



ANDRÉA DE REZENDE ARANTES FURTADO

**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE JANUÁRIO GARCIA NO
DOCUMENTÁRIO *O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO*, DE BRUNO MAIA**

TRÊS CORAÇÕES

2018

ANDRÉA DE REZENDE ARANTES FURTADO

**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE JANUÁRIO GARCIA NO
DOCUMENTÁRIO *O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO*, DE BRUNO MAIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Thayse Figueira Guimarães

TRÊS CORAÇÕES

2018

82-5

FUR Furtado, Andréa de Rezende Arantes

A construção da imagem de Januário Garcia no documentário O Sete Orelhas: herói bandido, de Bruno Maia. / Andréa de Rezende Arantes Furtado. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018.

120 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Thayse Figueira Guimarães.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2018.

1. O Sete Orelhas. 2. Documento. 3. Gênero do discurso. 4. Vozes. 5. Discurso polifônico. I. Guimarães, Thayse Figueira, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos vinte e um dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência do Profa. Dra. Thayse Figueira Guimarães (UNINCOR), e com a participação dos membros Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola (UNINCOR) e Profa. Dra. Aline Maria Pacífico Manfrim (UNIFRAN), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de **Andréa de Rezende Arantes Furtado**, aluna do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: **“A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE JANUÁRIO GARCIA NO DOCUMENTÁRIO O SETE ORELHAS: Herói Bandido”**, foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

NÃO APROVADA.

Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Observação:

1. No caso de “Aprovada com alterações”, as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 21 de fevereiro de 2018.

Thayse F. Guimarães

Profa. Dra. Thayse Figueira Guimarães
Presidente

Aline Maria Pacífico Manfrim

Profa. Dra. Aline Maria Pacífico Manfrim
Membro da Banca

Renan Belmonte Mazzola

Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola
Membro da Banca

Gleiciene Ap. Dias Bagne de Souza

Profa. Dra. Gleiciene Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação

Francislaine Santos Silva do Rosário

Profa. Esp. Francislaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

Francislaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR

Aos meus filhos: Tainah, Brenda e Igor e ao
meu esposo Bernardo pelo apoio e estímulo.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de ressaltar alguns agradecimentos: agradeço a Deus pelo dom da vida, pela saúde e capacidade de discernimento.

Aos meus familiares, em especial, meus pais que não tiveram maior acesso à educação formal, mas que durante toda a existência me incentivaram a enfrentar os desafios e obstáculos da vida, sem temer, baseando a minha formação inicial nos princípios éticos contidos nos ensinamentos bíblicos.

Às minhas irmãs Dircelene e Gisele e à minha tia Corinha pela credibilidade e encorajamento.

À Maria Alzira Leite, que foi minha orientadora até de setembro de 2017, por não só ter me direcionado, como também, acreditado em mim e ansiado que eu fizesse um bom trabalho, tornando uma amiga.

Aos professores, por compartilhar o conhecimento e suas experiências acadêmicas e principalmente, pelo carinho e dedicação durante as aulas.

Aos colegas, especialmente a turma de linguística/2018: Miriã, amiga de todas as horas; Emanuel, com destreza, sempre se dispondo a auxiliar todos; Edimara e Lázara, sempre ponderadas em suas colocações e Roberta com sua singela cumplicidade, ao grupo pela união, pelo auxílio mútuo e por compartilhar momentos especiais de conversas e debates importantes.

À orientadora Thayse Figueira Guimarães, pelo cuidado e simpatia de seus posicionamentos durante as orientações que muito contribuíram para concretização desse estudo.

À coordenação do curso, por propiciar a minha participação no grupo de estudo “Narrativas e memória”, com leituras, reflexões, e debates sobre diversos *corpus* mineiros.

Agradeço à Prefeitura Municipal de Três Corações, à SEDUC - Secretaria de Educação do município de Três Corações e à Unincor - Universidade Vale do Rio Verde pela preciosa e relevante contribuição que possibilitou a conclusão do mestrado.

RESUMO

Este texto pretende mapear as diversas vozes nos recortes de cenas que permeiam o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, dirigido e montado por Bruno Maia (2012). A história de Januário Garcia Leal é narrada por meio de relatos de diversos enunciadores. Segundo esses enunciadores e documentos apresentados no documentário, a história aconteceu no século XIX, envolvendo duas famílias, os Silva e os Garcia, que se desentenderam devido à marcação das divisas de suas propriedades. Por essa razão, os sete irmãos Silva esfolaram João Garcia e o deixaram dependurado numa figueira até vir a falecer. O irmão de João Garcia, Januário Garcia Leal, vingou a sua morte assassinando cada um dos irmãos Silva e construiu um colar de orelhas com uma orelha de cada uma de suas vítimas. Por isso, passa a ser conhecido como O Sete Orelhas. Nesse cenário, amparando-nos numa perspectiva Bakhtiniana e de seu Círculo, na qual defende a coexistência de inúmeros enunciadores e narrativas, almejamos examinar como os diferentes relatos postos no documentário configuram-se numa “heterogeneidade discursiva”, expressão criada por Bakhtin em seus trabalhos sobre literatura, com destaque no estudo dedicado aos romances de Dostoiévski, em que várias “vozes” se exprimem sem que nenhuma seja dominante (BAKHTIN, 2005 [1929]), podendo (re) construir, no decorrer da enunciação, a imagem de Januário Garcia Leal como “herói” e/ou como “bandido”. Este estudo será de natureza qualitativa, com procedimentos analíticos linguístico-discursivos, e apresenta também as contribuições de Nichols sobre o gênero audiovisual. No documentário em análise, consideramos que cada personagem é um sujeito que mantém sua individualidade marcada pelo papel que desempenha e que participa do grande diálogo, mantendo sua voz e sua consciência com as demais. As personagens vão se definindo no diálogo com outros sujeitos-consciências.

PALAVRAS-CHAVE: O Sete Orelhas, documentário, gênero do discurso, vozes e discurso polifônico.

ABSTRACT

This text intends to map the several voices in the cuts of scenes that permeate the documentary *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, directed and created by Bruno Maia (2012). The story of Januário Garcia Leal is narrated through stories of various enunciators. According to these enunciators and documents presented in the documentary, the story happened in the nineteenth century, involving two families, the Silva and the Garcia, who disagreed due to the marking of the divisions of their properties. For this reason, the seven Silva brothers skinned João Garcia and left him hanging on a fig tree until he died. João Garcia's brother, Januário Garcia Leal, avenged his death by murdering each of the Silva brothers and built a necklace of ears with an ear of each of his victims. So it comes to be known as the Seven Ears. In this scenario, drawing on a Bakhtinian perspective and its Circle, in which it defends the coexistence of innumerable enunciators and narratives, we aim to examine how the different stories put in the documentary are in a "discursive heterogeneity", an expression created by Bakhtin in his works on literature, as a highlight in the study dedicated to Dostoevsky's novels, in which several "voices" are expressed without any being dominant (BAKHTIN, 2005 [1929]), being able to (re) construct, during the enunciation, the image of Januário Garcia Leal as "hero" and / or as "bandit". This will be a qualitative study, with linguistic-discursive analytical procedures, and also presents Nichols's contributions to the audiovisual genre. In the documentary in analysis, we consider that each character is a subject that maintains its individuality marked by the role it plays and that participates in the great dialogue, keeping its voice and its conscience with the others. The characters are defined in the dialogue with other subjects-consciences.

KEY WORDS: The Seven Ears, documentary, discourse genre, voices and polyphonic speech.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	14
1.1 Linguagem e interação	14
1.2 O conceito de gênero do discurso.....	16
1.2.1 Tema, estilo e forma composicional do documentário <i>O Sete Orelhas: Herói Bandido</i>	25
1.3 O documentário como gênero audiovisual	33
CAPÍTULO 2 - O DIALOGISMO E A POLIFONIA NA CONCEPÇÃO BAKHTINIANA	43
2.1 O caráter dialógico da linguagem.....	43
2.2 Do discurso monológico ao polifônico.....	54
2.3 Vozes discursivas e plurilinguismo	69
CAPÍTULO 3 - AS MÚLTIPLAS VOZES ENUNCIADAS EM O DOCUMENTÁRIO <i>O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO</i>.....	77
3.1 <i>Flagrantes polifônicos no documentário O Sete Orelhas: Herói Bandido</i>	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
ANEXOS	115

INTRODUÇÃO

Diante da abrangência que o gênero documentário vem conquistando no Brasil e no mundo, a tarefa de refletir sobre o tema se torna mais necessária, pois encontra maior visibilidade acadêmica e retorno dos próprios documentaristas. Dessa forma, escolhemos como objeto de estudo os dizeres dos enunciadores do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, de Bruno Maia¹, pois partimos do pressuposto de que os estudos na área de linguagem são imprescindíveis para a compreensão da produção de sentido em um discurso.

Escolhemos trabalhar com o gênero documentário porque nos despertou interesse a articulação com os enunciados de livros e filmes construídos anteriormente, resultando numa heterogeneidade discursiva.

O gênero documentário tem sido caracterizado pelo direcionamento do autor em função da sua própria linha ideológica, embora seja possível em algumas obras, identificar uma diversidade de perspectivas nele apresentada. Nesse cenário, esses dois enfoques não são excludentes. Partindo desse pressuposto, o documentário em análise constitui-se em objeto para observar como o ponto de vista do autor organiza as vozes em conflito dos envolvidos. A descrição desse fato será feita por meio da análise de um elemento paratextual (título) e das formas de discurso citado em alguns excertos do documentário. Os recortes foram selecionados por ilustrarem procedimentos discursivos que são recorrentes nesse *corpus*. A análise inspira-se nos conceitos de polifonia e discurso citado dos trabalhos do Círculo de Bakhtin.

O documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* é um relato de uma história passada em 1802, na cidade de São Bento Abade, situada no sul de Minas, onde duas famílias, os Silva e os Garcia, brigavam por demarcação de terras. Depois de alguns conflitos, o pai da família Silva chamou seus sete filhos e exigiu que os mesmos matassem João Garcia, proprietário da fazenda vizinha. Os sete homens amarraram-no numa figueira, tiraram a pele do corpo todo de João e deixaram-no ali para que fosse comido pelas aves de rapina. Januário Garcia Leal (1761–1808), doravante JGL, irmão de João Garcia e capitão de ordenanças, considerado pela sociedade um homem bom e trabalhador, buscou o apoio das autoridades coloniais, entretanto não obteve nenhum retorno. Por isso, ele jurou vingança e seguiu os

¹¹ Antes da produção desse documentário, foram escritas e produzidas muitas obras sobre a história do Sete Orelhas. Dentre elas, destacamos filmes, reportagens e livros. As principais são os livros: *Januário Garcia: O Sete Orelhas*, de Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1832), *Vida de Januário Garcia – O Sete Orelhas*, de José Teixeira de Meirelles (1949); *Desbravadores do Sertão - saga e genealogia dos Garcia Leal*, de Élio Barbosa Garcia; *Travessia: A verdadeira estória do Sete Orelhas*, de Tanando; *Estórias... ou história do Sete Orelhas?!...* de Benefredo de Sousa (1973); *Jurisdição dos Capitães*, de Marcos Paulo de Souza Miranda (2003).

criminosos por todo território mineiro, assassinando um por um dos sete irmãos. Para finalizar o ato, cortava a orelha do homem “justiçado”, salgava-a e enfiava-a num cordão, que era exibido como um colar pelos locais públicos por onde passava. Não demorou muito para ser conhecido como O Sete Orelhas. Passou a ser procurado pelo poder público, porém protegido pelo povo.

