

# ANÁLISE CINEMATOGRAFICA DO FILME “O FANTASMA DA ÓPERA” SEGUNDO A PSICOLOGIA JUNGUIANA

*Kátia Ovídia José Souza*★

## RESUMO

*Este trabalho pretende estabelecer um diálogo entre o filme “O Fantasma da Ópera (2004)” de Joel Schumacher, com a aplicação de conceitos junguianos. Buscamos compreender o filme seguindo o modelo interpretativo proposto por Franz, que é utilizado em contos de fada. Aplicamos categorias junguianas à narrativa cinematográfica, sendo a trama principal um exemplo da dificuldade da heroína do filme com o masculino, isso é a consequência dos aspectos não integrados em sua sombra: ou seja, uma identificação feminina que a coloque como mulher e não apenas como filha, menina, puela. Os aspectos não integrados dizem respeito à sua sexualidade feminina, sua anima. O complexo a possui, ele favorece que aspectos de sua feminilidade não sejam integrados ao ego.*

*Palavras-chave: psicologia analítica; arquétipo; anima e animus, complexo paterno.*

## CINEMATOGRAPHIC ANALYSIS OF THE FILM “THE PHANTOM OF THE OPERA” ACCORDING TO JUNGIAN PSYCHOLOGY

### ABSTRACT

*This work aims to establish a dialogue between the movie “The Phantom of the Opera (2004)” by Joel Schumacher, with the application of Jungian concepts. We seek to understand the film following the interpretative model proposed by Franz, which is used in Fairy Tales. We applied Jungian categories to narrative film, with the main plot an example of the difficulty of the heroine of the film with the male, that is the consequence of aspects not included in its shadow, ie a feminine identification that place as a woman and not just as daughter, girl, puella. The non-integrated aspects relate to her female sexuality, her anima. The complex possess Christine, he favors what aspects of her femininity are not integrated into the ego.*

*Keywords: analytical psychology; archetype; anima and animus; father complex.*

---

★ Psicóloga. Mestre em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública (ENSP) da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Pós- Graduada em Teoria e Prática Junguiana pela Universidade Veiga de Almeida (UVA). Endereço: Universidade Veiga de Almeida. Rua Ibituruna, 108, Tijuca. Rio de Janeiro – RJ.

E-mail: [katiaovidia@oi.com.br](mailto:katiaovidia@oi.com.br)

## INTRODUÇÃO

O musical *O Fantasma da Ópera* (2004) foi dirigido por Joel Schumacher e conta a história de Christine, bailarina e atriz da Ópera de Paris no século XIX. O Pai de Christine era um famoso violinista, que ao morrer deixou sua única filha órfã aos sete anos morando no alojamento do teatro. Antes de morrer, o pai de Christine prometera-lhe enviar um anjo da música para protegê-la e aperfeiçoar seu talento. Ela acredita que o Fantasma da Ópera seja esse anjo enviado por seu pai, que a noite lhe visita. O filme retrata o relacionamento de Christine com o masculino: a) Fantasma da Ópera, isto é, o fantasma do pai; b) Raoul, amigo de infância e futuro marido. A relação de Christine com o Fantasma começa a ficar conturbada quando ela começa a se interessar amorosamente por Raoul.

Christine está envolvida com o seu anjo da música, isto é, o Fantasma da Ópera, primeiramente como um *Animus* criativo, que lhe ensina a tornar-se uma grande estrela da ópera de Paris, uma artista de sucesso tal como o seu pai era e havia desejado como futuro para a sua filha. O grande problema é quando Christine decide não acatar todas as imposições de seu tutor, o Fantasma. A presença de Raoul, um amigo de infância, apresenta a possibilidade de um envolvimento amoroso com um homem, Christine precisa assumir a postura de mulher e deixar de ser apenas a aluna de seu professor mascarado, o Fantasma. Isso mostra a situação psicológica de abertura.

