

AS NARRATIVAS TRIVIAIS NO CONTEXTO ESCOLAR

Claudia Mattei¹

RESUMO: Este artigo se constitui em um estudo voltado para questões relacionadas à narrativa trivial e à importância de sua discussão no contexto escolar. Observadas as Diretrizes Curriculares para a Educação Básica do Estado do Paraná, este trabalho, apoiado nos estudos teóricos de Flávio René Kothe, objetiva discutir a estrutura da narrativa trivial, a importância da figura do herói e, a título de exemplificação, busca analisar três textos que incorporam esta estrutura: dois filmes, traduzidos por *Encontro de Amor* e *Missão Impossível III* e um romance sentimental: *Cinco minutos*, de José de Alencar. Já que contribuir para a formação do cidadão emancipado e do leitor crítico de textos é um compromisso da escola, oportunizar uma leitura não-trivial da trivialidade é parte deste compromisso.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa trivial. Leitura. Herói. Mídia.

ABSTRACT: This article encompasses a study on issues related to trivial narrative and the importance of its discussion at the school context. Taking into consideration the Curriculum norms to Elementary Education of the state of Paraná, this work, based on theoretical studies of Flávio René Kothe, aims at discussing the structure of trivial narrative, the importance of the hero and, as an exemplification, it analyzes three texts which incorporate that structure: two movies, *Maid in Manhattan* and *Mission: Impossible III*, translated as *Love Affair* and *Impossible Mission III* and a sentimental novel: *Five minutes*, by José de Alencar. Since contributing to the emancipated citizen education and the text critical reader is a school commitment, to make possible a non-trivial reading of triviality is part of this commitment.

KEYWORDS: Trivial narrative. Reading. Hero. Media.

INTRODUÇÃO

“A narrativa trivial é uma ocupação básica de toda a população, em todas as idades; deve ser, portanto, um objeto relevante de estudos.” A frase de Flávio René Kothe (1994, p. 139), principal autor que embasa este trabalho, revela, sinteticamente, a temática e os objetivos pretendidos com essa produção científica.

¹ Especialista em Língua Portuguesa, professora da Educação Básica da Rede Estadual de Ensino do Paraná. O texto a seguir, sob a orientação da Prof^a Ms Maria Beatriz Zanchet – Unioeste, Campus de Marechal Cândido Rondon, constitui o artigo de conclusão do Programa de Desenvolvimento Educacional – PDE, instituído pela Secretaria de Estado da Educação do Paraná, em parceria com a Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

Devido ao fato de a narrativa trivial estar presente no cotidiano de todas as pessoas e, portanto, dos alunos das escolas da Educação Básica, ela deve ser objeto de estudos nas instituições escolares.

Pretende-se mostrar a importância do papel da escola na discussão acerca da narrativa trivial e de como alguns textos, principalmente midiáticos, incorporam a sua estrutura profunda.

O trabalho discute a estrutura da narrativa trivial, a presença da figura do herói e o papel da escola diante de textos triviais; também analisa, a título de exemplificação, três obras pertencentes ao gênero trivial: dois textos cinematográficos e um literário.

O estudo, que leva em conta as Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa da Educação Básica do Paraná, pretende trazer contribuições para o trabalho de Língua Portuguesa nas escolas, principalmente no que diz respeito à discussão do midiático trivial, tão importante para a formação do leitor crítico de textos e das mais diferentes situações vividas no dia-a-dia.

LEITURA, CULTURA DE MASSA E NARRATIVA TRIVIAL

Ao questionar o ensino de leitura e literatura no âmbito da escola, o professor, de imediato, depara-se com um novo fenômeno social que inclui, não apenas o circuito de produção, mas, igualmente, o de consumo. Dessa forma, uma série de obras acabam adentrando o circuito escolar, consumidas em massa pelos alunos. O campo do entretenimento mudou bastante e, mesmo as observações de Umberto Eco (2006), com seus famosos conceitos de “apocalípticos” – os que se entregam à condenação da cultura de massas – e os “integrados” – que vêm na cultura de massas uma forma de democratização – , parece que não delimitam bem a fronteira entre a chamada cultura popular e erudita. As próprias instituições acadêmicas, antes tão rígidas nos seus assuntos elencados para pesquisa, hoje, começam a debruçar-se sobre fenômenos culturais como a música sertaneja, os *best-sellers*, além, é claro, das possibilidades de comunicação advindas da Internet, entre as quais orkut, myspace, facebook, blog, MSN, e-mail, twitter, etc.

“Nos dias de hoje, a informação é facilmente encontrada, mas onde está a sabedoria?” Esta brilhante questão introduz o prefácio da obra *Como e por que ler* (2001, p.15), do crítico norte-americano Harold Bloom e fomenta uma

significativa reflexão acerca do prazer da leitura como hábito pessoal, capaz de conduzir à alteridade:

Literatura de ficção é alteridade e, portanto, alivia a solidão. Lemos não apenas porque, na vida real, jamais conheceremos tantas pessoas como através da leitura, mas, também, porque amizades são frágeis, propensas a diminuir em número, a desaparecer, a sucumbir em decorrência da distância, do tempo, das divergências, dos desafetos da vida familiar e amorosa. (BLOOM, 2001, p.15).

Recorrendo a uma quantidade expressiva de obras literárias – poemas, contos, romances e peças teatrais – e apoiando-se em obras e ensinamentos extraídos de Samuel Johnson, Bacon e Emerson, Bloom (2001, p.18) propõe uma fórmula capaz de responder ao como e ao porquê do ato da leitura: “encontrar algo que nos diga respeito, que possa ser utilizado como base para avaliar, refletir, que pareça ser fruto de uma natureza semelhante à nossa, e que seja livre da tirania do tempo.”

Insistindo na idéia de que os valores, tanto na vida quanto na literatura, têm muito a ver com a maneira de ver, reagir e sentir de cada pessoa, portanto, com o idiossincrático, Bloom exorta o leitor – com base em uma profunda leitura de Shakespeare – a exorcizar certos fantasmas que permeiam o mundo acadêmico em termos de leitura:

Um deles é a Morte do Autor; outro é a asserção de que o ser é uma ficção; outro é a proposta de que personagens literários e dramáticos não passam de caracteres impressos em uma página. Um quarto fantasma, o mais pernicioso de todos, é a proposição de que a linguagem pensa, nós não. (BLOOM, 2001, p.25).

No desenvolvimento do prólogo do livro, Bloom retoma a tese segundo a qual a capacidade de formar opiniões críticas e chegar a avaliações pessoais está relacionada com a plena disposição de ler por iniciativa própria. Contudo, tal disposição não se dá gratuitamente, uma vez que o mundo do consumo tem seus próprios alicerces e investe na quantidade.

Assim, cumpre investigar qual é a estrutura que subjaz às obras que se caracterizam como consumo de massa. De acordo com Sodré (1985, p.15), na literatura de massa,

não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanésca. O que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade. É o

mercado, e não a escola, que preside às condições de produção do texto. (SODRÉ, 1985, p.15).

Paes (1990, p. 26), valendo-se das considerações de Umberto Eco, acerca da diferença entre cultura de massa e cultura de proposta (esta uma outra denominação da cultura considerada erudita), afirma que: “Na cultura de massa, a originalidade de representação tem importância muito menor.” Especifica, ainda, que essa última (cultura de massa) se limita, “na maioria dos casos, ao uso de recursos de efeito já consagrados, mesmo arriscando-se a banalizá-los pela repetição.” (PAES, 1990, p.26).

Referindo-se à cultura de massas, Kothe (1994, p.89) chama a atenção para problemas que levam o povo, pobre de recursos materiais, à pobreza espiritual. Para ele,

Na era da cultura de massas, tem-se massas sem ter cultura. Os melhores produtos do espírito humano não são levados de modo efetivo à população. Não se procura educar o povo através da arte: procura-se divertir, com superficial engodo; nem sequer se dá tanto mais diversão quanto menos se tem pão, pois a pobreza espiritual acompanha a material. (KOTHE, 1994, p.89).

