, os cantores/atores Hélène Segara como Esmeralda, Daniel Lavoie como Frollo, Bruno Pelletier como Gringoire, Pierre Garand, também conhecido como Garou, no papel de Quasimodo, Patrick Fiori como Phœbus, Luck Mervil como Clopin e Julie Zenatti como Fleur-de-Lys.

1.2 Problemática e justificativa

O interesse em analisar o fazer tradutório de uma obra literária como *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, em sua transmutação para o gênero comédia musical não chega a ser uma tarefa simples, uma vez que não dispomos de muitos materiais que discorram sobre este assunto de modo específico, nem tão pouco dispomos de um grande acervo especializado nesse tipo de tradução. Em se tratando de uma análise pertinente a uma dissertação, nós, enquanto pesquisadores não podemos abranger uma gama demasiadamente variada de aspectos relacionados à adaptação e sim, devemos precisar um foco de análise mais restrito, daí a necessidade de delimitação do nosso objeto de estudo em torno da personagem Esmeralda. O romance *Notre-Dame de Paris*, ao longo dos tempos foi fonte de inspiração para adaptações em outras mídias, como mencionou Baptiste Liger, em 2012, no site do jornal francês L'EXPRESS , falando sobre adaptações filmicas: “*Notre-Dame de Paris* alimente aussi nombre d'adaptations, là encore avec quelques interprétations mémorables : Lon Chaney joua le bossu pour Wallace Worsley, et Anthony Quinn, en amoureux fou du décolleté de Gina Lollobrigida,...”. Ele comenta que o romance *Notre-Dame de Paris* alimentou um grande número de adaptações e algumas com interpretações memoráveis, ele cita as interpretações de Lon Chaney como o corcunda para Wallace Worsley e de Anthony Quinn perdidamente apaixonado pelo decolte de Gina Lollobrigida. Essas adaptações também surgiram em outras mídias, tais como televisão, balé, filmes, teatro, desenho animado e pintura, como o quadro do impressionista Henri Matisse, em 1900. De início, gostaríamos de destacar que não existe uma padronização de quem seria o personagem central do enredo do romance de Victor Hugo. No Brasil, por exemplo, na obra literária traduzida em português, em sua tradução filmica, em adaptações teatrais e como desenho animado, os respectivos títulos costumam destacar o personagem corcunda Quasimodo, ao serem apresentados da

seguinte forma: *O Corcunda de Notre-Dame*. Assim sendo, o destaque do personagem que leva o nome do título acaba sendo diferenciado. Refletindo sobre o título da obra original dada por Victor Hugo, nomeadamente, *Notre-Dame de Paris*, assim como fica explícito na própria na obra, pode-se entender que a catedral de Paris, ou seja, a catedral de *Notre-Dame* de Paris, construída a partir do século XII, é o personagem principal. Em nossa análise, discutiremos o papel de Esmeralda, compreendendo que ela tem função de personagem principal, uma vez que lhe é dado especial destaque tanto no romance quanto na comédia musical. Esmeralda, no romance, é a personagem que mais aparece na narrativa, e todas as tramas giram em torno dela como, por exemplo, seu rapto ao nascer e mais tarde o reencontro com sua mãe, além de suas interrelações com as outras personagens e sobretudo as relações amorosas que giram em torno dela. Sua beleza e sua sensualidade são os aspectos mais comentados que, à guisa de exemplo, seduz o poder da nobreza na figura de Phœbus, guardião Real, e o poder do Clero, na figura de Claude Frollo. Esmeralda exerce ainda um fascínio sobre homens e mulheres que com ela se deparam, como ocorre com Fleur-de-Lys, Quasimodo, Claude Frollo, Phœbus, e mais superficialmente com os personagens Gringoire e Clopin, entre outros. Na comédia musical, percebemos o mesmo: além do encantamento que ela causa a Fleur-de-Lys, Quasimodo, Claude Frollo, Phœbus, Gringoire e Clopin, podemos destacar sua maior participação como intérprete no conjunto de músicas e sua presença em ambientes cenográficos, pois mesmo em momentos em que não está cantando, a personagem aparece em cena. Ressalte-se, portanto, que a maior parte das músicas são cantadas para ela e por ela, muitas vezes exaltando sua beleza e o poder de sua atração como na música *Belle*, reforçando assim a importância da personagem na obra. Poucas são as canções que se referem a outros personagens, como na canção *Les temps de Cathédrales* que ressalta a imponência da Catedral de *Notre-Dame*.

Diante do exposto, podemos destacar os seguintes questionamentos da presente pesquisa:

- a) Esmeralda tem a mesma importância no livro e na comédia musical?
- b) Esmeralda é uma personagem que emana sensualidade no romance e igualmente no musical?
- c) Pode-se definir a forma como a sensualidade de Esmeralda é traduzida no musical?
- d) É possível destacar o(s) motivo(s) por que a Catedral de *Notre-Dame* não é o personagem central nas adaptações?

- e) A não-inclusão da cabra de Esmeralda, Djali, no musical prejudicou o texto de chegada de algum modo?
- f) Há outros elementos constitutivos de Esmeralda no romance que não aparecem no musical?

A partir das questões acima levantadas, podemos estabelecer as seguintes hipóteses que ajudarão a nortear nossa pesquisa:

- a) Partimos do princípio de que Esmeralda recebe o mesmo tratamento de destaque tanto no livro como na comédia musical;
- b) Analisamos a sensualidade que emana de Esmeralda e cremos que ocorre de formas semelhantes nas duas mídias em questão;
- c) Identificamos que sua dança, seus gestos, seus vestidos traduzem essa sensualidade;
- d) Acreditamos que Esmeralda, nosso objeto de análise por excelência, seja a personagem principal, devido a sua importância na trama. Se esta personagem não existisse na história, toda a trama seria diferente. Por outro lado, se não houvesse a Catedral de *Notre-Dame* no musical, por exemplo, poderíamos ainda assim ter a mesma história de Esmeralda;
- e) Observamos que a redução da cabra Djali na comédia musical não interferiu de maneira decisiva no enredo da história contada em músicas, mas, de qualquer modo, na forma de contar a história;
- f) Partimos da compreensão de que, no geral, Esmeralda é transcodificada esteticamente da mesma forma nos dois meios, no romance e na comédia musical, mas certos elementos que foram reduzidos no musical, como a cabra Djali, Sachette, a mãe de Esmeralda, e outros personagens, diminuem as atitudes cênicas da personagem na comédia musical.

Assim, concluímos que Esmeralda é um personagem fundamental para a composição da obra literária de Victor Hugo, pois dela se origina o amor, o desejo, o consumo, o poder, a tristeza, o medo, o descontrole, a compaixão e os sentimentos mais vis que são a interface das relações interpessoais entre as personagens. Na qualidade de nosso objeto de análise, Esmeralda será explicitada no presente trabalho como forma de evidenciar os processos intersemióticos de tradução na passagem do meio escrito (romance) ao meio teatral musicado (comédia musical).

1.3 Relevância e originalidade

Na área de Estudos da Tradução, podem-se encontrar diversos trabalhos que contemplam a tradução intersemiótica relacionada especificamente à adaptação filmica de obras literárias. No presente trabalho, nosso foco de atenção recai sobre a adaptação do romance de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* para a modalidade de comédia musical, gênero teatral que mistura vários gêneros como teatro, musical, drama, comédia, entre outros. Este tipo de adaptação intersemiótica ainda carece de estudos relacionados a esta área em específico devido à alta complexidade nesse processo tradutório, já que essa modalidade é fortemente constituída de elementos verbais musicados/cantados e elementos não-verbais, em forma de dança e atitude cênica, o que nos conduz a uma análise mais específica que tente apreender esses aspectos típicos de musicais. Destacamos ainda o aspecto econômico e cultural que envolve esse processo adaptativo de uma obra como *Notre-Dame de Paris*, pois, sabendo-se que nos dias de hoje a leitura de clássicos literários não é tão comum, sobretudo entre o leitorado infanto-juvenil, a projeção dessas obras em outras mídias como cinema, filme televisivo, comédia musical, teatro, balé etc. pode ser uma forma de propagar a importância cultural da obra literária clássica, bem como de gerar um interesse, junto aos espectadores, em conhecer o romance propriamente dito. Entendemos ainda que essa troca de favores entre o romance e outros canais de divulgação é benéfica, já que o romance é uma fonte inesgotável de inspiração para outras mídias, e estas ajudam a perpetuar o clássico.

Ao discorrer sobre este assunto, Maria Teresa Amodeo (2003) explica como se dá a relação existente entre uma obra clássica literária e os meios para os quais essa obra poder ser traduzida; no texto, ela fala ainda sobre a relação de consumo necessária à sobrevivência dos textos de partida e de chegada:

A relação entre os dois campos, contudo, revela-se complexa, porque seus percursos, se não antagônicos, pelo menos devem ser considerados como substancialmente diferentes. A obra literária pode constituir um objeto artístico com as características de autonomia que a tornam emancipatória; por outro lado, a televisão tem sua breve história vinculada aos mecanismos de sociedade de consumo, que se projeta para o lucro. Sabe-se que esta, através da publicidade, utiliza procedimentos originalmente ligados às artes com o objetivo de promover o comércio de bens. Nesse caso, os recursos artísticos são utilizados porque se comprovam competentes em estabelecer um jogo com o imaginário, capaz de seduzir consumidores (Amodeo, 2003, p. 135s).

Como podemos perceber há uma simbiose cultural necessária entre a obra literária e suas adaptações, de forma que ambas constituem uma expressão artística, sendo a primeira

autônoma, ao passo que a segunda varia de acordo com o interesse do tradutor. Seguindo essa maneira de pensar, também destacamos a originalidade de nosso estudo por termos como intenção lançar luz sobre as relações existentes no processo de tradução intersemiótica, se recorrermos a um termo caro a Plaza (1987, p. 1), ou de transmutação, se utilizarmos um conceito caro a Jakobson (1991, p. 65), ou de adaptação, se nos detivermos nas análises de Nord (2016, p. 56) ou de Hutcheon (2013, p. 9), que ocorreu na tradução do romance de Victor Hugo para a comédia musical, quando tencionaremos demonstrar nossos resultados a partir da análise da personagem Esmeralda.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo geral

Nossa proposta consiste em realizar uma comparação entre os sistemas de signos utilizados para a mesma obra nos dois meios (romance e comédia musical) em que ela aqui será analisada, levando-se em conta as peculiaridades de cada um desses meios, além do contexto histórico e cultural em que estão inseridos. Nosso objetivo geral é identificar, apresentar e discutir como exemplo de intersemiose o processo de transmutação da personagem Esmeralda do romance para a modalidade de comédia musical, levando-se em consideração os aspectos constituintes da personagem, bem como os fatores extratextuais e intratextuais da obra (cf. NORD, 1988; 2016) para a realização de tal transcodificação².

1.4.2 Objetivos específicos

Em primeiro lugar, pretendemos prestar uma contribuição, apresentando uma reflexão pontual sobre a prática de adaptação/tradução como elemento de ressignificação da obra literária adaptada. Pretende-se, além disso, verificar como esse tipo de fazer tradutório bem específico pode ser útil não só contribuindo para uma ampliação do interesse pela leitura de uma obra literária, mas também para uma melhor compreensão do texto original por parte dos leitores. Tentar-se-á mostrar, por fim, como esse processo tradutório permite, de certa forma, a perpetuação da obra clássica. Saliente-se que a análise aqui descrita será realizada

² O termo transcodificação aqui empregado deve ser entendido como sinônimo de “transmutação”, e não como a mera operação mecânica descrita por Catford (1980, p. 45), que ele não entende como tradução. Utilizamo-lo na forma como o entende Hutcheon (2013, p. 9), quando afirma que “tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema comunicativo para outro”.

entre a obra original em língua francesa e o musical também em língua francesa, isto é, não nos reportaremos a nenhuma tradução escrita do romance de Victor Hugo da língua francesa para a portuguesa.

1.5 Metodologia, caráter e premissa da pesquisa

A pesquisa aqui apresentada partirá de uma leitura analítica do texto-fonte (TF) com base na Abordagem Funcionalista da Tradução (cf. NORD, 1988; 2016). No TF serão examinados os diferentes fatores extratextuais e intratextuais propostos por Nord (2016, p. 73ss.), que depois serão confrontados com os respectivos fatores extratextuais e intratextuais no texto-alvo (TA).

Levando-se em conta as leituras preparatórias e as de aprofundamento sobre o romance e a comédia musical objetos deste estudo, podemos asseverar que esta pesquisa tem, em um primeiro momento, caráter bibliográfico e documental. Para Gil (2010, p. 29):

A pesquisa bibliográfica é elaborada com base em material já publicado. Tradicionalmente, esta modalidade de pesquisa inclui material impresso, como livros, revistas, jornais, teses, dissertações e anais de eventos científicos. [...]. Praticamente toda pesquisa acadêmica requer em algum momento a realização do trabalho que pode ser caracterizado como pesquisa bibliográfica.

Corroborando a noção de pesquisa bibliográfica, este estudo, em seus momentos iniciais, partiu de consultas a diferentes textos que serviram para dar sustentação à consecução da pesquisa. Em primeiro lugar foi feita uma releitura aprofundada do romance *Notre-Dame de Paris*. Em seguida, foi necessário assistir, de maneira muito atenta e repetidas vezes, ao musical homônimo. Nessa etapa introdutória, foi necessário consultar diversas obras nacionais e estrangeiras, na busca de documentos, relatos, informações etc., que fossem úteis a uma melhor compreensão das temáticas relacionadas às duas obras como um todo e à personagem Esmeralda em particular, bem como à adaptação intersemiótica de romances para o meio comédia musical.

Das leituras necessárias à consecução desta pesquisa também faz parte o estudo de Hutcheon (2013) sobre teoria da adaptação, cujos pressupostos podem ser combinados com os fatores extratextuais e intratextuais propostos por Nord (2016).

1.6 Estrutura e descrição dos capítulos

Os capítulos subsequentes a este capítulo introdutório apresentam o teor desta pesquisa em sua íntegra. No capítulo 2, serão abordados elementos fundamentais de algumas teorias oriundas dos Estudos da Tradução, notadamente a Abordagem Funcionalista da Tradução (NORD, 2016) e a *Skopostheorie* (Teoria do Escopo; Reiss; Vermeer, 1991), assim como aspectos relevantes da adaptação de obras literárias para outros meios, que aqui nesta análise se encontram representados pelos estudos realizados por Hutcheon (2013).

Em seguida, no Capítulo 3, propomos um aprofundamento numa questão fundamental deste trabalho: a transcodificação do romance *Notre-Dame de Paris*, da autoria de Victor Hugo, para a modalidade de comédia musical de Gilles Amado. Nesse capítulo faremos um levantamento das várias adaptações daí resultantes, ressaltando, por exemplo, os títulos que essas adaptações receberam. Além disso, faremos uma breve análise de alguns personagens do romance *Notre-Dame de Paris* que também foram transmutados para o musical homônimo. E, para uma melhor compreensão do que vem a ser “transmutação” nos serviremos dos estudos propostos por Charles S. Peirce (*apud* Plaza, 2001), Júlio Plaza (2001), Patrick Cattrysse (1992), Tânia Pellegrine (2003) e Maria Teresa Amodeo (2003). Tentaremos, dessa forma, explicar como se dá o processo de adaptação, bem como quais elementos devem ser levados em consideração durante esse processo.

No Capítulo 4, centro da nossa pesquisa, faremos a análise da transmutação da nossa personagem-alvo, Esmeralda, explicitando como ela é apresentada no romance de Hugo (1831) e, em seguida, como essa mesma personagem é transmutada para a comédia musical de Gille Amado (1999). Ali serão detalhados os aspectos que destacamos como importantes para a realização dessa personagem em cena. Para justificar a performance da atriz na encenação do musical, os estudos de Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (2003) e André Helbo (1975).

Para finalizar, no Capítulo 5, teço considerações finais sobre os dados levantados e analisados ao longo desta pesquisa, ressaltando, de modo especial, a importância da tradução/adaptação de obras literárias para os mais diferenciados meios, notadamente para a comédia musical.

2 ESTUDOS DA TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS PARA OUTROS MEIOS

2.1 Fundamentação teórica

Nas últimas décadas, principalmente a partir dos anos 1970, pôde-se observar o desenvolvimento dos Estudos da Tradução em diferentes países, notadamente com a introdução dessa denominação por intermédio do teórico James Holmes (1972). Durante o 3º Congresso Internacional de Linguística Aplicada, realizado em Copenhague, Dinamarca, James Holmes apresentou um trabalho intitulado *The Name and Nature of Translation Studies* [O nome e a natureza dos Estudos da Tradução] em uma seção intitulada *Tradução*. Como se pode depreender desse título, ali o teórico norte-americano radicado na Holanda já cunhava o novo termo que, em seu texto, ficava claro tratar-se de “uma designação coletiva e inclusiva para todas as atividades de pesquisa considerando o fenômeno de traduzir e da tradução como sua base ou foco”³. Em sua comunicação, Holmes também apresenta um desenho estruturante para a “nova” disciplina. À guisa de quadro teórico de referência para os Estudos da Tradução, estabelece dois pilares fundamentais, de onde emanariam duas linhas principais de pesquisas e suas subdivisões. No primeiro pilar, encontra-se representada a *pesquisa pura*, que se subdivide em *Estudos Descritivos da Tradução* e *Estudos teóricos da Tradução* ou *Teoria da Tradução*; já no segundo, estão ancorados os *Estudos Aplicados da Tradução*. Como a própria designação evidência, a segunda parte abrange uma série de atividades em que a tônica é a aplicação prática dos Estudos da Tradução, das quais se podem mencionar a formação de tradutores e intérpretes, trabalhos relativos a ferramentas de auxílio ao tradutor, análise crítica de traduções, mas também tradução intersemiótica (ou tradução filmica ou adaptação filmica de literatura). Nossa pesquisa, ao ocupar-se da adaptação de um romance clássico francês para a modalidade de comédia musical a ser encenada, enquadra-se, portanto, nessa área do conhecimento, mais precisamente sob a segunda grande linha. Sabemos, todavia, que desde Holmes muitas outras denominações surgiram, não apenas para a área principal, mas também para suas subseções⁴.

³ Tradução nossa deste trecho original: “Translation studies is to be understood as a collective and inclusive designation for all research activities taking the phenomena of translating and translation as their basis or focus” (p. 71)

⁴ No Brasil, em geral se tem empregado o nome *Estudos da Tradução*, ao passo que em Portugal se podem encontrar as denominações *Estudos de Tradução* e *Tradutologia*, sendo essa última, provavelmente, uma ressonância do nome *Traductologie*, que é mais usado na França. Nos países de língua alemã, notadamente na Alemanha e na Áustria, durante muitos anos coexistiram os termos *Übersetzungstheorie* [Teoria da Tradução] e

No que pesem essas evoluções ocorridas nas últimas quase 5 décadas, sabemos que o ato de traduzir já era objeto de estudo desde muitos séculos. Não podemos esquecer que no exato instante em que grupos culturais que fazem uso de pelo menos duas línguas distintas entram em contato, em busca de estabelecerem intercâmbios em qualquer âmbito, seja ele de ordem econômica, política, administrativa, cultural etc., será necessário o intermédio de um tradutor ou intérprete. Mesmo as novas mídias que utilizam tradução automática, fazem-no sob essa denominação ou no mínimo usando os recursos da tradução/interpretação. Nesta altura, é preciso igualmente lembrar que o ato de traduzir não coincide com os estudos sobre esse mesmo ato, em especial se entendermos o ato tradutório em um enquadramento científico que o retira das noções ainda vigentes até os anos 1960. Naqueles idos, a tradução normalmente era objeto, por exemplo, dos Estudos Linguísticos ou dos Estudos Literários. Não se pode negar que os estudos sobre tradução e sobre o ato de traduzir evoluíram de maneira lenta, embora se possa igualmente afirmar que nas últimas décadas sua expansão tem sido notável e numa velocidade vertiginosa.

Se quisermos procurar fontes antigas em que o ato de traduzir já era investigado, podemos mencionar, a título de exemplo, São Jerônimo e Cícero. Em sua *Carta a Pamáquio* (1995, p. p. 63s), na qual se defende da acusação de não ter sido um tradutor afeito à fidelidade, São Jerônimo (340-420), que se celebrizou com tradutor da *Vulgata* (tradução da Bíblia para o latim), ao tentar defender a tradução do sentido do texto e não do valor literal das palavras, afirma o seguinte:

Não valha, porém, apenas a autoridade das minhas opiniões que é escassa, ainda que seja minha intenção comprovar que sempre desde novo traduzi não palavras, mas conteúdos. Toma em atenção o teor do pequeno prefácio escrito sobre este tipo de problemas no livro em que se escreve a vida de Santo Antão: ‘Traduzir de uma língua para outra, palavra por palavra, encobre o sentido e como que sufoca a sementeira com erva viçosa. Na realidade, quando a frase fica presa das regências e

Übersetzungswissenschaft [Ciência da Tradução]. Com o passar do tempo, sobretudo com a evolução da *Skopostheorie* [Teoria do Escopo] (Reiss; Vermeer, 1991), um outro termo alemão vai ganhando mais visibilidade, surgido a partir do substantivo *Translation*, que, como veremos mais à frente, deve ser entendido como hiperônimo sob o qual são abrigados os conceitos de *Übersetzung* (tradução) e *Dolmetschen* (interpretação). O novo termo é *Translationswissenschaft* (Ciências da Translação); dele acabaram derivando os novos nomes de prestigiosos Institutos de Formação de Tradutores e Intérpretes na Áustria e na Alemanha, onde se mudaram as antigas denominações, visando-se a acompanhar a evolução teórica ocorrida na área. Desse modo, o Instituto de Germersheim, pertencente à Universidade Johannes Gutenberg, cuja sede fica na cidade alemã de Mainz, deixou de chamar-se *Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaften* [Faculdade de Linguística Aplicada, onde desde o final da Segunda Guerra Mundial são oferecidos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Tradução e Interpretação] para assumir o nome *Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft* [Faculdade de Ciências da Translação, Linguística e Estudos Culturais]. Na Áustria, a Universidade de Viena, que antes tinha um *Institut für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung*, onde também há décadas são oferecidos cursos nos níveis de Graduação e Pós-Graduação, passou a denominá-lo *Zentrum für Translatonswissenschaft* [Centro de Ciências da Translação].

da ordem das palavras, o que podia exprimir em poucas palavras dificilmente ela o expõe dando voltas em longas perífrases. Foi isso que eu, no intuito de evitar tal defeito, ao traduzir a teu pedido a Vida de Santo Antão, fiz com que nada faltasse do sentido, ainda que faltasse alguma das palavras. Que outros andem à caça de sílabas e palavras, tu procuras as ideias' (São Jerônimo, 1995, p. p. 63s.).