Esse tipo de situação de abertura é frequente, propõe o problema, a saber, o relacionamento da heroína com o par amoroso. Alguns contos apresentam o mesmo tema exposto no filme, retratando uma situação arquetípica: a) “A Bela e a Fera” dos irmãos Grimm (HENDERSON, 1977), b) “Pele de Asno” de Charles Perrault, também na versão em filme (1970), c) “Barba Azul” (ESTÈS, 1994a), d) a “Donzela sem mãos” (ESTÈS, 1994b), e) a “Mulher Esqueleto” (ESTÈS, 1994c), e f) a “Flauta Mágica” (1975), ópera de autoria de Wolfgang Amadeus Mozart apresentada na versão cinematográfica por Ingmar Bergman.

Utilizamos como método para a análise do filme as orientações de Franz (2005), sobre um método de interpretação psicológica de Contos de Fada. Franz (2005, p. 9) compreende os Contos de Fada como a:

[...] expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Consequentemente, o valor deles para a investigação científica do inconsciente é sobejamente superior a qualquer outro material. Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa.

Segundo Silveira (2001a), os contos de fada, do mesmo modo que os sonhos, são representações de acontecimentos psíquicos. Os contos de fada encenam os dramas da alma com materiais pertencentes a todos os homens, pois têm origem nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psique de todos os seres humanos. Pertencem ao mundo arquetípico.

Como o filme é um musical, as músicas foram norteadoras para o desenvolvimento do estudo, sendo transcritas literalmente em português de acordo com a legenda do filme e analisadas segundo a psicologia junguiana.

Hill (2005), em seu artigo “*Reflections on The Phantom of the Opera*”, relata que Jung não escreveu muito sobre música. A música no filme é poderosa e intensa, infusão do fogo alquímico dentro de um cadinho da escuridão de relacionamentos inconscientes.

O filme de Joel Schumacher traz elementos que dialogam com a psicologia junguiana. Assim, o presente estudo tentou realizar uma análise cinematográfica, um paralelo entre noções junguiana e o filme *O Fantasma da Ópera*.

### ANÁLISE CINEMATOGRÁFICA DO FILME E ALGUNS CONCEITOS JINGUIANOS

Franz (2005) sugere começarmos a análise com a exposição do tempo e lugar onde se desenvolve a história estudada. No filme, é Paris no século XIX. A autora recomenda que tomemos as *dramatis personae* (as pessoas envolvidas), ou seja, contar o número de pessoas que aparecem no começo e no fim da história. No filme, no início, observamos a presença de três personagens principais: Christine, Fantasma e Raoul. Há também a presença de Madames Giry e Meg Giry, respectivamente mãe e filha, Madame Giry que ajuda o Fantasma na infância a refugiar-se no subterrâneo do teatro, por causa de sua deformidade na face e por ser maltratado em uma feira de horrores em um circo, e Meg Giry que guia Raoul na sua busca na caverna do Fantasma, subterrâneo do teatro, a procura de Christine. No final do filme compreendemos o destaque somente a Christine e Raoul, pois a história termina com um casamento – uma união equilibrada dos princípios feminino e masculino.

A autora descreve que algum problema sempre aparece no início da história, como ocorre no filme analisado, então se define o problema psicologicamente e procura-se também entender sua natureza. Em seguida, tem-se a peripetéia, que pode ser curta ou longa – os altos e baixos da história. Pode haver muitas peripeteias, ou somente uma, e então se alcança o clímax, o ponto decisivo, onde todo enredo se desenvolve para uma tragédia ou ao contrário, tem-se um final feliz. Este é o ponto alto da tensão. Para esta análise necessitamos destacar alguns conceitos junguianos.

Segundo Silveira (2001b), a psique pode ser considerada como um vasto oceano (inconsciente) no qual emerge uma pequena ilha (consciente). Na área do consciente desenrolam-se as relações entre conteúdos psíquicos e o ego, que é o centro do consciente. Para que qualquer conteúdo psíquico torna-se consciente terá de relacionar-se com o ego. Os conteúdos, os processos psíquicos que não têm relações com o ego constituem o domínio do inconsciente. O inconsciente compreende o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo.