O problema da falta de leitura que geralmente acomete as massas contribui significativamente para tal pobreza espiritual. A televisão/mídia, que tem hoje o domínio sobre o tempo livre das massas, favorece a sua permanência no estado vegetativo em que se encontram. Lê-se pouco, mas, em compensação, dedica-se muito tempo à televisão e aos recursos midiáticos. Pobreza espiritual e material andam lado a lado, sem que nada seja feito para reverter tal situação, pelo contrário, em geral, há a intenção de confirmá-la. Numa época aparentemente esclarecida, a televisão/mídia cultiva a regressão, contribuindo para a manutenção do sistema e da estrutura da sociedade vigente.

A época atual, aparentemente esclarecida, é cada vez mais dominada e manipulada por regressões. Com o progresso da mídia, cultiva-se mais que nunca a regressão. Se ninguém consegue ser produtivo e adulto o tempo todo, necessitando períodos de “relax” como de sono, é, no entanto, muito diferente a regressão sistemática cultuada na narrativa trivial e aquilo que é propiciado pelos sonhos. Com a trivialidade, a mídia quer divertir, distrair, para, conseguindo mais ‘ibope’, cobrar mais pelas propagandas: o espectador interessa apenas como consumidor potencial. (KOTHE, 1994, p.144).

A respeito do texto de massa, Sodré (1985, p.16-7) enfatiza que “é precisamente o tipo de produto capaz de espicaçar a ‘curiosidade universal’: crime, amor, sexo, corpo, aventura, etc., são alguns dos significados constantes, associados a informações trazidas no bojo das novidades técnico-científico-culturais.” Associados às imagens advindas do mito, esses conteúdos são de grande interesse para o público consumidor.

Não é sem motivo que determinadas repartições, nas quais as pessoas precisam aguardar o momento de serem atendidas, deixam à disposição revistas que trazem à tona a vida de famosos, por cuja privacidade as pessoas sentem curiosidade. Por gostarem muito dos conteúdos veiculados pelas revistas, as pessoas se entretêm e não reclamam do tempo de espera; evita-se, desse modo, incômodos para as partes envolvidas. Assuntos como relacionamentos amorosos e sexuais, corpos perfeitos, ascensão pessoal e profissional estão na lista dos que geram maior curiosidade.

A curiosidade é considerada uma palavra-chave para a chamada literatura de massa, assim como a palavra entretenimento.

É preciso considerar, no entanto, que, no que tange aos subgêneros da narrativa trivial, diferentemente do que podem supor alguns, eles não são apenas meios de entretenimento, mas muito mais do que isso: profundamente ideológicos, são formas de manutenção e de reprodução da “ordem” social vigente.

Por meio da diversão se repassa [...] uma “mensagem”, que em geral não aparece como aforisma claro ou ideograma explícito, mas está embutida na estrutura profunda: a narrativa trivial é um complemento do modo de produção, destinando-se à manutenção e reprodução das forças e relações de produção vigentes. (KOTHE, 1994, p.44).

A reiteração é a regra básica da narrativa trivial. Esta “funciona como uma doutrinação diuturna da população, para que determinados valores sejam mantidos mediante reiteração. É como se a população precisasse, a cada noite, a reafirmação de certos princípios desmentidos durante o dia.” (KOTHE, 1994, p.54).

Essa repetição do mesmo, milhares de vezes, disfarçada sob alterações de fachada, é requisito fundamental para que o trivial se institucionalize enquanto tal. Nas palavras de Kothe (1994, p.51-2), “para conseguir institucionalizar-se como trivial, ele precisa ser muitas vezes repetido. Para

tanto, é preciso que estruturas de poder permitam essa repetição, e a queiram. Assim, ele se inclina à confirmação do poder vigente e daquilo que ele representa, ou seja, a força dominante na sociedade.” (KOTHE, 1994, p.51-2).

Com milhões de variações, em nível de estrutura de superfície, a estrutura profunda das narrativas triviais é sempre a mesma, “um gesto semântico, conjugando um sentido a um modo de dizer, destinado a doutrinar pessoas sob a aparência de diversão.” (KOTHE, 1994, p.30).

Exatamente pelo fato de que essa estrutura é sempre a mesma, o trivial precisa de muita criatividade na estrutura de superfície. Isso quer dizer que, para atrair e manipular os consumidores, ele precisa se valer da inventividade e de várias tecnologias, para, no fundo, mostrar sempre a mesma coisa: o bem é só bem, o mal é só mal, o bem vence o mal e a justiça se concretiza com a punição dos maus e a recompensa aos bons. Nesse sentido, prevalece o império do estereótipo.

Através de suas histórias, com a “justiça” feita aos bons e aos maus, a narrativa trivial traz promessas de “salvação eterna”. Quem é bom vence e é recompensado; quem é mau perde e é punido; todas as coisas acontecem como deveriam acontecer, sem nada de inesperado ou surpreendente. O receptor já sabe, no início, o que vai acontecer no final e que este será feliz para os “bons”.

Uma característica do trivial é o silogismo da estrutura profunda. O bandido é bandido; o mocinho é mocinho; a mocinha é mocinha; o mau é mau; o bom é bom; quem ama, ama; quem não ama, não ama; quem está predestinado, cumpre o seu destino; quem não está predestinado, não cumpre o seu destino; quem está condenado, acaba sendo condenado; quem deve ser premiado, acaba sendo premiado e assim por diante. Cada um demonstra que é o que é, e ele é o que se supunha que fosse. As suas características mais profundas aparecem do modo claro, evidente e estereotipado desde o começo. Não há engano possível. (KOTHE, 1994, p.56-7).

Diante de narrativas que apresentam tal estrutura, as pessoas se sentem satisfeitas, como se aquela justiça concretizada na ficção atingisse sua realidade. Os recursos manipulatórios aí engendrados fazem com que, através da ficção, as pessoas vejam uma solução luminosa para os seus problemas. Elas querem aquilo que lhes é apresentado, querem que seja feita a “justiça”, querem o “final feliz” prometido e permitem, portanto, serem enganadas pelo trivial. “O receptor quer ser enganado, ele quer que o mundo seja como ele lhe

é apresentado, com uma luminosa solução final, em que a verdade aparece triunfante e a justiça se faz, recompensando os bons e punindo os pecadores.” (KOTHE, 1994, p.26).

Nas narrativas triviais, o final necessariamente é feliz. Os receptores de tais narrativas, cujos problemas, geralmente, custam-lhes muitos sofrimentos, gostam da promessa do “final feliz”, esperam, dessa forma, uma salvação que possa resolver as situações desconfortáveis e desagradáveis das quais não podem fugir no seu cotidiano. A felicidade negada pela realidade, a ficção trivial dá.

Ao vivenciar aquela história cujo final é feliz, é dada ao receptor a possibilidade enganosa de que seus desejos estão sendo atendidos e de que seu sofrimento e seu cansaço estão sendo amenizados. A fantasia suaviza sua dor e, por isso, é tão desejada.

É como se houvesse um cansaço de realidade e um profundo desejo de fantasia, mundos ficcionais a amainarem o impacto do cotidiano, a embalsamarem e massagearem o cansaço existencial, a preguiça, a regressão ao estado vegetativo. [...] Cria-se – ou pretende-se criar – um espaço ideal, em que sonhos se tornam “realidade”. (KOTHE, 1994, p.45).

O expressivo consumo das narrativas triviais demonstra a necessidade que o homem tem de compensar, pela fantasia, aquilo que ele não tem na realidade. O que a realidade nega, a ficção trivial dá, consolando-o.

Se essas narrativas triviais são tão consumidas é porque elas aparentam atender a necessidades de fato existentes. Elas serem tão repetidas demonstra que elas nunca realmente atendem a essas necessidades e que estas são reabertas a cada dia. Talvez o homem sinta a necessidade de fantasia e de justiça, de uma fantasia de justiça, assim como sente necessidade de alimentos: ou talvez por não ver sua fome saciada, ele precise compensá-la pela fantasia. [...] Através da identificação com o heróico defensor da “justiça”, o receptor confessa, sem querer e sem saber, a sua fraqueza, a sua necessidade infantil de se identificar com o que parece mais forte, o seu desejo de ver atendida, ao menos na fantasia, a justiça que ele não deve, portanto, ver realizada nem atendida na prática cotidiana. Senão, ele provavelmente não sentiria essa compulsão de olhar a mesma história, por mais bem embrulhada que estivesse, ser repetida dia-e-noite com apenas algumas variações de superfície (suficientes para não haver o reconhecimento de que se tem aí sempre o mesmo). (KOTHE, 1981, p.157).

