

de alma à meia-noite  
e de indústria





# CATARSE E FINAL FELIZ

Myriam Ávila  
UFMG

## RESUMO

É a certeza de que nada mais — ou nada importante — pode acontecer após o final de um conto que permite o acontecimento da catarse. Se na maioria das narrativas existe algum tipo de *dénouement*, em algumas delas isso acontece de maneira especialmente satisfatória e afirmativa. O conto de fadas é uma dessas formas narrativas onde o efeito catártico é extremo e preenche objetivos específicos, de acordo com Bruno Bettelheim. Hollywood mimetizou essa forma como estratégia de sedução, iniciando a tradição do final feliz no cinema. A partir do conto de fadas *Cinderela*, em diferentes versões, juntamente com a animação homônima da Disney e ainda duas versões do filme *Sabrina*, será traçada aqui uma relação entre a catarse e o final feliz nos contos de fada, bem como seu uso pela indústria cultural.

## PALAVRAS-CHAVE

catarse, contos de fada, Hollywood

Este texto toma como ponto de partida a afirmação de Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, de que “a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse”.<sup>1</sup> Procurar-se-á verificar como esse desvendamento se dá em três produtos da indústria cinematográfica americana, o desenho animado *Cinderela*, de Walt Disney, lançado em 1950, o filme *Sabrina*, de Billy Wilder, de 1954, e seu remake de 1995, também intitulado *Sabrina*, do diretor Sydney Pollack. Os dois últimos são, assumidamente, versões modernas do conto de fadas que também serviu de inspiração a Disney.

A associação entre catarse e conto de fadas é feita por Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, ao tratar da utilidade dos contos de fadas para a organização e resolução satisfatória das fantasias infantis. Segundo o autor, a catarse experimentada pelo adulto diante da representação do mito de Édipo deve-se à mobilização de tensões internas devidas a situações ocorridas na infância, permitindo o seu alívio. A mesma representação teria sobre a criança um efeito catastrófico, com a confirmação de suas piores fantasias. O conto de fadas, ao contrário, permitiria vislumbrar uma saída satisfatória do conflito edípico, com o casamento representando a integração psíquica do indivíduo após sua superação.

Não estamos aqui muito longe da tragédia, pois o próprio Aristóteles indica que o conflito mais passível de despertar os sentimentos de compaixão e terror é o conflito

---

<sup>1</sup> ADORNO, HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p.135.

familiar: “como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe”.<sup>2</sup> Ambos tributários do mito, a tragédia e o conto de fadas têm ainda em comum o fato de, em suas formas mais acabadas, serem os primeiros gêneros a ter o desenlace como função estrutural imprescindível. É importante distinguir aqui o desenlace do mero retorno a uma situação estável, porque o primeiro implica que o conflito foi levado a seu ponto mais extremo e esgotou suas possibilidades de desenvolvimento, não podendo desencadear conseqüências futuras, não contempladas no texto.

A catarse dependeria, portanto, da eliminação de qualquer expectativa de complicação posterior advinda do conflito apresentado. O final, feliz ou infeliz, conforme se trate do conto de fadas ou da tragédia, seria portanto a garantia de sua plena realização, cuja outra ponta estaria na provocação bem-sucedida dos sentimentos a serem purificados ou aliviados. O prazer estético próprio da tragédia, diz Aristóteles, é aquele inerente à compaixão e ao terror. Sua purgação depende da completude do sofrimento, de seu esgotamento final, de sua finitude. Essa finitude pode ser compreendida no nível formal, de acabamento da obra, mas também na possibilidade ofertada ao espectador ou receptor de se libertar daquela narrativa. Segundo Bettelheim, a distância temporal em que o adulto encontra-se do conflito permite que ele passe pela purificação dos sentimentos de compaixão e terror sem que esses adiram a ele. Já a criança tem necessidade de ver o conflito projetado de forma simbólica e idealmente resolvido em um final feliz, evitando que ela permaneça aprisionada em seu reduto angustiante.

A estruturação formal bem definida, que permite a realização da catarse e que é a pedra de toque tanto da tragédia como do conto de fadas, vai se degradar em fórmula no melodrama do século XIX, no qual a peripécia e o reconhecimento aristotélicos assumem aspectos de auto-parodização. O melodrama constituirá depois uma fonte para a vertente predominante do cinema comercial, para a qual o público já estará preparado.