Os fragmentos selecionados para estudo foram recortados do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, dirigido por Bruno Maia² (2012)³, com o tempo de duração de quarenta e dois minutos. A narrativa apresentada pelo ator Ronildo Prudente é uma história entremeada por relatos, depoimentos, recortes musicais; além de dados informativos sobre o contexto histórico, fornecidos por um locutor e pelos recortes de documentos e jornais sobre JGL. Um dos entrevistados é o hexaneto do Sete Orelhas, Élio Garcia⁴. Em Belo Horizonte foram entrevistadas duas pessoas sobre a vida de Januário e o Brasil-Colônia: Marcos Paulo de Souza Miranda⁵ e Carla Maria Anastasia⁶. “Carla aborda em seu trabalho a violência e criminalística nas Minas setecentista e oitocentista. O filme acrescenta a esse cenário a ineficácia da justiça da época” (SETE..., 2012⁷). Além desses, Maia enriqueceu seu trabalho com seus próprios depoimentos e também, com os dizeres de Vicente Lima⁸, entre outros profissionais.

O documentário, objeto desta pesquisa, elenca vozes de vários profissionais, tais como: locutor em voz “over”, contador de histórias 1 (locutor em voz teatralizada do ator Ronildo Prudente), contador de histórias 2 (Vicente Lima), escritores (Élio Garcia, Tanando, Marcos Paulo de Souza Miranda), professor de literatura e cronista (Renato de Brito), historiador (Rodrigo Leonardo de Oliveira), historiadora (Edna Mara Silva), cientista política (Carla Maria Anastasia), professor de Literatura e compositor (Bruno Maia).

O filme, documental a princípio, busca registrar e comentar um fato, um ambiente ou uma determinada situação, já que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade, por isso, constantemente, estimula-nos a crer, que o que vemos, é exatamente o que aconteceu. A voz do documentário está intimamente relacionada com as maneiras pelas

² Professor de Literatura e compositor. É também diretor, roteirista e um dos enunciadores do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*.

³ Sabemos que o trabalho com o todo da obra é importante para o entendimento de polifonia, mas a pesquisa de dissertação tem um limite de tempo e espaço. Por isso o trabalho com os recortes se faz necessário, entretanto o limita.

⁴ Autor do livro *Desbravadores dos Sertões*.

⁵ Promotor do Patrimônio Histórico e Cultural de Minas, autor do livro *Jurisdição dos Capitães*.

⁶ Pesquisadora e cientista política, doutora em História e Cultura Mineira e autora do livro *A Geografia do Crime – Violência nas Minas Setecentistas*.

⁷ Reportagem publicada em Notícias diárias de Varginha e Sul de Minas, 2012.

⁸ Contador de histórias de São Bento Abade

quais o filme documental fala do mundo que nos cerca. É essa voz que defende uma causa ou apresenta um argumento, possibilitando que a linguagem não-verbal cause uma impressão adequada; entretanto, isso não é subsídio suficiente para garantir a cabal autenticidade em todos os casos. Portanto, devemos ter cuidado com a exploração da realidade, pois a técnica da edição coloca em xeque essa questão. Dessa forma, faz-se necessário levarmos em conta o dizer dos diversos enunciadores que emerge no documentário.

Partindo desta concepção, em todo o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, chama-nos atenção a coexistência de inúmeros enunciadores e vozes narrativas, que, no decorrer da enunciação, configuram-se numa “heterogeneidade discursiva”, expressão criada pela Jacqueline Authier-Revuz inspirada nas teorias de Bakhtin e de seu Círculo em seus trabalhos sobre literatura, com destaque, nos romances de Dostoievski, em que várias “vozes” se exprimem, sem que nenhuma seja dominante (BAKHTIN, 2005 [1929]). Consideramos, nesse ponto, que essas diversas vozes dos enunciadores constroem sentidos, opiniões e posicionamentos.

Para se pensar na emergência de vozes que permeia a construção da imagem de JGL⁹, no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, retomamos Bakhtin e seu Círculo (2005 [1929]). Embora o autor esteja trabalhando com polifonia no “romance”, para o desenvolvimento de nossa pesquisa, o nosso olhar polifônico se voltará para o documentário.

Em *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, percebemos que os discursos são intercalados, fundem-se, sucedem-se, não existem independentemente, daqueles aos quais são endereçados, o que nos leva a pensar nas teorias de Bakhtin quanto à polifonia e ao dialogismo. Nessa linha, a palavra é a revelação de um espaço, no qual os valores de uma dada sociedade se explicitam e se confrontam.

Uma das primeiras questões que suscita uma pluralidade de incursões na análise do documentário é: há inúmeras narrativas em *O Sete Orelhas: Herói Bandido*? A linguagem cinematográfica é um primeiro plano narrativo, considerando: os recursos, a fotografia, a iluminação, os cortes bruscos de um cenário para outro e de um momento para outro, os congelamentos de imagem. Em outro nível se inserem flagrantes polifônicos que serão trabalhadas no 3º capítulo dessa dissertação.

Essa polifonia consiste numa enunciação com alternância de vozes polêmicas dos enunciadores, numa relação dialógica, já que o locutor inicia e os demais enunciadores continuam a história que vai sendo narrada, numa sequência dialógica, no sentido de trazer a

⁹ Januário Garcia Leal ganhou o apelido de Sete Orelhas por ter assassinado e cortado uma orelha de cada um dos sete irmãos que esfolaram seu irmão João Garcia Leal .

questão do “causo” para a formalidade do documentário e, em alguns momentos, polifônica, no sentido de trazer vozes que se contradizem ao construir a imagem de JGL.

Assim, ancoramos nosso estudo num processo envolvendo estratégias polifônicas. Um estudo que abarca a polifonia abre espaço para se estudar e analisar as possibilidades de leitura e produção de sentido. Diante disso, a nossa questão de pesquisa perpassa o seguinte ponto: Como a progressão de vozes¹⁰, no processo polifônico de orientação e produção de sentido, conduzem a construção da imagem de Januário Garcia no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*?

Partimos da premissa de que o uso das estratégias polifônicas, no documentário, tendem a contribuir para a orientação dos processos de interpretação da personagem construído no documentário, *O Sete Orelhas*, imprimindo sentidos, posicionamentos e representações de JGL.

O objetivo geral desta pesquisa se volta para a compreensão do processo de construção da imagem de Januário Garcia Leal, nos recortes de cenas do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*.

Para o cumprimento do objetivo geral desse trabalho, é necessário ainda que se realizem os seguintes objetivos específicos:

- identificar a emergência de vozes presentes no documentário, por meio da análise do discurso citado (direto, indireto e modalizadores em discurso segundo, verbos “dicendi”);
- mapear flagrantes polifônicos que orientam os efeitos de sentidos para a imagem de Januário Garcia Leal;
- analisar como tais vozes e posicionamentos orientam os efeitos de sentidos, imbricados na construção da imagem de JGL no documentário.

O interesse em desenvolver um estudo envolvendo ações discursivas se justifica por dois motivos. Primeiramente, pelo fato de o documentário contemplar um movimento de vozes que permeia não apenas o resgate da história do Sete Orelhas e valorização da cultura histórica do povo de São Bento Abade, mas também, o fato do gosto pela narrativa remeter a uma memória afetiva da infância, e principalmente, porque o desenvolvimento de um trabalho científico acerca da história concretiza a perpetuação da narrativa na história social do povo. Como a tradição oral cuidou de guardar a grande maioria dos fatos relativos à história do Sete Orelhas, decidimos, portanto, trabalhar com o gênero documentário, já que trabalha a

¹⁰ Estamos trabalhando o conceito de progressão de vozes com base no conceito de progressão textual da Koch. Para isso, fizemos uma adaptação para pensarmos na progressão dos flagrantes polifônicos, ou seja, como eles vão aparecendo ao longo das cenas selecionadas. (KOCH, 2015)

oralidade de forma a enaltecer um cidadão, por cujas maldades, chegou a ser comparado a Lampião (O SETE..., 2012).

O segundo motivo é porque, ao observar as relações dialógicas e os dizeres polifônicos dos enunciadores em alguns fragmentos de cenas selecionadas do documentário, podemos perceber a construção da imagem do JGL por meio do uso de estratégias polifônicas que ora é herói e ora é bandido. Dessa forma, consideramos relevante estudar o uso do discurso direto, discurso indireto, modalizadores em discurso segundo e verbos “dicendi” nos dizeres de alguns recortes do documentário e como elas podem nos orientar para a construção subjetiva da imagem do Sete Orelhas.

Esta pesquisa será de natureza explicativa e interpretativa, com abordagem qualitativa, pois, segundo Lakatos e Marconi (2011), “a pesquisa explicativa registra fatos, analisa-os, interpreta-os e identifica as causas”, além de exigir maior investimento em síntese, teorização e reflexão a partir do objeto.

O primeiro passo metodológico seguido foi a pesquisa bibliográfica específica com fichamentos e resenhas pertinentes sobre os estudos de polifonia, com foco nos comentadores brasileiros das teorias do Círculo de Bakhtin, para em seguida realizarmos as leituras de Bakhtin e de seu Círculo. A linha teórica e metodológica seguiu o viés de uma análise do discurso, conjecturando a concepção de outros autores para a compreensão do gênero documentário.

A partir disso, o segundo passo metodológico foi a construção do *corpus*, em que foram selecionados fragmentos de cenas que apresentam movimentos polifônicos e orientam na produção de sentido de JGL.

O terceiro passo metodológico seguiu a linha de procedimentos analíticos, que foram fundamentados a partir do instrumental teórico-metodológico¹¹, para obtermos o entendimento de produção de sentidos para o sintagma nominal “herói/ bandido” pelas diferentes vozes no documentário da figura de JGL.