Em Roma, muitos dos tradutores que se destacaram eram também poetas, como por exemplo Terêncio, Cícero, Horácio, Vergílio e Quintiliano. Ao traduzirem as grandes obras dos gregos, emprestavam à língua latina um brilho novo e, desta forma, acabavam por enriquecê-la. Já naqueles tempos, os tradutores, que não raro eram escritores e/ou oradores, normalmente se questionavam acerca do ato de traduzir. Entre as questões mais abordadas, destacavam-se aquelas sobre questões ainda hoje não totalmente apaziguadas: fidelidade, literalidade e liberdade de tradução. Para o grande orador Cícero, imitar os gregos era uma forma de desenvolver sua própria arte retórica. Assim, em sua célebre obra *De oratore*, fez uso da tradução livre e pôde criar, inclusive, novos termos. Caminho semelhante também foi seguido por Horácio que, em sua *Ars poetica*, faz uma advertência contra a tradução literal e recomenda que se proceda à tradução do sentido das palavras (Delisle; Woodsworth, 1995, p. 39s.). Vejamos, a seguir, a polêmica levantada por Cícero:

Não traduzi como intérprete, mas como orador, com os mesmos pensamentos e suas formas bem como com suas figuras, com palavras adequadas ao nosso costume. Para tanto não tive necessidade de traduzir palavra por palavra, mas mantive o gênero das palavras e sua força. Não considerei, pois, ser mister enumerá-las ao leitor, mas como que pesá-las. [...] Se, como espero, eu tiver assim reproduzido os discursos dos dois servindo-me de todos seus valores, isto é, com os pensamentos e suas figuras e na ordem das coisas, buscando as palavras até o ponto em que elas não se distanciem de nosso uso...⁵ (Cícero, 2011)

Para situarmos essa fala de Cícero, faz-se mister voltarmos vários séculos no tempo e tentarmos entender exatamente o significado de dois termos-chave pronunciados pelo vate romano na citação supramencionada. Em um artigo publicado na revista *Cadernos de Tradução*, da UFSC, Mauri Furlan (2001, p. 17), explica as noções das palavras “intérprete” “orador” usadas pelo poeta romano:

Para Cícero, “traduzir como orador” é conservar os mesmos pensamentos e suas formas e figuras, com palavras adequadas ao costume romano, sem necessidade de traduzir palavra por palavra mas mantendo o mesmo gênero (qualidade, condição, caráter). O “intérprete”, por sua vez – se deduz –, também deveria manter o conteúdo lógico do original e reproduzir com a maior exatidão possível as ideias, as figuras e a ordem expositiva. A diferença entre ambas atitudes se referiria às palavras. O intérprete traduziria palavra por palavra (*uerbum pro uerbo*), reproduzindo-as inclusive no mesmo número (*adnumerare*) em que se encontravam

⁵ [https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia /article/view/1980-4237.2011n10p4/19983](https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p4/19983) (Último acesso em: 25/10/2017)

no original. Este pensamento de Cícero se prestou, ao longo dos séculos, a interpretações muito distintas, tendo sido utilizado frequentemente para justificar a tradução fundada sobre uma apreensão global do sentido, em oposição a uma tradução literal: “*non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui.*” (Furlan, 2001, p. 17)

Mesmo passado tanto tempo, a discussão levantada por Cícero ainda é discutida nos dias de hoje. Sabemos que, a depender do gênero textual e/ou da modalidade de tradução a que se deve obedecer, é possível que a tradução seja realizada de modo preponderantemente literal. É o que ocorre, por exemplo, com traduções juramentadas, aquelas realizadas por um Tradutor Público. Observe-se esta afirmação de Campbell (1984), que discorre diretamente sobre essa temática:

O Tradutor Público poderá adotar tanto o método direto de tradução, praticamente *verbum ad verbum*, que proporciona maior controle dos detalhes da matéria, ou o indireto, que às vezes lhe proporciona maior desembaraço semântico e uma redação mais fluente. É-lhe implícito introduzir notas explicativas, notas de dúvidas, apresentar sua opinião quanto à possibilidade de erros no texto etc., tudo fazendo para melhor esclarecer o leitor. Isto, entretanto, exige grande prudência, para que as explicações não se tornem versões pessoais, ou mesmo tendenciosas. E sempre que houver no original imprecisões, estas, tanto quanto possível, devem ser mantidas na tradução. Entretanto, óbvios erros ortográficos ou datilográficos podem ser corrigidos na tradução, pois esta não necessita ser um levantamento paleográfico. (Campbell, 1984, p. 117)

Essas palavras de Campbell nos mostram que certamente também há espaço – e quiçá até mesmo necessidade – para traduções feitas ao pé da letra. Um tradutor juramentado muitas vezes é instado a fazê-lo, pois não raro se vê às voltas com documentos com um formato que o cliente – ou até mesmo às autoridades que serão as receptoras finais da tradução – desejam ou exigem que seja copiado, e essa cópia não se restringe apenas à forma, mas também ao conteúdo.

Na Idade Média, mais especificamente nos séculos XII e XIII, o momento de esplendor da tradução seguramente se encontrava em Toledo, uma cidade da Espanha, em que três grandes religiões entravam inevitavelmente em contato numa verdadeira encruzilhada de étnica, cultural e sobretudo confessional: o Cristianismo, o Islamismo e o Judaísmo. A chamada Escola de Toledo, que contava com o apoio de clérigos, foi imprescindível, à guisa de ilustração, para a divulgação de documentos escritos na língua árabe e traduzidos para o latim (Delisle; Woodsworth, 1995, p. 135). A Europa medieval, se comparada à da Era Clássica, passava por um momento de escassez de produções científicas e filosóficas. Dessa forma, com a ajuda dos tradutores de Toledo, disponibilizou-se, aos estudiosos daquela época, uma grande gama de conhecimentos das áreas de Medicina, Astronomia, Matemática e

Astrologia através de traduções do árabe para o latim e, no século XIII, também para o espanhol da época.

Dois séculos mais tarde, Martinho Lutero, sacerdote agostiniano, jurista e teólogo, produziria, no alemão vulgar, a versão grega da Bíblia, que fora realizada por Erasmo de Roterdã. Em setembro de 1522, foi publicada na cidade alemã de Wittenberg, a primeira edição do Novo Testamento, que Lutero traduzira em onze semanas, sem indicação do autor, do editor nem da gráfica responsável. No mesmo ano foi publicada uma segunda edição do livro na cidade suíça de Basileia. Mediante essa tradução, foi possível acelerar o processo de consolidação de um vernáculo dito alemão, e paralelamente Lutero também deixaria textos em que registrou suas ideias sobre o ato de traduzir.

Em um texto célebre sobre tradução, publicado no Brasil sob o título *Três trechos sobre tradução* (Heidermann: 2001, p. 19), Goethe destaca duas máximas na tradução: “uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós, de tal maneira que possamos considerá-lo nosso; a outra, ao contrário, exige de nós, que vamos ao encontro do estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições”. Ideias semelhantes podem ser encontradas, como se viu acima, nos escritos de Friedrich Schleiermacher, sobretudo em seu conhecido ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução*, através da fórmula: “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (*id.* p. 43). Várias décadas mais tarde, os modernos teóricos da tradução redescobririam essas máximas ou as rediscutiriam com nova roupagem ou com novos propósitos.

As noções deixadas por Schleiermacher ainda causam grande impacto nos Estudos da Tradução com e após Holmes. Nos anos 1980, os teóricos da tradução Katharina Reiss e Hans J. Vermeer, ambos alemães, desenvolveram os fundamentos da Teoria do Escopo, que acabaram também gerando os princípios da Abordagem Funcionalista da Tradução. Os dois teóricos apoiavam no escopo da tradução, isto é, no objetivo traçado para o texto traduzido, ou seja, o TA. Na Teoria do Escopo, parte-se do princípio de que a tradução é um ato comunicativo complexo, mais precisamente, um ato social comunicativo, que pressupõe uma ação anterior: o texto de partida. A partir deste pressuposto, Reiss e Vermeer (1991, p. 80s) entendem que “o princípio dominante de toda translação é sua finalidade”. Como Schleiermacher, também buscavam entender os caminhos que os tradutores deveriam seguir em sua busca por um método. O termo “translação”, utilizado pelos dois estudiosos, foi definido por Vermeer (*apud* Romão, 2010, p. 41)⁶, da seguinte forma:

⁶ A definição apresentada por Romão (2010) foi extraída de Vermeer (1994) e traduzida para fins de publicação de um trabalho, em língua portuguesa, sobre definições de tradução.

Em algum lugar, defini translação como uma oferta de informação em uma língua “a” da cultura “A”, que imita uma oferta de informação em uma língua “f” da cultura “F” de forma compatível com a função (!). Isto quer dizer mais ou menos o seguinte: uma translação não é a transcodificação de palavras ou frases de uma língua para uma outra, mas uma ação complexa em que alguém, sob novas condições funcionais e linguísticas, relata sobre um texto (situação inicial), em uma nova situação, imitando-o, o máximo possível, em uma nova situação, imitando-o o máximo possível, também do ponto de vista formal.

Como nos mostra a citação acima, Vermeer (1994), da mesma maneira que faz em parceria com K. Reiss (Reiss; Vermeer, 1991), destaca a importância de dois elementos muito importantes durante o ato tradutório: a função textual (“oferta de informação”) e a cultura em que está inserido o texto. Notemos que as ideias de “cultura-Fonte” (“cultura F”) e de “cultura-Alvo” (“cultura A”) põem em relevo, através das letras maiúsculas “A” e “F”, que contrastam com as letras minúsculas “a” e “f” referentes às línguas constituintes do par linguístico, mostrando que “cultura” é um espaço mais amplo e, por assim dizer, superior, em que estão albergadas as línguas. Isto nos revela claramente a importância que os dois autores dão, em suas fundamentações teóricas, aos aspectos culturais e, por extensão, interculturais. Mostram-nos, em outros termos, que a esfera cultural é maior e mais abrangente que a esfera linguística, aquela abrange e inclui, em si, esta última. “Translação” é, para Reiss & Vermeer, um hiperônimo sob o qual se encontram dois campos de atividades similares: a tradução e a interpretação. Traduzir, como se depreende da definição acima, engloba uma ação muito mais complexa que apenas, no dizer de Catford (1980, p. 22), “substituição de material textual numa língua (LF) por material textual equivalente noutra língua (LM)”. Adotam, além disso, a compreensão de que o texto transladado, isto é, traduzido/interpretado, precisa ser/estar inserido não somente em uma nova situação linguística, mas também em novas situações funcionais. Nesse elemento “função”, é dado um relevo grande às particularidades da CA, de modo que o tradutor/intérprete precisa identificar, a partir do objetivo (escopo) traçado para uma determinada tradução/interpretação, quais são as singularidades apresentadas pela nova oferta de informação que será acomodada em uma nova língua/cultura, que dispõe de novas regras de funcionamento (textual, linguístico, estilístico, tipográfico etc.). As noções aqui apresentadas referentes à Teoria do Escopo são importantes para o que exporemos mais abaixo sobre a Abordagem Funcionalista da Tradução (Nord, 1996; 2012).

Na busca de vias por onde fazer caminhar seu texto, vimos que Schleiermacher (Heidermann, 2001, p. 43) propôs que o tradutor precisa tomar uma decisão crucial sobre a “domesticização” ou a “estrangeirização” dos textos traduzidos. Esses dois termos foram empregados por Venuti (1997, p. 19ss), que, ao discorrer sobre a invisibilidade do tradutor,

atualizou as noções desenvolvidas pelo teórico alemão no bojo de seus métodos de tradução. Ao abordar essa temática, Schneiderman (2011), se indaga se é necessário “abrasileirar” ou “manter afastamento”, apontando um exemplo bastante elucidativo:

Assim, considera-se um defeito grave o abrasileiramento de um texto. Realmente, é muito esquisito aparecerem “fazendas” na Suécia ou na Inglaterra. Aliás, isto não acontece apenas no Brasil. Por exemplo, na imprensa dos Estados Unidos, Fernandinho Beira-Mar tornou-se Seaside Freddy. Mas, será sempre obrigatório evitar obrigatório evitar o abrasileiramento? Afinal, para traduzir, fazemos transposição de um texto para outra cultura. (Schneiderman, 2011, p. 28)

Schnaiderman (2011), experiente e pioneiro tradutor de obras russas no Brasil, também nos conduz ao entendimento compartilhado por Reiss e Vermeer (1991) de que um TF está inserido em uma determinada CF, os quais não são necessariamente compatíveis, em suas implicações linguístico-textuais, semânticas, lexicais, idiomáticas, estilísticas, pragmáticas etc. Se voltarmos agora nossa atenção mais uma vez para a polêmica questão entre tradução dita literal e tradução de sentidos e remontarmos às já discutidas noções de Cícero (2011), sugerimos um breve contraste entre traduções literárias e traduções juramentadas, que podemos entender como dois antípodas no âmbito da tipologia textual tradutória. Nas traduções literárias, ao contrário das juramentadas, os procedimentos costumeiramente empregados precisam ser outros que não o recurso à tradução literal – que pode ser característico das traduções juramentadas, como já explicado acima (Campbell, 1984, p. 117). O tradutor literário precisa empregar, muito mais, estratégias que o ajudem a reconhecer, registrar, recuperar, regatar, recriar, transcriar elementos estéticos, estilísticos e pictóricos, para além de todos os outros aspectos linguísticos e interculturais envolvidos que se possam supor. Tal procedimento, como podemos depreender, é muito diferente das técnicas empregadas por tradutores públicos juramentados, que em geral trabalham com a tradução de textos que obedecem a regras não necessariamente inseridas em gabaritos pré-formatados, textos que não forçosamente se pautam através de conceitos e regulamentos apenas linguísticos. Vejamos alguns aspectos referentes à tradução de textos expressivos ou com foco na forma, se adotarmos aqui a terminologia utilizada por Katharina Reiss (2004), que, ao definir uma terminologia a partir das funções comunicativas de Bühler (1979), dividiu os tipos textuais em três grupos distintos, visando a atrelá-los a métodos de traduzir:

Como textos requerem o meio da linguagem para sua expressão (embora fórmulas matemáticas não precisem de tradução), cada texto precisa ser examinado para se determinar precisamente que função da linguagem ele representa. Conforme Karl Bühler (1990, p. 28), a linguagem serve simultaneamente para representar (*objetivamente*), expressar (*subjetivamente*) e apelar (*persuasivamente*). Só que cada

uma dessas funções não se encontra igualmente representada em toda expressão linguística. (Reiss, 2004, p. 25; tradução nossa)

A partir dessa constelação tipológica, Reiss (*ibidem*) constrói sua categorização, dividindo-a em: a) textos com foco no conteúdo (textos informativos); b) textos com foco na forma (textos literários); e c) textos com foco na função apelativa (textos persuasivos). Sob cada uma dessas denominações, repousam diferentes gêneros textuais. Assim é que fazem parte do primeiro grupo, a título de exemplo, certidões, biografias, teses etc. e quaisquer outros gêneros textuais de cunho marcadamente informativo e pragmático. No segundo grupo, encontram-se textos de cunho literário e poético, em que a estética e a estilística, a serviço de uma forma determinada, dão a tônica, expressando-se preponderantemente mediante a subjetividade do autor. A ele pertencem poemas, contos, romances, quaisquer obras de natureza literária. O último grupo engloba textos satíricos, políticos, religiosos, missionários, editoriais de jornais etc. ou quaisquer textos em que o alvo seja uma mudança de opinião do leitor final, que passe, se for o caso, inclusive a adotar comportamentos sugeridos nesses textos. Como Reiss vincula esses tipos textuais e, por conseguinte, os gêneros textuais abrigados sob cada um dos hiperônimos, a procedimentos tradutórios, ao dissertar sobre textos com foco na forma, a autora salienta os seguintes aspectos essenciais:

Para descrever mis precisamente esse segundo tipo de texto e os vários gêneros de textos a ele associados, temos de esclarecer o conceito de *forma* que é básico para esse entendimento. Em geral, “forma” é concernente *ao modo como* um autor se expressa, de forma distinta do “conteúdo”, que tem a ver com *aquilo que* o autor diz. [...] Nesses textos, o autor faz uso de elementos formais, seja de maneira consciente ou inconsciente, para alcançar um efeito estético específico. Esses elementos formais não exercem simplesmente uma influência sobre a matéria em questão, mas vão além disso para prestar uma contribuição como expressão artística especial que é contextualmente distintiva e somente pode ser reproduzida em uma língua-alvo através de alguma expressão análoga. Portanto, a função expressiva da linguagem, que é primária em textos com foco na forma, precisa encontrar uma forma análoga na tradução para criar uma impressão correspondente, de modo que a tradução possa tornar-se um equivalente verdadeiro. (Reiss, 2004, 31s)

Como vemos acima, Reiss nos fornece elementos que nos permitem entender que em textos literários a forma deve predominar sobre o conteúdo, ou, em outros termos, a maneira como se diz algo é preponderante em relação à mensagem que se quer transmitir. Se transpusermos essa referência para a questão da transposição de uma obra de uma modalidade – por exemplo, a escrita – para uma outra distinta – por exemplo, a comédia musical, no nosso caso –, podemos concluir que essa transposição deverá deter-se em elementos declaradamente subjetivos concernentes ao estilo do autor e às peculiaridades estilísticas e estéticas da obra

em questão, para se poder cotejá-las com os efeitos (re)produzidos na obra de chegada (TA). Vejamos a seguir o que outro autor (teórico e tradutor) dedicado à tradução literária afirma sobre esse tipo de tradução:

Ao trabalho de *produção* das formas (poesia) responde o da *reprodução* destas (tradução). E uma vez que a linguagem é obra, “feitura” e não “natureza”, a tradução é um dos aspectos desse processo pelo qual a linguagem se torna cada vez mais obra e forma: *Bildung*. A teoria da artificialidade da linguagem e de suas formas poéticas fundamenta, portanto, a possibilidade e a necessidade da tradução poética. (Berman, 2002, p. 238)

Mediante sua afirmação acima, Berman nos coloca perante a necessidade que tem o tradutor literário de não apenas traduzir, mas também de *reproduzir*, ou nas palavras de Campos (2013), de *transcriar*. Não fosse a linguagem humana um produto – artificial – da genialidade dos que a falam, uma constante reelaboração semântica, lexical, discursiva, dentre muitos outros aspectos, aos seres humano, mais precisamente, aos poetas não seria dado o poder de fazer poesia (produto artístico), nem aos tradutores literários, o de transcriá-las. Ao evocar a *Bildung* humboldtiana alemã, coloca-nos perante um termo que encerra uma rica polissemia, que abrange educação, instrução formal e erudição.⁷ Em um de seus textos sobre tradução como “transcrição”, que foram recentemente compilados por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega (2013), Haroldo de Campos (2013) ressalta a necessita de se fazer, em alguns casos e momentos, uma parceria entre a produção artificial e a produção artística:

O problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, a nosso ver, com o trabalho de equipe, juntando para um alvo comum linguistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida. É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma ideia correta, como labo altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de “olho criativo”, isto é, não esteja bitulado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação. (Tápia; Nóbrega, 2013, p. 17)

Acima, Campos se refere, de modo específico, a traduções literárias ou, mais precisamente, poéticas. Pode-se imaginar, todavia, que, no caso de uma adaptação

⁷ Em uma antologia de textos de Wilhelm von Humboldt (cf. Heidermann; Weininger, 2006, p. XII), encontram-se as seguintes explicações: “Como já o título deste volume indica nitidamente, há um problema sério de tradução do conceito tipicamente alemão de *Bildung*, ao mesmo tempo abrangente e central para a obra e vida de Wilhelm von Humboldt como para a cultura alemã e seu conceito social de educação em. [...] Ao longo do século XIX, então, *Bildung* começou a ser usado no sentido mais abstrato de: “formação e desenvolvimento” intelectual geral”, “instrução”, “erudição” ou até “nível cultural almejado/alcançado”, baseado na ideia do aperfeiçoamento tanto do indivíduo quanto do seu ambiente social, cultural e universal, e, ao mesmo tempo, implicando o compromisso ético com estes valores e a dedicação à sua preservação e divulgação”.

intersemiótica um romance, deva ser necessário um número ainda maior de trabalhos de equipe, que, no caso específico da comédia musical, envolve, para além dos próprios tradutores, linguistas e mediadores culturais, pessoal especializado na área teatral, tais como diretores, roteiristas, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, atores, músicos, cantores etc. Aqui já se farão imprescindíveis vários pares de “olhos criativos”. Com o termo “criativo”, Campos resume o que há de produção subjetiva em obras com foco na forma, no estilo, na estética, na subjetividade artística. Assim resume ele sua ideia de tradução desse tipo de textos:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da tradução literal. (Tápia; Nóbrega, 2013, p. 17)

Com essas palavras, Haroldo de Campos nos coloca no campo da Tradução Intersemiótica e nos coloca diante do signo, que, segundo Plaza (2001, p. 21), “é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido”. Campos também ressalta o lugar de menor importância que cabe ao parâmetro semântico.

Em um livro dedicado à discussão sobre “tradução cultural”, termo que foi originalmente cunhado por “antropólogos do círculo de Edward Evans-Pritchard, para descrever o que ocorre em encontros culturais quando cada lado tenta compreender as ações do outro” [...] (Burke; Po-Chia Hsia, 2009, p. 14), deparamo-nos com mais uma característica do ato de traduzir:

Tradução implica “negociação”, um conceito que expandiu seu domínio na última geração, indo além dos mundos do comércio e da diplomacia para referir-se ao intercâmbio de ideias e à consequente modificação de significados (Pym, 1993; Eco, 2003). A moral é que qualquer tradução deve ser considerada menos uma solução definitiva do que um caótico meio-termo, envolvendo perdas ou renúncias e deixando o caminho aberto para uma renegociação. (Burke; Po-Chia Hsia, 2009, p. 15)

Se pensarmos nas discussões, no campo da Linguística, realizadas das décadas de 1950 a 1970 a respeito das técnicas adequadas para se fazerem traduções impressas, o procedimento técnico da tradução chamado de “compensação”, uma espécie de “perde e ganha” ou lei das compensações que bem expressa as “perdas ou renúncias” aludidas acima,

já era abordado por J. P. Vinay e J. Darbelnet em 1958 e por Gerardo Vázquez-Ayora 1997, em ambos os casos numa perspectiva meramente linguística, isto é, sem referências necessariamente antropológicas, tendo sido reprisada no Brasil por Heloísa Gonçalves Barbosa (2004). Além disso, o título alemão do célebre ensaio de Walter Benjamin “Die Aufgabe des Übersetzers” (Heidermann, 2001, p. 205), ganhou na tradução de Susana Kampff Lages, a seguinte tradução: “A tarefa-renúncia do tradutor”, porque a palavra alemã “Aufgabe”, para além do sentido de “tarefa”, também encerra a noção de “renúncia”, “prescindência”. Ao se traduzir, muitas vezes o tradutor precisa renunciar, por exemplo, a determinados jogos de palavras em um determinado trecho, porque eles, na TA/CA, inexistem ou são impossíveis. Como forma de compensação, poderá, todavia, em um outro trecho do TA, tentar aplicar determinados jogos de palavras que no original não haviam sido expressos.

