

ANÁLISE DO MARCADOR DISCURSIVO “MAS” EM CRÍTICAS DE CINEMA DO FILME AVATAR

Aline Carvalho Cerqueira¹

Maria D'Ajuda Alomba Ribeiro²

RESUMO: Em gêneros mais argumentativos como as críticas de cinema, por exemplo, observamos o emprego de determinadas unidades de segmentação que conduzem o processo de interpretação do texto e direcionam o discurso: os marcadores discursivos. Tais elementos linguísticos constituem-se de propriedades morfossintáticas, semânticas e pragmáticas. Por esse motivo, as funções atribuídas ao “mas” devem ser analisadas considerando-se o contexto no qual o marcador é empregado. Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo geral investigar as características semântico-pragmáticas do “mas” a partir de seu uso em críticas de cinema do filme *Avatar* publicadas, respectivamente, na revista *Veja*, no jornal *Folha de São Paulo* e na página do *Cineclick* disponível na web. Os procedimentos metodológicos adotados foram: pesquisa bibliográfica para composição do referencial teórico sustentador da investigação; seleção de críticas em revistas de cinema virtuais; análise do *corpus*. O arcabouço teórico consiste principalmente nas concepções de Portolés (2001), Alomba Ribeiro (2004) e Antunes (2007). Acreditamos que será possível contribuir com as reflexões existentes em Língua Portuguesa a respeito do uso do “mas” no domínio da escrita, mostrando que este elemento linguístico apresenta funções não contempladas pela gramática tradicional, fundamentais para a composição de determinados textos argumentativos.

Palavras-chave: marcadores discursivos; crítica de cinema; *Mas*.

ANALYSIS OF DISCURSIVE MARKER "MAS" IN AVATAR MOVIE FILM CRITICS

ABSTRACT: In more argumentative genres such as movie reviews, for example, we observed the use of certain segmentation units conducting the process of interpretation of the text and direct discourse: the discourse markers. Such linguistic elements are made up of morphosyntactic, semantic and pragmatic properties. For this reason, the functions assigned to the "but" must be analyzed considering the context in which the marker is employed. In this sense, this work has the objective to investigate

¹ Mestre do curso de Letras: Linguagens e Representações, na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). alinecarvace@outlook.com

² Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade de Alcalá, Departamento de Filologia (2005). Atualmente é Professor Titular da Universidade Estadual de Santa Cruz, onde coordena o Colegiado do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), em Rede nacional e coordenou o Colegiado do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações (2011-2013). Pesquisadora na área de Português como L2, sendo líder do grupo de pesquisa: "Linguagem e Perspectiva Multicultural no Ensino dos Conectivos e Marcadores no Discurso Escrito de Hispano Falante Aprendizes de Português como Língua Estrangeira", e coordena o Projeto de Extensão: "Ensino de Português como Língua Estrangeira" desde 1999. profdajuda@gmail.com

the semantic-pragmatic features of "but" from its use in movie theater criticism "Avatar", published respectively in *Veja* magazine, the newspaper *Folha de São Paulo* and the *Cineclick* page available on the web. The adopted methodological procedures were: bibliographical research for sustaining theoretical framework of the composition of the research; selection of critical virtual movie magazines; *corpus* analysis. The theoretical framework consists mainly of conceptions of Portolés (2001), Alomba Ribeiro (2004) and Antunes (2007). We believe that it will contribute to existing reflections in Portuguese about the use of "but" in the field of writing, showing that this linguistic element has functions not covered by traditional, basic grammar for the composition of certain argumentative texts.

Keywords: discourse markers; movie critic; *mas* (but).

INTRODUÇÃO

Em gêneros mais argumentativos, como as críticas de cinema, certos elementos linguísticos conduzem o processo de interpretação e direcionam o discurso: os marcadores discursivos. Dentre os marcadores observados nas críticas de *Avatar*, destacamos o "mas", reconhecido por sua propriedade de estabelecer relação entre duas sentenças. Diante disso, surgiu o problema inicial orientador desse trabalho, formulado na pergunta: quais são as características semântico-pragmáticas do "mas" em críticas de cinema do filme *Avatar*? Partimos da hipótese de que o "mas" funciona, principalmente, como um marcador discursivo contraargumentativo; uma perspectiva teórica que vai além de concepções estruturalistas do "mas", comumente descrito nos compêndios gramaticais como conjunção adversativa.

De caráter eminentemente bibliográfico, esta pesquisa fundamentou-se principalmente nos estudos de Portolés (2001) para definição e classificação gerais dos marcadores discursivos, de Alomba Ribeiro (2004) para a descrição de diferentes funções do elemento "mas", e de Antunes (2007) para a discussão sobre o ensino das conjunções. Tivemos por objetivo geral investigar as características semântico-pragmáticas do "mas" em críticas de cinema do filme *Avatar*. Propusemo-nos também a descrever as características gerais do gênero textual selecionado, a averiguar o uso e a funcionalidade do "mas" e a discutir as contribuições do estudo do marcador discursivo no contexto das críticas de cinema para o ensino de Língua Portuguesa.