O “Inconsciente Pessoal” refere-se às camadas mais superficiais do inconsciente. Estão incluídas as percepções e impressões dotadas de carga energética insuficiente para atingir o consciente, combinações de ideias fracas e indiferen-

ciadas, traços de acontecimentos ocorridos durante o curso da vida e perdidos pela memória consciente, recordações penosas e grupos de representações carregados de forte potencial afetivo, incompatíveis com a atitude consciente. Esses elementos, embora não estejam em conexão com o ego, nem por isso deixam de ter atuação e de influenciar os processos conscientes, podendo provocar distúrbios tanto de natureza psíquica quanto de natureza somática. “Inconsciente Coletivo” são as camadas mais profundas do inconsciente, fundamento estrutural da psique comum a todos os homens, uma herança que transcende o tempo e o espaço. A psicologia junguiana considera que emerge do inconsciente coletivo os arquétipos, como: “[...] possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma” (SILVEIRA, 2001b, p. 68). Portanto, como os arquétipos possuem uma base psíquica comum a todos os seres humanos, tanto lugares como épocas distantes demonstram temas idênticos nos contos de fada, mitos, ritos de religiões, temas nas artes e na filosofia e nas produções do inconsciente (sonhos e delírios dos sofredores de transtorno mental). Na teoria junguiana os principais arquétipos são: *Persona*, *Anima* e *Animus* e *Sombra*.

Os arquétipos *Animus* e *Anima* são de importância central no filme. De acordo com Silveira (2001b), a feminilidade inconsciente no homem é a *Anima*, o arquétipo do feminino. *Anima* é composta pelas experiências ancestrais do masculino com o feminino através dos tempos, resíduo de impressões fornecidas pelo feminino. O primeiro receptáculo da *Anima* é a mãe, só depois será transferida para a estrela de cinema, a cantora e para a mulher com quem se relaciona amorosamente.

*Animus* seria o representante masculino existente no psiquismo da mulher, ou seja, “[a] personificação masculina do inconsciente na mulher – o Animus – apresenta, tal como a *Anima* no homem, aspectos positivos e negativos” (FRANZ, 1977, p. 189). O *Animus* condensaria todas as experiências que o feminino viveu nos seus encontros com o masculino através dos tempos. A partir do material inconsciente que é modelada a imagem do masculino que o feminino procura. O primeiro receptáculo do *Animus* será o Pai, depois imigra para o professor, o ator/cantor ou atleta, até ao parceiro amoroso (SILVEIRA, 2001b).

Deste modo, “As relações entre o homem e a mulher ocorrem dentro do tecido fantasmagórico produzido pela *anima* e pelo *animus*” (SILVEIRA, 2001b, p. 86). Quando o princípio feminino no homem, a *Anima*, é confrontado e integrado pelo ego desfazem-se as personificações, a *Anima* assume uma função psicológica importante de relacionamento com o mundo interno (como intermediária entre o consciente e o inconsciente), junto à função de relacionamento com o exterior (na qualidade de sentimento consciente assimilado). Em relação ao *Animus*, se integrado pelo consciente, é o mediador entre o inconsciente e o consciente, proporciona à mulher a capacidade de reflexão e autoconhecimento (SILVEIRA, 2001b). O filme *Fantasma da Ópera* retrata esse percurso, sendo importante também destacar a importância da *Sombra* e do *Complexo*.

A *Sombra*, de acordo com o modelo junguiano do funcionamento psíquico, significa uma espessa massa de componentes variados, como: fraquezas, aspectos imaturos e complexos reprimidos. Mas também, poderão ser identificadas potencialidades de traços e qualidades favoráveis, que não se desenvolveram por causa de falta de condições ambientais externas ou porque o indivíduo não possuía energia vital suficiente. Portanto, olhar em um espelho que reflita sua sombra é um ato de coragem, pois será observado o lado obscuro e desconhecido de nossa personalidade pelo ego e a consciência (SILVEIRA, 2001b). Quanto mais uma pessoa tenta ver a sua sombra mais ela fica consciente, ocorre o que Silveira (2001b, p. 81) chamou de realização da sombra: “[...] Lançar luz sobre os recantos tem como resultado o alargamento da consciência”.

Segundo Kast (1997a), o conceito de *Complexo* é central na Psicologia Analítica de C. G. Jung. A autora descreve os Complexos como constelações de experiências passadas e fantasias condensadas, em torno de um tema central semelhante e carregado de uma forte emoção. Especificamente, os “Complexos são núcleos afetivos da personalidade, provocados por um embate doloroso ou significativo do indivíduo com uma demanda ou um acontecimento no meio ambiente, acontecimento para qual ele não está preparado” (KAST, 1997b, p. 31).