O quarto passo metodológico consistiu na sistematização dos resultados com a elaboração do relatório de qualificação de dissertação, realizado em outubro de 2017. Já o quinto, consistiu na finalização da dissertação de mestrado, a partir das modificações sugeridas no exame de qualificação, e a defesa em fevereiro/2018.

¹¹ Fornecido por Bakhtin e seu Círculo, entre outros autores.

Para organização deste texto e apresentação do caminho percorrido na execução do propósito de percepção e análise polifônica, optamos por estruturar o presente trabalho em três capítulos, além deste texto introdutório e de algumas considerações finais.

O Capítulo 1 – **Pressupostos Teóricos:** conceitua-se, com base nas contribuições de Bakhtin e de seu Círculo, vários termos para auxiliar no entendimento do conceito de gênero do discurso, tema, estilo e forma composicional do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. Para finalizar, os estudos de Nichols nos auxiliam na compreensão do documentário como gênero audiovisual.

O Capítulo 2 – **O dialogismo e a polifonia na concepção bakhtiniana:** discorre-se a respeito dos conceitos de dialogismo, discurso monológico e discurso polifônico e as diversas vozes no documentário que contribuem para a construção da imagem de JGL.

O Capítulo 3 – **As múltiplas vozes no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*:** apresentam-se as análises e abre-se um espaço de discussão em torno da produção da imagem de JGL, apontando-o, por meio de estratégias e flagrantes polifônicos, como herói e/ou bandido.

Por fim, em **Considerações Finais**, trazemos reflexões acerca do trabalho realizado, em diálogo com a hipótese inicial e os objetivos da pesquisa, além de apresentar ponderações sobre questões relevantes encontradas em nossa observação que necessitam de maior atenção para escrita final da dissertação.

CAPÍTULO 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas,
 porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana
 e porque em cada campo dessa atividade
 integral o repertório de gêneros do discurso
 que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve
 e se complexifica um determinado campo
 (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 262).

Conforme descrito na introdução, este capítulo é destinado a discutir alguns conceitos que permeiam o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, a partir das considerações de Bakhtin (1979, 2011) sobre língua, linguagem, discurso, o gênero do discurso e, a partir desses conceitos, discutiremos o gênero documentário, utilizando as considerações de outros autores, especialmente Nichols (2012). Com isso, pretendemos compreender o entrecruzamento das diversas vozes que compõe o documentário e as suas posições na construção da imagem de JGL, “O Sete Orelhas”.

1.1 Linguagem e interação

Bakhtin foi um marco nos estudos polifônicos, por isso decidimos trabalhar com esse teórico, embora o interesse do autor fosse voltado, inteiramente, para o gênero romance; e o nosso estudo baseia-se nos dizeres do gênero documentário. O pesquisador foi uma das figuras mais importantes para os estudos da linguagem humana, e suas pesquisas norteiam até hoje estudos sobre história, filosofia, antropologia, psicologia, sociolinguística, análise do discurso, literatura e semiótica. Porém, sua maior contribuição, sem dúvida, foi o legado dos estudos da linguagem – considerada por muitos uma visão “translinguística”¹².

A obra de Bakhtin¹³ chega na Europa ainda na década de 1920 e já propõe uma outra perspectiva em que a linguagem é considerada uma forma de interação social, que se estabelece entre indivíduos socialmente organizados e inseridos numa situação concreta de comunicação. Sob esse prisma, Bakhtin (1979 [1929]) concebe a língua como um fato social, concreto, individualmente manifestado pelo falante. Entende-se, assim, a enunciação como

¹² Entendemos que o termo Translinguística seja mais apropriado para referir-se a um estudo da linguagem que ultrapasse o objetivo da Linguística Estruturalista. Entretanto, como na maioria das traduções das obras de Bakhtin a designação dada à nova ciência na qual o teórico russo insere seus estudos é Metalinguística, buscaremos empregar ambos os termos, Metalinguística/Translinguística, quando nos referirmos à produção do autor. (Disponível em: <<http://portais4.ufes.br>> Acesso em 13 set. 2017).

¹³ Por tradução de Julia Kristeva (Cf. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/>> Acesso em 13 set. 2017).

realidade da linguagem, inserindo, também, a situação de enunciação como elemento necessário à compreensão das trocas linguísticas. Como fenômeno de interação, na enunciação, o interlocutor ocupa o lugar de sujeito ativo na constituição do sentido e a linguagem articula o linguístico, o social e o ideológico. Para Bakhtin (1979 [1929], p. 22), “a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social [...] É, precisamente, na palavra que melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica”.

Dessa forma, para Bakhtin,

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 348).

Bakhtin defendia a ideia de que a fonte do significado da linguagem está no social, uma vez que a alteridade é uma marca específica do ser humano, sendo o “outro” imprescindível para sua constituição, visto que o sujeito de Bakhtin se constitui na e por meio da interação, reproduzindo na fala e na prática o contexto imediato e social. “A linguagem é, por constituição, dialógica e a língua não é ideologicamente neutra e sim complexa, pois, a partir do uso e dos traços dos discursos que nela se imprimem, instalam-se na língua choques e contradições” (BARROS, 2005. p. 33). Em outras palavras, no signo linguístico, os significados divergem-se, contrapõem-se, posicionam-se de formas diferentes. Ou seja, “a língua é dialógica e complexa” (BARROS, 2005. p. 33), uma vez que as relações dialógicas dos discursos se instauram historicamente e pelo uso. “A linguagem, seja ela pensada como língua ou como discurso, é, portanto, essencialmente dialógica. Ignorar sua natureza dialógica é o mesmo, para Bakhtin, que apagar a ligação que existe entre a linguagem e a vida” (BAKHTIN, 1979, p. 268 apud BARROS, 2005, p. 33). Ou seja, a linguagem é parte inerente da vida do ser humano, no qual este organiza suas ideias de forma a expressar compreensivelmente seu discurso oral ou escrito. Um enunciado não possui uma significação unitária, pois pressupõe a compreensão do todo: os enunciados antecedentes e os posteriores. Discutiremos sobre os conceitos de língua e discurso na seção em que trataremos do gênero documentário.

O autor, quando insere a enunciação no contexto social mais abrangente, não só ressalta como é importante a situação de produção, incluindo os atos sociais de caráter não verbal, como esclarece a própria substância da língua, isto é, sua realidade fundamental, composta

pelo “fenômeno social da interação verbal”, que oferece as condições para a evolução efetiva da língua: “a língua vive e evolui historicamente na *comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes*” (BAKHTIN, 1979 [1929], p. 110. Grifos do autor).

Em outros termos, a concepção de linguagem para Bakhtin está associada à ação, interação, atividade, que é

forma de ação, ação interindividual finalisticamente orientada; como lugar de interação que possibilita aos membros de uma sociedade a prática dos mais diversos tipos de atos, que vão exigir dos semelhantes reações e/ ou comportamentos, levando ao estabelecimento de vínculos e compromissos anteriormente inexistentes (KOCH, 2003, p.10-11. Grifos da autora).

É esse conjunto de experiências vivenciadas que nos levam ao conhecimento por meio da interação. Conforme Castanheira (2004, p. 1), no Glossário CEALE¹⁴,

Inter-ação: inter ‘no interior de dois; entre; no espaço de’ e ação ‘ato ou efeito de agir’. Interação, segundo os dicionários: “influência mútua de órgãos ou organismos; ação recíproca de dois ou mais corpos”. O vocábulo interação – em expressões como interação social, interação em sala de aula, interação entre pares, interação com a escrita ou interação discursiva – traz o significado de que, na vida social e nos diversos espaços em que nos encontramos com os outros, nos usos que fazemos da linguagem falada, nas situações em que usamos a linguagem escrita, realizamos ações que têm consequências para os participantes e que influenciam a maneira como nos vemos e vemos os outros, de que maneira somos vistos pelos outros, e também a maneira como (re)conhecemos significados que as pessoas atribuem aos artefatos culturais que utilizam nesses encontros.

Desse modo, assumida como forma de interação, a linguagem estabelece a relação do linguístico com o extralinguístico e instancia o discurso, uma vez que toda palavra procede de alguém e dirige-se para alguém. Portanto, a realização da palavra como signo concreto é determinada pelas relações sociais, pelos interlocutores e pela situação de produção.

1.2 O conceito de gênero do discurso

No Círculo de Bakhtin, em algumas situações, os termos língua e discurso são usados como sinônimos, entretanto, em outros momentos são conceituados de forma distinta. No

¹⁴ CASTANHEIRA, Maria Lúcia. *Aprendizagem contextualizada: discurso e inclusão na sala de aula*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG / Faculdade de Educação / Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita-CEALE; Autêntica, 2004. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/interacao>>. Acesso em 25 mai. 2017.

livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, podemos encontrar de forma explícita a distinção entre esses termos no sistema de formas, quando Bakhtin inicia o texto dizendo:

intitulamos este capítulo ‘O discurso em Dostoiévski’ porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 181, Grifos do autor).

Em outras palavras, entender a língua como discurso significa não ser possível desassociá-la de seus falantes e de seus atos, das esferas sociais, dos valores ideológicos que a norteiam. Posto que, no conceito de língua, vista como objeto da linguística, não há e nem pode haver quaisquer relações dialógicas. Assim, o dialogismo é, portanto impossível de acontecer entre os elementos no sistema da língua, isto é, entre as palavras, as orações etc.; entre os elementos da língua no texto e mesmo entre os elementos do “texto” e os textos no seu enfoque rigorosamente linguístico. Em outros termos, de acordo como a concepção do pensador russo, a língua não deve ser constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, já que é um fato inteiramente histórico-social, tendo em vista as condições indiscutíveis de comunicação entre os falantes.

Os conceitos explorados sucintamente acima levam à pergunta: Dentro da perspectiva bakhtiniana, o que são os gêneros do discurso? Para compreendermos o conceito de gênero do discurso, recorreremos a Bakhtin, que afirma:

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Estes três elementos – o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 261-262. Grifos do autor).

Para Bakhtin, os gêneros do discurso resultam em formas-padrão relativamente estáveis de um enunciado, determinadas sócio-historicamente. O autor refere que só nos

comunicamos, falamos e escrevemos por meio de gêneros do discurso. Assim, os sujeitos têm à disposição um infindável repertório de gêneros e, muitas vezes, nem se dão conta disso. Até na conversa mais informal, o discurso é moldado pelo gênero em uso. Tais gêneros nos são dados, conforme Bakhtin, “quase da mesma forma com que nos é nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo da gramática” (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 261-262).

