

# O fantasma da ópera: sob um enfoque psicanalítico

*The Phantom of the Opera: a psychoanalytic approach*

Elizabeth Ferreira Lanci  
Stetina Trani de Meneses Dacorso

## Resumo

O presente artigo é uma articulação de conceitos da psicanálise com a obra *O fantasma da ópera*. Analisaremos a primeira relação de amor com a formação de desejos e fantasias. As fantasias compensam uma realidade não favorável à satisfação e ao prazer almejado. Essas fantasias fazem um rearranjo nos processos psíquicos promovendo uma homeostase interna num sujeito em insatisfação e desamparo. A arte presente nessa obra será enlaçada com a idealização decorrente das marcas infantis e do anseio pelo objeto perdido. Realidade e fantasia se encontram num clima de mistério, sedução e terror, regidos pela música que embala os protagonistas do início ao fim.

**Palavras-chave:** Arte, Psicanálise, Desejo, Fantasia, Objeto de Amor.

## Introdução

*O fantasma da ópera* é o mais celebre livro do escritor francês Gaston Louis Alfred Leroux, publicado pela primeira vez em 1911, tornando-se imortal. Suas obras são basicamente livros de mistério devido à influência de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle. A obra que utilizamos é uma adaptação de 1990 produzida para a TV, que ganhou o Emmy de melhor minissérie e melhor direção. Adaptada para palcos, musicais e filmes, reúne romance, ficção, mistério e erotismo. Por ser uma obra com elevado grau de divulgação, não consideramos necessário fazer uma síntese, e ao longo do texto faremos enxertos de algumas falas e colocações dos personagens.

O desejo move o sujeito, de acordo com suas vivências. As fantasias permitem uma melhor sustentação no lidar com a realidade. O prazer retirado de um objeto hiperinvestido como a música, na referida obra, articula emoções, expressões, anseios e desejos inconscientes. A fantasia e a arte são desdobramentos que trazem idealização, identificação e reencontro com o objeto perdido. A música

evoca traços mnemônicos próprios de cada um dos personagens promovendo entrelaçamento de vidas e relações amorosas. A arte, enquanto objeto privilegiado, desencadeia uma série de associações conscientes e inconscientes que envolvem todos os setores da vida dos sujeitos, até que a realidade exige sua presença podendo culminar na tragicidade como no *Fantasma da ópera*.

## Desenvolvimento

Esta obra possibilita um vasto campo de reflexões. A psicanálise discorda do caráter equivalente entre psíquico e consciente. A consciência é uma qualidade do psíquico. O psiquismo é constituído pelas nossas percepções, ideias, lembranças, sentimentos e atos volitivos, que se manifestam por uma intenção e/ou decisão.

A consciência nos oferece um arranjo incompleto e fragmentado dos fenômenos da vida anímica (FREUD, [1937-1938] 1975). Temos uma opinião sobre a realidade em que vivemos, seja ela psíquica, seja externa a nós, de modo que podemos julgá-la insatisfatória, por isso lançamos mão de nossas fanta-

sias, para promover um rearranjo da realidade e obter prazer dela (FREUD, [1901-1905] 1975). Quando um sujeito não consegue alcançar suas finalidades, seja por motivos culturais, seja por sua própria fraqueza, ele se recolhe onde possa gozar, num mundo onde as possibilidades são criadas de acordo com seus desejos (FREUD, [1916-1917] 1975).

O filme/arte em questão traz desde sua criação original uma fantasia repleta de simbologia que captura o espectador e, por meio de identificações, o faz ir ao encontro das próprias fantasias. Nesta obra a música é objeto de amor e idealização para o fantasma na experiência de revivência do amor materno. Sua mãe era uma cantora da ópera e cantava para ele enquanto o amamentava. E para Christine a música a aproximava de seu pai, que era violinista e sonhava em vê-la cantar no teatro, prometendo que lhe enviaria um anjo para guiá-la. O artista vai ao encontro da sua verdade psíquica resolvendo seus conflitos em uma criação (BACHA, 1998).

Toda a fantasia que o fantasma construiu é sustentada por uma verdade subjetiva. Na idealização do fantasma-Erick com a música, Christine é a ponte entre a relação do eu e o objeto de prazer, que remete às suas primeiras experiências de amor. O desejo é a forma de lidar com a falta, na busca do objeto perdido.