A partir de leituras do referencial teórico relacionado, elaboramos a primeira seção apresentando a teoria dos marcadores discursivos, fundamentada na Pragmática. Na segunda seção, apresentamos, em síntese, alguns trabalhos publicados sobre a crítica de cinema, no campo da Linguística. Além disso, fizemos algumas observações sobre a análise fílmica. Na

última seção, passamos à análise propriamente dita. A nossa proposta consistiu em analisar três críticas de cinema, todas de fontes da *web*. Para a seleção do *corpus*, elegemos o filme *Avatar*, uma produção ficcional cujo sucesso de bilheteria repercutiu incontestavelmente. A inovação no uso de recursos tecnológicos, audiovisuais, de computação gráfica e efeitos sonoros e imagéticos motivou a divulgação de *Avatar* em diferentes veículos midiáticos, e concomitantemente, a produção de críticas de cinema variadas. Optamos por críticas que circulassem em todo o território nacional, oriundas de veículos de comunicação brasileiros conhecidos. Desse modo, seguimos com o procedimento de análise do material coletado com base nas teorias apreendidas.

Com essa investigação, esperamos promover uma reflexão teórico-científica, contribuindo, dessa forma, para o aperfeiçoamento do ensino de língua portuguesa a partir do estudo da crítica de cinema. Contribuir com o ensino de língua portuguesa a partir da análise de gêneros textuais constitui-se o objetivo central de discussões realizadas por vários estudiosos da linguagem e políticos representantes da Educação no Brasil, evidenciando a importância desse tipo de abordagem.

1 OS MARCADORES DO DISCURSO

Os marcadores discursivos (doravante MDs) ganharam notoriedade na década de 1970, porque serviam de base para a confirmação de hipóteses iniciais, tanto da Pragmática quanto da Linguística Textual (PORTOLÉS, 2001). No entanto, ainda não há um consenso quanto à denominação e ao conceito mais apropriados. As orientações teóricas são diferentes e os métodos são variados. Trabalhos destinados à descrição dos MDs podem ser encontrados em diferentes línguas. O nosso objetivo não consistiu em aprofundar as investigações neste ponto, mas em apresentar um quadro geral composto pelos autores considerados mais relevantes para esta pesquisa.

O estudo desenvolvido pelo linguista Portolés é reconhecidamente um dos mais recentes e mais completos. Na segunda edição de *Marcadores del discurso*, encontramos a seguinte definição para os MDs:

Los marcadores do discurso son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades

morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación (PORTOLÉS, 2001, p. 25-26).

O critério fundamental desta definição é pragmático: os marcadores guiam o processamento inferencial. Portolés relembra que, nos primeiros anos da linguística moderna (reportando-se à Saussure), “*la comunicación se explicaba como un proceso de codificación y decodificación de enunciados*” (PORTOLÉS, 2001, p. 14). Desse modo, o falante, para comunicar algo, recorria ao código (uma língua determinada), a fim de codificar a mensagem. O ouvinte, conhecedor do código, decodificava o enunciado recebido e compreendia o que se queria comunicar. Mas, “*la simples descodificación nunca es suficiente, pues la comunicación humana es esencialmente una comunicación inferencial*” (PORTOLÉS, 2001, p. 15). Em suma, toda comunicação verbal consta de uma parte codificada e de outra parte produto de inferências.

O autor adverte que recorre à Pragmática para dar conta da diferença entre o dito e o interpretado. Analisemos o exemplo a seguir³. Primeiramente, considera-se que um rapaz deseja declarar-se a uma moça. Sabendo previamente que este é feio e simpático, um observador da situação e conhecedor das intenções do rapaz poderá declarar:

(2) É feio *mas* é simpático.

(3) É simpático *mas* é feio.

Em ambos os exemplos, afirmam-se as duas características do jovem: feio e simpático. Entretanto, o uso de “mas” conduz a conclusões distintas: com (2), esperamos o êxito do rapaz e com (3), esperamos seu fracasso:

(2a) É feio *mas* é simpático. [Inferimos que a moça poderá interessar-se pelo rapaz]

(3b) É simpático *mas* é feio. [Inferimos que a moça não demonstrará interesse]

Com estes exemplos, o autor pôde chegar às seguintes conclusões: “*unidades como pero condicionan la interpretación de lo dicho*” e “*la forma lingüística concreta de cada enunciado sirve de guía de su comprensión*” (PORTOLÉS, 2001, p. 11). O linguista ainda apresenta a seguinte justificativa para o estudo dos MDs:

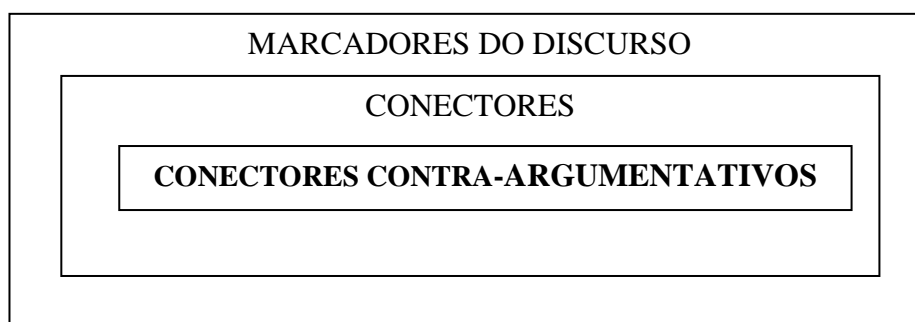
³ Os exemplos e suas respectivas explicações foram extraídos de Portolés (2001). Tradução nossa.