Não se pode negar que é característica do ser humano fantasiar. O que merece questionamento não é o fantasiar em si, mas as circunstâncias em que se dá essa fantasia, através da narrativa trivial. Fantasiando, o ser humano

compensa a sua regressão, conforma-se e deixa de perceber o que realmente está acontecendo à sua volta, em relação ao seu direito de ter na realidade o que ele apenas tem na ficção.

Para Kothe (1994, p.140-1),

[...] trata-se de uma fantasia compensatória, um retorno ficcional ao desejo de onipotência da criança, proporcional à própria impotência: cultiva o infantilismo nos adultos, a vontade de tudo dominarem e serem servidos por tudo, deixando o esforço para consegui-lo nas mãos dos outros, seus representantes, com os quais se identificam e, em função dessa identificação, já parecem ter a obrigação de atender às fantasias e aos desejos de seus procuradores. Não há uma reflexão sobre os fundamentos dessa busca. Há uma entrega à fantasmagoria como a um ópio. A reiteração *ad infinitum* das mesmas histórias, sob o disfarce de serem diferentes, cultiva a alienação vigente, e ao mesmo tempo a exacerba, fazendo com que os receptores não queiram mais sair dela. (KOTHE, 1994, p.140-1).

As narrativas triviais iludem e enganam quando, na tentativa de realizar na ficção o que não acontece na realidade, mostram soluções individuais para problemas que são coletivos. A idéia repassada é a de que um caso solucionado resolve o problema de todos. O que acontece de fato é que, na realidade, nenhum problema coletivo é resolvido, muito pelo contrário, quando não se agravam, os problemas sociais permanecem os mesmos, uma vez que a solução não interessa aos grupos dominantes da sociedade capitalista em que se vive.

Um grande problema do consumo exagerado dos subgêneros da narrativa trivial é que, através deles, não se incentiva o pensamento crítico. Com uma estrutura simplória, o gênero trivial não exige nenhum esforço intelectual do seu receptor, reduzindo-o a um ser vegetativo e acomodado, ao provocar uma percepção cada vez mais empobrecida da realidade e uma dificuldade cada vez maior de aprofundamento acerca de questões fundamentais para o ser humano.

Tendo por base a diferenciação feita por Umberto Eco entre cultura de proposta e cultura de massa, Paes (1990, p.26) especifica a oposição:

Outro critério de diferenciação é o do esforço. Assim como lisonjeia o gosto estratificado dos consumidores para mais facilmente lhes vender o que produz, a cultura de massa se preocupa em poupar-lhes, no ato de consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória. Para tanto, reduz a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas e os conflitos entre esses

valores à dinâmica de um faz-de-conta que não chega a perturbar a cômoda digestão do pitoresco, do sentimental, do emocionante ou do divertido. Já a cultura de proposta não só problematiza todos os valores como também a maneira de representá-los na obra de arte, desafiando o fruidor desta a um esforço de interpretação que lhe estimula a faculdade crítica em vez de adormecê-la. (PAES, 1990, p.26).

É necessária a percepção de como de fato funciona a realidade e por que funciona assim. “Nela é mais difícil perceber quem é o quê: se bom, se mau; se amigo, se traidor. Só com o tempo é que se pode chegar a um juízo mais correto. Normalmente, o traidor se apresenta primeiro como amigo, o assassino como vítima ou inocente, o mau como salvador e filantropo.” (KOTHE, 1994, p.94). O que acontece na realidade é bem diferente do que o trivial mostra. Nem sempre o “final” é feliz para o povo, aliás, quase nunca; nem sempre a verdadeira justiça é praticada e dificilmente ocorre a recompensa aos bons e a tão propagada punição aos maus.

O HERÓI TRIVIAL E A LEGITIMAÇÃO DO PODER VIGENTE

Uma das características do herói, de acordo com Sodré (1985, p.21), é a solaridade. “O herói tem a mesma invencibilidade do sol, que entra e sai das sombras sem que nada possa alterar o poder de seu brilho.” Segundo ele, são traços solares do herói: a lealdade, a franqueza, a determinação, a coragem, a solidariedade, a redenção, a salvação, a justiça, entre outros. “O herói coloca-se no grupo social como uma individualidade solidária e redentora, isto é, como um salvador ou um justiceiro. Distingue-se daqueles que se integram na sociedade por caminhos escusos ou impuros.” (SODRÉ, 1985, p.22).

Nas narrativas triviais, o herói é uma constante: é aquele com o qual o receptor se identifica, para se sentir forte, poderoso, vencedor, sensações que sua realidade não lhe proporciona. A presença do herói é importante no trivial, porque ele sempre defende a lei e a “justiça”, as quais representam a “ordem” vigente. Ele pode ser de diferentes tipos, mas é sempre aquele que restabelece algo que foi violado: uma lei é transgredida, o herói encontra o transgressor, este é punido e ele recompensado. A divisão entre o bem, representado pelo herói, e o mal, representado pelo transgressor, é rígida e maniqueísta. No final, o herói é sempre o vencedor e é recompensado pelos seus esforços.

O que o herói trivial faz é legitimar o poder vigente. Ele defende a ordem da sociedade da forma como ela está estruturada e, para mantê-la, é autorizado a tomar diversas medidas, até mesmo matar, caso haja “necessidade”. Tudo o que ele faz, até mesmo seus exageros, é para o bem da sociedade. Nada do que faz é questionado e objeto de discussão.

[...] a sua função básica é sempre a mesma. Ele é o defensor da lei. A lei é, para ele, aplicação da justiça. E a lei que ele defende – geralmente a favor do governo, mas podendo inclusive fazer com que ele em algum momento se volte contra um representante governamental – é, por baixo de todos os mil escamoteamentos, a lei da propriedade privada, a lei da estrutura vigente nesta sociedade. A própria lei não é vista como gerada em função de certos interesses e não de outros. (KOTHE, 1985, p.70).

A estrutura da sociedade e suas leis nunca são questionadas. Pelo contrário, o herói sempre defende a “ordem” da sociedade vigente. Quem ousa subverter ou questionar tal “ordem” é o vilão, o representante do mal, aquele que deve ser rechaçado. Quando uma norma é violada, “o herói procura o vilão que a violou; o violador é encontrado e punido; violas ressoam para o herói. A divisão entre bem e mal é rigidamente maniqueísta: bom herói é quem defende a lei; mau é quem vai contra a lei. A própria lei nunca é discutida nem questionada: ela é absoluta.” (KOTHE, 1985, p.70-1).

Na narrativa trivial, o herói é grande e o vilão é baixo. Um só tem características de “grandeza” e o outro só de “baixeza”. “A obra trivial é linear, exhibe apenas a ‘grandeza’ do seu herói e a ‘baixeza’ do seu vilão, sem entender a natureza contraditória e problemática desses conceitos.” (KOTHE, 1985, p.23).

Como representante do bem e salvador da sociedade, o herói é admirado e idolatrado. Ele faz coisas impossíveis para que o receptor da narrativa possa ver o resultado que espera, algo que dificilmente vê na realidade. No final, sempre dá tudo certo e o herói é sempre o vencedor. Para Kothe (1985, p.71), “o herói da narrativa trivial é um pseudo-herói: só aparentemente ele arrisca a vida; de fato, já de antemão se sabe que ele vai vencer. Ele serve para assegurar que o sistema vigente é superior.” (KOTHE, 1985, p.71).

Quanto mais este herói é um pseudo-herói, tanto mais se necessita fazer dele um super-herói. Quanto mais fracos os homens numa

sociedade, tanto mais eles precisam de super-heróis. E tanto mais super-heróis eles recebem para se manterem fracos. Esses “heróis” aparentemente correm grandes perigos e só no último instante salvam a situação e a si mesmos, um resultado já esperado pelo espectador ou leitor, pois pertence à poética normativa e ao código do gênero: isto corresponde à situação do próprio receptor. Apesar dos perigos que corre em seu dia-a-dia para sobreviver, é-lhe assegurado que, no fim, tudo vai dar certo. Que tudo acabe dando certo é o que mais deseja o instinto de sobrevivência. Por outro lado, existe aí implícito um sonho de justiça e de valorização dos mais fracos, que é transferido para o reino da fantasia. (KOTHE, 1985, p.72).