A linguagem antecede o nascimento da criança e se apresenta através do discurso que circunda o sujeito desde mais tenra idade. A voz é colocada em destaque por Freud no papel que concede ao grito da criança. Inicialmente, é apenas descarga automática do corpo, que reage ao estado de tensão. O grito chama a atenção do adulto para o estado de sofrimento da criança, e este vem ao encontro da criança com uma ação que minorize seu sofrer. Esse canal de descarga vai constituir a comunicação. O desamparo inicial do ser humano é a fonte primária dos motivos. A voz é o canal para o estabelecimento do primeiro laço social da criança com o outro (FREUD, [1893-1899] 1975). Em

1910 Freud escreveu *A significação antitética das palavras primitivas*, onde analisa:

A relatividade essencial de todo conhecimento, pensamento ou consciência, não se pode mostrar a não ser na linguagem. Se tudo que podemos conhecer é visto como transcrição de alguma outra coisa, toda experiência deve ter dois lados; e, ou cada nome deve ter uma significação dupla, ou então, para cada significação deve haver dois nomes (FREUD, [1910] 1975, p. 99).

O fantasma-Erick subordinou Christine ao seu desejo, que passou a ser sua própria fantasia. E o desejo dela, como um eco, coloca-o no lugar do pai. A voz é a invocação para musicar a vida. No estudo do objeto voz da pulsão invocante numa estrutura entre o real, simbólico e imaginário faz com que aquilo que é escutado seja da ordem da invocação (MATTOS, 2012).

Para Quinet (2003) não existe uma representação própria do desejo: ele não tem substância, é vazio de aspiração; caso contrário, deixaria de ser desejo. A dimensão do desejo é a realidade psíquica. O desejo está irreduzivelmente ligado ao processo pulsional.

O desejo manifesta-se sempre mascarado nas formações do inconsciente, assim também toda formação do inconsciente aparece, por excelência, como o que testemunha o reconhecimento do desejo. Mas trata-se igualmente de um desejo de reconhecimento sob uma forma significante absolutamente incompreensível (DOR, 1992, p. 170).

Erick, o fantasma, idealiza o canto de Christine. Escondendo sua história e sua face, mantém o mistério e a sedução da relação.

A arte constitui-se um meio caminho entre a realidade que frustra os desejos e o mundo dos desejos realizados da imaginação (FREUD, [1911-1913] 1975, p. 144).

A capacidade imaginativa do ser humano e seus produtos se adaptam às percepções que o sujeito tem da vida, de acordo com as lembranças e vivências de seu passado. Existe uma relação entre fantasia e tempo, no qual ela circula pelo passado, pelo presente e pelo futuro, ligada pelo fio do desejo que a sustenta em seu conteúdo, permitindo que ultrapasse a barreira do tempo cronológico e supere as barreiras anímicas. Assim, o desejo se vale de uma ocasião presente para buscar uma satisfação segundo marcas impressas no passado, que resultarão num acontecimento futuro, ou seja, terão repercussão nas escolhas do sujeito (FREUD, [1906-1908] 1975).

Nosso objeto de análise é uma obra de arte que tem a música como elo entre os personagens. Freud ([1908] 1975) analisou que o conteúdo de uma obra de arte é mais importante que a sua forma. O objetivo da análise de uma obra é fazer surgir o conflito e as fantasias inconscientes incorporadas na produção artística.

Continuando com Erick, ele é um grande artista, acompanhou por toda a sua vida as apresentações da ópera desenvolvendo uma percepção para a melhor voz e o melhor canto – mãe. Christine preencheu todas as expectativas conscientes e inconscientes, objeto sedutor e seduzido pelo mistério que envolve Erick. Este por sua vez incorporou pelo mistério que envolve sua figura o anjo protetor prometido pelo pai de Christine.

Segundo Christian Metz (1980), na interseção dos campos da música e da psicanálise, a comunicação se situa já que ambas são receptáculo do lugar do imaginário. A nostalgia do objeto original perdido permeia o sujeito em toda a sua vida. A arte pode funcionar como rearranjo dessa falta.

O fantasma utilizou a música como sustentáculo de uma vida solitária. Em seu íntimo sua mãe foi a única que o amou, o olhou nos olhos mesmo diante de sua face deformada. Ela o amamentou e o acalentou com seu canto. A voz materna sempre o acompanhou através do canto, Erick diz a Christine:

“Desde criança eu a ouço em meus sonhos!” (O fantasma da ópera, 1990).