O cinema hollywoodiano explorou exaustivamente a noção de concisão e condensação da trama, que Aristóteles invoca como fator de superioridade da tragédia com relação à epopéia, e a divisão da trama entre complicação e desenlace. Do conto de fadas, aquele cinema imita igualmente essa estrutura binária que, encaminhando-se inevitavelmente para o final feliz, transforma o gênero na mais perfeita forma narrativa conhecida. Nas salas de cinema da primeira metade do século XX, o final do filme vai sendo apreendido cada vez mais pelo público como o clímax do espetáculo, e ritualiza-se na colocação do selo “The End” que antecede o acender das luzes. Com a recorrência do final feliz, este torna-se, junto com a pipoca, um dos elementos confirmadores de que a mercadoria obtida foi aquela que se foi buscar ali. Em Hollywood, o final feliz tornou-se de tal forma um cacoete que mesmo os filmes que terminam de forma melancólica ou funesta são capazes de evocar no espectador a felicidade, em forma de um “padrão de qualidade” e da satisfação da expectativa despertada.

A escolha dos filmes que se comentarão aqui baseia-se na difusão e apreciação generalizada do conto *Cinderela*, que circula basicamente em duas versões, a dos irmãos Grimm e a de Charles Perrault. *Cinderela* é um dos contos tradicionais em que a questão edípica é trabalhada no sentido de uma superação adequada. Apesar das diferenças entre

---

<sup>2</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, p.XIV.

as diversas versões, o conflito edípico sempre se apresenta com a mesma intensidade nessa história. Um estudo das diferenças entre as representações das figuras materna e paterna em cada versão pode nos instruir a respeito dos interesses que movem cada uma delas. A preferência pela versão de Perrault, mais refinada e mais “limpa”, é patente na atualidade e corresponde à preocupação da sociedade ocidental em filtrar os aspectos mais desagradáveis das narrativas a que a criança se expõe, refletindo-se já no título, que passa de *Gata Borralheira* ao sonoro e encantatório *Cinderela*.

Um dos aspectos mais interessantes das incongruências entre as diversas versões, sejam elas escritas ou filmadas, é a da representação do pai de Cinderela, ora falecido, ora ainda vivo, mas sempre fraco. Na versão de Disney, contrapõe-se a ele a figura do pai do príncipe, ridículo mas ativo, nutrindo pela mocinha um desejo extemporâneo que cabe ao príncipe — figura vicária — realizar. No primeiro *Sabrina*, o pai do herói é também ridículo, semi-esclerosado, alvo da impiedade do filho. No segundo *Sabrina*, o pai do príncipe é dado como morto e a viúva lembra inequivocamente a madrasta do desenho de Disney.

Nos três filmes, os vários enredamentos edípicos são encenados a par da questão da ascensão social, que na *Gata Borralheira* tradicional tem apenas a função simbólica de delimitar os espaços do deslocamento e da integração. O pai de Sabrina, nos dois filmes, refere-se ao fato, ao dizer que a filha está procurando o seu lugar, que não é nem na garagem nem na mansão. No entanto, os filmes em nenhum momento dissociam o tema da ascensão econômica do tema edípico. Se em *Cinderela* o pai da mocinha já faleceu e portanto se tornou totalmente incapaz de exercer qualquer influência no curso da narrativa, em *Sabrina* esse é totalmente subserviente ou resignado e sua única atitude, que é mandar a filha para Paris, é perpassada por uma ambigüidade sintomática: se a temporada em Paris pode fazê-la esquecer a paixão pelo patrão, por outro lado é exatamente o verniz que ela pode adquirir lá que a tornará desejável para a classe empregadora. (Há aqui um retorno ao conto recolhido pelos Grimm, onde o pai dá mostras de aprovar a estratégia de sedução da filha, mesmo aparentando indiferença).