Segundo o autor (2011 [1959-1961], p. 271), todo discurso tem como traço essencial (constitutivo) o endereçamento a um destinatário, cujo papel ativo no processo de comunicação não pode ser ignorado, já que determina não só o tratamento a ser dado ao tema, como também o querer-dizer do locutor e o gênero do discurso com o qual fazê-lo. Ainda segundo o pensador russo, esses fatores são determinantes tanto no diálogo cotidiano quanto em obras de construção complexa e obras especializadas. Em ambas as situações, o discurso é uma unidade real, delimitada pela alternância dos sujeitos (falantes/escritores), na qual a individualidade se estabelece em relação aos demais discursos pela posição do locutor e, com os quais, mantém uma atitude responsiva ativa (concordância, discordância, obediência, execução, objeção, adesão etc.), também esperada em relação a esse novo discurso. Nessas circunstâncias, a atividade discursiva é fruto da interação entre os seres, caracterizada por uma dimensão discursiva mediada pela linguagem, no interior da qual se forjam os processos de significação.

A linguagem, portanto, está em vários lugares e não se limita à “língua” ou à “linguagem”. Em outras palavras, não há, nos estudos do Círculo de Bakhtin, uma linearidade no conceito de linguagem, sem que haja um movimento dialógico, sem que exija atitudes responsivas do leitor, sem que haja comunicação, isto é, gestos de respostas à teoria em um movimento de aproximação e/ou distanciamento entre o que compreendemos e o que é compreendido.

Para entender o conceito de gêneros faz-se necessário saber o conceito de oração e palavra. Tanto uma quanto a outra não requer ato comunicativo, não suscita uma resposta do outro, pode ser retirada do contexto, abstrata. A oração não tem autoria e a partir do momento em que se torna um enunciado, em uma situação discursiva, passa a representar a intenção do falante. A palavra também pode se tornar um enunciado concreto quando estiver carregada de sentido e provocar no outro uma reação (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 287-288). Assim, se uma palavra isolada é proferida com uma entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado completo e acabado: “[...] o significado da palavra refere uma

determinada realidade concreta em condições igualmente reais de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 291).

Ao elegermos uma oração, segundo Bakhtin (2011 [1959-1961], p. 290), a escolha não se deve à oração em si mesma, mas sim objetiva a totalidade dos enunciados que se revelam em nossa criatividade discursiva. Total oração está inserida num contexto, adquirindo seu sentido pleno dentro dele, ou seja, dentro do todo do enunciado.

Percebemos que as palavras “sete” e “orelhas” ditas em um outro contexto, ou em uma outra situação enunciativa, podem apresentar o sentido dicionarizado. Entretanto, dentro do enunciado *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, elas podem vir carregadas de significado. Para ilustrar essa concepção, retomamos um excerto do documentário da cena inicial, aos 15” de gravação, em que o enunciador Ronildo Prudente aparece cantando um trecho musical: “Ô, figura triste ! Vai ter sangue no sertão ! Januário qué oreia. Já num tem mais sarvação¹⁵” (O SETE..., 2012). Observamos que o uso da expressão “qué oreia”, pode nos orientar para a questão da vingança tanto desejada por JGL e, com isso, pode provocar uma reação responsiva nos interlocutores, pois há quem fique arrepiado apenas de ouvir o nome da personagem Sete Orelhas. As palavras “sete” e “orelhas” inseridas no documentário, nomeando a personagem JGL nos remetem à vingança, pois ninguém fica impune de nada, tudo traz uma consequência.

Assim, o enunciado falado ou escrito pressupõe um ato de comunicação social. Essa atitude é a principal característica do enunciado, pois ele é único, já que advém de discursos proferidos no exato momento da interação social. O enunciado é também resultante de uma memória discursiva, repleta de enunciados que já foram proferidos em outras épocas, nas quais o locutor toma como base para realizar a enunciação do momento (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 290).

Para exemplificar isso, retextualizamos outro trecho do documentário, (de 33’31” até 33’35”), em que quatro enunciadores respondem ao um possível interlocutor, de que forma tomaram conhecimento da história do Sete Orelhas:

ÉLIO GARCIA: O meu avô...

TANANDO: Minha mãe...

VICENTE LIMA: O meu avô...

¹⁵ O fragmento de cena foi retextualizado. Conforme (MARCUSCHI, 2005, p. 46), a retextualização é um processo que envolve operações complexas que interferem tanto no código como no sentido e evidenciam uma série de aspectos nem sempre bem compreendidos da relação oralidade-escrita. Assim, todas as falas analisadas serão recortadas desse modo.

BRUNO MAIA: Foi um tio avô meu que me contou essa história (O SETE..., 2012).

A voz de Bruno Maia, como montador faz os recortes numa sequência lógica e coordenada, se interliga e se mescla com a voz do outro (cada enunciador) e dos outros sujeitos que aparecem nesse trecho. Esses outros sujeitos são as pessoas ligadas a eles e que lhes contaram a história do Sete Orelhas. Há, portanto um cruzamento, uma pluralidade no discurso.

Desse modo, o enunciado mesmo sofrendo influência do que já foi falado ou escrito em épocas anteriores, ainda assim é algo especial devido à interação entre o enunciador e o ouvinte. O tom de voz utilizado, a capacidade de compreensão, o envolvimento no assunto, o estado emocional, tudo isso influencia na caracterização desse enunciado, tornando-o exclusivo com sentidos específicos. Pressupomos também, que essa influência de comunicação social não está apenas no enunciado falado ou escrito, mas também nas atitudes do ser humano, já que quando tomamos determinadas atitudes, muitas vezes, estamos nos inspirando em alguém ou em algum ato já praticado.

Há vários fatores que interferem na escolha do gênero mais adequado à situação comunicativa. Esses fatores estão relacionados com o destinatário. Conforme Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*,

Ao construir o meu enunciado, procuro defini-lo de maneira ativa; por outro lado, procuro antecipá-lo, e essa resposta antecipável exerce, por sua vez, uma ativa influência sobre o meu enunciado (dou resposta pronta às objeções que prevejo, apelo para toda sorte de subterfúgios, etc.). Ao falar sempre levo em conta o fundo aperceptível da percepção do meu discurso pelo destinatário: até que ponto ele está a par da situação, dispõe de conhecimentos especiais de um dado campo cultural da comunicação; levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos (do meu ponto de vista), as suas simpatias e antipatias [...] (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 302).

Em outras palavras, os preconceitos do destinatário, as convicções, seu grau de letramento, seu conhecimento do assunto, suas simpatias e antipatias interferem no enunciado. (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 302).

São essas intenções que determinam os usos linguísticos e originam os gêneros relativamente estáveis. Essa relativa estabilidade é devido a marca histórica e social do autor relacionada a contextos interacionais. Por isso, os gêneros vão sofrendo modificações em consequência do momento histórico ao qual estão inseridos (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 280).

Os gêneros são considerados ilimitados devido à evolução humana. Conforme as mudanças que ocorrem na vida do ser humano, novos gêneros vão surgindo. Na época em que viveu a personagem do documentário em estudo, JGL (1761 a 1808)¹⁶, não havia e-mail, interação “on-line”, mensagens em celulares, conversas virtuais, entre outros gêneros. As pessoas se comunicavam por meio de cartas. O correio as levava a cavalo. A lentidão era a principal característica das situações vivenciadas nessa época. Com a evolução das atividades humanas novos gêneros foram surgindo e, conseqüentemente, continuarão a surgir.

Conforme já dito anteriormente, Bakhtin vincula o aparecimento de novos gêneros às novas esferas de atividade humana. Essa heterogeneidade de gêneros levou o autor a classificá-los em primários e secundários. A própria distinção entre gênero primário e gênero secundário perpassa pelas duas concepções de diálogo: “o diálogo cotidiano, espontâneo” e “o diálogo mais extenso e complexo que constitui todo e qualquer enunciado” (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 263). Os gêneros primários fazem alusão a situações comunicativas cotidianas, espontâneas, não elaboradas, informais, que sugerem uma comunicação imediata. São exemplos: a carta, o bilhete, o diálogo cotidiano (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 263).

Os gêneros primários são importantes para o estudo do próprio romance, pois as “características prosaicas, o tom não elevado do romance o aproximam da linguagem comum” e “o deixam à margem da classificação clássica dos gêneros, sem existência oficial” (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 284).

Para o pensador russo,

os gêneros discursivos secundários (complexos — o romance, dramas, pesquisas científicas de todas as espécies, os grandes gêneros publicísticos, etc.) – surgem nas condições de um convívio cultural, mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) - artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação, eles incorporam e reelaboram os diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem um vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta através do conjunto do romance, ou seja, como conhecimento artístico literário e não da vida cotidiana (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 263-264).

¹⁶ Tanto a data de seu nascimento, quanto a de seu falecimento não foram comprovadas por documentos, embora haja documentos que comprovem sua existência.

Como podemos perceber, os gêneros secundários, geralmente mais usados pela escrita, aparecem em situações comunicativas mais complexas e elaboradas como o teatro, o romance, a tese científica, a palestra. A natureza dos gêneros é a mesma, ou seja, os enunciados, verbais. O que os diferencia é o nível de complexidade (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 263).

É, justamente, a necessidade de comunicar-se que leva o ser humano a diversificar suas maneiras de fazer-se ouvido pelo outro. Sabemos que por meio da palavra o enunciador exerce seu poder sobre os demais, entretanto, é a escolha das mesmas e dos gêneros, que melhor se adéqua à situação de comunicação, que garantirá a eficácia da situação comunicativa. Os gêneros primários são usados nas comunicações espontâneas, pois não requerem construções elaboradas.

A partir dos pressupostos elencados, é possível perceber no documentário estudado, *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, o uso de gêneros primários, tais como depoimentos, diálogos informais; que incorporados aos secundários, como documentos, notícias, livros paradidáticos, elaboração de e-mails e roteiro, constroem um gênero maior, isto é, o gênero documentário. Observamos também o uso da linguagem cotidiana, espontânea, desvincilhada da norma culta por alguns enunciadores. Assim, os diálogos do dia a dia, ou seja, os gêneros primários são importantes porque atuam como base da linguagem e da dinâmica dos outros gêneros (Cf. MARCHEZAN, 2016, p. 119). Esses diálogos são incorporados por gêneros mais complexos, os secundários, que são estabilizados e institucionalizados fortemente, entretanto continuam recebendo mudanças sociais.