A música, revivendo representações inconscientes, mobiliza nos sujeitos impulsos, complexos e emoções, como podemos perceber ao longo da obra. A música é o ponto de ligação entre Erick e Christine devido às ressonâncias que ela tem em suas histórias de vida. Erick se dirige a Christine como à própria música. Quando ela o interroga se gosta de música, ele responde: “Ela dá forma aos nossos sonhos. De fato é minha terra dos sonhos. Acha adequado?” Christine responde que sim, e ele a interroga: “Adequado a quê?” Ela responde: “Ao que deseja” (O fantasma da ópera, 1990).

A música se instala num lugar de possibilidades de ordenação de destinos possíveis, inscrevendo-se no registro das simbolizações; “[...] a arte constitui um meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo dos desejos realizados da imaginação” (FREUD, [1916-1917] 1975).

Os impasses da relação amorosa não deixam de ter liame com o fato de que as pulsões são parciais e se manifestam pela ligação com os apegos (JORGE, 2010). As pulsões auditiva e escópica de Erick capturam Christine, a envolvem como tentáculos e a instalam no mundo interno do Fantasma. Esse autor analisa que há uma articulação entre o inconsciente e a pulsão, o simbólico e o real, onde a fantasia é definida. A fantasia neurótica retrata uma completude amorosa, o resgate de um amor perdido por meio de um imperativo pulsional. Somos seres das fantasias conscientes e inconscientes, que operam em nós nos sonhos, nos atos falhos, nos sintomas. As fantasias sustentam os sintomas numa posição nuclear. Toda fantasia é fantasia de desejo.

A fantasia determina o sintoma. Fantasiar é princípio do prazer, não podemos passar sem essa construção, pois os homens não podem subsistir com a escassa satisfação oriunda da realidade (FREUD, [1916-1917] 1975). A fantasia é o chão do sujeito retrata-

do na obra pela vida fantasiosa de Erick. Ele afirmava ser a própria escuridão por estar condenado a viver no subterrâneo do teatro, mas com a chegada de Christine direcionou sua fantasia para o objeto da realidade na ânsia de desfrutar de um amor: “O’ Christine, esse tempo com você... Foi o mais perto que cheguei da felicidade. Estou satisfeito com isso!” (*O fantasma da ópera*, 1990).

A função protetora da pessoa do amado é na verdade a função protetora da fantasia do amado. A fantasia é protetora porque nos preserva do perigo de uma turbulência desmesurada do desejo ou o seu equivalente, o caos pulsional. A dor só existe sobre um fundo de amor. A dor se forma no espaço de um instante, provocada pela ruptura súbita e contínua com a comoção psíquica que ela desencadeia e culmina com uma reação defensiva do eu para se proteger. “A dor é um afeto que reflete na consciência as variações extremas das tensões inconscientes, variações que escapam ao princípio do prazer” (NASIO, 2007, p. 213).

Christine desmaia ao ver o rosto de Erick sem a máscara. Ele a retirou atendendo o pedido dela e por acreditar que ela o amava. Diante da reação de seu objeto de amor, é tomado pela fúria e sofrimento destruindo tudo que encontra pela frente. A fantasia emoldura e enquadra a realidade (FREUD, [1916-1917] 1975).

Segundo Roudinesco (1998), a fantasia designa a vida imaginária do sujeito e a maneira como ele representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens. O fantasma, por meio de sua trajetória de dor, cria um reino que diz ser belo, onde a música rege o lugar onde animais brincam em harmonia. Na realidade o que existe é um lugar escuro com animais sem vida. O diálogo de Erick e Christine retrata seu mundo interno:

Há aqui também esquilos, raposas e coelhos que brincam em harmonia... Com essa música mágica. Você também é mágica. Eu sei. A mágica é minha amiga. Ela não se esconde

de mim. Você pertence a este lugar [...] Ela dá forma aos meus sonhos. De fato, é minha terra dos sonhos. De todos os lugares do meu reino este é o lugar mais encantado (*O fantasma da ópera*, 1990).

Se por alguns instantes desviarmos nossa atenção para Gaston Leroux o criador d’*O fantasma da ópera*, nos encontramos com Hanna Segal (1993). Para ela há uma ligação do impulso criador e os meios de evocação da emoção estética. Erick tem uma deformação em sua face que o faz usar uma máscara, Segal analisa que o autor procura um equilíbrio entre o que se considera ‘feio’ e ‘bonito’. O feio é a fragmentação da própria forma, e o belo, a reconstrução numa nova forma. O fantasma, que se percebia feio, construiu a expectativa de que o amor de Christine possibilitaria a reconstrução de si mesmo. Assim, tirou a máscara para ela.