O tema edípico passa então a ser explorado com mais intensidade em relação à família do galã ou do príncipe herdeiro. Aqui, as mudanças são mais significativas de filme a filme. Em Disney, o príncipe é um mero espantalho, ou chamariz, através do qual o rei exerce uma lubricidade vicária (isto se deve, em parte, à necessidade de evitar qualquer alusão direta ao casamento como realização sexual da heroína, mantendo-a presa ao papel de filha, ridicularizando o sexo como o desejo impotente do velho). Na primeira *Sabrina*, o personagem de Humphrey Bogart desautoriza o pai esclerosado no gesto simbólico de quebrar o vidro de azeitonas com que o pai vinha lidando desajeitadamente. Dando-lhe a azeitona para comer na boca, sinaliza que não é mais o pai que lhe fornece o sustento, mas que a situação reverteu-se, transformando-o de herdeiro em comandante supremo da fortuna familiar. Sua libertação da norma paterna libera-o para se casar com quem queira, mas posteriormente terá de enfrentar a concorrência do irmão, já que cada um aventurou-se no território do outro, não respeitando o acordo prévio de cuidar, um do capital simbólico, outro do capital monetário da família.

Na segunda *Sabrina* o pai do galã já morreu e a mãe encontra-se simbolicamente na direção das empresas. O galã (em interpretação de Harrison Ford) mostra-se muito

mais fragilizado que na versão anterior e paira sobre ele a sugestão de homossexualidade. No momento crucial da trama, a mãe ordena que ele liberte-se do círculo familiar e saia em busca de Sabrina. Seu irmão acaba de demonstrar que é mais agressivo tanto no campo sexual como nos negócios, colocando em dúvida a liderança do primogênito. Só o concurso da agressividade (sexual? empresarial?) de Sabrina pode assegurar seu *status*, abrilhantando-o com o refinamento europeu adquirido.

Essa evolução no tratamento da trama poderia corresponder a três estágios da economia capitalista: no primeiro, o capital está em busca de expansão e não leva em conta a concorrência; no segundo, os impérios já consolidados são ainda confiantes em sua capacidade de enfrentar a concorrência dos novos; no terceiro, a concorrência exige a busca de parceiros mais ágeis e anexação de novos capitais, ainda que relativamente irrelevantes (na segunda versão, o pai de Sabrina possui 2 milhões de dólares). Em todas as três versões, o comprador (o rei ou o príncipe herdeiro) lucra em termos de imagem com a aquisição da bela relações-públicas, mas na última *Sabrina* ela traz consigo habilidades específicas de criação de imagem adquiridas em Paris, com que poderá reformular todo o *outlook* da empresa.

Em todos os três filmes, o desenlace está ligado ao *timing* dos figurantes envolvidos, que têm de executar uma série de ações em curto espaço de tempo e evitar um desencontro fatal. A palavra de ordem é agarrar a oportunidade antes que ela escape e derrotar o tempo. Na *Cinderela* de Perrault, a ansiedade com relação ao tempo já se anuncia na necessidade de sair do baile antes das doze badaladas da meia-noite. Disney enfatiza essa luta contra o relógio e acrescenta à história outras situações em que a sorte da heroína está por um fio e ela safa-se por um triz. A seqüência do desenlace depende do desenrolar simultâneo de duas cenas, aquela em que o primeiro-ministro experimenta o sapatinho de cristal nas irmãs e a do resgate de Cinderela por seus amigos camundongos. Nas duas versões de Sabrina, as cenas finais baseiam-se em encontros e desencontros, atrasos e corridas em ritmo acelerado. O sucesso final do herói vai depender, nos dois filmes, não de alguma habilidade pessoal ou da providência divina, mas do poderio econômico que coloca barcos, helicópteros, aviões e até uma escolta policial à disposição do empresário.

A reviravolta e o reconhecimento finais, em que todas as peças ajustam-se em rápida sucessão, seguindo-se a uma cena de derrota que quase convencera o espectador da impossibilidade de um final feliz, é mais uma convenção do cinema hollywoodiano, com que o público já se encontra há muito familiarizado. A seqüência de sensações que esse esquema deve provocar é a de derrota seguida de ansiedade crescente e alívio final. Nas versões de Sabrina, essa seqüência parece corresponder à perda da pessoa amada, ao despertar da esperança e tentativa de recuperação e ao sucesso do reencontro amoroso. Muitas vezes o espectador não percebe, entretanto, que a mesma seqüência dera-se paralelamente com relação ao negócio multimilionário que quase escapa à empresa, chega a parecer totalmente perdido, depois é recuperado e fechado com sucesso. É essencial à trama que o sucesso amoroso não seja uma compensação pelo insucesso financeiro, mas um acréscimo ao empreendimento vitorioso.