Destacamos o Complexo Paterno da filha em relação ao pai, devido a articulações com a história do filme. O *Complexo Paterno Positivo* caracteriza-se por relações durante a infância com muita dedicação, atenção, interesse, a filha venera o Pai, e em geral, são filhas atenciosas, sendo a “filha do Pai”. A presença da mãe está em segundo plano (KAST, 1997c). Para uma diferenciação, o *Complexo Paterno Negativo* caracteriza-se por conflitos com o Pai, a filha nutre sentimentos negativos em relação ao Pai, como rancor e ódio, não tem um bom relacionamento. Essas duas formas de Complexo marcam as expectativas em relação às outras pessoas, ao mundo e às escolhas na vida (KAST, 1997d).

Particularmente, centramos nossa atenção ao Complexo Paterno originalmente Positivo nas mulheres, pois Christine venerava seu Pai e essa imagem reteve possibilidade de estabelecer nova forma de vínculo amoroso com outro homem. O *Animus* pode tornar-se sombrio a ponto de ser projetado em uma imagem fantasmagórica, aprisionando a energia vital em um Complexo. Esta energia, no caso de Christine, que poderia estar disponível para poder olhar para outra imagem masculina, fica fixada na imagem paterna. Christine, ao ficar fixada na figura do Pai, impede de transferir a imagem do *Animus* vinculada ao paterno para outras projeções do masculino, como o professor, o ator de cinema ou cantor, até a escolha do parceiro amoroso.

O indivíduo consciente de suas tendências opostas, incluindo aspectos claros e escuros, composto de consciente e inconsciente, de aspectos femininos e masculinos, com o reconhecimento da própria sombra, a dissolução dos complexos, a liquidação de projeções, resulta em um alargamento do mundo interior do qual resulta o novo centro da personalidade, ou seja, o *Self*, a totalidade da psique. Não mais restrita ao ego, a personalidade completa-se quando consciente e inconsciente ordenam-se em torno do *Self*, o sujeito não apresenta fragmentação

interior, realizando seu *Processo de Individuação*, a meta da Psicologia Analítica (SILVEIRA, 2001c). Christine, a personagem principal do filme, atravessa esse percalço, de dissolução do complexo, enfrentamento da sombra e integração da *Anima* e *Animus*, na trajetória de seu processo de individuação.

A história do “O Fantasma da ópera” explora tanto o masculino como o feminino, o relacionamento *Animus* e *Anima*. Cabe lembrarmos, que tanto Christine está vinculada a um relacionamento com a memória do Pai, prestando-lhe lealdade, como também o Fantasma da Ópera sofreu rejeição de sua mãe por sua deformidade facial. Hill (2005) expõe o passado violento da rejeição materna do Fantasma.

O relacionamento de Christine com o Fantasma muda ciclicamente durante toda a história, primeiro aparece como professor e aluna, depois como Pai e filha e por fim como amantes. Durante o relacionamento entre o Fantasma e Christine surgem alguns símbolos relevantes, que demonstram como está estruturada a forma que o casal compõe seu estranho dueto.

Compreendemos por “símbolo”, segundo Jung (1977), o termo, um nome ou mesmo uma imagem que pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Um aspecto inconsciente mais amplo, como por exemplo, o homem produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos.

Jung (1977) apresenta outro exemplo no caso de um indiano, após uma visita à Inglaterra, contou na volta aos seus amigos que os britânicos adoravam animais, isto porque observou inúmeros leões, águias e bois nas velhas igrejas. O indiano não estava informado que estes animais são também símbolos dos três dos evangelistas – São Lucas, o boi, São Marcos, o leão e São João, a águia – . São símbolos provenientes de uma visão de Ezequiel que, por sua vez, tem analogia com *Horus*, um deus egípcio do sol e seus quatro filhos, aproximadamente no ano 1250 a. C.