Vive-se numa sociedade aparentemente esclarecida, mas que se deixa manipular, que necessita de super-heróis que lhe são dados justamente para a manutenção de sua fraqueza, de sua impotência diante de algumas dificuldades. Se às pessoas tivesse sido dada a oportunidade de refletir sobre suas reais necessidades, elas não estariam satisfeitas e conformadas com os heróis que lhes são servidos todos os dias principalmente pelos meios de comunicação de massa; estariam, sim, lutando pela sua emancipação, por uma vida que lhes garantisse a dignidade a que todos deveriam ter acesso.

O poder vigente precisa, para ser mantido, da narrativa trivial e da sua tão importante figura do herói. Cabe aos educadores, no entanto, o papel de desmistificá-la.

O PAPEL DA ESCOLA: POR UMA LEITURA NÃO-TRIVIAL DA TRIVIALIDADE

As narrativas triviais fazem parte do dia-a-dia das pessoas em geral, o que quer dizer que estão presentes no mundo dos alunos da Educação Básica. Diariamente as pessoas entram em contato com a trivialidade, principalmente através de programas televisivos, altamente consumidos pelo público infanto-juvenil.

Se há uma excessiva oferta da trivialidade, principalmente através da televisão, é porque há uma proporcional procura por ela. Se ainda se oferece, com muita frequência, a narrativa trivial é porque ainda existe o gosto e a preferência por esse gênero narrativo.

Diante de tal realidade, a escola não pode se omitir. É fundamental que nela se discuta a narrativa trivial, como ela se estrutura e como algumas obras literárias e principalmente cinematográficas incorporam a sua estrutura

profunda. Partindo-se dos gostos e preferências dos alunos, pode-se fazer um trabalho de discussão e análise de textos triviais, que será não só de grande interesse para os receptores, como também de grande importância para eles.

O problema é que nem sempre isso acontece. Nem todas as escolas vêem a relevância e a necessidade de discutir, no seu âmbito, a narrativa trivial. Essa omissão traz prejuízos aos que só conseguem fazer da trivialidade uma leitura trivial. A oportunidade de uma outra leitura do trivial deve ser dada na escola, principalmente pelos professores de Língua Portuguesa, já que se ocupam do trabalho com a produção e a recepção dos diversos gêneros textuais. O gênero trivial está aí, mais presente do que nunca no cotidiano da grande maioria das pessoas, e essa realidade não pode ser ignorada, principalmente pela escola, que, para alguns, é a única oportunidade de acesso a momentos de reflexão.

É possível, de acordo com Kothe (1994, p. 57-8), que se faça das narrativas uma leitura diferente daquela que costumeiramente se faz da trivialidade, uma leitura não-trivial, com o desnudamento do seu gesto semântico:

[...] no caso da narrativa trivial é possível chegar-se a uma conclusão diversa da proposta pela sua lógica interna. Ela propõe uma conclusão por meio do seu enredo, da natureza dos personagens e do final, mas a leitura que se pode fazer disso – e que não é a da média dos seus receptores e não é a leitura trivial que se costuma fazer da narrativa trivial – pode ser de natureza antitética à sua postulação. (KOTHE, 1994, p.57-8).

Para evitar que o ser humano se deixe manipular e desista de pensar, em conseqüência da estrutura simplória da narrativa trivial e de seu gesto semântico, é necessária essa leitura não-trivial da trivialidade. É importante que os alunos sejam capazes de fazer essa leitura diferente. Como esse processo não ocorrerá naturalmente, é preciso que se faça um trabalho no sentido de questionar a ideologia do gesto semântico subjacente às narrativas triviais, é preciso que os alunos percebam os mecanismos de manipulação aí presentes. “Perceber tais mecanismos de manipulação é livrar-se de suas malhas, é dominar o que pretende dominar o sujeito, é adquirir poder sobre o que foi feito para dominar.” (KOTHE, 1994, p.101).

É por isso que, num mundo cada vez mais dominado por tecnologias avançadas e, apesar disso, pela narrativa trivial, a escola tem um papel

fundamental. O trabalho de questionamento e discussão da ideologia subjacente às narrativas triviais e de libertação das malhas que aprisionam o consumidor desse gênero narrativo é importante para a formação do cidadão emancipado e do leitor crítico de textos e das mais diferentes situações da vida. Esse é um compromisso do qual a escola e os educadores não podem se furtar.

A ESTRUTURA TRIVIAL NO CINEMA E NA LITERATURA

Na literatura e principalmente no cinema, a trivialidade se faz presente em muitas de suas narrativas. Para que se perceba como a trivialidade percorre uma gama diversificada de gêneros, são analisados dois filmes e um romance.

Procura-se priorizar, para tal análise, dois tipos de narrativa que fazem parte das preferências do público juvenil: sentimental e de aventuras. A análise desses dois tipos de narrativa é oportuna porque atinge duas tendências muito presentes no cotidiano dos alunos da Educação Básica, uma vez que o consumo destes subgêneros é bastante significativo no universo dos alunos adolescentes.

A trivialidade de *Missão Impossível III*: presença do herói

O filme *Missão Impossível III*, baseado na série criada por Bruce Geller para a TV americana, integra o circuito de filmes comerciais que se valem de determinados expedientes característicos do gosto popular para, dessa forma, investirem na continuidade da série. Como os dois anteriores – *Missão Impossível I* e *Missão Impossível II* – o filme gira ao redor de histórias típicas de espiões em busca da verdade, de suas alucinadas infiltrações e de uma agência toda poderosa, a IMF (Impossible Mission Force), capaz de agregar indivíduos prodigiosos e humanamente bem intencionados.

Produzido por Tom Cruise e Paula Wagner e dirigido por J.J. Abrams, com música de Michael Giacchino, supervisionada por Danny Bramson, *Missão Impossível III* conta, em seu elenco, com artistas de considerável notoriedade: Tom Cruise, Philip Seymour Hoffman, Ving Rhames, Billy Crudup, Michelle Monaghan, Jonathan Rhys Meyers, Keri Russel, Maggie Q e Laurence Fishburne. O gênero do filme mistura ação, aventura e suspense.

O filme gira em torno de ações/resgates humanamente impossíveis. Vencer a impossibilidade de uma missão é conquista exclusiva de herói. A figura do herói, portanto, é imprescindível para que a narrativa se desenvolva dentro das limitações do trivial. A terceira versão de *Missão Impossível* mantém a estrutura trivializante da invencibilidade do herói em situações concretamente impossíveis.

Há, no filme, uma divisão clara e maniqueísta entre o círculo do bem e o círculo do mal. Pertencente ao primeiro círculo, Ethan Hunt é o herói por excelência da narrativa, tendo como seu principal antagonista Owen Davian, do outro grupo, o maior vilão da história.

Para a existência de um super-herói, é óbvio que se necessite da atuação de um super vilão, que mostre o quanto o herói é forte e invencível. “Para enfrentar heróis tão super, os vilões acabam tendo de ser super vilões: deuses dos infernos, demônios disfarçados de gente, bonecos do mal.” (KOTHE, 1985, p.74). Davian é o super vilão, um perigoso e sádico traficante de armas, que ninguém consegue prender. Para detê-lo, só mesmo um herói que também fosse super, um herói de “missões impossíveis”, ou seja, somente o invencível Ethan Hunt.

No início do filme, ocorre a festa de noivado de Ethan e de Júlia, moça muito bonita. Durante a comemoração, Ethan recebe um telefonema de um representante da IMF (Força Missão Impossível), instituição para a qual trabalha sigilosamente. O objetivo do telefonema era convidá-lo para uma missão de resgate de uma agente da IMF desaparecida, Lindsey Farris. Apesar de sua função na IMF não ser mais a de trabalho em campo, ele aceita o convite.

Ethan e seus companheiros de missão vão para Berlim e, apesar de todos os obstáculos insuperáveis provocados pela equipe ligada ao criminoso Davian, conseguem resgatar Lindsey. A experiência, apesar dos esforços do grupo de Ethan, não é bem sucedida, porque o explosivo que os bandidos haviam implantado no cérebro de Lindsey é ativado e ela morre nos braços de Ethan, quando já estão no caminho de volta.