2.1.1 Abordagem Funcionalista da Tradução

Christiane Nord (1996; 2016), discípula de Hans-J. Vermeer e representante da Abordagem Funcionalista da Tradução, ao ser entrevistada pela Revista Cadernos de Tradução (NORD, 2014) fala sobre suas concepções acerca de tradução e procedimentos tradutórios, além de discutir sobre a definição de convenções culturais. Vejamos o que ela afirma, ao responder à pergunta se havia criado o termo “culturema”. Negando tal fato, aproveita para explicar a origem do termo e a forma equivocada como a autora Amparo Hurtado Albir (2014, p. 332s) receptionou esse conceito:

Não. Não criei. Eu utilizei o termo que foi criado por uma sociolinguista alemã. Na verdade, ela era da Estônia, mas lecionou em Hamburgo e escreveu em alemão. Els Oksaar, 1988. É um livro muito pequeno chamado “Kulturemtheorie” (Teoria do Culturema), e eu adotei o termo culturema que, mais tarde, foi adotado por Amparo Hurtado através das minhas produções, mas ela interpretou o termo de forma errônea porque Oksaar diz que culturema é um comportamento, um comportamento específico. Por exemplo, o modo de expressar gratidão em uma cultura específica. Você compara as culturas e percebe que em duas culturas a forma de expressar gratidão é diferente, que na cultura 1 se diz “obrigado” e na cultura 2 as pessoas se curvam, ou se abraçam, ou enviam um buquê de flores, por exemplo. Esses comportamentos específicos são chamados de “comportademas” e vários “comportademas” formam um “culturema”. Assim, você compara duas culturas porque precisa de uma categoria que seja transcultural⁸. (2014, p. 332s)

⁸ Nord (2014, p. 332s) também explica por que Amparo Hurtado Albir fez um uso equivocado do conceito de “culturema”: “Este é o conceito de um culturema que eu peguei emprestado de Els Oksaar. E Amparo Hurtado usou esse “culturema”, que em alemão chamamos de “Kulturem”, em um senso a respeito de algo especificamente cultural em um texto, aquilo que diz respeito à cultura da língua. E isso é o que chamo de “referências culturais”. Faz referência a uma cultura. Porque o culturema não está no texto, ele não será encontrado; não em palavras. Eu posso me referir a ele em palavras. Porque quando o texto diz “eles se cumprimentaram”, esta colocação, “cumprimentar um ao outro” refere-se a um culturema e as pessoas desta

Vemos, pelo trecho acima, que os aspectos culturais, interculturais e transculturais são de extrema importância na forma como os funcionalistas da tradução abordam os textos a serem traduzidos. Como tratamos, no presente estudo, de duas línguas e duas culturais naturalmente diferentes, consideramos essa explicação sobre “culturemas” relevante para reforçar que visamos a uma compreensão de tradução que não seja ligada apenas a aspectos linguísticos, mas que preze, antes de tudo, o ambiente cultural que é mais abrangente que apenas a língua.

Em uma outra obra, Nord explica a diferença entre dois tipos de processos tradutórios, que gostaríamos de explicitar aqui, em que a autora dá relevo a elementos da abordagem funcionalista da tradução importantes para a nossa pesquisa:

Nesta situação particular, encontramos dois tipos básicos de tradução. O primeiro tem por meta produzir na língua-alvo um tipo de documento de (certos aspectos de) uma interação comunicativa, em que um emissor da cultura-fonte se comunica com uma audiência da cultura-fonte mediante o texto-fonte sob condições da cultura-fonte. O segundo tipo tem por fim produzir na língua-alvo um instrumento para uma nova interação comunicativa entre o emissor da cultura-fonte e uma audiência da cultura-alvo, fazendo uso (de certos aspectos) do texto-fonte como um modelo. De acordo com o aqui exposto, podemos distinguir entre traduções “documentais” e “instrumentais”.⁹ (Nord, 1997, p. 47s)

O primeiro tipo, tradução documental, produz na língua-alvo uma documentação de uma interação comunicativa para entender determinados aspectos do texto-fonte (TF), assumindo uma função metatextual. Dependendo do grau de literalidade da tradução, ele será um reflexo direto de “feições morfológicas, lexicais, sintáticas etc. do sistema da língua-fonte” (*Ib.*). O resultado de um processo de tradução documental é, portanto, um texto sobre o TF, que permite ao público da cultura-alvo compreender a estrutura linguística e também a situação cultural/social, em que o texto foi concebido. Exemplos de tradução documental ocorre na tradução filológica (textos escritos, literatura e cultura do povo), na tradução interlinear (bíblico, escritas gregas). O segundo tipo, a tradução instrumental, busca uma

cultura visualizariam todos esses diferentes comportademas que pertencem a ele. E, em uma outra cultura, teriam uma palavra respectiva para o verbo “cumprimentar” como “saludar”, “greet”, ou “grüßen” para visualizar outros “comportademas”. Na verdade, trata-se de um conceito para comparar culturas. E se for utilizado no modo que Amparo Hurtado faz, não é um conceito para comparar comportamentos culturais, trata-se de algo para lidar no texto. E são dois conceitos distintos.”

⁹ Nossa tradução deste trecho original: “In this regard, we find two basic types of translation processes. The first aims at producing in the target language a kind of document of (certain aspects of) a communicative interaction in which a source-culture sender communicates with a source-culture audience via the source-text under source-culture conditions. The second aims at producing in the target language an instrument for a new communicative interaction between the source-culture sender and a target-culture audience, using (certain aspects of) the source text as a model. Accordingly, we may distinguish between ‘documentary’ and ‘instrumental’ translations.” (Nord, 1997, p. 47)

interação comunicativa entre o emissor do TF e o receptor do texto-alvo (TA), através da produção de instrumentos no TA, usando o TF como modelo. O resultado de uma tradução instrumental é um texto que consegue alcançar a cultura-alvo utilizando as mesmas funções do TF, mas dando espaço para as situações próprias da cultura-alvo, em que o TA estará inserido. Exemplos típicos de tradução instrumental consistem em traduções de manuais técnicos, textos informativos, anúncios, receitas, informações turísticas. As duas definições acima são importantes para definirmos claramente de que tipo de tradução dispomos na presente pesquisa. As duas opções, a partir dos esclarecimentos acima, poderiam apontar para: a) uma tradução mais voltada para a literalidade, ou seja, refletindo os aspectos morfológicas, lexicais, sintáticas etc., que são encontrados no sistema da língua-fonte; ou b) uma tradução que privilegie aspectos linguísticos e circunstâncias situacionais próprias da situação do texto-alvo. Para nós, é importante esta última compreensão, ressaltando, porém, que não teremos a preocupação, de forma geral, com questões de tradução de uma língua A para uma língua B, mas, mais precisamente, de uma linguagem medial A para uma linguagem medial B.

O modelo funcionalista da tradução, resultante dos propósitos lançados na Teoria do Escopo de Reiss e Vermeer (1991), realmente ganhou uma relevante contribuição com os estudos de Nord (1997; 2012; 2016), com a elaboração de uma análise tradutória a ser realizada pelos tradutores antes de fazerem a tradução, ou seja: a autora propõe uma série de perguntas que devem ser respondidas pelo tradutor antes de realizar sua tarefa. Trata-se, na verdade, de uma metodologia que serve também como estratégia tradutória de esclarecimento de questões, possibilitando ao tradutor uma melhor compreensão das metas que pretende e/ou deve alcançar com sua atividade de tradução. Em seu modelo de análise textual pré-tradutória, Nord apresenta dois grupos de fatores que precisam ser verificados, a saber:

Os fatores extratextuais são analisados mediante a solicitação de informações sobre o autor ou emissor do texto (quem?), a intenção do emissor (para quê?), o público para o qual o texto é direcionado (para quem?), o meio ou canal pelo qual o texto é comunicado (por que meio?), o lugar (em qual lugar?), o tempo da produção e recepção do texto (quando?) e o motivo da comunicação (por quê?). O conjunto de informações referentes a esses sete fatores extratextuais pode fornecer uma resposta à última questão, que diz respeito à função que o texto pode alcançar (com qual função?).

Os fatores intratextuais são analisados mediante a solicitação de informações sobre o tema de que o texto trata (sobre qual assunto?), a informação ou conteúdo apresentados no texto (o quê?), as pressuposições de conhecimento feitas pelo autor (o que não?), a estruturação do texto (em qual ordem?), os elementos não-linguísticos ou paralinguísticos que acompanham o texto (utilizando quais elementos não-verbais?), as características lexicais (com quais palavras?) e as estruturas sintáticas (com/em quais orações?) que são encontradas no texto, e as características suprasegmentais de entoação e prosódia (com qual tom?). Os fatores extratextuais são analisados antes da leitura do texto, simplesmente pela observação da situação

em que o texto é utilizado. Desta forma, os receptores criam certa expectativa quanto às características intratextuais do texto, mas só quando, através da leitura, comparam essa expectativa às características tangíveis do texto é que sentem o efeito particular que o texto exerce sobre eles. A última pergunta (com qual efeito?) refere-se, portanto, a um conceito global ou holístico, que inclui a interdependência dos fatores extratextuais e intratextuais. (Nord, 2016, p. 75)

Como se pode depreender a partir da citação acima, a abordagem funcionalista da tradução defendida por Nord fornece-nos uma estratégia de análise pré-tradutória que leva em conta uma gama de diferentes fatores, tanto extratextuais quanto intratextuais, que nos ajudarão a mostrar, de modo mais específico em cada situação, os efeitos do texto-fonte (romance escrito por Victor Hugo) contrastados com os efeitos, em cada situação particular, do texto-alvo (musical dirigido por Gilles Amado).

2.1.2 A Teoria da Adaptação de Linda Hutcheon

Linda Hutcheon (2013), ao apresentar uma proposta sobre as relações dialógicas e intertextuais que podem ser estabelecidas nos diferentes meios, considera não apenas a literatura e o cinema, mas outras possibilidades, tais como a ópera, o *videogame*, os musicais e o teatro. É importante destacar que Hutcheon considera a adaptação sob dois ângulos básicos de visão: produto e processo. Segundo sua teoria, para alcançar o patamar de adaptação, uma obra passa por um processo no qual o adaptador opera uma [re]criação, em que se entrelaçam especificidades que serão distintas de acordo com os objetivos e meios envolvidos.

De maneira semelhante a Christiane Nord, Hutcheon (p. 21ss.) apresenta, como base de sua teorização, uma série de perguntas que ajudam a mapear os caminhos feitos ao longo do processo de adaptação. Entre as questões levantadas, destaque-se: o quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?

Ao ver a adaptação como uma *entidade ou produto formal*, a autora (Hutcheon, 2013, p. 29) entende que a “adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, o que pode envolver, como “transcodificação”, uma mudança de mídia (p. ex. de romance para musical) ou gênero (p. ex. de um épico para um romance). Mas também pode envolver uma “mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta” (*ib. id.*). Essa maneira de entender a adaptação deverá ser-nos útil em nosso estudo da transposição do romance de Victor Hugo para a mídia comédia musical. Além

da questão da transcodificação, também nos permitirá, porventura, uma apreciação de possíveis outras perspectivas a partir das quais será mostrada, na nova mídia, a personagem Esmeralda.

Em segundo lugar, Hutcheon (2013, p. 21s) destaca que, “como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação”. Esse ângulo de visão também nos será útil para melhor entendermos os resultados obtidos na comédia musical em relação à personagem Esmeralda. Será importante também verificarmos se, por exemplo, esse processo (re)interpretativo / (re)criativo gera um produto novo que ajuda a preservar o antigo.

Hutcheon (*id.*, p. 23s.) também entende adaptação como uma forma de intertextualidade, se vista a partir da perspectiva de seu *processo de recepção*. “Nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (*id.*; *ib.*). Será importante, a partir dessa terceira definição de adaptação conforme Hutcheon, verificarmos se, nas adaptações das cenas em que surge a personagem Esmeralda, há algum tipo de intertextualidade para além dos próprios elementos do romance de Victor Hugo.

3 A TRANSCODIFICAÇÃO DO ROMANCE DE VICTOR HUGO COMO COMÉDIA MUSICAL

Neste capítulo, discorreremos, em um primeiro momento, sobre adaptações do romance *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, já publicadas ou encenadas em diferentes países e em diversas línguas; em segundo lugar, faremos um breve relato sobre a adaptação de personagens desse mesmo romance em diferentes mídias artísticas.

3.1 Adaptações do romance *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo como musical

Romances de Victor Hugo, como *Les misérables* e *Notre-Dame de Paris* vêm ao longo dos tempos servindo de fonte de inspiração para diversas adaptações nas mais diferentes mídias e formatos (romances traduzidos em forma de livros impressos, CD-ROMs, filmes, peças teatrais, óperas, comédias musicais, apresentações de balé etc.), consagrando, assim, cada vez mais a genialidade do escritor francês. Em musicais, meio considerado – comparativamente – ainda não tão popularizado, a grandeza de sua obra não passou despercebida e assim estas obras serviram de matéria prima para a construção de espetáculos por todo o mundo.

O romance *Notre-Dame de Paris*, por exemplo, que nesta pesquisa analisamos a transmutação da personagem Esmeralda no espetáculo musical homônimo de Gilles Amado, foi adaptado diversas vezes na categoria de musical, como por exemplo: *La Esmeralda*, ópera de Louise Bertin (1836); *Esmeralda*, ópera de Alexander Dargomyzhsky (1847); *Notre-Dame of Paris*, ópera de William Henry Fry (1864); *Esmeralda*, ópera de Arthur Goring Thomas (1883); *Notre Dame*, ópera em dois atos de Franz Schmidt (1914), encenada em Viena; *The Hunchback of Notre Dame* (1993), musical apresentado na Off Broadway, com música de Byron Janis; *Hunchback of Notre Dame* (1993), musical dramático cantado, com *libretto* e letras de Gary Sullivan, e música de John Trent Wallace. Após uma produção no Mermaid Theatre em Londres, foi publicado pela Samuel French Ltd em 1997 e recebeu várias produções no Reino Unido, bem como produções na Nova Zelândia e na Austrália. Em 2010 foi reescrito como um musical convencional, recebendo o novo título *Notre Dame*;

Acresça-se, aos exemplos acima, também *El Jorobado de París* (1993), um musical argentino, a partir de *libretto*¹⁰ e letras de Pepe Cibrián Campoy, e música composta

¹⁰ Libretto: Libreto de ópera, texto dramático ou lúdico, maioritariamente em verso, preparado para o compositor de uma obra musical.

por Ángel Mahler. Em 1998, *Notre-Dame de Paris* estreou em Paris, tornando-se um sucesso instantâneo. É considerada a adaptação mais bem sucedida de qualquer romance, à exceção de *The Phantom of the Opera* e de *Les Misérables*. Também foi adaptado para o palco por Nicholas DeBaubien. Entre 1999 e 2002, o filme da Disney foi adaptado para uma produção musical mais escura e gótica chamada, em alemão, *Der Glöckner von Notre Dame*, e traduzida em inglês como *The Bellringer of Notre Dame*, reescrita e dirigida por James Lapine e produzida pela Disney teatral, em Berlim. Uma gravação de elenco também foi feita em alemão. Na mesma época, houve discussões em torno de um ressurgimento do musical em território norte-americano; musical em estilo *rock* foi lançado em Seattle, estado de Washington, em 1998 intitulada *Hunchback*, com música composta e roteiro realizado por C. Rainey Lewis. Uma versão musical desta obra, que foi dirigida por Dennis DeYoung, estreou em Chicago no Bailiwick Repertory no verão de 2008.

Uma readaptação da peça, intitulada *Our Lady of Paris*, com música e letras de David Levinson e *libretto* de Stacey Weingarten, foi produzida em formato de leitura em Manhattan. Refez-se a pragmática temporal da ação para 1954, época referente ao início do conflito argelino-francês. Foi dirigida por Donna Drake, a música, por Mark Hartman, tendo sido estrelada por Michael Barr, Matt Doyle, Adam Halpin, Sevan Greene, Nadine Malouf, Megan Reinking e Price Waldman. Após a primeira leitura, a peça foi submetida a revisões; uma segunda leitura foi produzida em janeiro de 2011 sob o novo título musical de *Les Enfants de Paris*.

Uma particularidade que podemos observar nessas várias adaptações é o título que vem colocado em cada uma delas. Por vezes, vê-se surgir no título a catedral de Notre-Dame, como por exemplo *Notre-Dame de Paris*, *Our Lady of Paris* ou simplesmente *Notre Dame*. Por vezes também se vê a personagem Esmeralda como título: *La Esmeralda* ou simplesmente *Esmeralda* e, por fim, temos também como título outro personagem, Quasimodo, como em *O corcunda de Notre-Dame*, *Hunchback* ou em *El Jorobado de París*.

Aqui no Brasil também pudemos prestigiar adaptações musicais do romance *Notre-Dame de Paris*, tais como o espetáculo intitulado *O Corcunda de Notre-Dame*, estreado em 2014 na cidade de Porto Alegre pela Cia. Teatro Novo, em comemoração aos 46 anos da obra. A Cia de Teatro se preocupou em tornar novamente a obra de Victor Hugo uma história para adultos. O espetáculo foi dirigido por Ronald Radde, que teve seu primeiro contato com a obra ainda criança através da adaptação infantil para o cinema realizada por Charles Laughton, em 1939. Na ocasião, em entrevista ao *Correio do Povo* em 15 de agosto de 2014, o diretor do musical, Radd, comenta:

A pesquisa sobre Victor Hugo e a descoberta de seus grandes pensamentos à época e que hoje seguem atualíssimos mexeu com minha criatividade aliada à do cidadão que vê no próprio país a ainda desonra de uma falta de educação adequada, preconceitos inconcebíveis, o descaso com sua população excluída” (Radd, 2014 apud Correio do Povo).

No musical, Radd não se limitou apenas à temática do triângulo amoroso, abordou ainda questões sociais vigentes como a questão do liberalismo contra a igreja, a xenofobia, os excluídos e diferenças entre classes sociais. Já o jornal digital brasileiro de notícias GZH (Gaúcha Zero Hora), deixa explícito desde o título de sua matéria o caráter adulto do musical: *Musical adulto “O corno de Notre-Dame”* estreia em Porto Alegre. Produção da companhia gaúcha Teatro Novo adapta romance de Victor Hugo. Informa ainda que não é recomendado para menores de 12 anos, Fábio Prikladnicki (2014, apud GZH).

Em 2014, nos EUA, estreou o musical *Notre-Dame de Paris*, traduzido para o inglês com o título de *The Hunchback of Notre Dame*. O espetáculo foi uma aposta da Disney Theatrical Productions. Com trilha composta por **Alan Menken, responsável por muitas das fantásticas soluções para as canções clássicas da Disney, e Stephen Schwartz, também criador de Wicked, Pippin e Godspell.** A peça teve suas apresentações prévias no **La Jolla Playhouse**, em Los Angeles.

Outras adaptações musicais no formato de balé do romance *Notre-Dame de Paris* também foram encenadas ao longo dos anos, por todo o mundo, como por exemplo *La Esmeralda* (1844), com coreografia de Jules Perrot e música de Cesare Pugni. Primeiramente apresentado em Londres, o balé teve uma longa história de desempenho na Rússia através dos avivamentos da coreógrafa Marius Petipa em São Petersburgo no final do século XIX. Mencionem-se também *Gudule's Daughter* ou *Esmiralda* (1902), com coreografia de Alexander Alexeyevich Gorsky e música de Antoine Simon; *Notre-Dame de Paris* (1965), coreografia de Roland Petit, primeiramente interpretada pelo Paris Opera Ballet; *The Hunchback of Notre Dame* (1998), coreografia e direção de Michael, Pink e partitura original de Philip Feeney, parte do repertório do Milwaukee Ballet, Boston Ballet, Royal New Zealand Ballet, Atlanta Ballet e Colorado Ballet; *Ringaren i Notre Dame (The Bellringer of Notre Dame, 2009)*, coreografia de Pär Isberg e partitura original de Stefan Nilsson, realizada pela primeira vez pelo Royal Swedish Ballet.

3.2 A transmutação de personagens de V. Hugo do romance para musical

Podemos dizer que a interpretação que fazemos das coisas que estão ao nosso redor e do mundo, na contemporaneidade, é uma reprodução de uma série de signos absorvidos das experiências vividas e partilhadas pela humanidade ao longo dos séculos. Desta maneira, a leitura que fazemos sobre todas essas experiências absorvidas são representações de experiências já experimentadas anteriormente que por sua vez também já são novas representações. Essas representações podem se transformar de acordo com o tempo, lugar e espaço onde estão sendo experimentadas. Segundo Charles S. Peirce (*apud* Plaza, 2001, p.17), o signo não é uma entidade monolítica, mas um conjunto de relações triádicas, com poder de autogeração e com continuidade, daí o caráter infinito do signo. A definição de signo defendida por Pierce é uma explicação do processo semiótico de transformação de signos em signos de como eles são transmutáveis no decorrer dos tempos. A semiose se dá a partir de um complexo de relações entre momentos num desenvolvimento sequencial-sucessivo ininterrupto.

Isto quer dizer, portanto, que essas relações semióticas é um conjunto infindável de representações da ideia mais simples de terceiridade. O signo é um “representante” de algo para a ideia que vai transformá-lo. Este representante é algo que comunica ao inconsciente uma ideia do exterior, oriunda de uma experiência vivida ou partilhada. O “representado” é o seu objeto, ou seja, a ideia que impulsiona, que provoca o interpretante. Esse interpretante está constantemente sendo estimulado. Essa cadeia interminável de representações que provoca o interpretante, e que por sua vez, também é uma representação, sendo o interpretante possuidor de uma verdade, resulta numa nova sequência infinita de representações.

Charles Peirce (*apud* Plaza, 2001, p.18) ainda afirma que o até mesmo o pensamento é uma expressão de tradução, essa afirmação se consolida na medida em que o pensamento é uma interpretação que fazemos de algo, assim sendo, todas as vezes que pensamos em algo, automaticamente já estamos traduzindo. O caráter transmutável de signo em signo é por si só tradução. As experiências vividas por nós são signos transmutáveis que adquirimos no decorrer de nossas vidas, e sofrem alterações de acordo com o tempo, local e espaço. Assim, aquilo que pensamos, sejam imagens, sentimentos ou conceitos são formas sínrgicas, dotadas de sentidos mutáveis.

Júlio Plaza (2001, p.18), ao refletir sobre a questão da transmutação, também está de acordo com a ideia de que esse processo é tradução e, como tal, pode ser considerado um conceito aberto, mais amplo, uma vez que elementos, tais como tempo, lugar e espaço são

determinantes para múltiplas interpretações. Para o autor:

Todo signo, mesmo o mais radicalmente icônico, existe no tempo. Nessa medida, embora o signo estético se proponha como completo, ele não pode ser lançado para fora da cadeia semiótica que é a cadeia do tempo. Entre o signo original e o tradutor interpõe-se essa diferença. Mesmo quando a tradução enfrenta a plenitude do signo original, ela não pode deixar de considerá-lo também, incompleto em alguns aspectos, daí penetrar nele e dele se apropriar. (Plaza, 2001, p.31)

Observamos ainda que, ao traduzir, em dado momento se percebe um confronto entre a autonomia do signo original e do signo tradutor. Se pensarmos na questão da adaptação do romance de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* para o musical homônimo de Gilles Amado, percebemos que alterações na obra são necessárias para sua concretização em um outro meio. De acordo com Nord (2012), em uma análise funcionalista da tradução, a equivalência entre os texto-base e texto-meta pode ser considerada como possível e não como princípio único. Assim, levamos em consideração que o signo não é completo, e como tal, a tradução deve se apropriar dele para acontecer. Desta forma há uma aproximação com a tradução intersemiótica, já que o signo existe no tempo e não pode ficar alheio da cadeia semiótica, que é, em sua essência a cadeia do tempo.

Se associarmos essa discussão ao processo de criação dos personagens principais do romance de Victor Hugo no musical *Notre-Dame de Paris*, podemos pensar no processo de criação desses personagens no musical e sua relação com o romance, uma vez que se trata de uma fragmentação dos personagens do romance para outro meio de linguagem. Percebemos que esse processo de criação dos personagens diferencia-se em alguns aspectos peculiares, por exemplo, aqueles reveladores de sua sensualidade, no caso de Esmeralda ou nas ações de Quasimodo, já que no romance ele tinha problemas de comunicação enquanto no musical ele canta. Isto se deve ao fato de serem apresentados em sistemas semióticos diferentes, e o musical, no caso, tende a tratar a questão de forma mais explícita, uma vez que dispõe, além dos recursos não-verbais que auxiliam de forma efetiva a apresentação de alguns aspectos que os verbais do romance, ainda o contexto de recepção do musical, que foi exibido em data posterior ao romance. Podemos concluir então que essa transmutação faz parte de uma cadeia semiótica, e que fatores relevantes tais como tempo, lugar e espaço devem ser considerados no momento da adaptação. Dessa forma a tradução se apropria do signo original, como matéria prima, tendo como suporte esses fatores para que o objeto observado pelos interpretantes seja também uma representação. Esse objeto observado pelos interpretantes pode ou não manter a mesma essência do signo original. Ao definir a tradução Intersemiótica,

Plaza afirma que:

A tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a “interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos”. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos (Plaza, 2011, p.67).