Assim como nos Antigos Babilônios que projetavam seus deuses no céu, sob a forma dos signos do Zodíaco (leão, escorpião, touro e peixe); os egípcios representavam a deusa *Hator* com cabeça de vaca, o deus *Amon* com cabeça de íbis ou sob a forma de um cinocéfaló; *Ganesha*, o deus hindu da sorte, tem corpo humano e cabeça de elefante, e *Vishnu* é um javali; na Mitologia Grega, *Zeus*, o pai dos deuses, se aproxima das jovens a quem desejava sob a forma de um cisne, um touro ou uma águia; na Mitologia Germânica, o gato é consagrado à deusa *Freya*, enquanto o javali, o corvo e o cavalo são associados a *Wotan*; o próprio Cristo aparece simbolicamente como o cordeiro de Deus ou como peixe (JAFFÉ, 1977).

O espelho vem a ser um dos principais símbolos presentes no início do filme. A primeira forma de comunicação entre o Fantasma e Christine é através do espelho, permitindo a comunicação entre os dois mundos. No espelho surge a imagem do Fantasma da Ópera, que repreende Christine por nutrir sentimentos amorosos por Raoul. O Fantasma seduz Christine atravessando-a pelo espelho e levando-a para sua caverna, sua postura é ao mesmo tempo de um pai ciumento e de um amante sedutor.

A imagem que revela o espelho é a do Fantasma, a imagem paterna. Christine inicia sua peregrinação ao percorrer a cavalo um labirinto, depois entra em uma barca para atravessar um lago até chegar à caverna do Fantasma, subterrâneo da ópera. Christine desce fascinada ao mundo subterrâneo ao lado do Fantasma. É este o caminho que Christine precisará percorrer, deve atravessar o lago subterrâneo na barca do Fantasma. A chegada à caverna tem a representação simbólica que coroa o percurso de Christine. A caverna, figura nos mitos de origem, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), o renascimento e a iniciação.

É na caverna que o Fantasma propõe casamento a Christine mostrando-lhe um vestido de noiva, neste momento ela desmaia e ele a coloca dormindo em sua cama como se fosse uma criança. Ao fundo, a caixa de música do Fantasma, no formato de macaquinho de pelúcia, toca a música chamada “Mascarados”. Podemos considerar como a representação de algo lúdico, infantil. O começo e o final do filme são marcados pela presença da caixinha de música, ou seja, pela postura de Christine como uma *Puella*.

*Puella* é o feminino de *Puer Aeternus*, segundo Franz (1992), é o nome de um deus da antiguidade, descrito nas *Metamorphoses* de Ovídio como deus-criança nos mistérios eleusianos. O arquétipo invoca a fixação anacrônica na infância, acarretando tendências regressivas dos afetos. Paradoxalmente, é também um Deus da vida, da morte e da ressurreição.

Christine, ao comportar-se como uma *Puella*, cumpre uma função importante: a conexão com o seu Pai através do Fantasma. Ela será sempre a eterna filha de seu Pai, uma *Anima* infantil que não pode crescer, e tornar-se mulher. Assim, a interação entre Christine e o Fantasma envolve a história arquetípica da *Core*, na Mitologia Grega *Perséfone*, filha da deusa *Deméter* (BRANDÃO, 2005). O filme *O Fantasma da Ópera* oferece uma jornada dentro da psique de uma *Core* (HILL, 2005).

No mito de *Perséfone* encontramos a mesma repetição da história arquetípica da dificuldade do feminino lidar com o masculino, refugiando-se em uma forma infantil de relacionar-se com o mundo. No Mito, *Perséfone* foi raptada pelo deus grego *Hades*. Podemos observar que a saga das figuras correspondentes a *Perséfone* e *Deméter* assemelham-se a de Christine e seu Pai. Tanto *Perséfone* como Christine são duas *Cores* e o masculino (*Hades* e o Fantasma) assume o papel de raptor (JUNG, 2003).

Quando Christine desce à caverna do Fantasma da Ópera, constitui o início de sua peripécia. Na caverna, seu anjo da música mostra sua verdadeira face sombria, retirando sua falsa máscara de tutor, aparecendo à projeção de um *Animus* sombrio.

Podemos pensar que o Complexo Paterno vem a ser mais forte do que o ego de Christine, uma relação inconsciente. Precisamos lembrar que a imagem sombria do Fantasma da Ópera é a de um assassino, que foi capaz de estrangular o seu domador na feira de horrores do circo quando era apenas um menino, da mesma forma estrangula o contra-regra Joseph Buquet e o Tenor Piangi no palco da ópera.