Los marcadores discursivos son la evidencia de un fenómeno fundamental para la explicación del funcionamiento de la comunicación humana: la forma lingüística no solo determina qué se descodifica al escuchar un discurso [...] sino también, en buena medida, qué se comprende con posterioridad [...] (PORTOLÉS, 2001, p. 11).

O objetivo final na comunicação não é criar discursos coesos, mas persuadir, e, para que isto seja possível, torna-se necessário comunicar, da melhor maneira possível, o que pretendemos “dar a entender” ao nosso interlocutor. Desse modo, Portolés esclarece que o marcador só é utilizado pelo falante quando necessário ao interlocutor para que este último faça as devidas inferências.

Além de apresentar uma definição, é necessário buscar uma classificação. O linguista espanhol classifica os MDs, de acordo com o critério das particularidades semânticas, em: estruturadores da informação, conectores, reformuladores, operadores discursivos e marcadores de controle de contato. Os conectores, alvo de nossa pesquisa, são subdivididos em: conectores aditivos, conectores consecutivos e conectores contra-argumentativos. Assim, na classificação de Portolés (2001), os conectores compõem uma subclasse:

Figura 1 – Classificação geral dos marcadores discursivos



(PORTOLÉS, 2001)

Com sua proposta de classificação, Portolés se propõe a buscar “*hasta donde sea posible, un significado unitario para el marcador y dar cuenta de todos sus usos a partir de él*” (PORTOLÉS, 2001, p. 136). Os conectores, de modo geral, são elementos que:

[...] vinculan semántica y pragmáticamente un miembro del discurso con otro miembro anterior, o con una suposición contextual fácilmente accesible. El significado del conector proporciona una serie de instrucciones argumentativas que guía las inferencias que se han de obtener del conjunto de los miembros relacionados (PORTOLÉS, 2001, p. 139).

De acordo com a afirmação, o conceito de marcador do discurso não é um conceito fundamentalmente gramatical, mas semântico-pragmático. A definição presente na maioria das gramáticas tradicionais dada às conjunções adversativas é: “expressões invariáveis que ligam orações de mesma função ou elementos sintáticos equivalentes” (DUQUE, 2008, p. 31). No entanto, analisando o exemplo a seguir⁴, veremos que o “mas” nem sempre liga dois termos ou duas orações de igual função:

(18) Vivi dias alegres nesse verão, “mas”, quando pensei que estava aproveitando ao máximo as minhas férias, deparei-me com uma tempestade disfarçada de dengue.

Além de ligar orações de funções e estruturas sintáticas diferentes, o “mas” pode relacionar segmentos mais amplos que a oração. Destacamos as funções do conector “mas” listadas por Alomba Ribeiro (2004) em seu trabalho de pesquisa: a) estabelecer uma contraposição, isto é, uma simples oposição entre dois conteúdos; b) corrigir o que foi dito anteriormente e introduzir uma nova informação; c) introduzir um parágrafo que se opõe ao parágrafo anterior.

Consideramos ainda, para esta pesquisa, o programa de gramática sugerido pela linguista Antunes (2007). A autora concebe que o ensino das conjunções (incluindo o “mas”), a partir da perspectiva que focaliza o texto como parte da atividade discursiva, deve proceder da seguinte maneira: “a função das conjunções [...] na articulação e na conexão do sentido entre o que vem antes e o que vem depois em um texto” (ANTUNES, 2007, p. 134). A proposta de Antunes é que o *texto* (não a gramática) seja o centro do programa. Portanto, antes da análise, cabe-nos, ainda, apresentar algumas particularidades dos textos selecionados para o nosso trabalho: a crítica de cinema.

2 A CRÍTICA DE CINEMA

Atualmente, atividades significativas de análise linguística, realizadas a partir de textos reais em circulação na sociedade, ou seja, a partir de gêneros textuais, têm substituído o ensino da gramática normativa descontextualizada. Essa substituição, quando realizada em

⁴ O exemplo foi retirado de Duque (2008).

salas de aula do Ensino Médio, consiste numa prática docente mais próxima do objetivo que visa ao engajamento discursivo do aluno, proposto nos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio e nas Orientações Curriculares para o Ensino Médio, de Língua Portuguesa, no Brasil:

No mundo contemporâneo, marcado por um apelo informativo imediato, a reflexão sobre a linguagem e seus sistemas, que se mostram articulados por múltiplos códigos e sobre os processos e procedimentos comunicativos, é, mais do que uma necessidade, uma garantia de participação ativa na vida social, a cidadania desejada (BRASIL, 2000, p. 20).

A pesquisa desenvolvida por Barros, em parceria com Nascimento (2005), teve por objetivo contribuir para a formação do professor de Língua Portuguesa. Barros e Nascimento (2005) descreveram a estrutura da “resenha cinematográfica” (nomenclatura adotada pelas autoras) como sendo formada por: “**recorte**” **temático**, com o qual se defenderá uma tese, apresentação de **argumentos** e/ou **contra-argumentos** e **conclusão** do texto.