Suscitando uma definição mais abrangente para tradução, mais especificamente adaptação como tradução, Patrick Cattrysse (1992, p. 11) afirma que o termo tradução remete a várias vertentes. Em um sentido mais limitado, segundo ele, tradução significa transcrever o conteúdo de uma língua para uma outra, conservando o equivalente semântico e expressivo dos dois enunciados. Ele afirma que o verbo pode assumir muitas significações e os gestos podem traduzir sentimentos. Compreendemos com isso que o ato de traduzir não se restringe a uma ação limitada de transferência de um signo para outro conservando tão somente seus aspectos semânticos, pois estas traduções podem ser realizadas entre diversas culturas e portanto, podem ter sentidos diferenciados para verbos e gestos, por exemplo. Desta forma, verbos e gestos por serem signos com múltiplas representações diversificam o sentido dado pelo interpretante.

Tânia Pellegrine (2003, p.15), ao discutir sobre processos de intersemiose, comenta que o sistema cultural contemporâneo é sobretudo visual. Reforça, portanto, que vídeo games, videoclipes, cinema, telenovela, propagandas e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e transmissoras de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona muito bem como um complemento, muitas vezes, até desnecessário, tal o impacto da significação dos recursos imagéticos. Utilizando o conceito de Pellegrine sobre os processos de intersemiose, podemos citar aqui o musical *Notre-Dame de Paris* de Gilles Amado que se utiliza desses recursos imagéticos constantemente, por se tratar de um meio audiovisual, além dos recursos verbais por meio da música. Esses recursos ajudam a composição da obra, de maneira que aqueles que desconhecem a obra original estarão, de toda forma, em contato com a cultura hugoana. A autora ainda esclarece essa sensibilização ao apelo visual:

Pensemos, por exemplo, nas narrativas visuais do cinema ou da telenovela, produtos culturais a que (quase) todos têm acesso e que competem diretamente com as narrativas literárias no gosto do público consumidor de cultura; o que se capta, em primeiro lugar, é um *contexto demonstrativo* em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou

comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diverso daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (Pellegrine, 2003, p.16).

O telespectador e/ou público é constantemente provocado, constantemente estimulado a observar as informações transmitidas em cena por meio de imagens e sons das narrativas audiovisuais uma vez que estes são os recursos mais frequentes nesses meios, sendo ou não elas pertencentes às experiências adquiridas por ele, já que consideramos, no caso do musical *Notre-Dame de Paris* de Gilles Amado, que o público pode ou não conhecer o romance de Victor Hugo que deu origem ao musical. Portanto, é diferente do que acontece ao leitor em uma interação mais íntima com um texto verbal que o possibilita a uma idealização daquilo que ele acredita como signo, uma criação imagética que se realizará de acordo com suas experiências e sua interpretação.

Segundo afirma Maria Teresa Amodeo (2003, p. 122), a transposição de textos literários para a televisão é considerada primeiramente um procedimento que anula o artístico em favor do imediatismo visual, mantendo apenas a narrativa, em detrimento de toda a significação criada pela literatura. Se considerarmos a adaptação do romance *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo para o musical homônimo, podemos entender que a veiculação da obra literária adaptada para o meio de comédia musical sofre alterações não só por se tratar de linguagens diferentes, e sim, por também atender ainda a demanda de um público consumidor, e, portanto, é necessário que essa adaptação seja uma representação de uma realidade para esse público, e no caso aqui, um público específico, pois o gênero comédia musical ainda não é uma forma de arte popular. Levando em consideração o tempo, o local e o espaço em que foi encenada a comédia musical, percebemos que foram realizados cortes na obra original para a criação do musical *Notre-Dame de Paris* de Gilles Amado, personagens importantes na narrativa como a cabra Djali que pertencia a cigana Esmeralda e o irmão de Claude Frollo, Jehan Frollo du Moulin foram eliminados no musical, porém, a narrativa se manteve. Amodeo ainda comenta:

É fato que a obra original sofre transformações ao ser transposta para a televisão; afinal, trata-se de linguagens diferentes. Ao ser transposto para outro meio comunicativo, o texto literário submete-se à criação, à supressão ou à modificação de signos do sistema original. Contudo, o mundo engendrado pela obra literária constrói-se a partir de signos que oferecem uma representação simbólica de uma realidade – representação que pode ser transposta para a televisão (Amodeo, 2003, p.122 e 123).

Ao mencionarmos a criação dos personagens do musical *Notre-Dame de Paris*, nessa discussão, podemos argumentar que os recursos verbais cantados que foram utilizados nas encenações se diferenciam muito nos dois meios pela própria razão estrutural do musical. Porém, se atentarmos para os recursos imagéticos, observamos que a força da interpretação dos atores em cena, nos leva desde o início da narrativa do musical a perceber não só aspectos da sensualidade da personagem Esmeralda, como a frieza de Frollo, a bravura de Phœbus e a tristeza de Quasimodo, mas percebemos também suas intenções e atitudes diante das várias situações nas quais estão envolvidas em cena. Desta forma, os recursos verbais não seriam suficientes para transmitir tudo o que era exigido da personagem, e, as imagens por si só dariam suporte a interpretações mais lúcidas com relação a sua caracterização por parte do público.

Ícone da geração romântica do século XIX, Victor Hugo se consagrou por desenvolver o romance histórico na França. Considerada uma das principais obras do gênero, *Notre-Dame de Paris* tem como cenário a cidade de Paris de 1842 e reconstrói um ambiente passado apresentando personagens que vivem com hábitos e comportamentos daquela época.

É a través desses personagens que Victor Hugo compõe a narrativa de sua obra em torno da Catedral de Notre-Dame, um dos símbolos medievais da época e que se configura como a grande personagem do romance.

Entretanto, ao adaptar o romance *Notre-Dame de Paris* para a comédia musical homônima, seus personagens são transmutados de forma a adaptá-los ao novo meio. Esse processo se dá pelo fato de que no romance esses personagens são descritos de forma a deixar a imaginação do leitor idealizar como seria cada um desses personagens, levando em consideração que cada leitor tem sua forma de interpretação, de idealização e um tempo diferenciado para realizar sua leitura. Diferentemente do que acontece na comédia musical, que possui um tempo determinado para sua realização, esses personagens são idealizados previamente e caracterizados de forma a dar uma identidade à personagem do musical através do ator que vai encenar. Essa caracterização, por sua vez se serve de elementos que remetem a personagem do romance e da época em que ele foi escrito, além de se aproximar ao mesmo tempo da idealização de uma pessoa da vida real, com elementos e composições contemporâneas. Se considerarmos a personagem Esmeralda no romance em preto e branco, não podemos dizer e talvez nem imaginar que seus movimentos pudessem evocar qualquer sensualidade que é atribuída a ela. Já na comédia musical, seu andar sinuoso acompanhado de olhares maquiados e persuasivos pode ser reveladores dessa sensualidade.

Patrice Pavis (2003), ao analisar a importância da encenação no processo

dramatúrgico teatral, ressalta a competência do ator na arte de cativar seu público e mantê-lo intimamente ligado a situações apresentadas em cena. Ademais, divide o trabalho do ator em três etapas, sendo que a primeira diz respeito à presença do ator:

O primeiro “trabalho” do ator, que não é um trabalho propriamente dito, é o de estar *presente*, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido “ao vivo”, sem intermediário. É comum se dizer que os grandes atores têm antes de tudo uma *presença* que é um dom do céu e que os diferencia dos tarefeiros. (Pavis, 2003, p.52)

A segunda etapa elencada por Pavis (2003) se reporta à relação do ator com o papel que ele está encenando; é neste momento que o ator tem que se fazer acreditar pelo grande público:

Sua segunda tarefa é de “não perder a personagem” e, para o ator naturalista, de manter a atuação, de não quebrar a ilusão de que ele é essa pessoa complexa na existência da qual devemos acreditar. Isso necessita de uma concentração e uma atenção de todos os momentos, seja qual for a convicção íntima do ator de ser a personagem ou sua técnica para dar simplesmente sua imagem externa. (Pavis, 2003, p.53)

Em seguida, Pavis fala sobre a dicção do ator; nesse momento, a entonação adequada para a situação é um dos elementos que torna verossímil o momento de enunciação:

A dicção de um texto eventual é apenas um caso particular dessa estratégia comportamental: ora ela é tornada verossímil, submetida à mimese e às maneiras de falar do meio onde se situa a ação, ora desconectada de qualquer mimetismo e organizada em um sistema fonológico, retórico, prosódico, que possui suas próprias regras e não busca produzir efeitos de realidade ao copiar maneiras autênticas de falar. (Pavis, 2003, p.53)

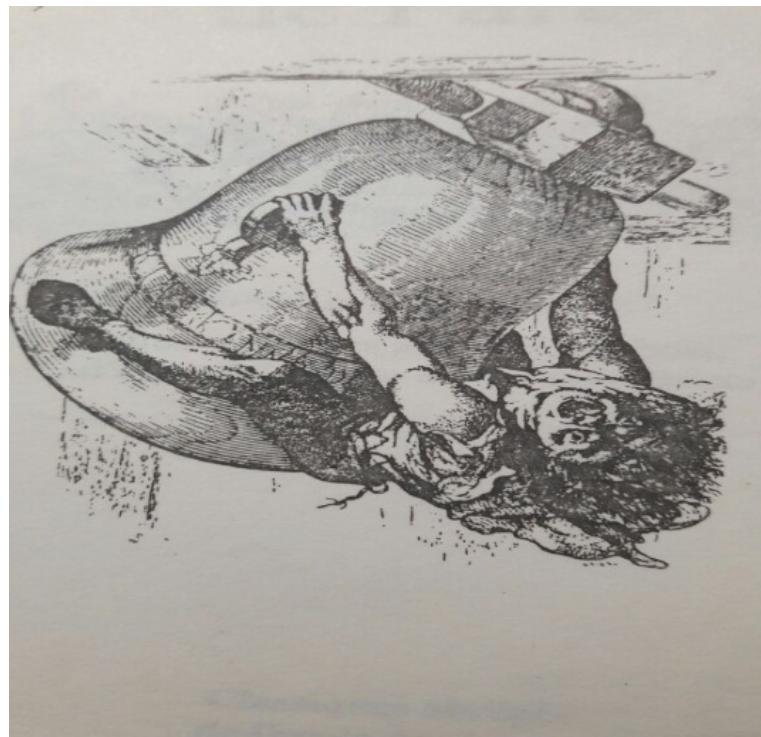
E por fim, Pavis (2003, p.53) comenta sobre o ator na encenação, quanto a isso, ele afirma que “Graças ao controle do comportamento e da dicção, o ator imagina possíveis *situações de enunciação* nas quais tanto seu texto como suas ações tomam um sentido.” É como se o ator estivesse num transe no momento da representação e vivenciasse como real a situação apresentada no enredo.

Uma vez sabendo que os personagens do romance, ao serem transmutados para o musical, sofrem algum tipo de ajuste necessário para serem adaptados à realidade do novo meio, no caso, do romance para o musical, vejamos como alguns dos personagens do romance *Notre-Dame de Paris* se apresentam no TF e no TA.

Quasimodo, quando contava aproximadamente 4 anos de idade, foi abandonado por sua família em razão de suas deficiências físicas. Foi acolhido pelo sacerdote Claude

Frollo no primeiro domingo após a Páscoa.

Figura 1 – Quasimodo, no romance



Fonte: Imagem tirada do livro *Notre-Dame de Paris*, 1985, desenho de Gustave Brion.

Adotado por Claude Frollo, Quasimodo é levado para a Catedral de Notre-Dame. O sacerdote acreditava que aquela atitude generosa, de adotar um ser disforme, seria uma forma de amenizar os seus pecados e por sua vez uma forma de conquistar seu lugar no céu.

A escolha de seu nome não foi em vão. Segundo umas das tradições cristãs, o primeiro domingo após a Páscoa, dia em que Quasimodo foi adotado, é considerado um domingo de Quasimodo, devido as primeiras palavras entoadas em latim durante a missa: *Quasimodo genti infantes*.

Quasimodo, devido a suas deformidades, a saber, a corcunda que o caracteriza e o fato de ser cocho, é comparado muitas vezes a uma besta, a um animal, um ser monstruoso. Como podemos observar na descrição do próprio Victor Hugo no capítulo V do primeiro livro, intitulado Quasimodo:

Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérisée de cheveux roux; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par-devant un système de cuisses et de jambés si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de fauilles qui se rejoignent par la poignée; de larges pieds, des mains monstrueuses; et, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de

vigueur, d'agilité et de courage; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie. Tél était le pape que les fous venaient de se donner¹¹. (Hugo, p.36/37)

Assim era descrito o nosso personagem no romance, que, como podemos observar, sua caracterização no musical não era muito diferente. O personagem Quasimodo, interpretado por Garou, apresentava os mesmos aspectos e deformidades daquele de Hugo. A corcunda no alto dos ombros, a perna manca, quase cego, são características que podemos identificar como semelhantes com o personagem do romance. A voz rouca do cantor Pierre Garant, mais conhecido como Garou, atribui ao personagem uma característica grotesca, até mesmo sombria quando ele canta, sobretudo quando em seu canto havia um lamento. Além desses elementos citados, a postura curvada encenada por Garou, sua maquiagem, conferia ao personagem uma caracterização fantasticamente pertinente a composição de Quasimodo.

Figura 2 – Quasimodo, no musical



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

¹¹ Na nossa tradução: Ou melhor, toda a pessoa era uma careta. Uma cabeça grande cheia de cabelos vermelhos; entre os dois ombros, uma grande corcunda, cujo contra-sopro se sentia na frente de um sistema de coxas e pernas tão estranhamente equivocadas que só podiam ser tocadas pelos joelhos e, visto pela frente, parecia dois croissants que se encontram pela alça; pés largos, mãos monstruosas; e, com toda essa deformidade, não sei o ritmo formidável de seu vigor, agilidade e coragem; uma estranha exceção à regra eterna de que a força, como a beleza, resulta da harmonia. Tal era o papa que os tolos acabavam de entregar a si mesmos.

Diferentemente também do Quasimodo do espetáculo musical que se utilizava do canto para se expressar, o Quasimodo do romance tinha problemas para se comunicar, além das deficiências que já possuía e apesar de ter aprendido a ler e a escrever com o sacerdote Claude Frollo; junto ao clérigo, exercia o ofício de sineiro da catedral de Notre-Dame e acabou tornando-se surdo devido a um rompimento dos tímpanos provocado pelos ruídos das Três Marias, como eram chamados os sinos. Quasimodo era uma pessoa isolada e solitária que percorria os muros da Catedral tendo como melhores companhias as Gárgulas de Notre-Dame.

Claude Frollo, o sacerdote sombrio, ao ser transmutado para o musical de Gilles Amado, também absorveu muitas características do Frollo da narrativa original: figura séria, sisuda e fria. No musical não há muitas referências às origens de Claude Frollo, nem tão pouco a seu parentesco. Porém, no romance, vemos que Frollo é de origem burguesa e que havia sido predestinado ao celibato por sua família, o que era um costume àquela época.

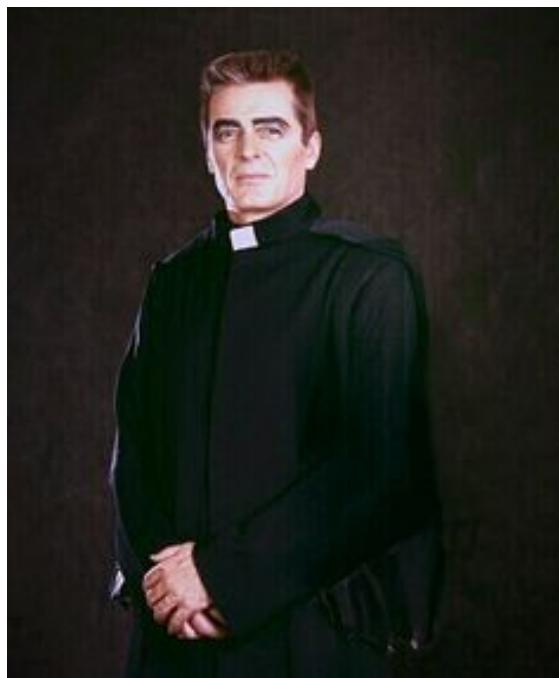
Figura 3 – Claude Frollo, no romance.



Fonte: Imagem tirada do livro *Notre-Dame de Paris*, 1985, desenho de Gustave Brion.

Frollo teve sua vida dedicada ao sacerdócio e aos estudos. Ainda jovem concluiu as faculdades de medicina, teologia e artes liberais, pois era, antes de tudo, homem devotado ao saber. Com a morte de seus pais ainda durante sua juventude, Frollo tomou assumiu a guarda e os cuidados de seu irmão mais novo, Jehan Frollo de Moulin, tendo mais tarde adotado Quasimodo.

Figura 4 – Claude Frollo, no musical.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

No musical, o personagem Claude Frollo, de Daniel Lavoie, aparece sempre sorrateiramente em cena. Dotado de uma voz grave o personagem entoa um som fúnebre, quase que ameaçador. Sua maquiagem de aumento para sobrancelhas deixa a personagem de tez muito branca com um ar sombrio. A crueldade de Frollo se revela, ao se perceber apaixonado por Esmeralda e, uma vez impossibilitado de tê-la devido ao celibato, articula inúmeras maldades contra ela e seu amor, Phœbus.

Phœbus de Châteaupers, o chefe da guarda Real, tem sua figura destacada no romance pela posição que ocupa e por suas habilidades, seus atributos e beleza. A origem de seu nome significa “Sol”, ou seja, astro maior, centro do universo e do amor de Esmeralda.

Figura 5 – Phœbus, no romance.



Fonte: Imagem tirada do livro *Notre-Dame de Paris*, 1985, desenho de Gustave Brion.

O jovem capitão, ao ser transmutado para o musical possui gestos fortes e sutis ao mesmo tempo; é belo e vive no musical, assim como no romance, um conflito sentimental dividido entre o amor de duas mulheres, Esmeralda e Fleur-de-Lys.

Figura 6 – Phœbus, no musical.



Fonte: Musical *Notre-Dame de Paris* de Gilles Amado.

Um dos amores de Phœbus é a cigana Esmeralda. A moça é surpreendida pelo amor de três homens que representam as três camadas sociais: o clero, a nobreza e o povo. Esmeralda, no romance, está sempre acompanhada de sua cabra Djali e tem, ao longo da narrativa, sua história contada desde sua origem, que chega a ser uma das tramas da narrativa,

quando descobre no final da história que Sachette é sua mãe.

Figura 7 – Esmeralda, no romance.



Fonte: Imagem tirada do livro *Notre-Dame de Paris*, 1985, desenho de Gustave Brion.

Alguns personagens como a mãe de Esmeralda, Sachette, sua cabra Djali entre outros, não estão presentes no musical. Porém, Esmeralda é transmutada para a obra de Gilles Amado, de forma contemporânea com um vestido moderno, de cor vermelha, com decote e fenda lateral na perna. A encenação da atriz Hélène Séagara, seus gestos, sua dança, sua música evocam uma sensualidade cigana de forma sutil.

Figura 8 – Esmeralda, no musical.



Fonte: Musical *Notre-Dame de Paris* de Gilles Amado.

4 A PERSONAGEM ESMERALDA

4.1 Esmeralda no romance *Notre-Dame de Paris*

Consagrado como um dos maiores autores de todas as épocas, Victor Hugo escreveu inúmeros romances e criou diversos personagens, que ainda na contemporaneidade fazem parte do imaginário popular e são fontes de recriações de todos os gêneros.

Em meio à revolução de 1830 e influenciado por esse ambiente turbulento, Victor Hugo faz germinar o romance *Notre-Dame de Paris*. Durante vários dias o escritor percorre as ruas da cidade observando as multidões e sobretudo o comportamento do povo, além de analisar os caminhos que levariam a um fazer de uma nova História. Hugo refletia sobre a revolução e a importância do povo como instrumento de providência nesse cenário hostil.

O romance *Notre-Dame de Paris* foi publicado pela primeira vez em abril de 1831, porém uma versão incompleta. Hugo, que em 1828 assinou um contrato onde afirmava enviar o manuscrito de *Notre-Dame de Paris* à Gosselin em abril de 1829, não o cumpriu, de forma que o atrasou por mais de dois anos. A versão completa e definitiva só veio em dezembro de 1832 e por uma outra editora, a Renduel.

As personagens quase que caricatas no romance *Notre-Dame de Paris* de Hugo dão um tom conturbado e ao mesmo tempo instigante nas relações entre si, além de caracterizar desde sua apresentação, um pouco da personalidade que encarnam. Esmeralda, a *bohémienne*, que aqui é nosso objeto de estudo, poderia ter escrito sob sua saia “Eu me chamo Liberdade”, como afirma Stein no prefácio do romance *Notre-Dame de Paris* (Hugo, 1985). A personagem ao se apresentar diante do Palácio de Justiça chama atenção de todas as pessoas ao dançar, sobretudo os jovens que ali passavam. Ela, objeto de aclamação e sensualidade, é apresentada como uma personagem “de fora” e que vive no exterior de lugares do poder, tais como o Palácio de Justiça e a Catedral de *Notre-Dame*. Sua dança, associada a símbolos eróticos como o fogo, os cabelos e a cor vermelha, se opõe à emblemática moral de uma sociedade teocrática imposta pela figura do padre Claude Frollo.

A cigana, que na narrativa estava costumeiramente acompanhada da cabra Djali, sua fiel companheira, sem que quisesse, despertava sentimentos íntimos, proibidos e carnais aos olhos dos homens que a observavam. Sua primeira aparição, descrita pelo poeta Gringoire, já refletia um misto de inocência, malícia e encantamento.

Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que

Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision¹². (Hugo, 1985, p.42.)

E é sob essa perspectiva do encantamento que vamos observar Esmeralda nesta análise, a pequena cigana que fez brotar em homens de três segmentos sociais diferenciados, um sentimento inconsequente, despudorado e ilimitado também se mostra uma mulher forte, ao escolher o amor de Phœbus, o que para a época era considerado uma ousadia, já que o jovem mancebo era comprometido.

Seu encantamento não passou despercebido para a sombria figura que representava o Clero, nomeadamente, Claude Frollo. Completamente obcecado pela jovem “bohémienne”, o arquidiácono chega a tentar agarrá-la à força e, nesse ímpeto, declara seu amor “— Grâce! Répétait l'infortuné. Si tu savais ce que c'est que mon amour pour toi! C'est du feu, du plomb fondu, mille couteaux dans mon cœur!” (Hugo, 1985, p. p.246). Além desta, também demonstrava, mediante outras manifestações, seu interesse por Esmeralda.

Atormentado por sua imagem monstruosa, o corcunda Quasimodo também não foi alheio à beleza e aos encantos de Esmeralda. Era o representante popular, que, embora por engano, fora simbolicamente eleito “Le pape des fous” em uma competição de caretas do Maître Coppenole. Esse jovem deformado também manifesta seu amor pela cigana. Ao salvá-la e levá-la para *Notre-Dame*, refúgio daqueles que pediam asilo, Quasimodo percebe que Esmeralda sente medo de sua figura grotesca e diz à jovem: “— Je vous fais peur. Je suis bien laid, n'est-ce pas? Ne me regardez point. Ecoutez-moi seulement. — Le jour, vous resterez ici; la nuit, vous pouvez vous promener par toute l'église. Mais ne sortez de l'église ni jour ni nuit. Vous seriez perdue. On vous tuerait et je mourrais.”¹⁴ (Hugo, 1985, p.234/235). Assim, Quasimodo revela a importância de Esmeralda em sua vida. Vida esta, como percebemos no romance, que estava ligada à de Esmeralda desde o nascimento até a morte.