A Ópera foi a única morada do Fantasma, sua reclusão no subterrâneo fez do palco o local onde foi exposta sua genialidade de compor, criar e reger. Ao mesmo tempo, o assoalho do teatro foi manchado pelo sangue de seus crimes na tentativa de possuir Christine. Deste modo, “[...] é imperativo para a mulher escapar à dominação funesta do *animus*” (FRANZ, 2005, p.219). A presença de uma nova projeção do *Animus* vem interceder, Raoul vivencia o mito do herói. Raoul tem uma importante função, ele traz a possibilidade de Christine conectar-se com uma projeção do *Animus* mais positiva.

Christine precisa decidir-se entre o Fantasma e Raoul. Christine, sem o conhecimento, em uma carruagem, é conduzida pelo Fantasma ao cemitério onde está o mausoléu de seu Pai. Vestindo uma capa vermelha, que poderia ser considerada como um manto iniciático, ela despede-se de seu Pai. De forma semelhante, Franz (2005) descreve que no conto “Pele de Asno”, a pele cabeluda que ela, a heroína, veste, é um capuz peludo quando é perseguida pelo seu pai. Nesta cena, o Fantasma da Ópera sai do interior do mausoléu do pai de Christine, ele cobra a sua união.

A dificuldade de Christine lidar com o masculino é a consequência dos aspectos não integrados em sua sombra: ou seja, uma identificação feminina que a coloque como mulher e não apenas como filha, menina, *puela*. Os aspectos não integrados dizem respeito à sua sexualidade feminina, sua *anima*.

Christine entrega a sua mente ao Fantasma sem questionar. Raoul alerta Christine que o Fantasma não é o seu Pai, e quer torná-la a sua refém no mundo subterrâneo. Christine vacilante assiste o duelo do Fantasma e Raoul, ele tem a chance de matar o Fantasma, no entanto, Christine não permite.

Christine fica dividida entre a projeção do *Animus* da escuridão, o Fantasma, e a radiante projeção do *Animus*, Raoul. Contudo, em termos psicológicos, a tensão de Christine no seu mundo interno foi necessária para romper o laço com o seu Pai, o Fantasma (HILL, 2005). Christine e Raoul ficam noivos, o que mobiliza a fúria do Fantasma da Ópera. No baile de máscaras da ópera, com uma entrada triunfal e fantasiado de morte vermelha, o fantasma impõe que seja realizada uma ópera de sua autoria, com o nome de Dom Juan Triunfante. Ele jura vingança ao casal e cobra seu salário, seu camarote e Christine no papel principal de sua ópera.

Só que no dia da apresentação da ópera, Dom Juan Triunfante será apresentado mais do que o roteiro do Fantasma, será apresentado ao público a verdadeira face do Fantasma da Ópera que assombra os pensamentos de Christine. Uma emboscada para esse dia foi tecida sob o comando de Raoul, precavido por Madame Giry. Tudo se tratava de uma emboscada para capturar o Fantasma e entregá-lo a polícia, entretanto, Christine fica indecisa de completar tal plano.

A Ópera é iniciada com o assassinato do Tenor Piangi, o Fantasma mata o Tenor para assumir o seu papel como disfarce. É o clímax do filme, o ponto decisivo, agora Christine não tem como retornar. A ópera vem a ser um dueto sensual entre o Fantasma e Christine. Mesmo assim, Christine pela primeira vez toma a decisão de retirar a máscara do Fantasma e revela ao público verdadeira imagem terrificante oculta sob a máscara. Porém, a força da projeção do *Animus*

no Fantasma ainda é preponderante. O Fantasma rapta Christine levando-a para o subterrâneo. É a sua segunda descida a caverna, que assemelha à descida ao mundo de *Hades*. Na primeira descida Christine é guiada em transe pelo Fantasma, na segunda é levada contra a sua vontade.