O documentário, para além da discussão sobre seu grau de realismo ou de ficção, é um gênero que possui características particulares que nos permitem apreendê-lo como tal. Conforme já dito anteriormente, em *Estética da Criação Verbal* (2011, p. 262), Mikhail Bakhtin afirma que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados, a que ele dá o nome de “gêneros do discurso”. Segundo Bakhtin, o indivíduo pode ignorar totalmente a existência teórica dos gêneros do discurso, mas, na prática, lança mão deles com segurança e destreza. O discurso seria, portanto, uma construção coletiva de uma realidade interativa. A interação estabelece efeitos de sentido dentro do processo de comunicação – é um fenômeno com características linguísticas e discursivas passíveis de serem observadas, descritas, analisadas e interpretadas. Bakhtin (2011) defende a ideia de que o gênero é capaz de organizar e orientar a comunicação, possibilitando a compreensão mútua entre os elementos de uma enunciação. Portanto, podemos concluir que ele é adaptado ao contexto que o cerca, pois se reinventa a partir de novas experimentações sociais ou

tecnológicas. O teórico russo discorre que a linguagem é o resultado das interações sociais e o enunciado é resultante de uma memória discursiva. Assim, o ato enunciativo pressupõe uma correlação com outros enunciados proferidos anteriormente por outros sujeitos e em outros contextos. O autor explica que há gêneros falados e escritos, porém sua teoria pode ser aplicada aos gêneros audiovisuais com muita tranquilidade. Pensando no nosso objeto, o documentário em estudo é um gênero secundário e sua forma composicional se utiliza de conversas espontâneas, transmutando-as para um produto verbal mais complexo.

Uma carta, por exemplo, no interior de um livro, embora seja possível compreender o conteúdo da mesma, só será possível entender as decorrências dessa produção textual em caráter especial, quando termina o livro, pois o sentido integra a realidade concreta da narrativa em questão. Assim, finalmente, será concluída a compreensão do todo, ou seja, se aquela carta teve determinados efeitos de sentido, ou não. À medida que vai lendo, a narrativa vai sendo construída na mente de cada leitor.

O documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* apresenta uma série de documentos que encadeados constroem um todo da narrativa para que tenhamos um determinado efeito. Há um levantamento documental específico, um levantamento de determinadas entrevistas, organizados de uma certa forma para que ao final do documentário tenhamos uma determinada posição. É notável que a forma como o autor Bruno Maia organiza os documentos pode nos levar a compreender que JGL é um herói. Os documentos elencados são datados historicamente no período em que JGL ainda estava vivo. Assim, temos uma releitura desses documentos a partir de novas fontes. Em contrapartida, temos uma série de relatos contemporâneos que perpassam uma longa duração da história. Então, à medida que a história vai sendo contada, vão sendo mantidas as versões que são interessantes, que são coerentes ou concernentes à determinada mentalidade. No caso de Januário, é fundamental que ele seja herói para a sociedade Sul Mineira, em especial para o povo de São Bento Abade, já que representa uma personagem importante para a memória, para a existência de um patrimônio cultural são-bentista, uma construção de uma memória local.

É exatamente a heterogeneidade dos gêneros do discurso que faz com que o enunciado possa contribuir para a elaboração de um novo enunciado, que, em seguida, possa influenciar um outro e assim continuamente.

Os enunciados são meios pelos quais nos comunicamos. Eles

refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas

acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 261).

Na verdade, o gênero é uma forma típica do enunciado, que organiza o nosso discurso. Os enunciados estabelecem uma permanente troca de estilos e informações, por isso o gênero do discurso não se posiciona em campo isento de efeitos externos. Assim, torna-se difícil classificar suas funções de forma fixa. Esse aspecto é importante para os estudos sobre documentário, já que essas informações não se restringem à instância da linguagem e da literatura. O próprio teórico russo reconhece essa função quando salienta que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 268). Dessa forma, podemos conceber o documentário como um gênero do discurso pelos elementos típicos do enunciado, em sua forma composicional, estilo e tema; além da sua habilidade de persuadir e de ser persuadido por outros gêneros cinematográficos. As considerações discutidas pelo autor nos apontam que é inútil estabelecer categorias de classificação estanques para o documentário, pois os gêneros do discurso podem se deixar persuadir pelos usos dos enunciados. Portanto, não pretendemos delimitar a teoria para o documentário, mas sim contemplá-lo em um universo em que os fatores essenciais para sua compreensão possam exibir as diversas origens.

No cinema, é possível perceber que alguns filmes apresentam componentes de sentidos opostos, mesclando linguagens e estilos, suscitando a incerteza, isto é, trata-se de um documentário ou um filme de ficção. O documentário propõe discussões sobre o que é real ao espectador, despertando a reflexão, embora não tenha a obrigação de exibir o todo de um acontecimento, nem tampouco de descrever ou de explicar tudo sobre os fatos.

Bill Nichols observa a partir dos elementos que constituem a narrativa cinematográfica que alguns aspectos são próprios da narrativa do filme de ficção e do documentário, pois para o autor, a ficção possui uma estrutura em que a eficácia da narrativa é garantida pela continuidade da ação, já no documentário, o que garante que a história seja devidamente compreendida é o uso sequencial de argumentos, ou seja, dois recortes de cena se agrupam para dar seguimento a um argumento construindo elementos do mundo histórico que se deseja mostrar. Segundo o autor, esse recurso é utilizado esporadicamente pelos diretores de filmes de ficção fora da montagem clássica com o objetivo de expressar um processo geral (Cf. NICHOLS, 2012, p. 20). Logo, observamos que, a ficção dedica-se à sequência de ações e o documentário valoriza a sequência do argumento. Todavia, as maneiras como as narrativas se estruturam não obedecem, geralmente, a esquemas preestabelecidos. Assim, é possível que a

ficção não se oriente somente pela ação, e que o documentário necessite de ruptura para introduzir outros assuntos fundamentais ao entendimento da narrativa.

Tanto a ficção como o documentário possuem suas especificidades e, se o documentário é visto sob a ótica de um gênero do discurso, sua narrativa será formada a partir de vários referenciais. Desse modo, o que interessa é a maneira como os enunciados reproduzem o mundo histórico no qual estão inseridos e a produção de sentido da concretude narrativa, ou seja, a relação de translucidez ou não do documentário com o mundo histórico.

1.2.1 Tema, estilo e forma composicional do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*

Bakhtin (2011 [1959-1961], p. 261-262) desenvolve o conceito de gênero, numa perspectiva dialógica, apontando que uso da língua se efetua em forma de enunciados, que refletem as condições específicas e a finalidade de cada referido campo por meio de três elementos indissociáveis que o constituem: o conteúdo temático, o estilo e a forma composicional. O tema, quando enunciado em um texto, oral ou escrito, se concretiza por meio de um estilo e de uma forma composicional específica. Em outras palavras, todo texto se manifesta em um gênero e possui como características os três elementos acima citados, que estão ligados entre si e são perceptíveis em vários textos semelhantes. O reconhecimento dessa recorrência, a partir da atividade responsiva gerada pelo texto estabelece o gênero do discurso.

O tema do gênero, conforme Bakhtin (2011 [1959-1961], p. 262), é o conteúdo, que ele chama de “conteúdo temático”. Ele possui como mirante a apreciação de valor, a avaliação no assento valorativo, que o locutor (falante ou autor) lhe dá, isto é, um caráter dialógico do gênero do discurso, uma vez que ele é atravessado por outros discursos, pela apreciação valorativa e pela atividade responsiva do autor. O tema do gênero é o sentido de um dado texto tomado como um todo, materializado em um dado enunciado e mobiliza valores, intenções do falante, e até mesmo, atitude responsiva do interlocutor (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 262). O tema do gênero documentário é o modo como todo texto documentário recorta a realidade em uma perspectiva de conteúdo temático, ou seja, o que se espera ver como conteúdo temático em todo documentário. Sendo assim, o tema do gênero é o primeiro ponto do enunciado que elabora sentidos, pois consiste na junção da composição e da estilização do texto, uma vez que unidas ecoam o tema, que não mais será reproduzido da mesma forma em outra enunciação. Um mesmo tema pode ser abordado por incontáveis

gêneros. O conteúdo temático corresponde ao conjunto de assuntos que podem ser abordados dentro do aspecto coercitivo de determinado gênero ou campo de atividade. Não se trata de assunto, mas um grande espectro de temas que pode ser tratado em um dado gênero.

No documentário em análise, o tema do enunciado é também depreendido do título. A função do título é tornar o todo do enunciado acessível de forma rápida, gerando a atividade responsiva esperada para o todo do enunciado escrito, ou seja, a leitura. O título possibilita ao interlocutor antever o que é a proposta do documentário como um todo e pode ser utilizado para justificar toda a apreensão, todo elemento multimodal, isto é, os gêneros presentes na complexidade do gênero documentário: as entrevistas, os textos, os documentos, as construções imagéticas das cenas; pois todos esses elementos categorizam e aprofundam a noção primeira oferecida pelo título em questão, para que esse tema preencha todos os espaços do documentário.

É possível depreender do título deste documentário que ora analisamos, a alcunha Sete Orelhas, que possui forte representatividade no imaginário da região, ao contrário de JGL. Assim, logo no início do documentário, na contextualização histórica, temos a primeira categorização de O Sete Orelhas como Januário. Evanildo Bechara (2001, p. 611) define que o sinal de pontuação - os dois pontos - deve ser utilizado quando as palavras de um segmento dão explicação, esclarecimento do segmento anterior. Assim, Maia ressalta, a partir do uso desse sinal de pontuação, a função do mesmo na construção do título, pois a personagem do Sete Orelhas é concebida como herói, por meio dos relatos orais; e como bandido, pelo referencial documental informativo e jurídico. Pois, O Sete Orelhas é categorizado por vários enunciadores como herói, visto que, os mesmos fazem uso das seguintes palavras para caracterizá-lo: herói, bando de pacificadores, homem de bem, mito, figura admirada, força pacificadora, instrumento de pacificação, capitão de todos, capitão de ordenança. Em contrapartida, os documentos referem-se a JGL como bandido, assombração banditismo, homem do mal, JGL e seu bando, facínora, sangue frio, um fora da lei, bando de criminosos, figura temida, assassino.

De acordo com Bakhtin em seus estudos do romance (2011 [1959-1961], p. 262), como o tema depreende do todo do enunciado, não existe tema separado do estilo e da forma composicional. O tema deste enunciado é a categorização de JGL a partir de sua alcunha, “O Sete Orelhas”. Esse apelido interfere na narrativa, uma vez que utilizado no título, gera efeito de sentidos antagônicos entre o heroísmo e a bandidagem. Com isso, temos a forma composicional do documentário, pois foram utilizados documentos do campo de atividade jurídica e de relatos orais para construir uma narrativa. Isso é uma estratégia própria do

gênero documentário. Assim, só é possível entender o tema, depois de tomar conhecimento de todo o enunciado, pois desse modo torna-se perceptível o sentido geral. O título sugere o que deve ser observado durante a leitura fílmica. Ao terminar de assistir o documentário, espera-se que, responsivamente, o título corresponda ao todo do enunciado, dessa forma, temos reações específicas próprias do gênero, em função de seu campo de atividade.