O capitão da Guarda Real, Phœbus de Châteaupers, apesar de comprometido com a jovem Fleur-de-Lys, também não resiste à beleza sensual de Esmeralda. Marca um encontro com a jovem cigana e aproveita para também declarar-lhe seu amor por ela: “— Si je t'aime,

¹² “Se esta jovem garota era um ser humano, ou uma fada, ou um anjo, é o que Gringoire, como filósofo céítico e poeta irônico que era, não pode decidir em um primeiro momento por estar fascinado por esta encantadora visão.” Obs.: Todos os trechos originais do romance e da comédia musical citados neste trabalho serão traduzidos em língua portuguesa, para fins meramente didáticos, pelo próprio autor da pesquisa. Evitou-se recorrer às traduções já existentes em português, porque o recurso a elas poderia gerar questionamentos sobre aspectos interlinguais e interculturais ocorridos na passagem do idioma original para o português. Tais questionamentos não são o foco deste trabalho.

¹³ “Graças! Repetia o infeliz. Se tu soubesses o que é o meu amor por ti! É fogo, é chumbo derretido, são mil facas no meu coração!”

¹⁴ “— Eu a assusto. Eu sou feio, não é? Não olhe para mim diretamente. Só me ouça. — Durante o dia que você vai ficar aqui ; À noite você pode caminhar por toda a igreja . Mas não saia da igreja , nem de dia nem de noite. Você estaria perdida . As pessoas iriam matá-la , e eu morreria por isso.”

ange de ma vie! s'écria le capitaine en s'agenouillant à demi. Mon corps, mon sang, mon âme, tout est à toi, tout est pour toi. Je t'aime, et n'ai jamais aimé que toi.¹⁵" (Hugo, 1985, p.200).

Esmeralda, no romance, é uma personagem que provoca uma espécie de paixão súbita, um encantamento, nos homens que a veem, e um misto de admiração e inveja nas mulheres que observam sua beleza. Esse encantamento ao qual nos referimos é impresso também em outras personagens marcantes da literatura, como Carmem de Bizet, e inevitavelmente, devido à origem de ambas, comparado à bruxaria. Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 208) ao dissertar sobre as descrições de Carmem feitas por personagens de Prosper Mérimée, Carmem é bela, porém não de modo convencional; seus olhos são fortes e voluptuosos como afirma o narrador do texto, este mesmo narrador a considera uma feiticeira. Don José, amante de Carmem a considera sedutora, escandalosamente sedutora com seu vestido e seu comportamento; ela tem uma língua afiada; é mentirosa e diabólica.

No capítulo VI do livro I do romance de Hugo, intitulado *Esmeralda*, observamos que a primeira aparição da cigana no livro já causa certo tumulto naqueles que estavam assistindo à peça teatral de Pierre Gringoire. Este, por sua vez, tentava manter a atenção de seus espectadores que fora desviada devido ao barulho causado pelo cortejo da festa dos Reis e a eleição do “Pape des Fous”; mas acaba perdendo o controle com a aparição de Esmeralda. Jovens estudantes que assistiam à peça correram para as janelas que davam para a Place des Grèves ao escutar um deles gritar: “La Esmeralda! La Esmeralda!” O nome da jovem de 16 anos provocava reações eufóricas: “Ce mot produisit en effet magique. Tout ce qui restait dans la salle se précipita aux fenêtres, grimpant aux murailles pour voir, et répétant: la Esmeralda! la Esmeralda!”¹⁶ (Hugo, 1985, p.38).

Esmeralda, apesar de jovem, apresenta uma personalidade forte e demonstra sua força e coragem ao se defender de Pierre Gringoire que tentara se aproximar da cigana, uma vez que ela havia se casado com ele para salvá-lo da força. A riqueza nos detalhes da cena nos faz pensar em um animal arisco “Le corsage de la bohémienne glissa dans ses mains comme la robe d'une anguille. Elle sauta d'un bond à l'autre bout de la cellule, se baissa, et se redressa, avec un petit poignard à la main, avant que Gringoire eût eu seulement le temps de voir d'où ce poignard sortait; irritée et fière, les lèvres gonflées, les narines ouvertes, les joues

¹⁵ “- Se eu te amo, anjo da minha vida! gritou o capitão se ajoelhando com o corpo meio curvado. Meu corpo, meu sangue , minha alma, tudo é teu, tudo é para ti. Eu te amo, e eu nunca niguém além de ti.”

¹⁶ Se referindo ao nome de Esmeralda “ Esta palavra produzia um efeito mágico. Todos aqueles que ficaram na sala, correram para as janelas, subiam nas muralhas para ver, e repetiam: Esmeralda! Esmeralda!”

rouges comme une pomme d'api, les prunelles rayonnantes d'éclairs.”¹⁷ (Hugo, 1985, p.70). Desta forma, a cigana o mantém afastado e o explica que se casou com ele por piedade, para salvá-lo da força na *Cour de Miracles*, vemos aqui a generosidade da personagem. Gringoire se apresenta a ela, pois até então não se conheciam, e oferece seus dons a serviço de Esmeralda, que sem hesitar quer saber o que significa Phœbus, uma vez que Gringoire dominava as letras. Gringoire explica que Phœbus quer dizer “sol” em latim e que era também o nome de um belo arqueiro que era Deus; acaba percebendo que Esmeralda tem um brilho apaixonado no olhar ao repetir a palavra “Deus”.

Piedosa também é um predicado que podemos atribuir à personagem Esmeralda. Ela, que ao ver Quasimodo preso ao pelourinho arquejando o corpo e suplicando por um pouco de água, aproximou-se do prisioneiro para ajudá-lo. O contraditório nesta cena se dá por duas razões. Apontamos a primeira, porque Esmeralda ali aparece de forma estranha, porém é a única que se dispõe a mudar aquele cenário de dor: “En ce moment, il vit s'écartier la populace. Une jeune fille bizarrement vêtue sortit de la foule. Elle était accompagnée d'une chèvre blanche à cornes dorées et portait un tambour de basque à la main.¹⁸” (Hugo, 1985, p.148). A segunda razão para o estranhamento na ação de Esmeralda se deu devido ao fato de que na noite precedente Quasimodo tentou prender bruscamente a estrangeira. Aqui, levamos aqui em consideração a generosidade e docura da cigana: Elle s'approcha, sans dire une parole, du patient qui se tordait vainement pour lui échapper, et, détachant une gourde de sa ceinture, elle la porta doucement aux lèvres arides du misérable.¹⁹ (Hugo, 1985, VI, p.148).

Mas a ação da cigana, ainda que corajosa e generosa não a fez menos temerosa e/ou desconfiada, pois ao tentar agradecer-lhe, Quasimodo fez menção de beijá-la a mão e Esmeralda, amedrontada, a retirou:

Quand il eut fini, le misérable allongea ses lèvres noires, sans doute pour la baisser la belle main qui venait de l'assister. Mais la jeune fille, qui n'était pas sans défiance peut-être et se souvenait de la violente tentative de la nuit, retira sa main avec le geste effrayé d'un enfant qui craint d'être mordu par une bête.²⁰ (Hugo, 1985, p.148)

¹⁷ “O corpete da cigana deslizou através de suas mãos como a pele de uma enguia. Ela saltou na outra extremidade do quarto, se abaixou e se reposicionou, com um punhal na mão, antes que Gringoire tivesse sequer tempo de ver de onde o ele surgiu ; irritada e orgulhosa, os lábios inchados , as narinas abertas, e as bochechas vermelhas como uma maçã , e seus olhos como se lançassem raios.”

¹⁸ “Naquele momento ele viu se propagar a multidão. Uma jovem, estranhamente vestida, saia da multidão. Ela estava acompanhada por uma cabra branca com chifres dourados e tinha em suas mãos um pandeiro basco.”

¹⁹ “Ela se aproximou sem dizer uma palavra, o prisioneiro se contorcia em vão para escapar dela, e destacando uma cabaça de seu cinto, ela a leva suavemente aos lábios ressecados do miserável.”

²⁰ “Quando ele terminou, o desgraçado projetou seus lábios pretos, sem dúvida, para beijar a bela mão, que tinha acabado de lhe assistir. Mas a menina, que não estava confiante e talvez lembrando a tentativa violenta da noite anterior, retirou a mão com um gesto de medo de uma criança que acreditava ser mordida por um animal.”

Observamos que, sempre que a jovem cigana é descrita, sua beleza é ressaltada de alguma forma. Na citação acima, isso ocorre mediante a alusão de sua bela mão. Essa beleza, que aqui enfatizamos é nitidamente expressa ao final deste capítulo ao descrever a cena sublime que acabamos de narrar:

C'eût été partout un spectacle touchant que cette belle fille, fraîche, pure, charmante, et si faible en même temps, ainsi pieusement accourue au secours de tant de misère, de difformité et de méchanceté. Sur un pilori, ce spectacle était sublime.²¹ (Hugo, 1985, p.149)

A beleza da dançarina não encantava somente aos homens; mulheres e crianças também percebiam na jovem esse predicado que era uma de suas maiores características. A pequena Bérangère de Champchevrier, de sete anos, que em certo momento observava da varanda a rua do Parvis, percebera Esmeralda que dançava e tocava o seu tamborim: “- Oh! Voyez, belle marraine Fleur-de-Lys, la jolie danseuse qui danse là sur le pavé, et qui tambourine au milieu des bourgeois manants²²” (Hugo, 1985, p.153). Admirada, Bérangère chama a atenção das moças que ali estavam para a dança da bela moça.

Fleur-de-Lys, já percebendo que aquela era a *bohémienne* que outrora estivera com seu primo Phœbus, friamente pede para que ele a chame para onde estavam, a fim de saber como ele reagiria a tal pedido. Chegando ao recinto, Esmeralda causou múltiplas sensações nas mulheres que ali estavam:

Cependant la danseuse restait immobile sur le seuil de la porte. Son apparition avait produit sur ce groupe de jeunes filles un effet singulier. Il est certain qu'un vague et indistinct désir de plaisir au bel officier les animait toutes à la fois, que le splendide uniforme était le point de mire de toutes leurs coquetteries, et que, depuis qu'il était présent, il y avait entre elles une certaine rivalité secrète, sourde, qu'elles s'avouaient à peine à elles-mêmes, et qui n'en éclatait pas moins à chaque instant dans leurs gestes et leurs propos. Néanmoins, comme elles étaient toutes à peu près dans la même mesure de beauté, elles luttaient à armes égales, et chacune pouvait espérer la victoire. L'arrivée de la bohémienne rompit brusquement cet équilibre. Elle était d'une beauté si rare qu'au moment où elle parut à l'entrée de l'appartement il sembla qu'elle y répandait une sorte de lumière qui était propre. Les nobles demoiselles en furent malgré elles éblouies. Chacune se sentit en quelque sorte blessée dans sa beauté. Aussi leur front de bataille, qu'on nous passe l'expression, changea-t-il sur-le-champ, sans qu'elles se dissent un seul mot. Il venait de leur arriver une ennemie: toutes sentaient, toutes se ralliaient.²³ (Hugo, 1985, p.156)

²¹ “Teria sido um espetáculo emocionante em qualquer lugar que esta linda menina, fresca, pura, charmosa, e tão fraca ao mesmo tempo. Assim, piedosamente, apressou o alívio de tanta miséria, deformidade e maldade. Sobre um pelourinho, o espetáculo foi sublime.”

²² “- Oh! Olhe , bela madrinha Fleur -de- Lys, a dançarina que dança ali na calçada, com seu tamborim em meio aos camponeses burgueses”

²³ “No entanto a dançarina permaneceu imóvel na soleira da porta. Sua aparição tinha produzido sobre este grupo de jovens meninas um efeito singular. É certo que um desejo vago e indistinto para agradar o belo oficial animava a todas de uma vez, e que o esplêndido uniforme foi o ponto de mira de todos os flertes, e que uma vez que ele estava lá, havia entre elas alguma rivalidade secreta, surda, e que elas admitiam apenas para si mesmas, e

Como podemos observar o impacto da bela presença de Esmeralda provocava sentimentos positivos e negativos dependendo de onde eram emanados. A jovem cigana não passava despercebida, ninguém era alheio àquele ser misterioso e cheio de luz, Esmeralda era comparada a uma divindade. Com Phœbus não foi diferente quando ao se aproximar da moça enfatiza sua admiração por ela: “Belle enfant, dit Phœbus avec emphase en faisant de son côté quelques pas vers elle, je ne sais pas si j’ai le bonheur d’être reconnu de vous...”²⁴ (Hugo, 1985, p.157) e no momento em que Esmeralda faz menção de partir, este se precipita e a pede que dance referindo-se a moça como a própria personificação do amor: “ – Vrai Dieu! s’écria le capitaine, on ne s’en va pas ainsi. Revenez, et dansez-nous quelque chose. A propos, belle d’amour, comment vous appelez-vous?”²⁵ (Hugo, 1985, p.160). Phœbus não consegue disfarçar seu interesse pela *bohémienne*.

Ao sair da casa da senhora de Gondelaurier, observada também pelo padre Claude Frollo do alto de sua torre, Esmeralda dançava alegremente: “La bohémienne dansait. Elle faisait tourner son tambourin à la pointe de son doigt, et le jetait en l’air en dansant des sarabandes provençales; agile, légère, joyeuse et ne sentant pas le poids du regard redoutable qui tombait à plomb sur sa tête”²⁶ (Hugo, 1985, p.164), ela não se dava conta que estava sendo perseguida pelo padre.

Gringoire, aquele com quem Esmeralda se casou para salvá-lo, ao descrever a jovem cigana para Frollo, revela um misto de qualidades que compõem a personagem do romance:

La Esmeralda était, au jugement de Gringoire, une fille naïve et passionnée, ignorante de tout, et enthousiaste de tout; ne sachant pas encore la différence d'une femme à un homme, même en rêve; faite comme cela; folle surtout de danse, de bruit, de grand air; une espèce de femme abeille, ayant des ailes invisibles aux pieds, et vivant dans un tourbillon. Du reste, le peuple des quartiers qu'elle fréquentait l'aimait pour sa gaieté, pour sa gentillesse, pour ses vives allures, pour ses danses et pour ses chansons. Dans toute la ville, elle ne se croyait haïe que de deux personnes, dont elle parlait souvent avec effroi: la sachette de la Tour-Roland, une vilaine recluse qui avait on ne sait quelle rancune aux Égyptiennes, et qui maudissait la

que não explodia menos a cada momento em seus gestos e em seus propositos. No entanto, como todas elas estavam praticamente na mesma medida de beleza, elas lutavam em condições de igualdade, e cada uma poderia esperar a vitória. A chegada da cigana rompia bruscamente esse equilíbrio. Ela era de uma beleza tão rara que quando apareceu na entrada da casa parecia que ela difundia uma espécie de luz era lhe era própria. As nobres donzelas foram encandeadas. Cada uma sentiu que de alguma forma sua beleza fora ferida. Assim como sua frente de batalha, como diria a expressão, que mudara de foco, sem que elas se dissessem uma só palavra. Acabara de chegar uma inimiga: todas sentiram, todas se uniram.”

²⁴ “Bela criança, disse Phœbus com ênfase e se aproximando dela, não sei se tenho a felicidade de ser reconhecido por você...”

²⁵ “- Santo Deus! Gritou o capitão, não se vá assim. Venha e dance algo para nós. A propósito, bela do amor, como você se chama?”

²⁶ A cigana dançava. Ela fazia virar seu pandeiro na ponta do seu dedo , e o atirava no ar dançando sarabandas provençais; ágil, leve, alegre e não sentia o peso do olhar temível que caia em direção a sua cabeça.

pauvre danseuse chaque fois qu'elle passait devant sa lucarne; et un prêtre qui ne la rencontrait jamais sans lui jeter des regards et des paroles qui lui faisaient peur.²⁷ (Hugo, 1985, p.167)

Desta forma, o poeta-filósofo não percebia que ao descrevê-la instigava ainda mais o interesse do padre. Frollo, que não se conforma com o descaso de Esmeralda com relação ao seu amor, combina com Maître Jacques Charmolue de prender Esmeralda, este por sua vez também não deixa de ressaltar a beleza da cigana:

– Cette bohémienne que vous savez bien, qui vient tous les jours baller sur le parvis malgré la défense de l'official! Elle a une chèvre possédée qui a des cornes du diable, qui lit, qui écrit, qui sait la mathématique comme Picartrix, et qui suffirait à faire pendre toute la Bohême. Le procès est tout prêt. Il sera bientôt fait, allez! Une jolie créature, sur mon âme, que cette danseuse! les plus beaux yeux noirs! deux escarboucles d'Égypte. Quand commençons-nous?²⁸ (Hugo, 1985, p.183)

Como já mencionamos anteriormente, a beleza de Esmeralda provoca sentimentos que circundam entre o amor e o ódio. Mais uma vez, aqui, comparamos a descrição da beleza de Esmeralda à de Carmem, e a relação existente do encanto, do feitiço, através dos belos olhos de ambas, além da menção de uma relação com o diabo já que Maître Jacques Charmolue diz que Djali, cabra de Esmeralda, está possuída e que tem chifres de diabo. Já em Carmem, como mencionamos anteriormente, seu amante, Don José, a chama de diabólica (Hutcheon, 2013)

Ainda com o desejo de prender Esmeralda, Frollo segue Phœbus até a Chambre Sainte-Marthe, local onde o jovem capitão havia marcado de encontrar com a cigana, o padre, escondido, esperou que eles chegassem, observando-os por uma fenda na porta o quarto vizinho. A chegada de Esmeralda ao local fazia bater forte o coração de Frollo cujos olhos ficaram turvos com aquela aparição:

De cette façon il pouvait voir tout ce qui se passait dans la chambre voisine. La vieille à la face de chat sortit d'abord de la trappe, sa lampe à la main, puis Phœbus

²⁷ Esmeralda, no julgamento de Gringoire, era uma menina ingênua e apaixonada, ignorante de tudo e entusiasmada com tudo; ainda não sabia a diferença de uma mulher para um homem, nem mesmo em sonhos; feita desta forma; louca especialmente por dança, ruído, por ar livre; uma espécie de mulher abelha, com asas invisíveis aos pés, e vivendo em um turbilhão. Além disso, as pessoas dos bairros que frequentava a amavam por sua alegria, por sua gentileza, por seus movimentos vivos , por suas danças e canções. Por toda a cidade, ela se acreditava odiada apenas por duas pessoas, de quem ela falava frequentemente aterrorizada: a “sachette” da Tour- Roland , uma vilã reclusa que tinha algum ressentimento estranho contra as egípcias, e que amaldiçoava a pobre dançarina cada vez que passava pela janela ; e um padre que nunca a encontrava sem lançar olhares e palavras, que a assustavam.

²⁸ Esta cigana você sabe bem, que vem todos os dias bailar no parvis, apesar da proibição do oficial ! Ela tem uma cabra possuída com chifres do diabo , que lê , que escreve , que sabe matemática como Picartrix, o que seria suficiente para pendurar toda a Bohemia . O processo está pronto. Ele será imediatamente executado! Uma bela criatura, sobre minha alma, essa dançarina! os mais belos olhos negros ! como pedras preciosas do Egito. Quando é que vamos começar?

retroussant sa moustache, puis une troisième personne, cette belle et gracieuse figure, la Esmeralda. Le prêtre la vit sortir de terre comme une éblouissante apparition²⁹ (Hugo, 1985, p.198).

Em meio a declarações de amor, proferidas por Esmeralda e Phœbus, o padre se prepara para atacar. Esmeralda, se mostra insegura diante da presença de Phœbus e do que ele pode representar para ela:

- Phœbus, poursuivit la bohémienne en détachant doucement de sa ceinture les mains tenaces du capitaine, vous êtes bon, vous êtes généreux, vous êtes beau. Vous m'avez sauvée, moi qui ne suis qu'une pauvre enfant perdue en Bohême. Il y a longtemps que je rêve d'un officier qui me sauve la vie. C'était de vous que je rêvais avant de vous connaître, mon Phœbus.³⁰ (Hugo, 1985, p.200)

Percebemos na personagem um traço de submissão e de inferioridade perante ao amado ao se colocar como uma criança perdida na boemia e como se o fato de lhe ter salvado a vida a pusesse numa condição de devoção ou de dívida para com o jovem capitão. Em seguida, Phœbus é atacado por Frollo pelas costas com o punhal de Esmeralda. A cigana por sua vez, cai desmaiada.

Dias depois, preocupados com o desaparecimento de Esmeralda, Gringoire e toda a *Cour de Miracles* estavam inquietos. Passando pela *Tournelle criminelle* Gringoire percebe uma movimentação próxima as portas do Palais de Justice e pergunta o porquê de todo o tumulto, ele descobre que ali seria julgada uma mulher que havia matado um guardião real. Ao avistar Esmeralda, Gringoire se apavora: “Elle était pâle; ses cheveux, autrefois si gracieusement nattés et pailletés de sequins, tombaient en désordre; ses lèvres étaient bleues; ses yeux creux effrayaient. Hélas!³¹” (Hugo, 1985, p.207). Mesmo em estado de abalo Esmeralda é descrita de forma a ressaltar sua beleza ao relembrar de como seus cabelos eram enfeitados e alinhados antes de estar na situação de ré no caso da suposta morte do capitão da guarda real Phœbus de Châteaupers. O mesmo acontece ao ser descrita no momento em que ela é interrogada por Pierrat Torterue:

Cependant les mains calleuses des valets de Pierrat Torterue avaient brutalement mis à nu cette jambé charmante, ce petit pied qui avaient tant de fois émerveillé les

²⁹ Dessa forma, ele podia ver tudo o que acontecia no quarto ao lado. A velha, com cara de gato saiu primeiro fazendo a escolta, sua lâmpada na mão, em seguida Phœbus, girando seu bigode , depois, uma terceira pessoa , uma bela e graciosa figura, Esmeralda. O padre a vê sair do chão como uma aparição deslumbrante.

³⁰ - Phœbus, continuou a cigana , destacando delicadamente de sua cintura as mãos teimosas do capitão, você é bom , você é generoso , você é bonito. Você me salvou, eu que sou apenas uma criança pobre perdida na Bohemia. Há muito tempo eu sonho com um oficial que me salve a vida. Foi com você que eu sonhei antes de te conhecer, meu Phœbus.

³¹ Ela estava pálida; seu cabelo, uma vez que tão graciosamente trançado e adornado com lantejoulas, estava em desordem; seus lábios estavam azuis; seus olhos ocos assustados. Que dó!

passants de leur gentillesse et de leur beauté dans les carrefours de Paris³² (Hugo, 1985, p.212).

Ainda fazendo uma comparação entre Esmeralda e Carmem, ambas foram acusadas de prostituição, magia e assassinato. Esmeralda, ao ser julgada na corte, Charmolue a pergunta: “Fille bohème, reprit le président, vous avez avoué tous vos faits de magie, de prostitution et d’assassinat sur Phœbus de Châteaupers?”³³ (Hugo, 1985, p.214). Como percebemos, a jovem cigana estava sendo acusada de praticar magia, prostituição e de ter assassinado o capitão da guarda Real Phœbus. Sua origem aqui, não por convicção, mas por preconceito e por julgamento da época, era fator determinante para acusá-la dessas práticas. Carmem, por sua vez, também foi julgada pelos mesmos motivos, cigana de origem como Esmeralda, encontrou no preconceito alheio uma forma de condená-la, como vemos em: “ela está fumando, um ato definitivamente transgressivo, mesmo para uma trabalhadora da indústria do tabaco – de fato, o cigarro era um sinal de identificação das prostitutas francesas” e ainda em “Essa mulher é uma ladra e talvez uma assassina; é petulante e exigente” descrito em Linda Hutcheon (2013, p.208).