Christine, ao tirar a máscara do Fantasma, o confronta de forma adulta. A *Anima* mostra-se fortificada a ponto de desafiar o seu anjo da música, a imagem do feminino está mais forte, o ego não permite ser dominado pelo Complexo Paterno Positivo. Raoul, a nova projeção do *Animus*, é guiado pelo feminino, tanto por Madame Giry como por Meg Giry, na sua descida a caverna. A descida na caverna corresponde a um risco mortal, Raoul quase morre afogado em uma armadilha preparada pelo Fantasma. Enquanto isso, o Fantasma recebe Christine no seu próximo lar, a macabra caverna do Fantasma da Ópera.

Raoul consegue chegar à caverna, e o Fantasma usa mais uma vez o seu laço para tentar estrangular Raoul. Christine implora pela vida de Raoul, e o Fantasma pede que ela decida entre eles. Christine teria de casar com o Fantasma e ficar com ele por toda a eternidade para o mesmo libertar Raoul. Disposta a salvar o seu grande amor, beija o Fantasma de corpo e alma, prefere ficar com ele para evitar a morte de Raoul. O complexo possui Christine, ele favorece que aspectos de sua feminilidade não sejam integrados ao ego. O Fantasma a liberta e oferece para o casal a barca, a mesma que levou Christine em sua primeira descida a caverna. Eles fogem, Christine e Raoul, a fuga com Raoul na barca simboliza a união *Anima* e *Animus*.

O Fantasma foge da Caverna, ele quebra os espelhos e passa por uma passagem secreta. O elenco da ópera encontra a caverna vazia, seu assombroso morador deixa para traz a caixinha de música com o macaquinho tocando a música “Mascarados”, que é achada por Meg Giry. A ópera é consumida pelas chamas, assim, “O fogo, geralmente, representa emoção e paixão que tanto pode nos queimar como nos iluminar” (FRANZ, 2005, p. 221). Christine deixa de ser *Puella* e passa a ser a Condessa de Changy, mãe e adorada esposa, casada com Raoul.

O Fantasma pode ser encarado como um instrumento de crescimento, porque a sombra força Christine a mudar de atitude (FRANZ, 2002). A presença do Fantasma sinaliza a Christine a importância de romper com o laço com o Pai e deixar surgir um novo par amoroso para *Anima*. De forma violenta, o Fantasma mostra para Christine a prisão em que estava condenada, a possessão do *Animus*, ou seja:

[...] desta forma que a sombra maligna tem um valor positivo e uma qualidade portadora de uma luz luciferina. Ela é a força que o dirige para o inconsciente, e que será maligna somente se a sua função não for compreendida, e que se apaga tão logo o príncipe ganha a princesa e o reino. O fato de a sombra perder seu poder assim que o herói triunfa é um *dénouement* (desfecho) típico (FRANZ, 2005, p. 146).

No final do filme, Raoul está velho visitando o túmulo de sua esposa, com a qual construiu uma vida repleta de alegria, deixando como legado ao mundo uma história de amor com filhos e um casamento feliz. Christine, sua amada esposa, conecta-se com a projeção positiva do *Animus*, encarnada por Raoul. Todavia, ao lado de seu túmulo há uma rosa vermelha com o seu anel de noivado presenteado pelo Fantasma, preso a um laço negro. Sobre o anel de noivado no túmulo de Christine, podemos acreditar que a presença da misteriosa figura do Fantasma da Ópera esteve presente ao seu lado até a morte.

Hill (2005), diz que nós não sabemos ao certo o que aconteceu com o Fantasma, mas a presença da rosa e o anel no túmulo de Christine sugerem que seu amor por ela persistiu completamente uma vida inteira. Há uma permanência do *Animus* além da vida e da morte, pois são instâncias não pessoais que não são esgotadas, porque não são criadas pela consciência.