Como dito anteriormente, ainda que do título seja possível depreender minimamente o tema de um enunciado, outros elementos se fazem necessários para tal análise, visando o enunciado como um todo. A observação da bibliografia dele apresentada, por exemplo; pois, mesmo sem ler o texto, temos a ideia do que será abordado e sob qual perspectiva. Essa atividade responsiva é limitada a alguns gêneros. Da mesma forma, no documentário, o tema fica circunscrito aos entrevistados e aos documentos escolhidos porque, mesmo que o interlocutor não assista ao documentário, só de tomar conhecimento a respeito do currículo dos enunciadores que constituem o cinema documental, ou seja, saber sobre os livros que cada enunciador escreveu, qual a relação dos enunciadores com a história do Sete Orelhas, ele inicia o processo de construção do entendimento da temática; já que o currículo dos enunciadores atravessa o enunciado. Entretanto, somente o que é materializado, isto é, os caracteres que aparecem com o nome e a profissão dos entrevistados atravessam o texto do documentário, permitindo-nos inferir que o tema será a valorização da personagem e não a sua depreciação.

O tema vai além do conteúdo, pois é como o enunciado recorta a realidade. Nesse caso, o tema do gênero documentário é o recorte da realidade abordado de forma cinematográfica para fins específicos, voltados para os sentidos aplicados. O documentário em estudo, pode ser um recorte expositivo, com algumas características dos modos observativo, participativo, performático mas não reflexivo e poético da realidade (Cf. NICHOLS, 2012, p.135-176), apresentando-se como elemento de mediação entre o destinatário e um conjunto de elementos usados para passar uma mensagem. É acrescido da apreciação valorativa que se dá ao objeto. Em outras palavras, o tema do gênero documentário em análise é o gênero cinematográfico que se caracteriza por retratar a realidade, embora não se deduza que ele a represente tal qual. Enquanto o tema do enunciado é a apreciação, é a valoração da história, uma determinada imagem que se quer construir no documentário, ou seja, a imagem que se quer construir de JGL é de herói e/ou bandido.

Em Bakhtin, a forma composicional é o modo como o gênero é identificado, ou seja, o acabamento do enunciado, o texto como um todo, uma superestrutura. A forma composicional pode ser resumida por Fiorin (2006, p. 62) como um modo de organizar o texto, de estruturá-

lo. Pela definição, é fácil inferir que a forma composicional traduz o projeto de dizer do enunciador, como ele irá estruturar o texto, para fazer uma solicitação ou informar algo. Está relacionada à estrutura do texto, à progressão temática, à coerência e à coesão do texto. Que progressão temática é essa? É uma progressão temática aliada a uma progressão polifônica.

A forma composicional é a estruturação geral interna do enunciado que, no texto *Gêneros do Discurso* (BAKHTIN, 2011 [1959-1961]), é considerada como principal aspecto usado para identificar o gênero, pois se estamos diante de um romance, é possível saber que se trata de um romance porque as características do gênero explicitam isso. É simples a percepção dessas distinções dos gêneros como, por exemplo, o romance, a bula de remédio e o documentário. São gêneros que não apresentam características híbridas. Ao pegar cada uma das materialidades do gênero, os textos, por exemplo, podemos sentir a diferença no formato em que cada um deles foi elaborado, ou seja, é possível saber sem precisar lê-lo, sem ter o conhecimento do tema, do estilo e do discurso todo. A estrutura, a maneira como se apresenta, aparenta de modo claro. Com relação ao documentário, o simples fato de saber que temos um documentário, permite-nos obter impressões, mesmo sem ter realizado uma leitura fílmica do mesmo, devido à forma como está organizado. Por outro lado, há gênero como livro-reportagem, que é um gênero literário e jornalístico em que o autor relata de maneira aprofundada uma reportagem que não seria suportada pelas mídias convencionais do jornalismo, como jornais e revistas. O gênero origina-se do jornalismo literário, uma especialização do jornalismo, que unifica a literatura e o jornalismo. Ele discute as interfaces com gêneros como interpretativo, investigativo, literário e elabora especificidades próprias por ser um suporte específico com estrutura e linguagem diferenciada (Cf. ROCHA; XAVIER, 2013).

Do gênero documentário sobressaem em sua forma composicional alguns elementos.

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (NICHOLS, 2012, p. 17).

Em outras palavras, os elementos composicionais se misturam tanto na ficção como nos filmes não ficcionais. Além dessas características ressaltadas por Nichols, é também bastante comum, no gênero documentário a utilização em voz “over”, construindo a narrativa e dando coesão ao argumento do filme. Alguns documentários utilizam práticas e convenções

de filmes de ficção, como roteirização, encenação e reconstituição. Há também documentário com a presença de atores sociais (não atores), câmeras portáteis manobradas pelos atores, improvisação, entre outros. A voz “over” e a voz “off” são recursos comuns nas produções audiovisuais. Elas existem, na maioria dos casos, como estratégias de enunciação para evidenciar posições de pertencimento ou exclusão na fala das narradoras em relação à história contada. A voz “off” ou em “off” é um recurso diegético, muito comum no cinema documental e na televisão. Trata-se do registro sonoro que faz parte da cena, mas que não aparece no quadro/enquadramento quando o público a escuta. É o caso da jornalista que reporta a notícia, mas não aparece na matéria. A voz “over” é a estratégia não-diegética. É também chamada de voz de Deus, um recurso típico dos documentários em que a narradora está ali para contar a sequência dos fatos sem estar ligada à cena. Chama-se de voz de Deus porque a figura que conta é onisciente. E por fim, a meta-diegética: ocorre quando a sonoridade presente na cena traduz o imaginário de uma personagem, frequentemente, ela é entendida como uma alteração no seu estado de espírito ou em alucinação. O exemplo mais comum deste conceito é o flashback, som que remete ao público a percepção de um evento passado relativo às personagens da trama¹⁷.

Dessa forma, não há elementos fixos na forma de composição do documentário que possam distinguir de maneira absoluta o filme documental do filme ficcional. O documentário em análise, por exemplo, faz uso de atores sociais,¹⁸ isto é, pessoas da sociedade que possuem algum tipo de envolvimento com a história do Sete Orelhas ou um conhecimento a respeito do contexto histórico do período em que se passa a história, e um ator profissional¹⁹, que também apresenta alguns fatos, às vezes de maneira musicalizada e, às vezes, de forma oral, numa voz teatralizada, aproximando a forma composicional do documentário do modo performático. O documentário apresenta também uma voz “over” de um locutor que contextualiza historicamente e conduz a narrativa dos fatos amarrando o filme, explicitando-nos verbalmente como os fatos aconteceram, em que cenário, aproximando a sua forma composicional do modo expositivo (Cf. NICHOLS, 2012, 142).

Nesse sentido, a forma composicional aparenta de forma clara, pois só de saber que se trata de um documentário, já temos as impressões do que se deve fazer para tomar

¹⁷ Cf. Disponível em: <<http://margofilmes.com.br/voz-over-voz-off-conheca-as-diferencas/>>. Acesso em 29 ago. 2017.

¹⁸ Contador de histórias (Vicente Lima), escritores (Élio Garcia, Tanando, Marcos Paulo de Souza Miranda), professor de literatura e cronista (Renato de Brito), historiador (Rodrigo Leonardo de Oliveira), historiadora (Edna Mara Silva), cientista política (Carla Maria Anastácia), professor de Literatura e compositor (Bruno Maia).

¹⁹ Contador de histórias em voz teatralizada (Ronildo Prudente)

conhecimento do objeto artístico. Mesmo porque o documentário não é escrito, mas, sim, um gênero, naturalmente cinematográfico, ou seja, trata-se da maneira como o gênero mobiliza um texto, a estrutura textual do gênero, pois não se espera que tenha um livro-documentário ou um catálogo-documentário, ou até mesmo, uma bula de remédio-documentário. É um gênero livre de hibridismo. Esse gênero se utiliza de um suporte ou portador, isto é, um meio físico ou virtual que serve de base para a materialização de um texto. Atualmente, existem vários tipos de suporte: jornal, revista, outdoor, embalagem, livro, software, blog, televisão, celular, tablet, notebook, etc.

Partindo desse conceito de forma composicional de documentário, temos de lançar mão de todos os depoimentos, relatos, entrevistas, documentais, construções de cena, atores sociais e profissionais, voz “over” (a técnica do comentário) para justificar o gênero documentário em estudo.

Já o estilo são as escolhas linguísticas que fazemos para dizer o que queremos dizer, são as vontades enunciativas. Essas escolhas podem ser do léxico, da sintaxe, do registro linguístico formal/informal. É marcado pelo uso de vocábulos e construções compatíveis com a afirmação de posições, emissão de valores, defesa de pontos de vista, que vão fornecer elementos para a construção da realidade que se quer expor/construir. Há também um tom impessoal da elocução por parte do diretor, ou seja, ausência de marcas de subjetividade por parte do diretor, que fica a cargo das entrevistas realizadas e fala de atores sociais. O estilo mais recorrente no documentário em estudo é o uso do discurso direto, do discurso indireto e de modalizadores.

Conforme mencionado anteriormente, o estilo, por sua vez, corresponde a forma como as informações relacionadas ao tema são coagidas pela forma composicional e gera uma subjetividade.

Todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva (*rietchevóie obschênie*)- é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, poder ter estilo individual. Entretanto, nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 265).

Em outras palavras, o estilo está intimamente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados. Todo enunciado é individual, mas nem todos os gêneros possuem individualidade igualmente, pois a maioria dos gêneros discursivos não apresenta estilo

individual no plano do enunciado. Portanto, não se leva em conta que em diferentes gêneros podem existir diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual. Os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação.

O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento, mas não existe uma classificação dos estilos de linguagem como reconhecimento geral, já que não há fundamento. “Onde há estilo, há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2011, p. 268).

Tanto a gramática²⁰ como o léxico se distingue significativamente da estilística, mesmo assim, nenhum estudo de gramática pode desconsiderar as observações e incursões estilísticas, porque a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico. Só uma concepção profunda da natureza do enunciado e das peculiaridades dos gêneros discursivos pode assegurar a solução correta dessa complexa questão metodológica.

A partir das marcas estilísticas inferíveis nos diversos gêneros que compõem a totalidade deste enunciado, é possível supor que JGL seja considerado um herói muito mais que um bandido, embora, no título, a questão ofertada seja uma tentativa de buscar a neutralidade. Essas marcas são apreendidas de vários fatores, dentre eles, o fato de que a documentação escrita é restrita à contemporaneidade de JGL, como esperado para documentação jurídica. Entretanto, a tradição oral faz a manutenção da memória da personagem, ou seja, transcende o tempo e o espaço dos eventos, algo inesperado para a documentação jurídica, garantindo a JGL um “status” de herói que é corroborado pelo papel que ele ocupa, em especial em São Bento Abade.