A sensualidade de Esmeralda transcende ao delírio mortal e sua aparição a caminho da forca evoca como último suspiro sua beleza, como se fosse um derradeiro desejo alheio das mais íntimas sensações provocadas pela cigana:

Dans la fatale voiture, une jeune fille était assise, les bras liés derrière le dos, sans prêtre à côté d’elle. Elle était en chemise, ses longs cheveux noirs (la mode alors était de ne les couper qu’au pied du gibet) tombaient épars sur sa gorge et sur ses épaules à demi découvertes.³⁴ (Hugo, 1985 / 220).

Desamparada de tudo, nem mesmo ao seu lado havia um padre para confortar sua dor em seu caminho em direção à morte. Após saber que Phœbus não havia morrido, e ser salva por Quasimodo, Esmeralda se refugia na Catedral de *Notre-Dame* onde seu salvador intercedeu por ela pedindo asilo. Alguns dias se passaram e a jovem cigana se refaz ganhando mais uma vez o frescor de sua beleza:

Aussi chaque soleil levant la trouvait plus apaisée, respirant mieux, moins pâle. A mesure que ses plaies intérieures se fermaient, sa grâce et sa beauté refleurissaient sur son visage, mais plus recueillies et plus reposées. Son ancien caractère lui

³² No entanto, as mãos calejadas de dois soldados de Pierrat Torterue brutalmente descobriu esta encantadora perna, o pé minúsculo que tantas vezes maravilhou transeuntes por sua gentileza e beleza nas praças de Paris.

³³ Jovem cigana, disse o presidente, você confessa todos os seus atos de magia, prostituição e assassinato do Capitão Phœbus?

³⁴ No carro da morte, uma jovem estava sentada com seus braços amarrados atrás das costas, sem sacerdote ao seu lado. Vestida com uma camisa, seus longos cabelos pretos (a moda, era então, de cortá-los somente ao pé da forca) caiam desordenados por sua garganta e sobre seus ombros meio descobertos.

revenait aussi, quelque chose même de sa gaieté, as jolie moue, son amour de sa chèvre, son goût de chanter, sa pudeur.³⁵ (Hugo, 1985, p.240)

A descrição de Esmeralda no momento supradescrito revela uma manifestação da natureza onde um botão nasceu para virar uma rosa e chamar atenção por todas as suas características.

Sabendo que Esmeralda e Phœbus ainda estão vivos, e que a cigana está asilada em *Notre-Dame*, Frollo trancado em seu quarto pensa em uma forma de matá-la, já que não pode amá-la como gostaria e lembra que ainda tem a chave da “porte rouge”, quarto onde Esmeralda está escondida. Ele entra e tenta beijá-la, mas ela reage: “Alors elle le frappa avec une fureur d’enfant. Elle raidissait ses belles mains pour lui meurtri la face³⁶”. (Hugo, 1985, p.247). Quasimodo, que até então estava escondido de Esmeralda, reaparece contendo os impulsos de Frollo. E Frollo sente ciúmes de Esmeralda com Quasimodo. Mesmo em um momento de fúria de Esmeralda, seus atributos são enaltecidos por sua beleza.

Em seguida, uma longa batalha se instaura para salvar Esmeralda. Enquanto Quasimodo lutava para que a cigana fugisse, Frollo, disfarçado e ajudado por Gringoire, socorre Esmeralda e Djali. Ao descobrir que o estranho homem disfarçado era Frollo, Esmeralda tenta fugir mais uma vez e Frollo se declara ameaçando-a, condicionando-a a escolher entre ele ou a força. Ela então se joga ao pé da força: “Elle s’arracha de ses mains et tomba au pied du gibet en embrassant cet appui funèbre. Puis elle tourna sa belle tête à demi, et regarda le prêtre par-dessus son épaule. On eût dit une sainte Vierge au pied de la croix³⁷” (Hugo, 1985, p.304). Num ato de coragem a cigana mais uma vez despreza o padre sendo comparada aqui à beleza de uma Virgem Santa.

4.2 Esmeralda no musical *Notre-Dame de Paris*

Em forma de comédia musical, o espetáculo homônimo do romance *Notre-Dame de Paris* foi exibido pela primeira vez em 1999. Divide-se em dois atos, sendo o primeiro composto por 28 canções e o segundo, por 25 canções com textos de Luc Plamondon e música de Richard Cocciano. No elenco original, estrelaram o espetáculo os seguintes atores:

³⁵ Também, a cada amanhecer a encontrou mais calma, respirando melhor, menos pálida. A medida que suas feridas interiores se fechavam, sua graça e sua beleza refloresciam em seu rosto, mas mais recolhidas e mais descansadas. Seu antigo caráter também voltou para ela, algo de sua alegria, sua bela boca, o seu amor por Djali, seu amor por cantar, seu pudor.

³⁶ Então, ela bateu-lhe com fúria infantil. Ela endureceu suas belas mãos para machucar o rosto dele.

³⁷ Rasgando suas mãos ela caiu ao pé da força, abraçando aquele apoio fúnebre. Então ela virou um pouco sua linda cabeça, e olhou para o padre sobre seu ombro. Parecia uma Virgem Santa, ao pé da cruz

Hélène Segara como Esmeralda, Daniel Lavoie como Frollo, Bruno Pelletier como Gringoire, Garou (Pierre Garand) como Quasimodo, Patrick Fiori como Phœbus, Luck Mervil como Clopin e Julie Zenatti como Fleur-de-Lys.

A primeira aparição de Esmeralda é na canção *Bohémienne*, onde já se anuncia o caráter misterioso da personagem ao falar sobre quem ela é e a falta de definição com relação a sua origem e seu destino:

Bohémienne, nul ne sait le pays d'où je viens... Bohémienne, je suis fille des grands chemins... Bohémienne, qui peut dire où je serais demain... Bohémienne, c'est écrit dans les lignes de ma main³⁸

A canção, que é uma apresentação da personagem Esmeralda, também representa o primeiro momento de encantamento da cigana com Phœbus, guardião real, além de ser ainda encantamento dele para com ela, que a compara a um ser paradisíaco ao perguntar-lhe “D'où viens-tu belle étrangère, fille du ciel où de la terre, bel oiseau de paradis que viens-tu faire par ici?³⁹”

Figura 9⁴⁰ – Cena de Esmeralda com Phœbus na canção *Bohémienne*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Logo após o encontro com Phœbus, demonstrado na canção “Bohémienne”,

³⁸ Cigana, ninguém sabe de qual país eu venho ... Cigana, eu sou filha de grandes estradas ... Cigana, quem poderia dizer onde eu estarei amanhã ... Cigana, está escrito nas linhas de minha mão.

³⁹ De onde você vem bela estrangeira, és filha do céu ou da terra, bela ave do paraíso que você está fazendo por aqui?

⁴⁰ Todas as fotos contidas neste trabalho, sobre as cenas do musical *Notre-Dame de Paris* foram extraídas do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=QNsZMJAYc1Q> (último acesso em 26/06/2017)

Esmeralda é alertada por Clopin, na canção “Esmeralda tu sais”, sobre sua idade, sua beleza e os encantamentos que seus atributos poderiam causar. Esta canção interpretada por Clopin é também um alerta que ele faz a cigana de que ela não é mais uma criança e que já se encontra na idade do amor e que os homens ao olhá-la diferente, inclusive ele, poderiam ser inconvenientes e invasivos:

Esmeralda, tu sais, tu n'es plus une enfant, il m'arrive maintenant, de te regarder différemment, Esmeralda, tu sais, les hommes sont méchants, prends garde quand tu cours dans les rues, dans les champs. Est-ce que tu me comprends, tu arrives maintenant à l'âge de l'amour⁴¹.

Clopin, inclusive, faz esse alerta à cigana colocando os homens como um objeto de perigo e que sua puberdade poderia ser um problema para ela. A preocupação de Clopin e o cuidado dele para com ela era a de alguém que se portava como um pai zeloso tentando proteger sua filha.

Figura 10 – Cena de Esmeralda com Clopin na canção *Tu sais*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

A primeira manifestação de amor para com a cigana se dá na canção “Le pape de fous”, cantada por Garou, aliás Pierre Garand, que interpreta Quasimodo. Este, que acabara de ser eleito o *Pape des fous* na festa dos Reis pergunta a jovem Esmeralda se ela o ama: “C'est aujourd’hui le jour de la fête de Rois et pour un jour cela me donne tous les droits...

⁴¹ “Esmeralda tu sabes, tu não és mais uma criança, eu começo agora a olhar para ti de forma diferente ”” Esmeralda, tu sabes, os homens são maus, cuidado quando correres pelas ruas, pelos campos. Tu me entendas, agora tu chegastes agora à idade do amor ””

M'aimes-tu Esmeralda? M'aimes-tu?⁴²” Ela, resignada, o olha com pena, pois ele havia sido eleito o pape des fous por sua feiura e não por outros atributos, assim ele percebe sua indiferença e canta: “Mais tu t'en fous Esmeralda” Oh tu t'en fous qu'ils m'aient élu le Pape des Fous!⁴³”. A dor de Quasimodo, não só por aquele dia, mas por toda sua história é expressa na interpretação de Garou ao ter como uma resposta silenciosa de Esmeralda uma negação ao seu amor.

Figura 11 – Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção *Le Pape de Fous*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Nem todas as manifestações de amor e ou desejo para com a cigana foram diretas e afetuosas. Na canção “Sorcière”, Claude Frollo, interpretada por Daniel Lavoie, tentava afastar Quasimodo de Esmeralda, acusando-a de ser uma bruxa “ Cett’fille est une étrangère, c'est une bohémienne, une sorcière. C'est une chienne, une chatte de gouttières, un animal qui traîne, pieds nus sur les pavés. C'est un péché mortel à regarder⁴⁴”. Frollo, por ser um representante do clero, culpava-se por seus sentimentos nitidamente pecaminosos e associava sempre a cigana a um pecado carnal a um desejo incontrolável.

Como podemos observar a personagem de Hélène Ségara, Esmeralda, é uma personagem que se encontra no centro das atenções, sejam elas boas ou más. Como toda personagem teatral, em meio a uma intriga propiciada pela trama, a personagem, ao longo do musical vai se transformando de acordo com as situações vivenciadas, desde a jovem inocente

⁴² Hoje é o dia da festa dos reis e por um dia e isso me dá todos os direitos ... tu me amarás Esmeralda? Será que tu me amarás? ”

⁴³ Mas tu não te importas Esmeralda "Oh, tu não te importas que eles tenham me elegido Papa dos Tolos!

⁴⁴ Esta garota é uma estrangeira, é uma cigana, é uma bruxa. É uma cadela, uma gata no cio, um animal que se arrasta, descalço sobre as pedras do calçamento. É um pecado mortal para a se observar.

em plena puberdade que se apaixona por um jovem guardião real até sua morte, passando por acusações infames, jogos de ciúmes, fugas contínuas e uma instabilidade física e emocional constante. Ao fazer uma análise sobre a personagem teatral Anne Ubersfeld (2015, p.69) comenta:

A personagem de teatro está em crise. Isto não é novidade. Mas não é difícil ver que sua situação se agrava. Dividida, explodida, distribuída em vários intérpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponham.

Esmeralda, como podemos observar durante toda a apresentação do musical contracena com todos os personagens, e, com cada um deles ela expressa emoções diferenciadas. É importante salientar que, dentre as emoções expressas por Esmeralda, em nenhum momento existe o ódio, mas sim, amor, compaixão, piedade, medo. Já os outros personagens centrais como Phœbus, Quasimodo e Frollo, além do amor que sentem por Esmeralda, observamos que nesses personagens o ódio se faz presente em algumas situações.

Na canção “Les Portes de Paris”, interpretada por Bruno Pelletier, Gringoire relata a bela aparição de Esmeralda “Sur le Pont-au-Change, ce soir j’ai rencontré un ange, qui m’a souri et qui loin de ma vue a disparu⁴⁵”. Nesta passagem, o elemento celestial do anjo, faz da personagem Esmeralda uma espécie de divindade, que aparece e desaparece deixando uma sensação de alegria, de bondade.

Figura 12 – Cena de Gringoire e Esmeralda na canção *Les Portes de Paris*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Em seguida, a canção “Tentative d’enlevement” relata o pedido de Phœbus para

⁴⁵ Na Pont-au-Change, esta noite eu encontrei um anjo que sorriu para mim e longe da minha vista desapareceu.

levar Esmeralda para fora dos muros de Paris onde vivem todos os ciganos, onde vivem os “fora da lei”: “Permettez que je vous ramène, hors de murs de la Cité où vivent les bohémiens, où vivent les bohémiennes⁴⁶”. Assustada, Esmeralda diz que ele se engana ao pensar que ela é uma prostituta, pede-lhe que vá embora “Passez tout droit, vous vous trompez sur moi je crois, Esmeralda, monsieur, n'est pas fille à soldats⁴⁷”. Percebemos aqui a deceção da cigana para com seu amado ao tratá-la como uma mulher qualquer.

Ao casar-se com o poeta Gringoire para salvá-lo da força, Esmeralda não deixa de pensar em seu amado Phœbus e pergunta a seu recém marido o que significa o nome Phœbus, na canção “Le mot Phœbus”, curiosa, em meio a seus pensamentos, ela o indaga: “Toi qui sait lire et écrire, toi le poète peux-tu dire ce que veut dire Phœbus⁴⁸”. Gringoire responde perguntando quem no mundo ousaria ter um nome como esse, que significa Sol: “Par Jupiter qui donc sur terre ose porter un nom pareil?⁴⁹”. Ainda pensando sobre o assunto, o poeta responde esclarecendo o significado do nome Phœbus “Si je me souviens de mon latin, le mot Phœbus veut dire soleil⁵⁰”. Encantada com a descoberta, Esmeralda declara seu amor por Phœbus “C'est celui pour qui mon cœur bat!⁵¹”. Nesse momento o poeta Gringoire fica pensativo.

Figura 13 – Cena de Gringoire e Esmeralda na canção *Le Mot Phœbus*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

⁴⁶ Deixe-me levá-la para o lado de fora dos muros da cidade, onde vivem os ciganos, onde vivem as ciganas.

⁴⁷ Vá embora, você se engana sobre mim, eu acredito, Esmeralda, senhor, não é garota de soldado.

⁴⁸ Tu que sabes ler e escrever, tu o poeta, o que tu poderias dizer sobre o significado do nome Phœbus?

⁴⁹ Por Júpiter, então, quem na terra se atreve a usar um nome como esse?

⁵⁰ Se eu lembro bem do meu latim o nome Phœbus significa sol.

⁵¹ É aquele por quem meu coração bate!

Quasimodo, sedento, ao ser martirizado, preso e ridicularizado em meio à multidão, suplica por um pouco d'água, como vemos na canção “À Boire”. Esmeralda, num golpe de piedade, avança em direção ao corcunda e dá-lhe de beber. A multidão a olhava sem entender o porquê de sua atitude.

Figura 14 – Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção *À Boire*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Um dos pontos altos do musical está na interpretação da canção “Belle”. Expressando o amor em poesia, é cantada pelos três apaixonados de Esmeralda. É o momento em que cada um deles faz sua declaração de amor à cigana, cada um a seu modo. O primeiro é Quasimodo, que quase como uma súplica pede para tocá-la: “Oh! Laisse-moi rien qu'une fois glisser mes doigts dans les cheveux d’Esmeralda⁵²”. “Quasimodo afirma que a palavra “belle” é uma palavra inventada para Esmeralda como se ela fosse a melhor tradução do sentido da palavra: “Belle, c’est un mot qu’on dirait inventé pour elle⁵³”. Frollo, por sua vez, questiona se a beleza de Esmeralda é o diabo encarnado nela com o propósito de tirar seus olhos e pensamentos de Deus “Belle, est-ce le diable qui s'est incarné en elle, pour détourner mes yeux du Dieu éternel?⁵⁴” e por fim, como uma culpa mortal, suplica um pouco do amor da bela cigana: “Oh! Laisse-moi rien qu'une fois, pousser la porte du jardin d’Esmeralda⁵⁵”. Nessa passagem percebemos uma conotação carnal nos desejos de Frollo, como se o “jardim” ali cantado fosse a peça íntima da jovem cigana. Por fim, Phœbus, cheio de dúvidas e de culpa, também questiona esse encantamento por Esmeralda, comparando-a a uma feiticeira e

⁵² Oh! Deixe-me nada mais que uma vez deliciar meus dedos pelos cabelos Esmeralda.

⁵³ Bela, é uma palavra que parece ter sido inventada para ela.

⁵⁴ Bela, é o diabo que se encarnou nela, para tirar meus olhos do Deus eterno?

⁵⁵ Oh! Deixe-me apenas uma vez, empurrar a porta do jardim de Esmeralda.

duvidando de sua pureza: “Belle, malgré ses grands yeux noirs qui nous ensorcellent, la demoiselle serait-elle encore pucelle? Quand ses mouvements me font voir monts et merveilles, sous son jupon aux couleurs de l’arc-en-ciel⁵⁶”. O capitão da guarda Real, cheio de culpa, suplica a Fleur-de-Lys, sua noiva, que ela permita que ele tenha algum momento com Esmeralda “Ô Fleur-de-Lys, je ne suis pas homme de fois, j’irai cueillir la fleur d’amour d’Esmeralda⁵⁷”. Notamos aqui um apelo sexual do jovem capitão através da metáfora “colher a flor do amor de Esmeralda” como se ele pedisse a Fleur-de-Lys uma permissão para desposar a cigana.

Figura 15 – Cena de Quasimodo, Frollo, Phœbus e Esmeralda na canção *Belle*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Na canção “Ma Maison, C’est ta Maison”, cantada por Quasimodo e Esmeralda, percebemos a entrega dos dois personagens, como se fosse um momento de cumplicidade entre os dois. Quasimodo, mais uma vez faz uma declaração de amor à cigana: “Tu viendras quand tu veux, quelle que soit la saison, ma Maison si tu veux ce sera ta Maison⁵⁸”. Nessa canção ele divide com ela o seu lar. Esmeralda, por sua vez, faz uma declaração de amizade “Tes amies les gargouilles sont aussi mes amies, c’est elles qui me font rire le jour quand je m’ennuie. Et toi tu leur ressembles et tu me plais pour ça, Même si j’ai peur de toi toujours quand je te vois⁵⁹”. Esmeralda compara Quasimodo as gárgulas da Catedral de Notre-Dame e

⁵⁶ Belle, devido a seus grandes olhos negros que nos enfeitiçam, seria ainda a jovem virgem? Quando seus movimentos fazem-me ver maravilhas, sob sua saia com as cores do arco-íris

⁵⁷ Oh Fleur-de-Lys, eu não sou um homem sem palavra, eu vou colher a flor do amor de Esmeralda.

⁵⁸ Tu virás quando quiseres, qualquer que seja a estação, minha casa se quiseres, será a tua casa.

⁵⁹ Tuas amigas gárgulas são também minhas amigas, são elas que me fazem rir no dia em que estou entediada. E tu pareces com elas e eu gosto disso, mesmo que eu tenha medo de ti sempre quando te vejo.

afirma que ele lhe faz bem quando ela está triste e entediada.

Figura 16 – Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção *Ma Maison, C'est ta Maison*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Num momento de dor e de medo, Esmeralda evoca a Virgem Maria para confortá-la e protegê-la. Ao entoar a canção “Ave Maria Païen”, a jovem cigana roga à Virgem Maria proteção e igualdade entre os homens: “Ave Maria veille sur mes jours et mes nuits...⁶⁰”

Figura 17 – Cena de Esmeralda na canção *Ave Maria Païen*.



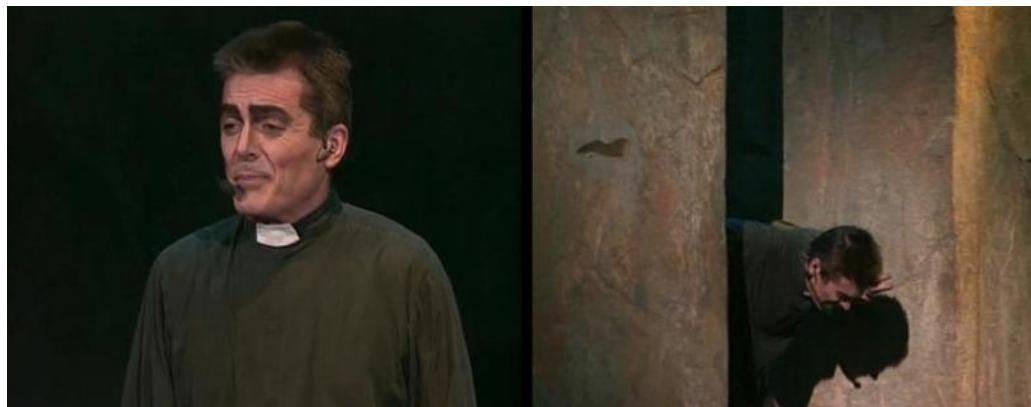
Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Frollo, desesperado por não parar de pensar em Esmeralda, canta sua angústia na canção “Tu vas me Détruire”. Aqui vemos um Claude Frollo enlouquecido de amor por

⁶⁰ Ave Maria olha por meus dias e minhas noites ...

Esmeralda e sem saber como lidar com a situação. Na cena, Esmeralda encontra-se deitada ao chão, enquanto Frollo repete copiosamente que ela vai destruí-lo, pois ele não consegue conter o que sente pela cigana: “Moi qui me croyais l'hiver, me voici un arbre vert, moi qui me croyais de fer, contre le feu de la chair⁶¹”. Essa cena representa todo o desejo que se acreditava adormecido no corpo de Frollo. Esmeralda, imóvel, não reage as declarações do padre como se tudo aquilo não passasse de loucura, devaneio.

Figura 18 – Cena de Frollo com Esmeralda na canção *Tu vas me Détruire*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

A canção “La Volupté” retrata a intensidade do amor que envolve Esmeralda e Phœbus. Na cena, eles estão em um quarto e declaram seus sentimentos. Phœbus, decreve Esmeralda como um anjo negro que trouxe fogo à sua vida, como se Esmeralda, apesar ele a amar, fosse uma intervenção ruim. Revela ainda um sentimento de ciúme, de posse pela cigana: “Personne d'autre que moi ne mettra les mains sur toi. Ange noir de ma vie, je t'amerai au plus secrets des nuits, d'un seul regard tu as mis feu à ma vie⁶²”. Esmeralda se entrega ao jovem capitão sem pudores, declarando seu amor, ainda que sua ação pudesse custar sua vida, já que para ela Phœbus estava em seu destino, destino este valorizado pelos ciganos: “Je veux t'aimer, t'aimer au risque de ma vie. Prends-moi, prends-moi si c'est ma destinée⁶³”.

⁶¹ Eu que me acreditava frio, aqui estou como uma árvore verde, eu que me acredita de ferro contra o fogo da carne.

⁶² Ninguém além de mim vai colocar as mãos em ti. Anjo negro da minha vida, eu te amarei nas mais secretas das noites, com um único olhar tu ateou fogo em minha vida.

⁶³ Eu quero te amar, te amar, com o risco da minha vida. Leve-me, leve-me se isso é o meu destino.