Entendemos que a denominação do gênero analisado está estritamente relacionada à sua caracterização. O linguista Bonini (2007) optou pelo termo “crítica de cinema”, tal como o gênero é reconhecido no âmbito jornalístico:

No jornalismo, os textos que comentam obras literárias, teatrais, cinematográficas (e de artes plásticas de um modo geral) são denominados crítica (literária, teatral, cinematográfica etc.). Embora haja similaridades claras entre resenha e crítica, existe pelo menos uma diferença marcante. Enquanto a resenha traz um relato pormenorizado da obra, avaliando a sua pertinência para um campo de debates (campo das ideias), a crítica se atém ao plano da construção da obra (campo da forma), avaliando suas qualidades estéticas e/ou de entretenimento (BONINI, 2007, pp. 227-228).

Escolhemos o termo “crítica de cinema” considerando que o *corpus* utilizado para esta pesquisa não é constituído por textos que apresentem um exame científico rigoroso e pormenorizado de obras cinematográficas, ou seja, análise de atributos artísticos, conceituais e estéticos, tal como se faz no âmbito acadêmico. Nos textos analisados existem afirmações sobre o filme motivadas pelo objetivo central de persuadir o leitor/consumidor. Para desencadear no leitor o interesse pelo filme, o crítico de cinema possivelmente apresentará argumentos e contra-argumentos. No entanto, entendemos que os motivos gerais que determinam o uso de uma ou outra expressão são passíveis de uma pesquisa mais aprofundada.

3 ANÁLISE DO CORPUS

Antes de analisarmos as críticas do filme *Avatar*, é importante considerarmos a repercussão desse filme e o interesse de cada crítico ao persuadir o público leitor/expectador. *Avatar* é um filme de ficção científica lançado no ano de 2009, escrito e dirigido pelo cineasta James Francis Cameron. Um produto inovador em tecnologia cinematográfica devido ao seu desenvolvimento com visualização de objetos tridimensionais (visualização 3D) e gravação com câmeras que foram feitas especialmente para a produção dessa obra.

A primeira crítica, publicada em dezembro de 2009 na revista *Veja*, escrita pela jornalista e colunista Isabel Boscov, apresenta um posicionamento favorável em relação ao filme. Na segunda, escrita por André Barcinski como colaboração para o jornal *Folha de São Paulo*, publicada em dezembro de 2009, identifica-se um posicionamento visivelmente desfavorável. A terceira crítica de *Avatar*, escrita pelo publicitário e jornalista Celso Sabadin e publicada em fevereiro de 2010 no *Cineclick* (disponível na página intitulada *Entretenimento do r7.com*, o portal da *Rede Record*), apresenta um posicionamento desfavorável.

Primeiramente, apresentamos as críticas, e na sequência procedemos com as análises. Optamos por apresentar todas as críticas na íntegra para que não haja a necessidade de o leitor recorrer aos anexos no momento da primeira leitura. Observamos várias ocorrências do elemento “mas” nas críticas selecionadas.

3.1 *Avatar, a caixa de Pandora, de Isabela Boscov*

Avatar (Estados Unidos, 2009), que estreia na sexta-feira 18 no país, é um feito técnico de proporções colossais. Particularmente porque, da maneira como foi articulado por James Cameron, esse mutirão de avanços tecnológicos usados para imergir o espectador no 3D mais fotorrealista que se poderia conceber tem em vista um propósito lírico e até honrado: o de criar beleza, transportar, surpreender pela imaginação e compartilhar um deslumbramento pela natureza que o próprio diretor só descobriu por completo ao ter-se retirado de cena - era o que parecia ter acontecido - depois de *Titanic*.

Um avatar é uma versão de um ser existente; e é isso que o fuzileiro naval Jake Sully (Sam Worthington) ganha ao desembarcar no planeta Pandora: uma encarnação de si mesmo na forma de um Na'vi, como são chamados os habitantes indígenas desse mundo remoto. Jake ficou paraplégico em combate na Terra; em Pandora, tem mais de três metros de altura, pele azulada, cauda e fisionomia ligeiramente felinas e um físico tão forte e apto que, ao experimentá-lo pela primeira vez, ele se embriaga com tanta liberdade. Embriagador também é o terreno que ele pode percorrer nesse corpo. De dia, Pandora é um espetáculo de cores tropicais, árvores que se esfumam de tão altas e montanhas que vagam pelo céu como nuvens sólidas. De noite, é um sonho espectral de luminescências azuladas e

arroxeadas, ressaltadas por brancos opalescentes e verdes fantasmagóricos - como um recife de corais que tivesse subido à superfície. Cameron é um apaixonado pelas profundezas marinhas, e não poderia ter imaginado argumento mais convincente para justificar sua fixação do que essas imagens. Mais notável ainda é a delicadeza do diretor. Em vez de atirar objetos contra a plateia, como os filmes em três dimensões fizeram até aqui, ele põe de lado os golpes baixos, o fácil e o pedestre e mira em algo muito acima: mostrar que o 3D é percepção, sensação e profundidade. Conjura tanta perícia, enfim, para simplesmente pousar o espectador em Pandora e deixar que, assim como Jake, ele viva a ilusão de estar dentro dessa ilusão.