A forma como Bruno Maia, na posição de diretor deste documentário, organiza as informações sobre JGL para gerar os efeitos de sentidos que esse documentário gera é indício de estilo. Por exemplo, ao invés de iniciar o documentário apresentando JGL como bandido, por meio do ferramental documental de que dispõe, o autor inicia com os relatos orais em que JGL é categorizado como herói. Em outros termos, Maia inicia com o recurso argumentativo do consenso premente na alcunha Sete Orelhas. Ao fazer essa escolha, o autor já se posiciona a respeito de JGL, ou seja, organiza os argumentos de forma estrita, de forma a direcionar a interpretação ao encontro dos seus objetivos enunciativos. Se ele iniciasse o documentário a partir da perspectiva de Januário como bandido, por exemplo, dizendo que “Existem

²⁰ Conjunto de regras que determinam o uso considerado correto de uma língua (Cf. HOUAISS; VILLAR, 2011. p. 481).

documentos que apontam JGL como bandido, JGL é um fugitivo, JGL assassinou os sete irmãos Silva...”; seria possível depois, categorizá-lo como herói? A partir do momento em que ele começa categorizando a família Silva como “animais, gente sem cultura, maldosa e perigosa”, Maia está dando ao interlocutor os argumentos para justificar a vingança de JGL, ou seja, uma estrutura de amparo para levar o interlocutor a questionar os documentos jurídicos que exercem o papel de provar a ilicitude de Januário. Se Bruno Maia simplesmente apresentasse os documentos constando que JGL matou sete pessoas, provavelmente não teríamos o amparo estilístico-argumentativo que concederia a ele o “status” de herói. Em outras palavras, é exatamente essa progressão temática que possibilita a construção estilística do objeto analisado.

A figura do anti-herói, personagem de ficção a quem faltam atributos físicos e/ou morais característicos do herói clássico, aquele que está contra a lei, a favor de valores pessoais é, sobretudo, algo muito expressivo em nossa sociedade. Segundo as personagens-narradoras Bruno Maia, Marcos Paulo de Souza Miranda e outras, a sociedade da época estava ligada à ideia de que se a justiça dos homens falhasse, o lema tornar-se-ia “farei justiça com as próprias mãos”. Essa questão do anti-herói é um argumento extremamente forte em nosso país, inclusive nos dias atuais. Tiradentes, por exemplo, foi considerado bandido, foi morto como bandido e depois ele se tornou o grande mártir da inconfidência mineira. A questão não é exatamente o que ele foi, mas como foram revistas suas memórias em função de interesses argumentativos específicos. No Brasil, é comum nas narrativas haver um questionamento da lei e um descumprimento da mesma, sobretudo, no século XIX, da lei advinda de Portugal. Quando JGL questiona a lei que vem de Portugal, cria uma postura de análise, uma postura de ação baseada nas necessidades do país e até mesmo nas suas próprias necessidades. Essa concepção de que a lei está longe (em São João Del Rei) e em número insuficiente de profissionais (apenas um juiz ordinário para a região de São João Del Rei a São Paulo) para a demanda, instiga, portanto, que Januário deva fazer justiça com as próprias mãos.

Nesse sentido, existe uma ambientação nacional dada pelo documentário por meio das vozes de Vicente Lima, Élio Garcia, Tanando que permite que dentro de espaço mais restrito se construam novas narrativas a partir do mesmo tema. O tema do anti-herói e o tema daquele que não é herói para todos e nem bandido para todos, apenas humano, por assim dizer, mas tem uma postura, uma missão, uma forma de pensar, um padrão de comportamento, algo que garanta a ele um papel dentro de uma história.

Ainda com relação ao estilo, podemos destacar o uso de estratégias polifônicas, pois ao trazer uma orquestra de vozes em cada enunciador para o texto, Maia está garantindo que o tema do documentário seja abordado conforme o título propôs. Dessa forma, temos a progressão polifônica corroborando para a progressão temática.

1.3 O documentário com gênero audiovisual

O cinema originou-se com os irmãos Louis e Auguste Lumière, a partir do uso de técnicas fotográficas no final do século XIX, em 1895, na França. Entretanto, para alcançar a projeção cinematográfica atual, muitos trabalhos de investigação foram realizados em relação aos fundamentos da ciência óptica. Desde os primórdios da humanidade que o homem sente a necessidade de registrar movimentos por meio de pinturas e desenhos nas paredes, por isso há cerca de sete mil anos atrás, os chineses já projetavam sombras de diversas figuras recortadas e manuseadas sobre a parede, uma alternância de sombras, próprias do seu teatro de marionetes. Somente no século XV que Leonardo da Vinci realizou trabalhos utilizando a projeção da luz na superfície, criando a Câmara Escura, que era uma caixa fechada, apresentando um orifício com uma lente, espaço próprio para a passagem da luz de objetos externos. A imagem refletida no interior dessa caixa era o invertido do que se via na realidade. Mais tarde, no século XVII, o alemão Athanasius Kirchner criou a Lanterna Mágica, objeto composto de um cilindro iluminado à vela, para projetar imagens desenhadas em uma lâmina de vidro.

A criação revolucionária no mundo das artes e da indústria cultural, o cinema, também considerado como sétima arte, despertou interesse em estudiosos a aprender suas peculiaridades. Inicialmente, buscaram por componentes que fossem apenas cinematográficos, distinguindo o cinema das demais artes como a literatura e o teatro.

O documentário surgiu a partir de uma junção entre o arcabouço tecnológico que possibilitou a atividade cinematográfica e um contexto histórico específico (NICHOLS, 2012, p. 20). Ressalta que a origem do filme documentário não está relacionada com a intenção de um diretor de inventá-lo como tal, mas sim com o interesse de cunho experimental dos precursores, pois queriam descobrir novas possibilidades.

À medida que o cinema ia ganhando autonomia como manifestação artística, uma nova paixão se instaurava: a distinção entre a ficção e a não ficção. Nessa perspectiva, o documentário passa a ser considerado como mais um gênero cinematográfico, delimitando suas possibilidades enunciativas. Entretanto, os documentários também usam de várias

estratégias para narrar uma história, como: ação, romance, aventura, humor, policial, suspense, drama; gêneros que, inicialmente, só enquadrariam ao filme de ficção. São diversos gêneros dentro de um gênero cinematográfico. Assim, como o modo de representação é mais significativo do que a distinção entre ficção e documentário, a delimitação rígida entre ficção e documentário é abolida, além do distanciamento do documentário da noção de “gênero” para “discurso”, uma vez que é o discurso (sonoro, imagético, escrito) que concretiza os modos representativos.

O reconhecimento do documentário enquanto um gênero diferente da ficção no cinema ocorreu apenas no final da década de 1920 e início da década de 1930. O diretor escocês John Grierson que cunhou o termo em 1926 (NICHOLS, 2012, p. 118-119). No início do século XX, no Brasil, os primeiros documentários e cinejornais foram patrocinados pelo estado e pela elite econômica. Entretanto, o cinema documental com características nacionais surgiu na década de 1960.

Segundo Bill Nichols, professor de Cinema na San Francisco State University e autor de estudos cinematográficos, o documentário é um gênero, cujas características podem ser flexíveis. Nessa linha, Nichols admite uma possível inflexibilidade entre a ficção e a não ficção ao identificar a discursividade do documentário em seus diversos modos de reprodução. A definição do gênero documentário, de não ficção, contrasta com a de filme de ficção. O documentário pode ser conceituado como gênero cinematográfico que se caracteriza pela representação da realidade, embora não se deduza que ele a represente tal qual. Em outras palavras o documentário é uma representação parcial e subjetiva da realidade (Cf. NICHOLS, 2012, p. 47).

Para Nichols (2012), o documentário não se forma a partir da possível diferença entre a ficção e a não-ficção, pois sua teoria enfoca a função do gênero ao invés de restringir-se a uma simples lista de características dos elementos composicionais. Nesse cenário, o documentário é concebido como um discurso a respeito do mundo histórico expondo-nos argumentos sobre esse mundo, que é atravessado por universos discordantes e postos lado a lado. Assim, é possível ingressar nesse mundo histórico por meio dos significados da representação.

Em outras palavras, o documentário exige uma representação para descrever e interpretar a vivência da coletividade, agrupando os discursos que constroem a realidade. Sendo assim, a questão entre a ficção e o documentário está na relação com o mundo histórico. Bill Nichols apresenta uma visão mais aberta do que é um documentário. Para ele, todos os objetos fílmicos, documentais ou não são sempre construções de realidades, portanto

a divisão entre ficção e não-ficção torna-se insignificante. Nichols considera que todo objeto fílmico é um documentário, por constituir prova da cultura que o produziu e por reproduzir as aparências das pessoas que nele se apresentam. A diferença residiria nas narrativas, ou na maneira como cada um conta sua história.

Trazendo essas considerações para o nosso *corpus*, é possível entender, conforme mostraremos no terceiro capítulo, que ocorre uma apresentação de forma sequencial nos relatos dos enunciadoreis do argumento de que JGL seja herói. Em contrapartida, os recortes de documentos elencados por Bruno Maia defendem a ideia de que JGL seja bandido. Podemos concluir que o documentário em análise apresenta uma representação parcial e subjetiva da realidade.

O autor define documentário a partir de quatro ângulos diferentes: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos e o da audiência. O fato de um filme ser produzido por uma instituição reconhecida no mercado cinematográfico como pertencente ao ramo de produção de documentário e essa instituição o classifica como documentário é um dos fatores que faz dele um documentário. Como qualquer outro gênero, o nome parte daquele que enuncia, dentro do campo onde circula. Já os profissionais, pertencentes a outro campo de circulação, que falam uma mesma língua, representam um mundo histórico ao invés de inventar outros mundos, participam de festivais de cinema especializados, compartilham coisas em comum, mesmo tendo estilos e técnicas distintas; ou seja, são profissionais do ramo do documentário e isso interfere na classificação do gênero. As convenções textuais como a técnica do comentário em voz “over”, as entrevistas, as locações, a participação de atores sociais ou pessoas em suas atividades cotidianas também são características de vários documentários; apesar de não ser condição para que um filme seja classificado como tal. Por último, o que também pode nos levar a identificar um cinema documental é o público, pois o interlocutor também constrói em sua mente um contexto e uma estrutura do gênero (Cf. NICHOLS, 2012, p. 49-71).

Tanto a ficção como o documentário possuem suas especificidades e se o documentário é visto sob a ótica de um gênero do discurso, sua narrativa será formada a partir de vários referenciais. Desse modo, o que interessa é a maneira como os enunciados reproduzem o mundo histórico no qual estão inseridos e a produção de sentido da concretude narrativa, ou seja, a relação de translucidez ou não do documentário com o mundo histórico.