Figura 19 – Cena de Phœbus com Esmeralda na canção *La Volupté*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Após o capitão da guarda Real ser atingido misteriosamente pelo punhal da cigana, durante a música “Fatalité”, Esmeralda joga-se sobre o corpo de Phœbus e o acredita morto, ao vê-lo desfalecido, uma vez que este havia sido atingido pelo punhal que fora roubado por Frollo.

Na canção “Florence”, Esmeralda não aparece em cena. Frollo e Gringoire comentam sobre os sinos que Quasimodo não toca mais, como se fosse em protesto para expressar que ele morre de amor por Esmeralda e que a presença da jovem seria a razão de toda a alegria em sua volta, Quasimodo canta: “Les cloches ne sonnent plus, la cathédrale s'est tue, Quasimodo est malheureux, Quasimodo est amoureux⁶⁴”. A catedral, que era o símbolo máximo do clero vigente, foi aqui personificada como alguém que silencia pela falta de Esmeralda. E em sinal de luto, seus sinos não tocam mais.

Figura 20 – Cena de Frollo et Gringoire na canção *Florence*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

⁶⁴ Os sinos não soam mais, a catedral estava em silêncio, Quasimodo estava triste, Quasimodo estava apaixonado.

Nas poucas cenas em que Esmeralda não aparece na comédia musical, ela é lembrada e mencionada pelo canto de algum dos personagens. Na canção “Les cloches”, Quasimodo canta para dizer ao mundo que ama Esmeralda.

Na canção “Où est-elle?”, Frollo, Gringoire e Clopin lamentam o desaparecimento de Esmeralda, como canta Frollo para Clopin: “Où est-elle, ton Esmeralda? Les rues de Paris sont tristes sans elle.⁶⁵”. O sofrimento de Frollo é expresso quando ele afirma que as ruas de Paris estão tristes sem a presença encantadora da cigana. Clopin lhe responde com a mesma dor de não saber onde se encontra sua Esmeralda: “Où est-elle, mon Esmeralda? La Cour de Miracles a perdu sa reine⁶⁶”. Gringoire, não menos triste, também canta sua dor : “Elle ressemble à une hirondelle, à qui ont aurait coupé les deux ailes.⁶⁷” Portanto, ele compara Esmeralda a uma andorinha que teve suas asas cortadas, sendo impedida assim de voar livremente.

Figura 21 – Cena de Clopin, Gringoire et Frollo na canção *Où est-elle?*



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Em outra cena, Esmeralda canta sua dor na canção “Les oiseaux qu'on met en cage”. A jovem clama para que Quasimodo a salve da força “ Où es-tu sonneur des cloches? Où es-tu mon Quasimodo? Viens me sauver de la corde, viens écarter mes bareaux⁶⁸”. Aqui percebemos que Esmeralda vê em Quasimodo seu salvador, seu porto seguro. É como se pela primeira vez houvesse uma manifestação de amor dela para com Quasimodo. Por sua vez,

⁶⁵ Onde está tua Esmeralda? As ruas de Paris estão tristes sem ele.

⁶⁶ Onde está minha Esmeralda? A Cour de Miracles perdeu sua rainha.

⁶⁷ Ela parece uma andorinha, que cortaram as duas asas .

⁶⁸ Onde tu estás tocador sinos? Onde tu estás meu Quasimodo? Venha me salvar da corda, venha retirar minhas grades.

Quasimodo chora a falta de Esmeralda, achando que ela estava escondida dele: “Où es-tu mon Esmeralda, où te caches-tu de moi? Voilà au moins trois jours déjà, qu'on ne te voit plus par là.”⁶⁹

Figura 22 – Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção *Les oiseaux qu'on met en cage*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Claude Frollo, atormentado pela rejeição de Esmeralda e o sentimento de culpa por desejar a cigana frente aos princípios eclesiásticos, acusa Esmeralda de ter ferido Phœbus: “Esmeralda vous êtes accusée, d'avoir blessé le chef de archers⁷⁰”, na canção “Le Procès”. Ela, sem saber da verdade sobre o acontecido, responde que não foi ela e jura por sua vida: “Ce n'est pas moi, juré sur ma vie⁷¹”.

Insatisfeito com toda a situação, Frollo tortura Esmeralda, como é narrado na canção “La Torture”. Para isso, ele a acusa de prostituição, feitiçaria e principalmente de ter ferido Phœbus com seu próprio punhal e a condena, como forma de vingança por sua rejeição, a ser enforcada na Place de Grève diante de toda a cidade.

Na canção “Phœbus”, Esmeralda canta a dor de não saber se Phœbus está ou não vivo e pede para dizerem que ela ainda o ama, se vivo ele estiver: “Phœbus si par bonheur il n'est pas mort, dites-lui que je l'aime encore⁷²”. Canta ainda para que ele venha dizer a verdade, caso esteja vivo, e a salve da morte: “Phœbus si tu m'entends viens me sauver, viens leur crier la vérité⁷³”. Nessa cena há um misto de descrença na morte de seu amado e súplica

⁶⁹ Onde tu estás minha Esmeralda, onde te escondes de mim? Já faz pelo menos três dias, que não te vemos mais por aqui.

⁷⁰ Esmeralda você é acusada de ter ferido o chefe dos arqueiros.

⁷¹ Não foi eu, juro pela minha vida.

⁷² Phœbus si por felicidade ele não morreu, diga-lhe que ainda o amo.

⁷³ Phœbus se tu me escutas, vem me salva, e grita a verdade à eles.

por sua vida por parte de Esmeralda.

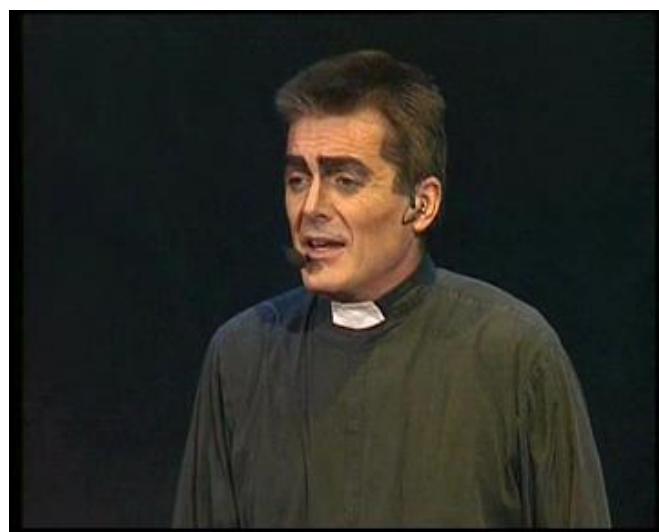
Figura 23 – Cena de Frollo et Gringoire na canção *La Torture*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Dentre todas as manifestações de “amor” expressas por Frollo na comédia musical *Notre-Dame de Paris*, esta, expressa na canção “Être prêtre et aimer une Femme” Frollo, verbaliza seu maldito amor a Esmeralda, além de mais uma vez deixar evidente o seu tormento por ser um representante do clero: “Oh! être prêtre et aimer une femme, l’aimer, oui l’aimer, de toutes les fureurs de son âme!⁷⁴”

Figura 24 – Cena de Frollo et Esmeralda na canção *Être prêtre et aimer une Femme*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

O estigma da cigana feiticeira sempre acompanhou Esmeralda: sua beleza

⁷⁴ Oh! ser um sacerdote e amar uma mulher, a amar, sim a amar, com toda a fúria de sua alma!

encantadora atormentava os homens que para ela olhavam, mesmo que um desses homens fosse um sacerdote ou um guardião real. Na canção “Je reviens vers toi” Phœbus, que havia sido enganado por Frollo, acredita que Esmeralda o feriu e diz que estava enfeitiçado por ela “J’étais ensorcelé dans ma tête dans mon corps. La bohémienne m’avait jeté un sort, j’étais déboussolé, j’avais perdu le nord dans ses méandres où j’ai frolé la mort⁷⁵”

Figura 25 – Cena de Phœbus e Fleur-de-Lys na canção *Je reviens vers toi*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Nas canções “Visite de Frollo à Esmeralda” e “Un matin tu dansais”, Frollo, de modo cruel, anuncia a chegada da morte de Esmeralda e que veio para prepará-la: “Je suis prêtre, je viens te préparer à mourir⁷⁶”. Ela lhe pede que a deixe sair, pois não havia feito nada a ninguém, não havia cometido crime algum: “J’ai froid, j’ai faim, laissez-moi sortir, je n’ai rien fait contre personne.⁷⁷”. Frollo, atormentado, tenta violentar Esmeralda, na mais brutal expressão do seu desejo carnal, mas é atacado por Clopin, que o impede de executar o crime.

Quasimodo, na canção “Libérés”, liberta Esmeralda e outros presos e em seguida esconde sua amada na catedral de Notre-Dame para salvar sua vida. Como podemos observar, quase todas as canções do musical *Notre-Dame de Paris*, de Gilles Amado, como foi dito anteriormente, têm como objeto central a personagem Esmeralda. Em quase todas as cenas ela está presente, diferente dos outros personagens. Quando não é Esmeralda a intérprete da canção, esta é lembrada na letra interpretada por algum outro personagem.

⁷⁵ Eu estava com minha cabeça e corpo enfeitiçados. A cigana tinha me lançado um feitiço, eu estava desorientado, eu tinha perdido o meu norte, em seus meandros, onde eu escapei da morte.

⁷⁶ Sou um sacerdote, eu só vim te preparar para morrer.

⁷⁷ Estou com frio, estou com fome, deixe-me sair, não fiz nada contra ninguém.

Figura 26 – Cena de Clopin, Quasimodo e Esmeralda na canção *Libérés*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Depois de salvá-la, Quasimodo leva Esmeralda para a catedral de Notre-Dame e deixa um apito com ela para chamá-lo, caso precise de ajuda: “Je te laisse un sifflet pour pouvoir m’appeller le jour où tu resteras ici. Mais tu pourras te promener la nuit sur les toits de la cathédrale sous les étoiles⁷⁸”, como vemos na canção “Je te laisse un sifflet”. Enquanto isso Esmeralda, exausta, dorme.

Figura 27 – Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção *Je te laisse un sifflet*.



Fonte: Musical Notre-Dame de Paris de Gilles Amado.

Na canção “Vivre”, Esmeralda, ao acordar na catedral de Notre-Dame, percebe

⁷⁸ Eu te deixo um apito para poder chamar-me o dia que tu ficas aqui. Mas tu poderás passear à noite sobre os telhados da catedral, sob as estrelas.

estar só e clama por sua vida num momento de reflexão: “La nuit est si belle et je suis si seule. Je n’ai pas envie de mourir, je veux encore chanter, danser et rire⁷⁹”.

Nas cenas finais do musical *Notre-Dame de Paris*, destacamos o fechamento do enredo interpretado pelas canções: “L’Attaque de Notre-Dame”, que descreve os momentos após a invasão dos “sans-papiers” à catedral de Notre-Dame, onde Phœbus e seus soldados atacam e matam Clopin. Logo após, Esmeralda enfrenta Phœbus que a condena à forca como mostra a canção “Déportés”, induzindo ao desfecho da vida da cigana. Em seguida, no número musical “Mon maître, Mon sauveur”, Quasimodo procura Esmeralda na fachada da catedral de Notre-Dame e encontra Frollo, que observa o enforcamento da *bohémienne*. Frollo diz que foi ele quem a entregou para o enforcamento, e Quasimodo empurra o sacerdote do alto da torre, provocando, assim, sua morte. Na canção “Donnez-la moi!”, Quasimodo, chorando, tenta pegar o corpo de Esmeralda pendurado na corda. E, por fim, no número musical “Danse mon Esmeralda”, Quasimodo suplica sua morte para ficar junto de sua amada: “Danse mon Esmeralda, chante mon Esmeralda, laisse moi partir avec toi, mourir pour toi n’est pas mourir⁸⁰”. Essa foi a última declaração de amor de Quasimodo, onde ele afirma que sua felicidade é ao lado de Esmeralda, ainda que mortos.

Figura 28 – Cena de Quasimodo e Esmeralda na canção *Danse, mon Esmeralda*.



Fonte: Musical *Notre-Dame de Paris* de Gilles Amado.

A personagem Esmeralda, por si só, já nos faz imaginar uma personalidade forte e capaz de sobreviver aos infortúnios da vida. E por se tratar de uma personagem clássica, já a temos em nosso inconsciente como um ícone de beleza, sensualidade, malícia – de certa

⁷⁹ A noite é tão linda e eu estou tão sozinha. Eu não quero morrer, eu ainda quero cantar, dançar e rir.

⁸⁰ Dança minha Esmeralda, canta minha Esmeralda, deixa-me ir contigo, morrer por ti não é morrer.

forma! – e sobretudo como ícone que representa uma mulher do século XVIII que transgredia todas as convenções sociais vigentes na época. A composição da personagem Esmeralda faz de Hélène Ségara, no âmbito da comédia musical contemporânea, uma estrela que se serve de todos os seus atributos artísticos para brilhar em cena, sejam estes atributos manifestados pela música, por sua interpretação ou por sua caracterização. Ao tecer comentários sobre a personagem clássica e sua releitura em nossa sociedade moderna, Anne Ubersfeld explica:

Mesmo quando se trata da personagem clássica, cuja “existência” ao menos virtual ninguém contesta, a análise que se faz dela contribui para atomizá-la. Quer vejamos nela o *actante*, o *ator*, o *papel*, fazemos dela, na perspectiva semiológica contemporânea, o lugar de funções, e não mais a cópia-substância de um ser. (Ubersfeld, 2015, p. 69)

Ao materializar a personagem na imagem cedida pelo ator, não nos reportamos à personagem vivida no século XVIII, e sim a uma mulher inserida nos dias atuais. Dessa forma, a caracterização, os gestos, as vestimentas, a voz, o jogo de cena, tudo isso é importante para o público poder se identificar com aquilo que está vendo. Ainda que essa personagem seja uma reconceituação, uma releitura de uma personagem clássica consagrada, os instrumentos que foram utilizados para a construção dessa nova Esmeralda fazem dela um ser diferenciado daquele extraído do texto original e dão a ela uma outra grandeza, uma outra importância em nossa contemporaneidade. Comentando ainda sobre essa questão da identificação do público com os personagens, Ubersfeld faz a seguinte análise:

Por isso não nos causará espanto o lugar-comum infinitamente cômico que as apresenta como “seres mais verdadeiros que certos seres vivos, mais reais que o real”, como se fosse possível transportar para o plano fantasmático da criação literária a noção idealista de pessoa, quando esta se encontra, por outro lado, desmantelada... (Ubersfeld, 2015, p. 69/70)

Dessa forma, há uma aproximação do fictício com o real, pois a identificação do público com os personagens e com as situações vivenciadas é de extrema importância para a aceitação do espetáculo. E mesmo para aqueles que desconhecem a obra de Victor Hugo, essa aproximação provoca uma espécie de intimidade, de realidade e conhecimento. Patrice Pavis (2003), ao comentar sobre a dramatização realizada pelo ator de teatro, salienta a questão da expressão, do gestual, da emoção que deve ser transmitida pelo ator, mas que não necessariamente deve estar sendo vivenciada por ele:

No teatro, as emoções dos atores não têm que ser reais ou vividas; elas devem ser antes de tudo visíveis, legíveis e conformes a convenções de representação dos sentimentos. Tais convenções são ora as da teoria do verossímil psicológico do momento, ora as da tradição de uma atuação que codificou os sentimentos e sua

representação. A expressão emocional do ser humano, que reúne os traços comportamentais pelos quais se revela a emoção (sorrisos, choros, mímicas, atitudes, posturas), encontra no teatro uma série de emoções padronizadas e codificadas, as quais figuram comportamentos identificáveis que por sua vez, geram situações psicológicas e dramáticas que formam a estrutura da representação. No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em atitudes ou em ações físicas, mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão. (Pavis, 2003, p.50)

Ao assistirmos ao musical, podemos perceber, sobretudo na personagem Esmeralda de Hélène Ségara, todas as emoções experimentadas pela personagem em cada contexto apresentado, ora de dor, ora de sofrimento, ora de piedade, ora o amor que sente. Ainda como referência à função do ator na qualidade de reproduutor de um personagem, e como este deve se portar em cena, Pavis explica:

O ator se constitui como tal assim que um espectador, ou seja, um observador externo, o olha e o considera como “extraído” da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícia ou pelo menos distinta de sua própria realidade de referência. (Pavis, 2003, p. 51)

A observação faz parte do laboratório de construção do personagem e esse laboratório se realiza a partir de uma realidade, mas que não obrigatoriamente é a realidade do ator, e sim do personagem. Na construção de Esmeralda, observamos vários aspectos que mostram que a atriz Hélène Ségara absorveu a essência ao mesmo tempo sensual e complexa da personagem do romance de Victor Hugo, encarnando uma personagem que se utiliza do texto cantado, dos gestos, da expressão corporal, do jogo de cena para dar veracidade a sua interpretação, sem se distanciar do comportamento da mulher contemporânea. Todos esses elementos estão associados de forma intrínseca na arte da interpretação do musical, ou seja, da obra de chegada como texto e contexto traduzido.

André Helbo (1975, p.59) ao entrar na discussão sobre atuação do ator, faz alguns comentários que consideramos pertinentes: “Tal separação é artificial: as leis da comunicação articulada ou não-articulada com frequência se misturam; a mímica do ator e o cenário se completam; entre o corporal, o visual, o pronunciado, nenhuma subordinação pode ser determinante.” E acrescenta que “mesmo a encenação pode ser enunciada, integrada ou não no texto, verbal ou não-verbal; o som pode ser cenário, etc.”. Com isso quer dizer que as encenações são expressas não somente através da reprodução textual dos atores, mas em tudo o que compõe a cena e o cenário. No que diz respeito ao nosso objeto de estudo, a Esmeralda do musical expressa, recria, transcria sua sensualidade na leveza de seus gestos em cena, no decote do vestido, ao mostrar a perna pelo corte lateral de sua saia. No romance, todas essas

nuances que caracterizam a personagem são descritas em linguagem verbal, quando muito uma imagem mostra algumas dessas características. Helbo conclui que:

Enfim, o corpo do ator, seu gesto remete a um sistema semiológico diferente do texto, para atingir a relação entre a palavra e sua encarnação física; além disso, existe o intercâmbio com o público implicado pelo espetáculo: desempenho do instante, sujeita a constantes mudanças, essa transação é aleatória. (Helbo, 1975, p.61)

Mediante essas palavras, Helbo sintetiza o ator como um ser passível de mudanças constantes, uma vez que ele é um resultado do texto escrito, de sua adaptação, da encenação e do público. Ao pensarmos em Esmeralda, devemos ainda levar em consideração o tempo em que a personagem foi criada no romance escrito por Victor Hugo e o tempo em que essa mesma personagem foi adaptada – transcriada – para o musical de Gilles Amado, em uma reprodução daquela antiga Esmeralda como oferta textual, em uma nova modalidade submetida a uma tradução intersemiótica, ao público que vai assistir ao espetáculo.

Quando Esmeralda foi mencionada pela primeira vez no romance de Victor Hugo, foi Gringoire quem primeiro comentou e se encantou com a beleza da jovem cigana. Ao avistá-la, disse: “Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision.⁸¹” (Hugo, 1985, p.42.). O poeta estava fascinado, ao observar a dança da cigana. Tamanho entusiasmo do poeta não poderia ser diferente, como mostra a descrição da cigana pelo autor, Victor Hugo:

Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête , mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moment, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature⁸². (Hugo, 1985, p.42.)

Como podemos observar na descrição de Hugo, o momento em que Esmeralda é anunciada no romance é “mágico”, é como se estivesse descrevendo uma cena fantástica. À medida em que vamos lendo a cena, vamos nos envolvendo com o ambiente criado pelo autor.

⁸¹ Se essa menina era um ser humano, uma fada ou um anjo, é o que Gringoire, ou qualquer filósofo céptico, qualquer poeta irônico como ele era, não pode decidir num primeiro momento, tão fascinado que ele estava por aquela visão deslumbrante.

⁸² Ao redor dela, todos os olhares estavam fixos, todas as bocas abertas; e com efeito, enquanto ela dançava assim, com osbourburinhos do tambor basco, ao mesmo momento em que seus dois braços redondos e puros levantavam acima de sua cabeça, magra, frágeis e viva como uma vespa, com seu corpete de ouro sem dobras, seu vestido que se inchava, com os ombros nus, suas pernas finas que sua saia as revelava em alguns momentos, seus cabelos negros, seus olhos em chamas, era uma criatura sobrenatural.

Ao pensarmos na imagem de uma cigana, é possível que logo nos venha à mente o estereótipo de mulheres com trajes volumosos, muitos adereços, a boca bem marcada por um batom vermelho, cabelos longos, pés nus e algum objeto nas mãos, seja um leque, um lenço, uma bola de cristal, cartas de baralho, ou mesmo um tamborim, que era o caso da personagem de Hugo. A Esmerada do musical de Gilles Amado apresenta uma imagem mais enxuta do que estaria nesse nosso suposto imaginário do que vem a ser uma cigana. Em nenhum momento, a Esmeralda apresentada no musical traz em suas mãos o tamborim que a acompanha no romance de Hugo e nem no balé, também homônimo, de Roland Petit. Hélène Séagara, uma cantora com belos e marcantes traços, ao dar vida à personagem Esmeralda, não se utiliza de muitos recursos para a composição da personagem: um vestido menos volumoso que o descrito no romance, com decote, fenda lateral em sua saia, deixando revelar um pouco de sua perna (manifestação da sensualidade de Esmeralda). A personagem do musical não possui adereços nem lenço na cabeça, seus longos cabelos estão soltos. O que nos leva a crer que seus cabelos são também um recurso para marcar, na transcodificação intermodal, a sensualidade de Esmeralda, já que os cabelos podem ser considerados como um símbolo de feminilidade. Sua boca é carnuda, e entre seus olhos vemos um sinal, como se fosse um terceiro olho, conhecido também como *ajna*, o sexto chacra, que segundo a tradição hinduista está relacionado à capacidade de intuição e a uma percepção bastante sutilmente aguçada.

Ao tecer comentários sobre a questão da encenação e o papel do ator no ato da representação, José Teixeira Coelho Neto (1980, p.66) pontua a gestualidade como um dos elementos que mais se aplicam em uma cena, e que esse gestual é uma relação entre o ator (personagem) e os personagens com quem contracena, entre essas personagens e os objetos (cenário), entre as personagens e o espaço. Assim se constrói o jogo durante a encenação, que pode ser entendido como a própria encenação, e que, no caso da transcodificação a que sempre nos temos referido nesta pesquisa, faz parte do ato comunicativo de tradução intersemiótica.

Jogo é, fundamentalmente, o modo de relacionamento entre as personagens, entre elas e os objetos e entre elas e o espaço. É uma das formas assumida por esse modo é a gestualidade. Como pode ser entendida a gestualidade, como pode ser apreendida, qual o modelo que se pode determinar para a ilustração do seu plano de expressão e seu plano do conteúdo? Para Greimas¹, a gestualidade tem um estatuto fundamentalmente simbólico e só pode ser apreendida e definida através de seu projeto: é o projeto de seu programa gestual que constitui seu significado, enquanto é seu significante a sequência gestual que recobre esse significado. (Coelho Neto, 1980,p.66)

Neste aspecto, percebemos em Hélène Séagara, isto é, em sua personagem

Esmeralda, que ela, no momento em que executa o jogo, gesticula de forma a levar a crer que a personagem possui uma sensualidade sutil, construindo esse jogo através de seus movimentos suavemente sinuosos, porém, em nenhum momento, ousados. Esmeralda, em suas cenas, está sempre baixando os olhos, como em uma atitude de submissão; por vezes, essa atitude da personagem parece também uma manifestação de sua sensualidade, como se ao baixar os olhos ela quisesse esconder alguma coisa, algum segredo. Para algumas pessoas, esse mistério ou essa dubiedade escondida no olhar talvez também possa ser um motivo que sirva de estímulo aos desejos masculinos. Sua dança, como podemos perceber, no momento em que é cantada a música “*bohémienne*”, em que a atriz contracena com Patrick Fiori, que enarna Phœbus, possui movimentos leves. Mantém as mãos levantadas sobre a cabeça com as palmas para frente, revelando sua entrega, desde o primeiro encontro com o jovem guardião real. A posição das mãos sobre a cabeça também pode ser traduzida como uma marca de submissão, ao passo que as palmas das mãos voltadas para frente podem ser interpretadas, nessa ressignificação através do ato tradutório intersemiótico, como o interesse e a disponibilidade que ela quer dedicar a Phœbus.