A rosa, mesmo sendo o símbolo da presença do Fantasma, também pode ser considerada como o símbolo do *Self*. A rosa está no túmulo da condessa de Changy, mas ainda o vento traz a lembrança da sombria passagem da *Puela* na caverna do Fantasma. Chevalier e Gheerbrant (2006), através da explicação do simbolismo da rosa, falam justamente sobre isso. A rosa é famosa por sua beleza, forma e perfume, é a flor mais simbólica no Ocidente, simboliza a taça de vida, a alma, o coração e o amor. Considerando “A função do símbolo do *Self* é unir os aspectos sombrios e luminosos da psique [...]” (FRANZ, 2005, p.189), a rosa corresponderia a essa expectativa ao unir a luminosidade da esposa e mãe Christine com o lado *Puela*, pupila do mestre das sombras, no processo de individuação.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da presente análise, foi possível perceber um diálogo entre a obra de Joel Schumacher e a de Jung, de maneira que o filme demonstra um exemplo do processo da heroína do filme em lidar com seu o complexo paterno. A proposta deste artigo era mostrar os elementos do filme que fazem referência aos conceitos junguianos, isto é, uma análise cinematográfica do filme com o exercício de aplicação de noções junguianas. Foram apresentadas, a partir desta análise, as dificuldades pelas quais passa Christine no enfrentamento de seu complexo.

### REFERÊNCIAS

CAVERNA. In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 20. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006. p. 212-217.

DEMÉTER. In: BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. v. 1, p. 283-295.

ESTÈS, C. P. O Barba-Azul. In: \_\_\_\_\_. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994a. p. 57-63.

ESTÉS, C. P. A donzela sem mãos. In: \_\_\_\_\_. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994b. p. 478-486.

ESTÉS, C. P. A mulher-esqueleto: encarando a natureza de vida- morte- vida do amor. In: \_\_\_\_\_. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994c. p. 166-171.

O FANTASMA da Ópera. Direção: Joel Schumacher. Produção: Andrew Lloyd Webber. Warner Bros., 2004. 1 DVD (141 min).

A FLAUTA mágica. Direção: Ingmar Bergman. Versátil Home Vídeo, 1975. 1 DVD (135 min.).

FRANZ, M.-L. von. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 158-229.

FRANZ, M.-L. von. *Puer Aeternus: a luta do adulto contra o paraíso da infância*. Rio de Janeiro: Paulus, 1992.

FRANZ, M.-L. von. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paulus, 2002.

FRANZ, M.-L. von. *A interpretação dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paulus, 2005.

HENDERSON, J. L. A Bela e a Fera. In: JUNG, C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 137-140.

HILL, B. H. *Reflections on “The Phantom of the Opera”*. 2005. Disponível em: <[http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=741&Itemid=40](http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=741&Itemid=40)>. Acesso em: 20 abr. 2010.

JAFFÉ, A. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 230-271.

JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 18-103.

JUNG, C. G. The Psychological Aspects of the Kore. In: \_\_\_\_\_. *Aspects of the Feminine*. New York: Routledge, 2003. p. 163-188.

KAST, V. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Pais e filhas, mães e filhos: caminhos para a auto-identificação a partir dos complexos materno e paterno*. São Paulo: Loyola, 1997a. p. 9-11.

KAST, V. “Não tem sentido algum se esforçar”: complexos e a memória de episódios. In: \_\_\_\_\_. *Pais e filhas, mães e filhos: caminhos para a auto-identificação a partir dos complexos materno e paterno*. São Paulo: Loyola, 1997b. p. 31-40.

KAST, V. Filhas atenciosas: o complexo paterno originalmente positivo nas mulheres. In: \_\_\_\_\_. *Pais e filhas, mães e filhos: caminhos para a auto-identificação a partir dos complexos materno e paterno*. São Paulo: Loyola, 1997c. p.133-153.

KAST, V. “No fundo, não valho nada”: o complexo paterno originalmente negativo na mulher. In: \_\_\_\_\_. *Pais e filhas, mães e filhos: caminhos para a auto-identificação a partir dos complexos materno e paterno*. São Paulo: Loyola, 1997d. p. 195-200.

PELE de Asno. Direção: Jacques Demy. Dreamland (DVDS), 1970. 1 DVD (100 min).

ROSA. In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 20.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006. p. 788-790.

SILVEIRA, N. Contos de fada. In: \_\_\_\_\_. *Jung: vida e obra*. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001a. p. 105-111.

SILVEIRA, N. Estrutura da psique, inconsciente coletivo. In: \_\_\_\_\_. *Jung: vida e obra*. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001b. p. 63-76.

SILVEIRA, N. Processo de individuação. In: \_\_\_\_\_. *Jung: vida e obra*. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001c. p. 77-90.

Recebido em: 30 de junho de 2010

Aceito em: 23 de janeiro de 2013