Essa é, de certa forma, a primeira história de amor de *Avatar* - a de Jake por uma natureza que, no futuro em que o filme se passa, na Terra já é só uma lembrança. A segunda história de amor, e a central, é a de Jake por Neytiri, uma amazona Na'vi que, apesar do seu rancor contra os seres humanos - Pandora está sob ameaça de devastação por uma corporação mineradora -, recebe um sinal de que esse homem é diferente. Neytiri (Zoë Saldana, a Tenente Uhura da recente versão cinematográfica de *Star Trek*) é encarregada de proteger Jake e de ensiná-lo a ser verdadeiramente um Na'vi. Entre domar uma montaria alada aqui, aprender a usar o arco ali e escorregar por folhagens acolá, o inevitável acontece. A paixão está nas cartas, claro, desde a primeira cena em que Neytiri e Jake se encontram, na qual ela previsivelmente o salva das feras que o rondam. **Mas**, pelo menos, Cameron introduz o romance por meio de uma camaradagem que diz muito sobre seu respeito pelas mulheres. Os Na'vi são também um povo da terra, e estão ligados a ela de maneiras bem literais - são parte efetiva dela, como descobrirá a botânica interpretada com excelentes humor e desembaraço por Sigourney Weaver.

Há uma boa margem para tomar como eco-sentimentalismo (ou como ecobaboseira, conforme o ponto de vista) essa mensagem verde de *Avatar*, que em geral vem sublinhada por coros de vozes genericamente "nativos". **Mas** Cameron a contrapesa com lances mais lúcidos, como a sensação cinza e opaca com que Jake volta para seu corpo humano e limitado após cada excursão por Pandora - e o australiano Sam Worthington, o acerto de *Exterminador Salvação*, dosa no personagem as medidas corretas de gravidade e intrepidez. (Aliás, que se comente o desempenho de um humanoide azul de três metros já é sinal do quanto a transposição das atuações reais para os personagens digitais é bem-sucedida.) No terço final, em que se desenrola a batalha da mineradora contra os Na'vi e sua selva, são inspiradas também as alusões a outras imagens icônicas sobre a insensatez da guerra, como a da floresta se inflamando com *napalm* em *Apocalypse Now*, ou a do sofrimento dos cavalos sob fogo em *Kagemusha*.

Esse contraponto entre uma civilização tão mecanizada e outra tão próxima de um estado natural é uma surpresa em *Avatar* - **mas**, considerado em retrospecto, é também um passo lógico na carreira de seu diretor. Cameron sempre foi o cineasta do equipamento pesado, do metal guinchando e triturando na forma de robôs, de estações submarinas, de transatlânticos. Executar visualmente o fascínio e o terror que as máquinas exercem foi, desde o início, o que o distinguiu. Ao contrário de mestres da estupidez como o Michael Bay de *Transformers*, Cameron entende que essa relação com o mundo físico não é um pretexto para a catarse, para a sublimação da violência ou para efeitos mais e mais estrepitosos.

De uma forma instintiva, não intelectualizada, porém não menos filosófica, todo seu cinema tem sido um comentário sobre a imaginação simultaneamente artística e tecnológica da espécie humana - e sobre como, nessa ânsia biologicamente programada de multiplicar até o infinito suas capacidades, ela perde controle sobre o que cria na mesma medida em que o aumenta, e toca tanto o belo como o terrível. Imaginar, dizem os filmes de Cameron - todos eles -, é abrir uma caixa de Pandora. Se o cinema for tomado como tal, então dela podem sair

um sem-fim de burrices, algumas inclusive velhacas, como as que o avanço dos efeitos já produziu. Ou pode sair algo como *Avatar* - em alguns momentos redundante, em outros até um pouco cafona. **Mas**, em todos os instantes, invariavelmente animado pelo desejo de se alçar, de ir além e de engrandecer.

Em '*Avatar*', a caixa de Pandora, logo no início do texto, há um destaque para as características tecnológicas de filmagem usadas para proporcionar um “deslumbramento” no espectador. De modo geral, Boscov inicia a crítica elencando aspectos positivos sobre o filme. Todos os parágrafos estão separados por um espaço em branco. O MD “mas” aparece em quatro parágrafos distintos.

No quarto parágrafo da crítica, ao afirmar “A paixão está nas cartas, claro, desde a primeira cena em que Neytiri e Jake se encontram, na qual ela previsivelmente o salva das feras que o rondam”, a autora ressalta uma característica negativa do filme: a previsibilidade do romance entre os personagens principais. O conector “mas”, associado à expressão “pelo menos”, introduz uma informação para minimizar o tom negativo do segmento anterior: “**Mas, pelo menos**, Cameron introduz o romance por meio de uma camaradagem que diz muito sobre seu respeito pelas mulheres”. “Pelo menos” é um termo que indica uma avaliação da informação que é antecedente ao “mas”, e a aplicação de um valor mínimo de razoabilidade.

No quinto parágrafo, a expressão “mensagem verde” tendendo para o “eco-sentimentalismo” (um neologismo cujo sinônimo é dado pela autora como “ecobaboseira”) poderia ser uma marca negativa do filme. Quando, após o “mas”, afirma-se que “Cameron a contrapesa com lances mais lúcidos”, a “mensagem verde” presente no filme passa a ser considerada uma demonstração de insanidade, um devaneio. Mais uma vez, o segmento que segue após o “mas” traz uma informação compensatória e positiva.