A realidade psíquica é uma fantasia forjada no movimento de contornar e tratar o furo do real. E o modo segundo o qual o sujeito trata o real é um modo corporal. É no corpo que a fantasia se baseia e faz barreira ao gozo. Para lidar com a angústia suscitada pelo desejo, o sujeito extrai o suporte imaginário para construir a fantasia, que é a matriz de uma montagem. A fantasia seria uma montagem sobre outra montagem, uma montagem imaginária construída sobre a montagem da pulsão. Assim, a fantasia é uma ação que se organiza segundo os contornos do objeto pulsional que arrasta e precipita o sujeito (NASIO, 2007).

Ainda de acordo com esse autor, a fantasia é a liga que damos à sutura inconsciente do sujeito com a pessoa viva do eleito, uma liga de imagens e de significantes vivificada pela força real do desejo que o amado suscita em mim e que eu suscito nele, unindo-nos.

Mas essa fantasia do amado, mesmo sendo levada pela pressão impulsiva do desejo, tem por função frear o desejo, impedindo-o de chegar a uma satisfação absoluta, tornando-se uma realidade cotidiana onde o amado

é o ser que mais nos satisfaz, pois fica além de uma instância exterior – no interior.

Quando se perde o amado, a dor que se sente é a do desaparecimento do eleito fantasiado é a fratura do que nos ligava a esse eleito. Assim não é a ausência do outro que dói, mas os efeitos dessa ausência em mim. A perda do amado é uma ruptura dentro de minha construção; é o desabamento de toda a construção interna. Erick fica apático com o distanciamento de Christine.

Nos últimos momentos do filme Christine canta para tentar resgatá-lo do seu sofrer e tentar recuperá-lo numa relação amorosa que ela mesma não compreende. Os dois cantando juntos é comovente. O fantasma sente que ela canta para ele e, ao ser perseguido pela Lei (policiais, noivo de Christine, e seu pai), leva Christine consigo. Ao se sentir encurralado e sem saída, dirige um olhar de desalento a seu pai solicitando o cumprimento da promessa paterna de que ninguém veria sua deformação enquanto ele fosse vivo. Dessa forma, o fantasma, ao se confrontar com seu interior transtornado, sente a dor do encontro brutal do sujeito com seu desejo enlouquecido e o preço das opções para ser o que se é.

### Conclusão

*O fantasma da ópera*, de 1990, é a adaptação da obra mais humanizada. O fantasma se apresenta mais exposto e suscetível aos sentimentos, trazendo seu lado de mistério, medo e terror. Em contrapartida demonstra uma face generosa e entregue ao amor, que, pelas limitações de vida que possuía o protagonista que dá nome à obra, seria impossível de realizar.

A música que envolve toda a obra desperta experiências enraizadas na infância, a versão ideal da voz materna é a que está no cerne do intenso júbilo que a música proporciona. A voz é o meio de transmissão da linguagem e da palavra, o início da comunicação com o primeiro objeto de amor, a mãe.

O desejo, enquanto função que permite localizar o sujeito e posicioná-lo em sua exis-

tência escapa a qualquer conceitualização que possa ser estabelecida porque é anterior a todas elas. A essência e a natureza de seu processo permitem apenas compreender sua dimensão complexa. O desejo move o sujeito impulsionando-o sempre a prosseguir buscando para seu desamparo e sua falta uma completude e uma segurança inexistentes.

A idealização feita por Erick e suas fantasias são o que lhe proporciona felicidade e o liberta momentaneamente de um mundo solitário e escuro. Percebe em Christine a possibilidade do amor que iria salvá-lo desse mundo ao qual sentia estar condenado. A teia que envolve Christine nos lembra Pigmaleão e sua Galatea, Erick se apresenta como o professor que poderá possibilitar o melhor desenvolvimento de sua voz e potencial. O sucesso no Bistrô confirma o projeto que os uniu: ele e ela são um só frente aos aplausos! À sua maneira Christine o amou. E é esse afeto existente entre o criador e a criatura, o monstro e a bela que tornam as histórias de amor tão encantadoras.

As diferenças e as impossibilidades encobertas por afetos e fantasias levam à sensação e percepção do reencontro do objeto. Limites deixam de existir. O objetivo da paixão é diminuir o recalque e transmitir a sensação de um estado maníaco de poder subjugar a realidade.

[...] Nasci para ela me salvar, só preciso dela.