O mau Davian, causador da morte de Lindsey, além de envolvido em diversos tipos de crimes, precisa ser punido. Pegar Davian passa a ser, então, a principal missão de Ethan.

Quando Ethan fica sabendo de um evento beneficente no Vaticano, oportunidade que seria aproveitada por Davian para negociações em torno de algo chamado “Pé de Coelho”, imagina planos de como lá chegar e capturar o criminoso, sem despertar suspeitas de seu chefe na IMF, o qual, provavelmente, não aprovaria tais iniciativas. Os planos (que envolvem a equipe com a qual foi para Berlim) são mirabolantes e impossíveis, mas, apesar de todos os entraves, são executados competentemente, tendo seu objetivo alcançado. A equipe, sobretudo Ethan, consegue capturar Davian da forma planejada, dando a impressão aos outros de que o bandido havia morrido numa explosão.

Tudo está perfeito, até o momento em que, no caminho para a agência, sofrem ataques explosivos da parte dos companheiros de Davian. Durante o tumulto de ataques e defesas, os bandidos conseguem libertar Davian, que passa a representar novamente um grande perigo para a sociedade e, agora, principalmente para Ethan e as pessoas de quem gosta, especialmente Júlia, sua esposa (antes de ir para o Vaticano, Ethan se casa com Júlia).

Ethan sai desesperado do local dos ataques para salvar sua esposa Júlia, que, a partir daí, passa a ser vítima do criminoso Davian. Após várias loucuras para encontrá-la, recebe um telefonema e descobre que é tarde demais para protegê-la: Júlia já está em poder de Davian. Sua missão, agora, não é mais apenas profissional, é sobretudo pessoal: quem precisa de ajuda é sua linda esposa Júlia.

Apesar de todas as complicações a que Ethan terá que se submeter para resgatar Júlia, os espectadores já sabem, de antemão, que o bem vencerá o mal, que ele conseguirá o que pretende e mais ainda: fará a justiça que todos esperam, punindo os maus. O que acontece no filme é de fato o que se espera. Como já se sabe que ele, o herói, vai vencer, pode-se dizer que não é propriamente um herói, mas um pseudo-herói.

Para Kothe (1981, p.156-7),

O “herói” dessas narrativas triviais só aparenta arriscar a própria vida: de fato já se sabe de antemão que ele vai vencer. Por isso, ele não é propriamente um herói, mas apenas um pseudo-herói. E por ser apenas um pseudo-herói, faz-se dele um “super-herói”. É um “herói” que, ao invés de ser um agente modificador do real e da história, é um agente de manutenção do *status quo*. Todo o enredo procura criar a impressão de que o “herói” está correndo enormes riscos e

que ele nunca conseguirá vencê-los (o que faz com que o receptor fique “torcendo” pela vitória do “herói”, com o qual está identificado pela própria estrutura da narrativa), mas o desenlace já está previamente fixado pela convenção da narrativa. Isto permite ao receptor uma identificação tranqüila e controlada com o seu “herói”. Cria-se um pacto de ilusão entre narrador e receptor. (KOTHE, 1981, p.156-7).

Mais uma vez Ethan demonstra sua invencibilidade ao executar planos incríveis, impossíveis, diga-se de passagem, para pegar o “Pé de Coelho”, em Shanghai, China, já que esta era a exigência de Davian para libertar Júlia. Com a ajuda da mesma equipe que atuou com ele no casos anteriores, Ethan, através de esforços sobre-humanos, consegue o tal Pé de Coelho e o leva até o local da exigência. Um carro chega, ele entra e é obrigado a beber um líquido que está ao seu lado.

Quando Ethan acorda, está amarrado diante de Davian e de outra pessoa presa com a aparência de Júlia. Antes de torturá-lo, com a ameaça de matar Júlia, injetam no seu cérebro, pelo nariz, um explosivo como aquele que colocaram em Lindsey.

Davian mata a moça que Ethan pensa ser sua mulher, mas não é, como é de se esperar. Se realmente fosse ela, não poderia haver o tão esperado e merecido final feliz para o bom e herói Ethan. Na verdade, a moça era outra, estava apenas com a aparência de Júlia, devido a uma máscara que lhe fora colocada.

[...] o “herói” num momento próximo ao final, precisa aparentar um quase-fracasso, uma quase impossibilidade de vencer as “forças do mal”. Isto serve tanto para criar uma tensão que atraia a atenção do espectador para ser apresentada uma propaganda comercial [...], quanto para colocar o espectador ou leitor mais do lado do herói e destacar a heroicidade deste, restaurando a “justiça” abalada. O destino se instaura aí com um grau de fatalidade maior do que o de qualquer tragédia grega. Nesta, o espectador está do lado do “bandido”, isto é, o herói é um violador de normas e da normalidade. Com isso, há um questionamento do homem e de seus valores fundamentais jamais alcançado pela narrativa trivial. (KOTHE, 1981, p.159).

Nesse momento de “quase-fracasso”, Ethan descobre o envolvimento de um agente da IMF com os bandidos, envolvimento esse responsável por várias complicações, sem as quais a narrativa ficaria muito reduzida e não atrairia tanto a atenção dos espectadores.

Diante do agente corrupto, Ethan fica sabendo que Júlia ainda está viva. Consegue a confirmação disso e livra-se do agente de uma forma surpreendentemente impossível (praticamente todos os seus atos são humanamente impossíveis).

Antes estava preso, sem nenhuma possibilidade de alcançar o que quer que fosse; pouco tempo depois, já está diante de Júlia amarrada a uma cadeira. Nesse local, trava difíceis batalhas e heroicamente consegue a vitória que todos esperam: liberta Júlia e consegue neutralizar o explosivo em seu cérebro que havia sido ativado minutos antes por Davian. Confirma-se o esquema trivial e cada “círculo” recebe aquilo que merece: os bandidos, inclusive o perigoso Davian e o corrupto agente da IMF, são mortos (justificativa para a legítima defesa), enquanto que os bons Ethan e Júlia podem sair livres e felizes daquele lugar.

Que tenha ocorrido um banho de sangue para que tal “justiça” tenha sido estabelecida não importa. O que realmente importa, em se tratando de uma narrativa trivial, é que os maus sejam punidos e os bons recompensados.

O “mocinho” sempre mata em legítima defesa; a sua astúcia é a inteligência, não a safadeza malvada do “bandido”. Tudo é feito para que o receptor se identifique com o lado da positividade indiscutida, aniquilando a maldade, para que, assim, se possa fazer de conta que a justiça se instaurou na Terra. (KOTHE, 1994, p.26).

Quando Ethan volta para a agência da IMF, tudo já está esclarecido e ele conquista o respeito, a admiração e o reconhecimento de seu chefe, de quem, por necessidade, às vezes, escondia seus planos.

O final é muito feliz para Ethan e Júlia que agora, finalmente, poderão viajar em lua-de-mel.

Trata-se de um final que se enquadra nas possibilidades elencadas por Kothe (1981, p.156), ao tratar da narrativa trivial:

No fim, sempre vencedor, os esforços desse “herói” são recompensados: ele ganha a mão da princesa, entra em merecidas férias, recebe um dinheiro extra, o chefe durão lhe sorri, ele casa com a princesa, a beleza vai para a cama com ele, ele faz uma viagem, é nomeado cavalheiro ou agente especial, etc. (KOTHE, 1981, p.156).

Com exceção de alguns poucos acontecimentos, tudo ocorre como se espera. No final, que é feliz para os bons (principalmente para o invencível herói), os maus são punidos e os bons recompensados.

O espectador, que se identifica com o herói, fica com a sensação de que a justiça foi feita. Ele fica feliz com o final, porque alcança, na fantasia, o que não consegue na realidade: pelo menos na fantasia, consegue ver aquilo que gostaria de ver nas reais situações da sociedade e essa compensação o deixa feliz e satisfeito.

No fundo, essas narrativas modernas, reproduzidas com sofisticação tecnológica, não fazem mais que repetir, com novos disfarces e truques, esquemas e enredos muito antigos. A estrutura profunda da narrativa trivial é sempre a mesma, mas ela nunca foi tão repetida para tanta gente quanto hoje, pois nunca houve tanta possibilidade de multiplicar e difundir as narrativas. Aparentemente uma época esclarecida, nenhuma foi mais dominada por mitos e mistificações do que a nossa. Os meios de comunicações mais avançados, aparentemente grandes instrumentos de liberação e iluminismo, na prática tornaram-se poderosos instrumentos de repressão e dominação. O progresso tecnológico tem sido também uma regressão contínua e crescente. (KOTHE, 1981, p.156).