No sexto parágrafo, o “mas” associado ao “também” foi empregado para acrescentar uma informação nova e pertinente: “Esse contraponto entre uma civilização tão mecanizada e outra tão próxima de um estado natural é uma surpresa em *Avatar* - **mas**, considerado em retrospecto, é **também** um passo lógico na carreira de seu diretor”.

No último parágrafo, a autora empregou o MD “mas” para introduzir um contra-argumento que pudesse assegurar o seu posicionamento predominante favorável: “Ou pode sair algo como *Avatar* - em alguns momentos redundante, em outros até um pouco cafona. **Mas**, em todos os instantes, invariavelmente animado pelo desejo de se alçar, de ir além e de

engrandecer". Em toda a crítica, o contra-argumentativo é usado para introduzir uma informação positiva.

3.2 *Avatar, a revolução dos clichês, de André Barcinski*

"Avatar", o filme que James Cameron diz fazer "Titanic" "parecer um piquenique", será exibido em sessões especiais amanhã. O diretor tem autoridade para falar. Ele dirigiu "Titanic".

Custo total de "Avatar" é estimado em US\$ 500 milhões.

Dirigiu também "O Exterminador do Futuro" (84), "Aliens" (86), "O Segredo do Abismo" (89), "O Exterminador do Futuro 2" (91).

Seus filmes já renderam algo como US\$ 4 bilhões em bilheteria. **Mas** nenhum gerou tanta expectativa quanto "Avatar". Culpa do próprio Cameron, que há anos vem tratando o filme como "uma revolução no cinema".

Filmado com uma nova tecnologia 3D e com orçamento estimado em US\$ 230 milhões (sem contar custos de lançamento), "Avatar" chega na sexta-feira a mais de 600 salas do Brasil.

Destas, 110 o exibem em 3D, o que obriga o espectador a usar uns grandes óculos pelas quase três horas de projeção.

A história de "Avatar" se passa em 2154. Humanos estão de olho em um valioso mineral encontrado no planeta Pandora, habitado por um povo tribal chamado Na'vi. Para se comunicar com os Na'vi, que têm três metros de altura, humanos precisam se "conectar" mentalmente com clones artificiais dos nativos, os tais "avatares".

Se a história apenas recicla clichês sobre mundos de fantasia e os perigos da destruição da natureza, a grande atração de "Avatar" são mesmo as imagens em 3D. O problema é que Cameron parece ter passado mais tempo desenvolvendo esse novo sistema do que escrevendo um roteiro interessante.

O diretor sempre foi um inovador das tecnologias do cinema. **Mas** em seus filmes anteriores, a tecnologia foi usada para ajudar a história, não para substituí-la. Longas como "O Exterminador do Futuro" e "Titanic" resistem ao tempo por causa de suas histórias e personagens, mesmo que o impacto de seus efeitos visuais já tenha sido ultrapassado.

Desde os tempos de aprendiz com Roger Corman, o mais inventivo produtor de filmes B, Cameron descobriu que todo filme precisa de um "truque", uma marca que o diferencie da concorrência. No fundo, ele continua diretor de filmes B.

O que aumentou foram os orçamentos. No caso de "Avatar", o "truque" é o 3D. As imagens são, de fato, impressionantes.

Mas, se assistir a peixinhos nadando num filme Imax é agradável por 30 minutos, passar três horas vendo clones do velocista Usain Bolt correndo pela floresta beira o desagradável. Lá pela 30ª imagem deslumbrante, o impacto do 3D se diluiu. Resta a história. Que, infelizmente, não é grande coisa.

Denominada *Avatar, a revolução dos clichês*, a crítica escrita por André Barcinski já traz no próprio título uma conotação negativa. O texto é organizado em parágrafos curtos separados entre si por um espaço em branco. No quarto parágrafo, o segmento “Seus filmes já renderam algo como US\$ 4 bilhões em bilheteria” poderia levar à conclusão de que *Avatar* seria apenas mais um filme rentável de Cameron. O “mas” introduz a informação usada para marcar uma diferença entre *Avatar* e todos os outros filmes anteriores, estabelecendo a comparação: “**Mas** nenhum gerou tanta expectativa quanto ‘Avatar’”.

O segundo emprego do “mas” ocorre para introduzir uma ressalva acerca do segmento “O diretor sempre foi um inovador das tecnologias do cinema” e apresentar o ponto de vista do crítico acerca do roteiro de *Avatar*: que a tecnologia foi usada para substituir a história.

No último parágrafo, o marcador discursivo “mas” ocorre para introduzir um contra-argumento decisivo, conforme aponta Alomba Ribeiro (2004): “introduz um parágrafo que se opõe ao parágrafo anterior”. Assim, o último parágrafo cancela a conclusão que se poderia obter no parágrafo anterior, ou seja, de que as imagens impressionantes por si só fariam de *Avatar* um filme revolucionário. Desse modo, é estabelecido o posicionamento desfavorável do crítico acerca da história de *Avatar*.