[...]

Às vezes os sonhos se tornam reais [...].

### Abstract

This article is a network of psychoanalytic concepts with the work *The Phantom of the Opera*. We will analyze the primal relations of love with the formation of desires and fantasies. The costumes make up a non favorable reality satisfaction is desired pleasure. These costumes make a rearrangement of psychic processes promoting homeostasis in a subject in dissatisfaction and helplessness. The art present in said work will be laced with idealization of childhood brands and search of the lost object. Reality and fantasy are in a atmosphere of mystery, seduction and terror, governed by the music that packs the protagonists from beginning to end.

**Keywords:** Art, Psychoanalysis, Desire, Fantasy, Love Object.

### Referências

- BACHA, L. D. Psicanalisar AR-TE. *Revista*, Rio de Janeiro, n. 5, set. 1998, p. 53-55. Publicação do Círculo Brasileiro Psicanálise - RJ.
- DOR, J. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.
- FREUD, S. A significação antitética das palavras primitivas (1910). In: \_\_\_\_\_. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos* (1910 [1909]). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 99-101. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 11).
- FREUD, S. Conferência XVIII: Fixação em traumas - o inconsciente. In: \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (Parte III. Teoria geral das neuroses. 1917 [1916-1917]). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 16).
- FREUD, S. Conferência XXIII: Os caminhos da formação dos sintomas (1917). In: \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (Parte III. Teoria geral das neuroses. 1917 [1916-1917]). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 82-92. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 16).
- FREUD, S. Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade (1908). In: \_\_\_\_\_. *"Gradiva" de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 81-89. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9).
- FREUD, S. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental (1911). In: \_\_\_\_\_. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos* (1911-1913). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).
- FREUD, S. Fragmento da análise de um caso de histeria (1905 [1901]). In: \_\_\_\_\_. *Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos* (1901-1905). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7).
- FREUD, S. Lembranças encobridoras (1899). In: \_\_\_\_\_. *Primeiras publicações psicanalíticas* (1893-1899). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 3).
- FREUD, S. Moisés e o monoteísmo (1939 [1934-1938]). Cap. IV - Qualidades psíquicas. In: \_\_\_\_\_. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos* (1937-1939). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23).
- JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan, v. 2: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MATTOS, R. Das quedas em um percurso: escolhas, musicalidade e ressonância. In: *Estudos de Psicanálise*. Belo Horizonte, n. 38, p. 125-134, dez. 2012. Publicação do Círculo Brasileiro de Psicanálise.
- METZ, C. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980..
- NASIO, J.-D. *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

O FANTASMA da Ópera. Direção: Tony Richardson. 1990. 1 CD (93 min), son., color.; DVD. Tradução de: The Phantom of the Opera. Disponível nos sites: <<https://www.operadeparis.fr/>>. Acesso em: 03 nov. 2014. <[http://www.gaston-leroux.fr/romans\\_nouvelles.htm](http://www.gaston-leroux.fr/romans_nouvelles.htm)>. Acesso em: 04 nov. 2014.

QUINET, A. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 13-16.

ROUDINESCO, E; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

SEGAL, H. *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Recebido em: 18/03/2015  
Aprovado em: 06/04/2015

## SOBRE AS AUTORAS

### **Elizabeth Ferreira Lanci**

Psicóloga pelo CESJF-PUC Minas.

### **Stetina Trani de Menezes e Dacorso**

Psicóloga. Mestre em Literatura Brasileira pelo CESJF-PUC Minas.

Psicanalista. Membro Efetivo do Círculo Brasileiro de Psicanálise - Seção Rio de Janeiro.

Vice-Presidente do Círculo Brasileiro de Psicanálise - Seção Rio de Janeiro (2014-2016).

Presidente do Círculo Brasileiro de Psicanálise Gestão 2010-2014.

Professora de Psicologia do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CESJF).

Coordenadora de Psicanálise do SOBRAP-JF.

## Endereços para correspondência

### **Elizabeth Ferreira Lanci**

Rua Monsenhor Nogueira, 49 - Paineiras

36016-120 - Juiz de Fora - MG

E-mail: <[betinha\\_lanci@hotmail.com](mailto:betinha_lanci@hotmail.com)>

### **Stetina Dacorso**

Rua Padre Nóbrega, 35/201 - Paineiras

36016-140 - Juiz de Fora - MG

E-mail: <[stetina-dacorso@ig.com.br](mailto:stetina-dacorso@ig.com.br)>