O tipo de satisfação que invade o espectador com o final feliz dos três filmes assemelha-se àquele descrito por Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*,<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> A referência é especificamente ao capítulo "A indústria cultural".

ao falar da loteria, que permite que os milhares de perdedores sublimem, no prêmio dado a outro, a própria impossibilidade de ganhar. Ocorre, no caso, a identificação com o ganhador, com a mocinha desprezada que se casa com o príncipe, com o pobre que enriquece, com o empresário milionário que consegue realizar um negócio da China para ficar ainda mais rico. Caso não se provoque essa identificação, a ansiedade que antecede o desenlace feliz também não será despertada.

Enquanto na tragédia teríamos o aflorar da compaixão e do temor, emoções que serão purgadas com o desenlace, nesses filmes, como em uma infinidade de outros, identificação e ansiedade são os sentimentos com que se joga. O mecanismo da tragédia baseia-se no reconhecimento de que o herói é humano como nós e que sua falha poderia ser a nossa.<sup>4</sup> A esse junta-se a percepção de que o herói não merece a desgraça que se abateu sobre ele. Sua desgraça provém de sua tentativa de afirmação como sujeito diante da ameaça mítica. “Hoje”, comenta Adorno, “o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico”.<sup>5</sup>

No conto de fadas, lembra-nos Walter Benjamin, em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”,<sup>6</sup> a ameaça mítica já não é enfrentada cara-a-cara, mas através da astúcia, que obtém maior sucesso e presenteia o homem com a promessa de um final feliz. Ao movimentar as tensões de fundo edípico, tragédia e conto atingem o que há de mais profundamente recalcado tanto no indivíduo como nos laços sociais. Essa borra que jaz nas profundezas do homem e da pólis deve ser remexida e purificada — este é o sentido do termo *kátharsis*. É inevitável pensar no ganho social daí advindo.

Neste sentido é que se pode falar, com Adorno e Horkheimer, de uma “verdade sobre a catarse” que a indústria cultural vem “desvendar”. Os dois filmes aqui enfocados valem-se do conflito de fundo edípico para colocar uma falsa alternativa de dupla face, fidelidade à família x amor e empobrecimento x enriquecimento. Só o fortalecimento do capital esteve em jogo desde o início e por sua identificação com esse princípio e sua ansiedade pela ameaça que paira sobre ele é que o espectador é agraciado com o final feliz, quando pensara estar se emocionando com a sorte incerta da mocinha.

Na *Cinderela* de Disney, a paródia do final feliz do conto de fadas é ainda mais perversa ao enfatizar a cumplicidade entre a heroína e o pai do príncipe, quando transforma este último em figurante, perpetuando a fixação edípica, em vez de encenar sua superação. Tratar-se ia aqui de uma infantilização<sup>7</sup> inerente ao produto cultural, que vende o princípio do prazer como a embalagem feliz do princípio da realidade.

A questão merece maior aprofundamento, e este breve comentário pretende apenas ser um convite à reflexão. Desde já, porém, parece-nos conseqüente e crítico o hábito da protagonista de *Dançando no escuro*, filme de Lars von Trier, de retirar-se da sala de projeção antes da cena final dos musicais hollywoodianos.



<sup>4</sup> Ver comentário de Francisco de P. Saramanch em sua introdução a ARISTÓTELES. *Poética*, p.68.

<sup>5</sup> ADORNO, HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p.144.

<sup>6</sup> Em *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.215.

<sup>7</sup> Ver comentário de Adorno a esse respeito no ensaio *Komposition für den Film*. Na edição consultada, volume 15 das *Gesammelte Schriften*, p.129.

## ABSTRACT

It is the certainty that nothing else — or nothing important — can happen after the closing of a tale that allows catharsis to take place. If in most narratives there is a kind of *dénouement*, in some forms it will be specially satisfactory and reassuring. The fairy tale is one of those forms in which the cathartic effect is uppermost and fulfills specific aims, according to Bruno Bettelheim. The Hollywood movie mimetized its form as strategy of seduction, starting the tradition of the happy end in film. Taking as a model the fairy tale “Cinderella” in different versions, along with Disney’s homonymous animation and two versions of the film “Sabrina”, a relation will be traced here between catharsis and happy end in fairy tales and its use in the cultural industry.

## KEY-WORDS

catharsis, fairy tales, Hollywood

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO. *Komposition für den Film*. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976. v.15.
- ADORNO, HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES. *Poética*. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1982.
- BETTELHEIM. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.