3.3 *Avatar*, de Celso Sabadin

A expectativa era grande. Afinal, há 12 anos James Cameron colocou seu *Titanic* no primeiríssimo lugar de bilheteria de todos os tempos, com um faturamento bruto de quase US\$ 2 bilhões. Lugar, aliás, onde permanece até hoje. E também fazia 12 anos que Cameron não dirigia um longa para cinema. Assim, não é difícil perceber o quanto os cinéfilos estavam aguardando *Avatar*, a tentativa do diretor em quebrar o próprio *record*.

Será que ele conseguirá? Se eu tivesse de apostar, jogaria minhas fichas no “não”. Em primeiro lugar porque *Titanic* foi um destes fenômenos que ninguém explica. Mais que um filme, foi um evento, uma catarse coletiva mundial difícil de ser justificada com argumentos racionais. E em segundo lugar porque *Avatar* não é tão excepcional e/ou catártico como foi *Titanic*. É, sim, um belo entretenimento, **mas** sem a carga emocional suficiente para chegar ao tão sonhado patamar de US\$ 2 bilhões nas bilheterias do planeta. O melhor a fazer, então, é assisti-lo sem tentar traçar comparações.

A trama é convencional: em algum lugar no futuro, os humanos estão monitorando o planeta Pandora, em cujo subsolo existe uma grande reserva de uma determinada substância muito importante para a nossa Terra. Não fica bem claro o que e por que, **mas** isso não é importante. Importante mesmo é que em Pandora existe toda uma civilização extremamente

desenvolvida mental e energeticamente, ainda que na Idade da Pedra em se tratando de armas de guerra. São seres similares a fadas ou elfos, maiores que os Humanos, quase mágicos, e onde todos os homens têm o nariz parecido com o de Woody Harrelson e todas as mulheres têm o pescoço da Uma Thurman.

Para tentar dominá-los, nós, terráqueos, criamos a tecnologia dos Avatares, ou seja, humanos modificados com DNA do pessoal de Pandora, feitos para desembarcar no planeta deles e estudá-los mais de perto para que possamos subjugar-los da maneira mais eficiente possível. O Avatar seria, então, uma espécie de espião que se infiltra entre os *aliens* para conhecer seus segredos. Claro que um Humano (Sam Worthington) se revolta contra a situação. Como sempre acontece neste tipo de filme.

Avatar demora a engrenar. Uma quantidade muito grande de informações é arremessada sobre o público logo nos primeiros minutos, ao mesmo tempo em que boa parte da plateia tenta se acostumar aos óculos 3D, tecnologia muito boa, sim senhor, **mas** que rouba uma quantidade absurda de luminosidade da tela, fazendo parecer que Avatar se passa quase sempre à noite. Fica até a impressão de que as salas brasileiras não estariam utilizando lâmpadas dentro das especificações exigidas pelo sistema, tamanha é a falta de luz e brilho. Pelo menos foi esta a sensação que tive durante a sessão de imprensa realizada no Shopping Bourbon, em São Paulo.

O roteiro - também escrito por James Cameron - se utiliza muitas vezes da desagradável muleta da narração em *off*, na qual o protagonista fica explicando verbalmente o que está acontecendo, em vez de tentar encontrar soluções mais imagéticas e cinematográficas.

Passados os primeiros esforços - para ouvir os *offs*, absorver as informações e arrumar os óculos -, o filme desenvolve-se sem muito ritmo, chegando a se tornar cansativo e sinalizando que talvez não fossem necessários todos os seus 160 minutos para contar a história. No terço final, porém, tudo melhora. Os personagens ganham mais vida, mais dimensão, a ação é mais intensa e a briga entre as civilizações e as culturas literalmente pega fogo.

É impossível não traçar um paralelo entre a invasão humana predadora em Pandora e a cultura norte-americana de invadir e destruir toda e qualquer civilização que tenha algo que eles precisem. Nem vale a pena falar da finada política Bush, já que Avatar está na cabeça de James Cameron já há quase 20 anos. **Mas** sempre foi assim, seja com Coreia, Vietnã, Afeganistão, Iraque ou coisa que o valha. Tanto que uma das naves de guerra dos Humanos contra Pandora se chama Valquíria, provavelmente uma referência à música que o personagem de Robert Duvall escutava, enquanto chacinava vietnamitas em *Apocalypse Now*.

Como também é típico da cultura de entretenimento norte-americana, Avatar prioriza o visual em detrimento da profundidade. Em torno de 40% do que se vê na tela é resultante de ação filmada, e os restantes 60% foram gerados por computador, consumindo um orçamento total estimado em US\$ 230 milhões. Como sempre, a trilha sonora é exagerada e incessante e a mensagem politicamente correta valoriza a natureza, a paz e a tolerância entre os povos culturalmente diferentes.

A pergunta que fica é sempre a mesma, em se tratando de *blockbusters*: por que os filmes que trazem mensagens de paz são tão violentos?

Na crítica *Avatar*, disponível no site *Cineclick*, o autor Celso Sabadin desenvolve, no primeiro parágrafo, um comentário sobre as expectativas geradas pelo cineasta Cameron. Sabadin fornece informações que descrevem o diretor e o seu trabalho mais enaltecido: o filme *Titanic*. Quando Sabadin afirma que James Cameron “colocou seu *Titanic* no primeiríssimo lugar de bilheteria de todos os tempos [...] lugar, aliás, onde permanece até hoje”, ele revela, de maneira sutil, qual será o seu posicionamento acerca de *Avatar*.