O filme em discussão pertence a tal categoria. É uma narrativa moderna, mas repete, sob novos disfarces e truques, esquemas muito antigos: os esquemas da narrativa trivial. Com este roteiro narrativo, *Missão Impossível III*, fundamentado no triunfo do idêntico, é garantia patenteadada de sucesso. Na essência, o esquema é o mesmo dos outros filmes, isto é, Ethan Hunt é um defensor do sistema contra seus inimigos.

Na esfera da ideologia comercializável do retorno, ao apoderar-se da tentativa de adequação do intérprete (no caso, Tom Cruise) ao personagem principal (Ethan Hunt), *Missão Impossível III* dialoga com outros filmes do gênero, a exemplo, a saga dos “007”, que consagraram o ator britânico Sean Connery no papel do agente secreto James Bond. Iniciando na década de 60, em *O Satânico Dr. No*, Sean Connery popularizou a série e atuou em sete filmes, inspirados nos romances de Ian Fleming, dentre os quais *Moscou Contra 007*; *007 Contra a Chantagem Atômica*; *007 Contra Goldfinger*; *007 Os Diamantes São Eternos*. Os filmes repetem uma marca do gênero em relação aos personagens principais: os heróis são valentes, charmosos, sedutores e implacáveis com os inimigos; os recursos de produção cinematográfica, quanto à digitalização dos sons (no caso mais recente) e quanto aos efeitos especiais, mantêm aceso o interesse popular. Não é sem razão que a substituição do mocinho – de Sean Connery a Roger Moore e Daniel Craig – reforça a permanência do agente secreto “007” como uma aposta de bilheteria garantida.

Recentemente, o ator Daniel Craig foi chamado para encarnar o agente secreto britânico, num filme intitulado *007 Quantum of Solace*, com estréia brasileira marcada para novembro de 2008. De acordo com informações dos produtores, este foi um dos filmes em que houve mais acidentes entre os figurantes, em nome da manutenção de um efeito de verossimilhança passível de transformar as cenas de ação em grandiosas pancadarias. Conforme dados do Caderno G, da *Gazeta do Povo* (07 nov. 2008), Daniel Craig é o sexto ator a interpretar o papel do agente secreto e “protagonizou a maior mudança de perfil do 007 desde que o personagem irrompeu nas telas. Na verdade, toda essa mudança consistiu num movimento básico – o retorno às origens.” As novas e constantes versões de tais filmes favorecem a reflexão e corroboram a necessidade de análise dos mesmos no âmbito escolar.

Assim, tanto a série dos *007* quanto a de *Missão Impossível* apelam para a convenção narrativa e adicionam alguns ingredientes novos, capazes de fornecer uma cor mais sofisticada ao clássico prato da violência e do machismo. Nada de novo acontece. A estereotipação dos heróis e vilões e a padronização dos seus comportamentos são prefixados e conhecidos do telespectador que, já tendo assimilado o funcionamento deste mecanismo, espera, no filme, liberar sua carga de emoção e resgatar na tela o que o olho inconsciente já lhe apontara, com segurança, de antemão.

Encontro de Amor: um filme marcado pela trivialidade sentimental

O filme *Encontro de Amor* (*Maid in Manhattan*, 2002), dirigido por Wayne Wang, com roteiro de John Hughes e Kevin Wade, é uma ingênua comédia romântica de cujo elenco sobressaem dois artistas conhecidos: Ralph Fiennes, no papel de Chris Marshall e Jennifer Lopez como Marisa Ventura.

Apesar da ambientação e de uma intriga salpicada de atualidade – o mundo da política – o filme recorre a determinados expedientes característicos dos contos de fadas tradicionais, embora se distancie destes no que concerne à profundidade dos elementos estruturais envolvidos. Na superfície, *Encontro de Amor* remete à história da *Gata Borralheira*: há um príncipe rico e charmoso fadado a encontrar-se com alguém pobre e linda; há bruxos e fadas, ou seja, adjuvantes que atuam como empecilhos ou auxiliares da heroína; há um baile em que a mocinha pretende comprometer-se pessoal e sexualmente, mas tudo

fica muito ambivalente; enfim, a recorrência ao mágico está posta, simplificada, desde o início.

Assim como o filme discutido anteriormente, *Encontro de Amor* é um exemplo da trivialidade no cinema. Ambos do gênero trivial, diferenciam-se pelo subgênero a que pertencem: aquele, de aventura/ação e este, uma narrativa sentimental.

Os protagonistas, Marisa Ventura e Christopher Marshall, pertencem, no período em que se encontram, a classes sociais diferentes: ela é camareira de um hotel e ele, um bem sucedido deputado estadual, candidato ao Senado Federal. Marisa Ventura é uma batalhadora mãe solteira, que trabalha num hotel luxuoso de Manhattan. Mulher enquadrada nos valores estéticos atuais, apesar de camareira, contrasta com as demais, por ser muito bonita e de bom porte. Christopher Marshall é rico, famoso, bonito, um verdadeiro príncipe encantado, que desperta o encanto e a admiração de muitas mulheres. Ty Ventura é o filho de Marisa, que ela cria sem o auxílio do pai e, apesar disso e das dificuldades econômicas, o menino não é revoltado, mas compreensivo, bem educado, muito vivo e inteligente.

O primeiro encontro dos protagonistas se dá numa situação em que ela nem é percebida por ele, porque está exercendo a profissão de camareira. Ele apenas a percebe quando, devido a algumas circunstâncias, está vestida com uma roupa caríssima, momento em que a convida para um passeio. Antes disso, Chris encontra Ty no elevador do hotel e os dois se entendem muito bem, principalmente devido à inteligência demonstrada pelo garoto e é justamente por causa desse encontro que Chris vai até o local em que Marisa se encontra.

Marisa aceita o convite e saem os três para um passeio, ela, seu filho Ty e Chris. Durante o passeio, Chris demonstra interesse por ela e a convida para um evento do seu nível social e econômico. A camareira recusa o convite, mas não assume a sua condição social e não revela o motivo pelo qual está vestida daquela maneira: quando ele chegou numa das suítes do hotel, ela, que estava lá a trabalho (faxina), experimentava, por insistência de uma colega, uma das muitas roupas da senhora que realmente era hóspede do hotel.

Após alguns desencontros, eles acabam ficando juntos por uma noite inteira, um “sonho” dela para cuja realização contribuem vários de seus amigos do hotel, “todos conspirando a seu favor”.

Para resumir, na noite do “encontro de amor mágico”, ela não consegue fazer o que tinha planejado: revelar sua situação, e acaba, no dia seguinte, sendo desmascarada, no hotel, diante de seu “príncipe encantado”, pela dona das roupas que “tomara emprestado”, sua rival naquele momento, por ter as mesmas pretensões amorosas. Este episódio custa à protagonista o seu emprego.

Como é de se esperar, diante do escândalo, eles se separam por um tempo, até mesmo para que Chris possa perdoá-la pelo seu duplo erro: pelo furto de uso das roupas e pela omissão de sua real condição, o primeiro já punido pela demissão por justa causa.

Para que a história não seja tão curta e para que se torne mais atraente e interessante, é preciso que empecilhos dificultem o encontro reconciliatório entre os que se amam. É assim nas novelas cor-de-rosa, é assim nas telenovelas, é assim neste filme.

Nas palavras de Kothe (1994, p.56),

Na novela cor-de-rosa, o parzinho amoroso não está, desde o início, aos beijos e abraços: isso fica para o final feliz. Primeiro ele precisa passar por provações. Logo o receptor sabe, no entanto, que eles estão predestinados um para o outro e que vão acabar juntos. Essa expectativa não deve ser frustrada: telenovelas também não costumam ir além desse horizonte, em que maus sempre são punidos, bons sempre recompensados e aqueles que “o destino” queria juntos também juntos para sempre ficarão. Para a história tornar-se interessante e não acabar após um minuto ou uma página, inventam-se dilemas e entraves, de maneira que o encontro dos predestinados se torna cada vez mais difícil, quase impossível, para que melhor se demonstre a tese fundamental: “o amor verdadeiro tudo vence”. Ou melhor: “o que Deus uniu, homem nenhum há de separar”. (KOTHE, 1994, p.56).