Como podemos perceber, fazer a análise de um espetáculo como um todo, não é uma tarefa simples: cada elemento tem um propósito em cena, e o ator é, antes de mais nada, um elemento indispensável para esse ato de (re)criação. Ao discutir a análise de um espetáculo Pavis (2003) cita o ator como um dos elementos que devem ser analisados antes da análise do espetáculo:

A análise do espetáculo deveria começar pela descrição do ator, pois este está no centro da encenação e tende a chamar o resto da representação para si. Mas é igualmente o elemento mais difícil de se captar. Antes de tentar analisar a representação, é preciso começar propondo uma teoria do ator. (Pavis, 2003, p.49)

Com isso, fica patente a complexidade que também representa a tentativa de se fazer uma análise descritiva do ator, pois em torno deste gravitam inúmeros elementos a serem avaliados, incluindo suas intenções, sua origem e seu engajamento social, seus fatores psicológicos entre outros. Para tanto, Pavis (*ibidem*) propõe uma teoria do ator, na qual considera como aspectos importantes a serem avaliados, à guisa de exemplo, os seguintes: os indícios da presença do ator, sua relação com o papel, sua dicção e o ator na encenação.

Em um plano maior, uma vez que Pavis (*idem*) faz uma avaliação da análise de um espetáculo, percebemos o quanto difícil é realizar esta tarefa, se imaginarmos que, inicialmente, já se sugere que para se empreender uma tal análise seria necessário, antes de tudo, começar pela minuciosa descrição do ator.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em princípio, podemos afirmar que realizar uma pesquisa analítica que tem como ponto de partida e matéria prima um romance de Victor Hugo parece deixar de ser uma atividade profissional para se tornar um grande prazer. A curiosidade se aguça na medida em que vamos descobrindo outras possibilidades de estudo e pesquisa utilizando adaptações da mesma obra, como dispuséssemos de uma biblioteca constituída de diferentes exemplares de *Notre-Dame de Paris* em diferentes mídias.

A pesquisa aqui realizada à luz da obra homônima de Gilles Amado em meio musical se centrou sobre uma análise da transmutação da personagem Esmeralda do romance para o musical. A fim de alcançarmos nosso objetivo, primeiramente fizemos uma breve elucidação do que se entende por transmutação no âmbito dos Estados da Tradução e mais precisamente da Tradução Intersemiótica. Recorremos, também, a exemplos de outras personagens da mesma obra que foram transmutadas, para compararmos e vermos que a transmutação pode ter níveis diferenciados, uma vez que estamos falando de signos.

Ao longo de muitas décadas, o romance *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, foi adaptado e recriado na forma de musical (mas também em forma de encenações de dança, de filmagens etc.) ao redor do mundo. Vimos que, nessas recriações, lançou-se mão de diferentes títulos, ora como referência à catedral de Notre-Dame, ora à personagem Esmeralda e ora ao personagem Quasimodo, o corcunda, que celebrizou a obra no Brasil, conhecida como *O Corcunda de Notre-Dame*. Adapatada para os mais diferentes meios, essa obra que faz parte do cânone de obras ocidentais permitiu a pessoas de várias partes do mundo a se deparar com o brilhantismo de Hugo e de seu romance histórico do século XIX.

Ao longo desse trabalho, os estudos de autores representantes de diferentes teorias da tradução e de disciplinas auxiliares, dentre os quais destacamos os nomes de Nord (1988/2012/2014/2016), Catford (1980), Delisle e Woodworth (1995), Heidermann (2001), Holmes (1972/1988), Hutcheon (2013), Jakobson (1995), Reis e Vermeer (1991), Romão (2010), Cattrysse (1992), São Jerônimo (1995), Vermeer (1994), Pavis (2003), Plaza (2001), Pellegrini (2003), Amodeo (2003), Helbo (1975) e Ubersfeld (2005), nos ajudaram a compreender melhor o processo de tradução e, consequentemente, do diálogo realizado entre as linguagens do romance e da comédia musical. Deram-nos ainda a (cons)ciênciade que o fazer tradutório perpassa os limites da arte também em função de razões mercadológicas e atualizações necessárias conforme às épocas em que está inserido o público a quem se destinam as obras de arte. Com base nesse aspecto, somos instados a concluir que

determinados processos de adaptação, recriação ou transcrição de obras literárias não raro também podem ocorrer com base em reflexões que os entendam – os processos tradutórios – como meios para se vender um produto comercial destinado a ser consumido por um público que não mais parece mostrar-se afeito, quiçá, a consumir, a título de ilustração, a obra de Victor Hugo através da leitura de seu romance histórico.

Entendemos também que traduzir não é uma simples decodificação de material linguístico de uma língua A para uma língua B, seja esse material constituído de palavras ou de meros signos linguísticos. Lidamos, mediante os processos tradutórios, com um conjunto – diríamos – infinito de representações da ideia que o objeto provoca em que o vê, tentando analisá-lo, interpretá-lo, para então transcodificá-lo. Essa cadeia de representações diante do interpretante também é uma representação de ideias que sobrevivem no tempo, consolidando assim relações semióticas.

Ao analisarmos a adaptação de alguns dos personagens do romance *Notre-Dame de Paris* para o musical homônimo, pudemos observar que o musical apresenta quase todos os elementos que se encontram na composição dos personagens do romance, diferindo, entretanto, na utilização de recursos não-verbais, elementos particulares do próprio meio de linguagem. Dentre tais elementos, citemos, aqui, a música, além da própria caracterização dos atores e do recorte necessário para a composição de alguns personagens visando à sua recriação em um novo meio. Para lograrmos nossos objetivos, um dos procedimentos utilizados para a análise foi a ênfase na linguagem e nos gestos dos personagens desde o início da narrativa, por entendermos que esses fatores tornaram mais explícitos traços e intenções dos personagens do romance no decorrer da encenação do musical. Esse procedimento da adaptação certamente contribui para que a atenção do público seja despertada de forma mais direta e decisiva.

Nesse sentido, compreendermos que o processo de adaptação desses personagens oriundos de grupos sociais historicamente distintos de um romance para uma comédia musical serve como motivo para que pesquisadores da área de Estudos da Tradução despertem seu interesse investigativo de aprofundar os estudos dos processos de adaptação, visando a desvendar em que consistem e de que forma são utilizados para que uma obra criada em uma modalidade – por exemplo na forma de romance escrito – possa repercutir junto ao público-alvo interessado na “mesma” obra em um outro meio – por exemplo a comédia musical.

REFERÊNCIAS

- ALBIR, Amparo Hurtado. **Traducción y Traductología: Introducción a la traductología.** Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.
- AMODEO, Maria Teresa. **Literatura, Televisão e Identidade Cultural nos Tempos Pós-Modernos.** São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.
- BARBOSA, H. G. **Procedimentos Técnicos da Tradução. Uma nova proposta.** 2^a ed. Campinas, SP: Editora Pontes, 2004.
- BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.** Trad. De Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BURKE, P.; PO-CHIA, H. **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CAMPBELL, A. S. Tradutores Públicos e Traduções Juramentadas no Brasil. In: PORTINHO, Waldivia Marchiori (Org.). **A tradução técnica e seus problemas.** Álamo, 1983. p. 107-146.
- CATFORD, John Cunnison. **Uma teoria linguística da tradução. Trad. Do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da PUC de Campinas.** São Paulo: Cultrix; Campinas: PUC, 1980.
- CATTRYSSE, P. **Pour une théorie de l'adaptation filmique.** Leuven: Peter Lang AS, 1992.
- CÍCERO, Marco Túlio. *De optimo genere oratorum.* Tradução de Bruno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi. In: **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n.10, 2011. Acesso através do link: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p4/19983> (Último acesso em: 25/10/2017).
- FURLAN, Mauri. **Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos.** Cadernos de Tradução, PGRET/UFSC, n. VIII, p. 11-28, 2001.
- DELISLE, J.; WOORDWORTH, J. **Translators through History.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- FURLAN, Mauri. **Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos.** Cadernos de Tradução, PGRET/UFSC, n. VIII, p. 11-28, 2001.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 5^a ed. - São Paulo: Atlas, 2010.
- HEIDERMANN, W (org.). **Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilíngue.** Vol. 1: alemão-português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.

HEIDERMANN, W.; WEININGER, M. J. **Wilhelm von Humboldt. Linguagem, Literatura, Bildung.** UFSC: CCE-PGET, 2006.

HELBO, André (org.) **Semiologia da representação, teatro, televisão, história em quadrinhos.** Ed. Cultrix, São Paulo, título original Sémiologie de la Représentation, Copyright, 1975, Éditions Complexes, tradução de Eduardo Peñuela Cañizal, Diana Correa Luz Pessoa de Barros e Anna Maria Balogh Ortiz.

HOLMES, James S. (1972/1988). **The Name and Nature of Translation Studies.** In: James S. Holmes, Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies, Amsterdam: Rodopi, pp. 67–80.

HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris.** Présentation de Marieke Stein. Éditions Flammarion, Paris, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel, 2ed – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

NORD, C. **Textanalyse und Übersetzen.** Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1988.

NORD, Christiane. **Texto base-texto meta. Un modelo funcional de análisis pretraslativo.** Traduzido e adaptado do alemão por Christiane Nord. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L., 2012.

NORD, C. Entrevista a Monique Pfau & Meta Elisabeth Zipser. In: **Caderno de Tradução,** Florianópolis, nº 34, p.313-334, jul./dez. 2014.

NORD, C. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática.** Trad. e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos- teatro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PELLEDRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac, São Paulo: Instituição Itaú Cultural, 2023.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica.** SP: Perspectiva, 1987.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica.** SP: Editora Perspectiva, 2001.

REISS, K. **Translation Criticism. The Potentials & Limitations.** Translated by Errol F. Rhodes. Xangai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2004.

- REISS, K.; VERMEER, H.-J. **Fundamentos para una Teoría Funcional de la Traducción.** Trad. de Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madrid: Ediciones Akal, 1991.
- ROMÃO, T.L.C. **Definições de tradução e evolução dos estudos tradutórios.** In: Marlene Mattes & Pedro Theobald (org.). Ensino e Cultura Contemporânea. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- SÃO JERÔNIMO. **Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução.** Trad. De Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.
- SCHNAIDERMAN, B. **Tradução, ato desmedido.** São Paulo: Peerspectiva, 2011.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Trad. de José Simões (coord.). – São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TÁPIA, M.; NÓBREGA. **Haroldo de Campos. Transcriação.** São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VENUTI, LAWRENCE. **The translator's invisibility. A history of translation.** Londres / Nova Iorque: Routledge, 1997.
- VERMEER, H.-J. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Mary Snell-Hornby: **Übersetzungswissenschaft. Eine neue Orientierung.** 2^a ed. Tübingen/Basileia: Francke, 1994.
- REVISTA ELETRÔNICA FRANCESA. **Cultura.** Grupo Express-Roularta. Disponível em : https://www.lexpress.fr/culture/livre/victor-hugo-et-le-cinema_1078739.html acesso em 07 mar.2017.
- JORNAL ELETRÔNICO CORREIO DO POVO, RS. **Arte e Agenda** – Grupo Record. Disponível em : <https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/adapta%C3%A7%C3%A3o-de-o-corcunda-de-notre-dame-estreia-em-porto-alegre-1.150530> acesso em : 22 jul.2024.
- JORNAL ELETRÔNICO GAÚCHA ZERO HORA, RS. **Cultura e Lazer.** Grupo RBS. Disponível em : <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/08/Musical-adulto-O-Corcunda-de-Notre-Dame-estreia-em-Porto-Alegre-4575182.html> acesso em: 22 jul. 2024.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

AMADO, Gilles. **Notre-Dame de Paris.** França, 1999 (musical)

ANEXO A – CANÇÕES DO MUSICAL

"Quasimodo (Garou)"

Belle
Belle
C'est un mot qu'on dirait inventé pour elle
Quand elle danse et qu'elle met son corps à jour, tel
Un oiseau qui étend ses ailes pour s'envoler
Alors je sens l'enfer s'ouvrir sous mes pieds

J'ai posé mes yeux sous sa robe de gitane
À quoi me sert encore de prier Notre-Dame
Quel
Est celui qui lui jettera la première pierre
Celui-là ne mérite pas d'être sur terre

Ô Lucifer !
Oh ! Laisse-moi rien qu'une fois
Glisser mes doigts dans les cheveux d'Esmeralda

"Frollo (Daniel Lavoie)"

Belle
Est-ce le diable qui s'est incarné en elle
Pour détourner mes yeux du Dieu éternel
Qui a mis dans mon être ce désir charnel
Pour m'empêcher de regarder vers le Ciel

Elle porte en elle le péché originel
La désirer fait-il de moi un criminel
Celle
Qu'on prenait pour une fille de joie une fille de rien
Semble soudain porter la croix du genre humain

Ô Notre-Dame!
Oh ! Laisse-moi rien qu'une fois
Pousser la porte du jardin d'Esmeralda

"Phoebus (Patrick Fiori)"

Belle
Malgré ses grands yeux noirs qui vous ensorcellent
La demoiselle serait-elle encore pucelle ?
Quand ses mouvements me font voir monts et merveilles

Sous son jupon aux couleurs de l'arc-en-ciel

Ma dulcinée laissez-moi vous êtes infidèle
Avant de vous avoir menée jusqu'à l'autel

Quel

Est l'homme qui détournerait son regard d'elle
Sous peine d'être changé en statue de sel

Ô Fleur-de-Lys,

Je ne suis pas homme de foi

J'irai cueillir la fleur d'amour d'Esmeralda

"Quasimodo, Frollo, Phoebus"

J'ai posé mes yeux sous sa robe de gitane
À quoi me sert encore de prier Notre-Dame

Quel

Est celui qui lui jettera la première pierre
Celui-là ne mérite pas d'être sur terre

Ô Lucifer !

Oh ! Laisse-moi rien qu'une fois

Glisser mes doigts dans les cheveux d'Esmeralda

Esmeralda.

Bohémienne

Phoebus:

D'où viens-tu belle étrangère

Fille du ciel ou de la terre

Bel oiseau de paradis

Que viens-tu faire par ici?

Esmeralda:

Bohémienne

Nul ne sait le pays d'où je viens

Bohémienne

Je suis fille de grands chemins

Bohémienne

Bohémienne

Qui peut dire où je serai demain

Bohémienne

Bohémienne

C'est écrit dans les lignes de ma main

Ma mère me parlait de l'Espagne

Comme si c'était son pays

Et des brigands dans les montagnes
 Dans les montagnes d'Andalousie
 Dans les montagnes d'Andalousie
 Je n'ai plus ni père ni mère
 J'ai fait de Paris mon pays
 Mais quand j'imagine la mer
 Elle m'emmène loin d'ici
 Vers les montagnes d'Andalousie
 Bohémienne
 Nul ne sait le pays d'où je viens
 Bohémienne
 Je suis fille de grands chemins
 Bohémienne
 Bohémienne
 Qui peut dire qui j'aimerai demain
 Bohémienne
 Bohémienne
 C'est écrit dans les lignes de ma main
 J'ai passé toute mon enfance
 Pieds nus sur les monts de Provence
 Pour les gitans la route est longue
 La route est longue
 Je continuerai mon errance
 Au-delà des chemins de France
 Je les suivrai au bout du monde
 Au bout du monde
 Un fleuve d'Andalousie
 Coule dans mon sang
 Coule dans mes veines
 Le ciel d'Andalousie
 Vaut-il la peine
 Qu'on y revienne?
 Bohémienne
 Nul ne sait le pays d'où je viens
 Bohémienne
 Je suis fille de grands chemins
 Bohémienne
 Bohémienne
 Qui peut dire ce que sera demain
 Bohémienne
 Bohémienne
 C'est écrit dans les lignes de ma main
 C'est écrit dans les lignes de ma main

La Fête Des Fous

Gringoire et la foule:
 La fête des fous ! La fête des fous ! La fête des fous ! La fête des fous !

Laissez-moi présider
 Cette Fête des Fous
 Comme on en fait chez nous
 Où l'on sait s'amuser
 La fête des fous ! La fête des fous !
 Choisissez le plus laid
 Parmi les gens qui passent
 Faites-les parader
 Au milieu de la place
 De toute la populace
 Celui qui nous fera
 La plus belle grimace
 C'est lui qu'on élira
 Le Pape des fous ! Le Pape des fous !
 C'est lui qu'on élire
 C'est lui qu'on élira
 Le Pape des fous La...Fête...Des...Fous...
 La fête des fous ! La fête des fous ! La fête des fous !
 La fête des fous ! La fête des fous ! La fête des fous !
 Mais qui est celui-là
 Qui se cache là-bas ?
 Ce monstre n'est-il pas
 Celui qu'on élira ?
 Le Pape des fous ! Le Pape des fous !
 C'est lui qu'on élira
 C'est lui qu'on élira
 Le Pape des fous
 C'est le sonneur de cloches
 Avec sa bosse au dos
 C'est bien lui le plus moche
 C'est le Quasimodo
 Voilà qu'en plus il lorgne
 La pauvre Esmeralda
 Bossu, boiteux et borgne
 C'est lui qu'on élira
 Le Pape des fous ! Le Pape des fous!
 C'est lui qu'on élira !
 C'est lui qu'on élira
 Qua-si-mo-do !
 C'est lui qu'on élira !
 C'est lui qu'on élira
 Le Pape des Fous !
 C'est lui qu'on élira
 C'est lui qu'on élira
 Qua-si-mo-do !
 Le Pape des Fous!
Ave Maria Païen

Esmeralda:
 Ave Maria

Pardonne-moi
 Si devant toi
 Je me tiens debout
 Ave Maria
 Moi qui ne sais pas me mettre à genoux
 Ave Maria
 Protège-moi
 De la misère, du mal et des fous
 Qui règnent sur la terre
 Ave Maria
 Des étrangers il en vient de partout
 Ave Maria
 Écoute-moi
 Fais tomber les barrières entre nous
 Qui sommes tous des frères
 Ave Maria
 Veille sur mes jours et sur mes nuits
 Ave Maria
 Protège-moi
 Veille sur mon amour et ma vie
 Ave Maria

Florence

Frollo:

Parlez-moi de Florence
 Et de la Renaissance
 Parlez-moi de Bramante
 Et de "l'Enfer" de Dante
 Gringoire:
 À Florence on raconte
 Que la Terre serait ronde
 Et qu'il y aurait un autre
 Continent dans ce monde
 Des bateaux sont partis déjà sur l'océan
 Pour y chercher la porte de la route des Indes

Frollo:

Luther va réécrire le Nouveau Testament
 Et nous sommes à l'aube d'un monde qui se scinde

Gringoire:

Un dénommé Gutemberg
 À changé la face du monde

Frollo:

Sur les presses de Nuremberg
 On imprime à chaque seconde

Gringoire:

Des poèmes sur du papier
 Des discours et des pamphlets

Les deux:

De nouvelles idées

Qui vont tout balayer
Gringoire:

Les petites choses toujours viennent à bout des grandes
Et la littérature tuera l'architecture

Frollo:

Les livres des écoles tueront les cathédrales
La Bible tuerà l'Église et l'homme tuerà Dieu
Ceci tuerà cela
Les deux:
Des bateaux sont partis déjà sur l'océan
Pour y chercher la porte de la route des Indes
Luther va réécrire le Nouveau Testament
Et nous sommes à l'aube d'un monde qui se scinde
Ceci tuerà cela
Ceci tuerà cela

Tu vas me détruire

Frollo:

Cet océan de passion
Qui déferle dans mes veines
Qui cause ma déraison
Ma déroute, ma déveine
Doucement j'y plongerai
Sans qu'une main me retienne
Lentement je m'y noierai
Sans qu'un remords ne me Vienne
Tu vas me détruire
Tu vas me détruire
Et je vais te maudire
Jusqu'à la fin de ma vie
Tu vas me détruire
Tu vas me détruire
J'aurais pu le prédire
Dès le premier jour
Dès la première nuit
Tu vas me détruire
Tu vas me détruire
Tu vas me détruire
Mon péché, mon obsession
Désir fou qui me tourmente
Qui me tourne en dérision
Qui me déchire et me hante
Petite marchande d'illusion
Je ne vis que dans l'attente
De voir voler ton, jupon
Et que tu dances et tu chantes
Tu vas me détruire
Tu vas me détruire
Et je vais te maudire

Jusqu'à la fin de ma vie
 Tu vas me détruire
 Tu vas me détruire
 J'aurai pu le prédire
 Dès le premier jour
 Dès la première nuit
 Tu vas me détruire
 Tu vas me détruire
 Tu vas me détruire
 Moi qui me croyais l'hiver
 Me voici un arbre vert
 Moi qui me croyais de fer
 Contre le feu de la chair
 Je m'enflamme et me consume
 Pour les yeux d'une étrangère
 Qui ont bien plus de mystère
 Que la lumière de la lune
 Tu vas me détruire
 Tu vas me détruire
 Et je vais te maudire
 Jusqu'à la fin de ma vie
 Tu vas me détruire
 Tu vas me détruire
 J'aurais pu le prédire
 Dès le premier jour
 Dès la première nuit
 Tu vas me détruire

....

Le mot Phoebus

Esmeralda:

Maintenant pourrais-je savoir
 Qui j'ai l'honneur d'avoir pour mari

Gringoire:

Je suis le poète Gringoire

Je suis prince des rues de Paris!

Esmeralda:

Il est le prince des rues de Paris!

Gringoire:

Je ne suis pas un homme à femme

Si tu veux je ferai de toi

Mon égérie, ma muse, ma Dame

Esmeralda:

Toi qui sais lire et écrire

Toi le poète peux-tu me dire

Ce que veut dire Phoebus

Gringoire:

Par Jupiter
 Qui donc sur terre
 Ose porter un nom pareil?
 Esmeralda:
 C'est celui pour qui mon cur bat
 Gringoire:
 Si je m'souviens
 De mon latin
 Le mot Phoebus veut dire soleil
 Esmeralda:
 Phoebus veut dire soleil

Beau Comme Le Soleil

Esmeralda:
 Il est beau comme le soleil
 Est-ce un prince un fils de roi
 Je sens l'amour qui s'éveille
 Au fond de moi
 Plus fort que moi
 Il est beau comme le soleil
 C'est un prince, un fils de roi
 De roi... je crois
 Fleur-de-Lys:
 Il est beau comme le soleil
 C'est un voyou, un soldat
 Quand il me serre contre lui
 Je voudrais fuir mais je ne puis
 Il est beau comme le soleil
 C'est un voyou, un soldat
 Soldat... de roi
 Les deux:
 Il est beau come le soleil
 Ma merveille, mon homme à moi
 Il me prendra dans ses bras
 Et pour la vie, il m'aimera
 Il est beau come le soleil
 Ma merveille, mon homme à moi
 Il est beau comme le soleil
 Beau comme le soleil