No segundo parágrafo da crítica, percebemos que a estratégia da comparação é usada para que se possa argumentar que o atual trabalho do diretor James Cameron não merece o destaque a ele conferido. O crítico anuncia claramente, já no início do texto, o seu posicionamento sobre o filme *Avatar* no segmento posterior ao contra-argumentativo “mas”: “É, sim, um belo entretenimento, **mas** sem a carga emocional suficiente para chegar ao tão sonhado patamar de US\$ 2 bilhões nas bilheterias do planeta”. Sabadin ainda afirma que o filme *Avatar* deve ser assistido sem a pretensão de compará-lo ao *Titanic*, porque o segundo lançamento jamais poderá atingir os valores bilionários alcançados pelo primeiro.

No terceiro e no quinto parágrafos, o “mas” é usado para introduzir um esclarecimento sobre o segmento anterior. No oitavo parágrafo, o autor refere-se diretamente à política de segurança dos Estados Unidos. Após o “mas”, observamos uma informação esclarecedora do segmento anterior: a cultura de invasão e destruição, aludida no filme *Avatar*, sempre existiu na história dos Estados Unidos, ou seja, é anterior ao governo do presidente George Walker Bush.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante que, em sala de aula do Ensino Médio, o professor de língua portuguesa anuncie as diferentes possibilidades de uso do “mas” em diferentes contextos. Há que se esclarecer que o “mas” não estabelece apenas uma relação de adversidade com a única ideia de contraste entre orações sintaticamente equivalentes, conforme nos é apresentado pela gramática tradicional.

Com as discussões apresentadas ao longo desta pesquisa, percebemos que muitos dos elementos linguísticos que constituem a língua portuguesa, embora tenham um lugar próprio, dentro dos moldes da tradição gramatical, eles possuem características e funcionalidades que ultrapassam as limitações gramaticais. Desse modo, foram as evoluções pelas quais passaram

os estudos concernentes à linguagem que propiciaram compreender os fenômenos da língua sob diferentes perspectivas, principalmente aquelas que consideram que o texto como um todo deve ser analisado e não somente as partes isoladas.

Verificamos, por meio das críticas analisadas, o quanto a colocação de um termo num dado enunciado pode alterar e enriquecer significativamente o seu sentido. No caso do conector estudado, serviu principalmente para funcionar argumentativamente, atuando mais especificamente como contra-argumentativo. Deparamo-nos com o “mas” usado para reorganizar o enunciado e introduzir uma informação nova ou um dado novo.

Observamos em várias ocorrências que, após o “mas”, o crítico introduz ou reafirma o seu posicionamento (favorável ou desfavorável) em relação ao filme. Esse fato comprova que a língua está sujeita ao falante que, por sua vez, não pode ser isolado de uma real situação sociocomunicativa. Na crítica *Avatar, a revolução dos clichês*, o início da contra-argumentação apresenta-se explicitamente demarcado por meio de um espaço em branco entre os parágrafos. Além disso, constatamos que a identificação do posicionamento do autor na crítica de cinema revela o caráter discursivo da linguagem, posto que o crítico exerce sua função de autoridade a partir de um espaço socialmente construído. Por isso, tenta influenciar e persuadir o leitor por meio do processo argumentativo que, por sua vez, se apresenta com estratégias recorrentes caracterizadoras da configuração linguístico-discursiva da crítica de cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALOMBA RIBEIRO, Maria D' Ajuda. O conector *mais* ou *mas*: semelhança ou diferença no ensino de português língua estrangeira? In: *Actas Del VI Congreso de Lingüística General*, Santiago de Compostela, v. 1, n. 6, p. 321-328, 2004. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=12678>>. Acesso em: 28 jun. 2014.

ANTUNES, Irandé. *Muito além da gramática*: por um ensino de línguas sem pedras no caminho. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BARROS, Eliana Merlin Deganutti; NASCIMENTO, Elvira Lopes. *Resenha cinematográfica*: um gênero textual para o ensino de língua portuguesa na abordagem do interacionismo sócio-discursivo. (UEL) 2005. Disponível em: <http://www.faccar.com.br/eventos/desletras/hist/2005_g/2005/textos/010.html>. Acesso em: 08 mai. 2014.

BONINI, Adair. A noção de sequência textual na análise pragmático-textual de Jean-Michel Adam. In: MEURER, José Luiz; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée. *Gêneros: teorias, métodos, debates*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Médio)*. Brasília: MEC, 2000.

DUQUE, Paulo Henrique. *Contrastes e confrontos: um estudo funcional do elemento mas na fala e na escrita*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: < <http://www.lettras.ufrj.br/poslinguistica/wp-content/uploads/2012/04/paulo-duque.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.

GARRIDO RODRÍGUEZ, María del Camino. *Conectores contraargumentativos en la conversación coloquial*. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2004.

PORTOLÉS, José. *Marcadores del discurso*. 2. ed. Barcelona: Ariel, 2001.

Recebido em 30/03/2015.

Aceito em 24/04/2015.