O final do filme é a parte mais representativa do trivial: “como o amor tudo vence”, os dois, predestinados um para o outro, reencontram-se num outro hotel, no qual, ela exerce a mesma função de camareira. Mesmo assim, já que o “amor verdadeiro” supera até mesmo as diferenças econômicas, Chris procura Marisa e, com a ajuda de Ty, que torce muito pela felicidade dos dois, apesar de não ser filho do deputado, encontra-a e os dois ficam juntos, “felizes para sempre”.

Ty não só admite o namoro dos dois, como foi um dos que contribuíram para que ficassem juntos, já que isso era algo que desejava. Numa idade em que poderia estar revoltado, devido à distância entre seu pai e sua mãe e à ligação entre sua mãe e outro homem, ao contrário, está feliz e torcendo por tal relacionamento. No que diz respeito a Chris, o menino não representa problema algum para o seu namoro, aliás, os dois se gostam muito, já que são parecidos na vivacidade e na inteligência. Assim, mulher com um filho (na realidade, mais comprometida ainda) não é empecilho, quando o filho é muito vivo e inteligente.

Como uma boa narrativa trivial, o famoso “foram felizes para sempre” não poderia faltar. Isso fica evidenciado, em parte, na manchete da revista que aparece como conclusão do filme: “Ex-camareira e novo Senador, um ano depois e ainda apaixonados”.

A trivialidade se faz presente não só na caracterização e na idealização dos personagens, dos ambientes e dos eventos – bonitos, luxuosos e grandiosos, respectivamente –, como também em toda estrutura do filme: a fácil ascensão social da protagonista; a remissão do seu “pecado”, pela punição, mesmo que efêmera; a vitória do “bem” sobre o “mal” e principalmente o esperado e obrigatório final feliz. Em outras palavras, a mensagem subjacente é que o “bem” está de um lado, o “mal” do outro e nenhum desses pólos tem a ver com a divisão da sociedade em classes, já que a pessoa pode passar de uma classe para outra (como aconteceu com Marisa), num passe de mágica, sendo que o bem vence o mal, com a punição dos infratores da “ordem” e a recompensa aos bons e “arrepentidos”. Por isso, no final, a “merecida” felicidade para Marisa, que já havia pago por seus erros, agora ocupando um cargo considerado importante, e para seu amado Chris, eleito senador: o final feliz tão esperado pelo espectador, que, naquele momento, sente a satisfação da “justiça feita” e até mesmo a sensação enganosa de que os problemas do seu dia-a-dia foram resolvidos, ou seja, ocorre a busca, na fantasia, do que ele não tem na realidade.

A estrutura “fundante” da narrativa trivial sentimental é o golpe do baú, a ascensão social rápida, mediante o casamento [...]. O receptor médio da novela sentimental identifica-se com a ascensão social da protagonista, fantasiando por seu intermédio um sonho dourado. Isso

parece ultrapassado nas gerações jovens, mas o tema retorna sempre, refletindo a disparidade entre classes. (KOTHE, 1994, p.49).

Numa estrutura toda voltada para a manutenção do sistema vigente, o filme não provoca questionamento acerca da sociedade atual, que, por um princípio de aparente justiça, legitima situações essencialmente injustas. Nas narrativas triviais sentimentais, a estrutura profunda é sempre a mesma, de forma que não favorece condições para que a organização da sociedade seja questionada:

“X é predestinado a casar com Y; surgem vários empecilhos; X acaba casando com Y”. As peripécias intermediárias não alteram em nada as personagens nem o relacionamento predeterminado entre elas. [...] Em suma, debaixo de várias camuflagens, a dificuldade básica parece ser a de que os componentes do parzinho amoroso pertencem a classes, camadas ou grupos sociais diferentes, só que o que na prática constitui uma barreira extremamente forte para a união das pessoas, é minimizado ou tornado irrelevante, pois sempre há um *deus ex machina*, o Amor, e uma mesma assertiva: o Amor tudo vence. O que se prova, afinal, é a coesão social. As resistências estão aí para serem superadas individualmente: elas nunca são um índice de que a estrutura social deva ser modificada, ou melhor, se apresentam algum índice disso é resolutamente contra a sua própria intenção. (KOTHE, 1981, p.162).

A divisão da sociedade em classes não é encarada como um problema, mas como parte natural e legítima do sistema: a riqueza do deputado, e mais tarde senador, não é posta em debate e nem as precárias condições de pessoas que, além de exploradas financeiramente, são humilhadas pelos mais abastados.

A estrutura da sociedade não é discutida e ainda se tem a impressão de que um problema resolvido individualmente resolve o problema de todos, uma grande ilusão que não passará disso. Para Kothe (1981, p.162):

Essas narrativas procuram realizar na ficção o que normalmente não ocorre na sociedade. Elas iludem, não esclarecem. Existem para que o *status quo* se mantenha, fingindo, como um baú da felicidade, a possibilidade de soluções individuais para problemas que não são individuais. Um caso resolvido finge resolver o problema de todos. A coletividade é convidada a sonhar se identificando com a solução de um caso. São loterias narrativas, às quais as pessoas aderem por não terem outra alternativa. (KOTHE, 1981, p.162).

Aparecem, no filme, algumas pinceladas de questionamento acerca da humilhação por que passam as pessoas economicamente desfavorecidas. Elas não são, no entanto, suficientes para mexer com uma estrutura toda articulada para a perpetuação de um sistema que inverte valores, legitima a divisão,

incentiva a exploração e, além de tudo, promove a humilhação. De forma geral, o filme *Encontro de Amor* investe na redundância das noveletas sentimentais e constrói uma simplória fantasia amorosa que, apesar de toda ingenuidade quanto à abordagem da estrutura social, ainda consegue um número significativo de espectadores.

Cinco minutos: a trivialidade no texto literário

O romance *Cinco minutos*, de José de Alencar, embora deva inserir-se no contexto histórico em que foi escrito e no contexto da própria obra alencariana, é um exemplo de narrativa trivial sentimental que, a par dos aspectos ficcionais que lhe são característicos, merece ser analisado no âmbito escolar.

Escrito em 1860, anterior aos grandes romances urbanos de Alencar – *Lucíola*, 1862; *Senhora*, 1875 – integra o bloco conhecido como “perfis de mulher”. De acordo com Heron Alencar (1969, p.249), nesses romances, a intriga gira ao redor do problema amoroso ou, “para ser mais exato, em torno da situação social e familiar da mulher, em face do casamento e do amor”.

Apesar da consideração segundo a qual, na sociedade burguesa da época, a mulher era classificada socialmente pelo casamento e que, em vários romances de Alencar, as mulheres protestam contra o casamento por conveniência, não é esta a discussão pretendida neste artigo. O autor de *Cinco minutos* difere, em termos de criação épica de seus personagens, em relação a outros romances.

Bem diverso é o Alencar das mocinhas – criador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha, ao compasso do dever e da consciência, mais fortes que a paixão. As regras desse jogo bem conduzido exigem inicialmente um obstáculo, que ameace a união dos namorados, sem contudo destruí-la: tuberculose, em *Cinco Minutos*; honra comercial, n’*A Viuvinha*; orgulho, em *Diva*; erro sentimental, n’*A Pata da Gazela*; fidelidade ao passado, n’*O Tronco do Ipê*; respeito à palavra, em *Sonhos d’Ouro*. (CANDIDO, 1968, p.225).

A narração de *Cinco minutos* é feita em 1ª pessoa, ou seja, o narrador-personagem, ressaltando os efeitos de verossimilhança, conta uma história sentimental sua para uma prima. Já, no início do texto, isso fica parcialmente comprovado: “É uma história curiosa a que lhe vou contar, minha prima.”

(ALENCAR, 1995, p. 11). Em resumo, a história é a seguinte: o narrador-personagem, por cinco minutos, perdeu o ônibus que deveria ter tomado e, por esse motivo, teve que esperar o do horário seguinte. Neste, ele encontrou uma moça, toda coberta por tecidos, que lhe disse uma frase ao ouvido. Ficou impressionado com a moça e procurou-a por vários dias, sem conseguir resultado. Nos diversos locais por que passava, procurava-a insistentemente, porque já se sentia atraído por ela. “[...] e continuava tristemente o meu caminho, atrás dessa sombra impalpável, que eu procurava havia quinze longos dias, isto é, um século para o pensamento de um amante.” (ALENCAR, 1995, p.14).

Depois de algumas tentativas de encontro, conseguiu ver o seu rosto, que era lindo, e descobriu o motivo pelo qual ela se escondia: Carlota o amava, mas, como sofria de uma doença incurável, não se sentia com o direito de atrapalhar sua vida. Os dois se amavam muito, mas a doença dela era um obstáculo para uma felicidade duradoura. Os dias de Carlota estavam contados e o seu amor não era egoísta; amava tanto, que não queria prejudicar seu amado. Este insistia para que ela o aceitasse e pudessem viver esse amor que era tão intenso.

Com a esperança de que, na Europa, Carlota fosse se sentir melhor, sua mãe decide levá-la para lá. Quando ele soube que Carlota iria para a Europa em companhia de sua mãe, fez loucuras para poder encontrá-la, tal era a enormidade do seu amor. “Enfim cheguei à Europa e vi-a. Todas as minhas loucuras e os meus sofrimentos foram compensados pelo sorriso de inexprimível gozo com que me acolheu.” (ALENCAR, 1995, p.45).

Na Europa, ela passou por períodos muito difíceis: sua doença evoluía e a deixava cada vez mais fraca. “– Escuta; quando sentires a minha mão gelada, quando as palpitações do meu coração cessarem, prometes receber nos lábios a minha alma?” (ALENCAR, 1995, p.46). Essas palavras de Carlota, que pareciam ser algumas das últimas que pronunciaria, é que permitiram um beijo entre eles, um beijo de amor, que era o primeiro, mas que poderia ser o último. “Apertei-a ao peito e colei os meus lábios aos seus. Era o primeiro beijo de nosso amor, beijo casto e puro, que a morte ia santificar.” (ALENCAR, 1995, p.46).

Quando a esperança de cura já havia acabado, pois “sua fronte se tinha gelado”, o narrador-personagem já “não sentia a sua respiração nem as pulsações de seu seio”, “de repente ela ergueu a cabeça.” (ALENCAR, 1995, p.46). A partir daí, a situação de Carlota foi ficando, a cada dia, melhor, até ficar livre da doença. “Desde esse dia foi pouco a pouco restabelecendo-se, ganhando as forças e a saúde; sua beleza reanimava-se e expandia-se como um botão que por muito tempo privado de sol, se abre em flor viçosa.” (ALENCAR, 1995, p.46).

O amor que Carlota sentia e que era correspondido contribuiu para curar sua doença, salvando-a. Com a milagrosa cura, os dois se casaram e puderam ter o esperado e merecido “final feliz”.

Assim como o filme discutido anteriormente, esta é uma narrativa sentimental com uma estrutura trivial. Os dois que se amam estavam predestinados; por obra do destino, por causa de cinco minutos, ocorre o primeiro encontro. Após diversos obstáculos, que, como já foi visto, são necessários para que a história não acabe logo, e, igualmente, concorrem para intensificar o efeito de empecilho difícil a ser ultrapassado, os dois conseguem, finalmente, ficar juntos e “felizes para sempre”. Esse final feliz, que é esperado pelos leitores, é bem representativo do trivial: o amor verdadeiro tudo vence, supera todos os obstáculos, até mesmo doenças incuráveis, para que os envolvidos possam ter o merecido final feliz, direito dos bons.

Os personagens principais apresentam características típicas da trivialidade:

a) Carlota, a principal personagem feminina do romance, é bela. Mesmo que, inicialmente, apresente-se escondida por tecidos, o leitor, no fundo, já sabe (e espera por isso) que a moça é bela. A beleza do seu rosto é confirmada, quando ela o mostra para seu amado.

“Foi, portanto, com uma emoção extraordinária que, depois de colocar a luz, voltei-me.

Ah!...

Eu sabia que era bela [...]” (ALENCAR, 1995, p.26).

b) O narrador-personagem é elegante e tem boa situação financeira, características importantes para a concretização do final feliz trivial.

“[...] eis por que esse moço elegante, como teve a bondade de chamar-me [...]” (ALENCAR, 1995, p.48).

“Não tinha um trono, como Ricardo III, para oferecer em troca de um cavalo; mas tinha a realeza do nosso século, tinha dinheiro.” (ALENCAR, 1995, p.35).

Nas narrativas triviais sentimentais, o amor, quando é verdadeiro, vence qualquer obstáculo. A doença de Carlota era incurável e o amor dos dois foi o remédio que a curou. Com a cura da doença, houve a possibilidade do “final feliz”, que é tão esperado numa narrativa trivial. O amor superou todas as dificuldades e os dois puderam, principalmente com a cura milagrosa de Carlota, viver a eterna felicidade. “Aí abrigamos o nosso amor e vivemos tão felizes que só pedimos a Deus que nos conserve o que nos deu [...]” (ALENCAR, 1995, p.47).

Pode-se dizer, então, que, no romance, o bem venceu o mal. Neste caso, o bem seria o amor e o mal, a doença; o bem venceu o mal, pois o amor foi mais forte e venceu a doença, o que permitiu o final feliz para os dois que se amavam.

Conclui-se, portanto, que o texto contém a estrutura profunda da narrativa trivial sentimental: o amor vence todos os obstáculos, o bem vence o mal, a justiça se concretiza, com a extirpação do mal (no caso, a doença incurável) e a recompensa (o final feliz) para os bons.

Concluída a leitura do romance, o receptor tem a sensação da justiça feita e se sente realizado, satisfeito com a resolução do problema na fantasia. Trata-se, no entanto, de uma fantasia compensatória, nem sempre tão benéfica para a relação entre o ser humano e sua realidade, como já foi discutido anteriormente.

CONCLUSÃO

Apesar de se viver um momento marcado por inovações tecnológicas, o gosto e as preferências das massas quanto à tipologia de textos permanecem os mesmos: histórias que incorporam a estrutura profunda das narrativas triviais continuam fazendo parte do seu cotidiano.

A escola, que tem como um de seus compromissos a formação do cidadão emancipado e do leitor crítico dos mais diferentes tipos de textos e

situações, não pode ignorar tal realidade, que é também dos alunos da Educação Básica. Discutir e analisar as narrativas triviais, o que nem sempre é feito no contexto escolar, é de extrema importância e é um estudo que deve fazer parte principalmente do plano de trabalho dos professores de Língua Portuguesa.

Os filmes e o romance analisados incorporam a estrutura acima mencionada: a supremacia do bom herói, a divisão maniqueísta entre o bem e o mal, a superioridade do bem, a concretização da justiça, com a recompensa aos representantes do bem e a punição aos que representam o mal.

Devido à importância que a discussão desse tipo de narrativa tem no contexto escolar, esta pesquisa não supõe acabamento e análises de outros filmes e textos que apresentam a estrutura ora estudada merecem ser realizadas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Cinco minutos**. São Paulo: Ática, 1995.

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil: Romantismo**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v.2.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 4.ed. São Paulo: Martins, 1968. v.2.

CATTELAN, João Carlos. **A citação do discurso de outrem**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2007.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ENCONTRO de amor. Direção: Wayne Wang. Produção: Elaine Goldsmith-Thomas, Paul Schiff e Deborah Schindler. EUA: Sony Pictures, 2002. 1 DVD.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 22.ed. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1988.

GAZETA DO POVO, Curitiba, 7 nov. 2008. Disponível em < <http://portal.rpc>.

com.br/gazetadopovo/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=825572&tit=James-Bond-mais-violento-que-nunca> Acesso em: 10 nov. 2008.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2003.

KOTHE, Flávio René. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

_____. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.

_____. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MISSÃO impossível III. Direção: J. J. Abrams. Produção: Tom Cruise e Paula Wagner. EUA: Paramout Pictures, 2006. 1 DVD.

PAES, José Paulo. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PARANÁ (Estado). **Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa para a Educação Básica**. Curitiba: MEMVAVMEM Editora, 2006.

_____. **Uma nova política de formação continuada e valorização dos professores da educação básica da rede pública estadual: documento-síntese**. Curitiba, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1985.