Nichols defende a ideia de que, ao longo dos anos, os cineastas desenvolveram diferentes modos de representação no filme documentário, que funcionam como subgêneros e são definidos conforme são organizados. O autor classifica-se o documentário em seis modos:

documentário de exposição, observação, reflexão, interação, poético e performático (Cf. NICHOLS, 2012, p. 135-176). O modo expositivo

agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto), (...) (NICHOLS, 2012, p. 142).

Em outras palavras, o modo expositivo, de acordo com Nichols, preocupa-se mais com a defesa de argumentos do que com a estética e subjetividade, para isso, realiza um agrupamento dos fragmentos do mundo histórico por meio de uma estrutura mais retórica ou argumentativa. Os documentários com essa característica, predominante, têm como marca diferencial a objetividade e procuram narrar um fato de maneira a manter a continuidade da argumentação. Assim, ele apresenta uma relativa dependência de uma coerência informativa transmitida verbalmente, por essa razão, é comum neste modo a presença tradicional da voz de Deus, evidenciando conseqüentemente, um papel aparentemente secundário renegado às imagens. Para o autor, a montagem é desenvolvida, inclusive, com base na linguagem verbal, o que lhe possibilita enorme precisão para disseminar informações ou proporcionar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Para isso, um dos recursos utilizados é o casamento perfeito entre o dito e o mostrado (Cf. NICHOLS, 2012, p.142-144).

Ao contrário do modo expositivo, o modo poético, segundo ao autor, dialoga com a vanguarda modernista. Nele, o elemento retórico se demonstra pouco desenvolvido, confuso e ambíguo, sobretudo por representar a realidade de forma fragmentada; pelas impressões marcadas pela subjetividade; por atos aparentemente incoerentes; por associações vagas, pela divisão tempo-espacial em múltiplas perspectivas; e, por fim; pela recusa de soluções para problemas incorrigidos. Há uma valorização dos planos e das impressões do documentarista a respeito do universo abordado. Em relação à construção do texto, podem-se usar poemas e trechos de obras literárias. Em outras palavras, o modo poético enfatiza o estético antes do retórico e trabalha com associações visuais, qualidades rítmicas, passagens descritivas e organização formal, enquanto o modo expositivo ressalta o comentário verbal e uma lógica argumentativa (Cf. NICHOLS, 2012, p.135-176). No documentário em análise, não há essa sobreposição do estético em relação ao retórico. Ao contrário, pois apesar de haver associações visuais e qualidades rítmicas, usadas na caracterização de JGL, o comentário verbal e a lógica argumentativa está em evidência durante a grande maioria do tempo de gravação do documentário.

Já o modo observativo está diretamente relacionado à observação espontânea da vida cotidiana dos sujeitos como se observados por uma câmera não intrusa, pois evita qualquer tipo de interferência que caracterize falseamento da realidade. Apenas há um registro dos fatos sem que o documentarista e sua equipe sejam notados. Nele, segundo Nichols, é comum o reconhecimento de “filmes sem comentário em voz “over”, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas” (NICHOLS, 2012, p.147). Dessa maneira, há pouca movimentação de câmera, trilha sonora quase inexistente e não há narração, uma vez que as cenas devem falar por si mesmas. Destaca-se neste modo uma aproximação com os neorrealistas italianos. Sobretudo, o autor também sugere que neste modo enfatiza o caráter delicado com as questões éticas; a ideia de duração real dos acontecimentos; um olhar especial para a linguagem corporal e o contato visual, como a entonação, o tom das vozes, as pausas e vazios; resultando a sensação de realidade concreta. A presença da câmera na cena confirma sua estada no mundo histórico, além disso, um fato encenado é utilizado para fazer parte do registro histórico (Cf. NICHOLS, 2012, p. 146-156). Ou seja, “todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2012, p. 146-147).

O modo participativo, por sua vez, apresenta uma enorme influência da visão participativa da antropologia. O engajamento, a atuação, a encenação social, o fato de estar dentro modificar a situação, se incorporam a um fazer fílmico apreensivo com questões etnológicas. Conforme Nichols, no cinema documentário participativo, é possível que o cineasta atue como um tipo de pesquisador ou repórter investigativo, seja de forma receptiva ou reflexiva, isto é, destaca a interação entre o cineasta e o assunto.

De acordo com o autor, enquanto no modo participativo o mundo histórico providencia o encontro dos processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, torna-se essencial o processo de negociação entre cineasta e espectador. (Cf. NICHOLS, 2012, p.162). Nele, de acordo com uma perspectiva metalinguística, o cineasta reflete sobre questões da representação, sobre impressão de realidade construída pela montagem, e de forma bastante peculiar sobre a questão ética associada ao que fazer com as pessoas. O modo reflexivo chama atenção para os pressupostos e convenções que governam o ato de produção de um documentário, focalizando no próprio processo de representação (Cf. NICHOLS, 2012, p. 162-168). Estes filmes, questionadores de si quanto à forma ou à política e que recorrem ao como poderia ser, segundo o autor “tentam aumentar nossa consciência dos

problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação” (NICHOLS, 2012, p.163-164).

Sempre que mencionamos os personagens dos documentários, não estamos nos atendo apenas à questão ética em relação a sua fala, mas também ao enfrentamento ocorrido com a personagem durante as cenas de gravação. O momento de tensão de uma personagem, na ficção, pode ocorrer quando o mesmo interage com os demais personagens; já no documentário, esse enfrentamento ocorre com o diretor. Esse argumento é confirmado em documentários interativos em que é marcado pela participação do documentarista e sua equipe²¹.

Finalmente, Nichols considera que o modo performático também discute questões sobre o que é conhecimento como o modo poético, porém a subjetividade é mais importante que a construção de argumento lógico e linear. É pouco habituado a imperativos retóricos e busca mostrar como a consciência da materialidade permite o acesso a uma compreensão de certos processos de funcionamento da sociedade (Cf. NICHOLS, 2012, p. 169). Nesse sentido, o aspecto pessoal dá acesso ao político. Para o autor, “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático” (NICHOLS, 2012, p.170). O autor ainda afirma que nosso conhecimento é complicado ao lidar com as dimensões afetivas e sensitivas, deslocando a valorização da representação realista do mundo histórico para “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. (NICHOLS, 2012, p.170). A combinação do real com o imaginário de acordo com a complexidade emocional do cineasta torna muitas vezes o documentário autobiográfico e paradoxal, uma vez que “os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal.” (NICHOLS, 2012, p. 171). Em outros termos, o performático caracteriza-se pela subjetividade do envolvimento entre o cineasta e o objeto e pelo padrão estético adotado, utilizando as técnicas cinematográficas de maneira livre. Aproxima-se a esse modo os filmes de vídeo-arte e cinema experimental e vanguarda (Cf. NICHOLS, 2012, p. 173).

O Sete Orelhas: Herói Bandido, predominantemente, organiza-se sob a lógica do modo expositivo, pois enfatiza os relatos verbais seguindo uma lógica dos argumentos que mesclam ao caracterizar JGL como herói e/ou bandido, além de apresentar o comentário em

²¹ Para exemplificar esse tipo, temos os documentários de Eduardo Coutinho: *Edifício Master e Babilônia 2000*. Coutinho torna-se um sujeito ativo no processo de gravação, pois aparece em conversa com alguns da equipe e quando o (a) entrevistado (a) se apresenta de forma tímida, o cineasta o provoca para que o mesmo fale.

voz “over”, imagens ilustrativas do filme, legendas, entrevistas. Entretanto, há também em muitos recortes de cena, a ênfase à subjetividade, recortes musicalizados e acontecimentos reais sobre JGL sendo ampliados pelo imaginário de alguns dos enunciadores, como por exemplo, Vicente Lima; possibilitando que o documentário perpassar pelo modo performativo (Cf. NICHOLS, 2012, p. 169-176). Vale ressaltar que há um repórter investigativo, atuando na execução das entrevistas, mas não é retratado nas cenas, assim como também há um cineasta, cuja participação não é evidenciada como acontece no modo participativo. A conclusão a que se chega é a de que os documentários, geralmente, misturam elementos dos diferentes modos de organização com o predomínio de um dos mesmos.

O autor entende que todo filme é um documentário, sendo uns documentários de satisfação dos desejos, outros documentários de representação social (não ficção) (Cf. NICHOLS, 2012, p. 26). Os documentários de satisfação de desejos são os que geralmente chamamos de ficção e expressam de maneira perceptível nossos sonhos e anseios, nossos pesadelos e temores, ou seja, aquilo que desejamos ou tememos, mesmo que seja real ou que possa vir a ser. Todos esses frutos da imaginação podem se tornar reais, se assim quisermos, pois podem ser vistos e ouvidos. Proporcionam-nos a possibilidade de explorar ou contemplar mundos, ou até mesmo de adotar como nossos ou rejeitá-los (Cf. NICHOLS, 2012, p. 26).

Já os documentários de representação social são aqueles que geralmente chamamos de não-ficção. Esses tipos de documentários representam de maneira perceptível aspectos do mundo que vivemos. A compreensão do que a realidade social foi, é e poderá vir a ser pode ser vista e ouvida, por meio da seleção e organização feita pelo cineasta. Assim, esses filmes também transmitem verdades, se for da vontade de seus produtores. É necessário que nós interlocutores avaliemos as suas afirmações, posicionamentos e argumentos relativos aos fatos narrados para decidirmos se merecem nossa credibilidade. Os documentários de representação social oferecem-nos novas perspectivas de um mundo comum, para que possamos explorá-las e compreendê-las (Cf. NICHOLS, 2012, p. 26-27).

O filme documental aborda o mundo real antes de abordar um mundo imaginado pelo diretor. Entretanto, esse mundo real não consiste na reprodução de algo que já existe, mas sim, em uma representação do mundo em que vivemos e essa representação se constitui a partir de um ponto de vista entre muitos outros possíveis.

Trazendo para o nosso *corpus*, como foi dito anteriormente, há uma preocupação com a defesa dos argumentos, pois Bruno Maia procura narrar os fatos de maneira a manter a continuidade da argumentação. Como exemplo da defesa dos argumentos, temos sequências

narrativas dos enunciadores Vicente Lima, Élio Garcia e Tanando em que são narrados os fatos sobre o esfolamento de João Garcia Leal.

LOCUTOR: Diz a tradição que os Garcia formavam uma família íntegra, religiosa e exemplos de boa conduta.

(...)

VICENTE LIMA (Preparando o fumo para fazer cigarro de palha): Os irmão Silva parecia animais, não tinha cultura, não tinha nada não, era gente perigosa, maldosa e naquela época, no campo formoso, na fazenda campo do formoso (mãos cruzadas sobrepostas sobre a perna direita, cruzada sobre a esquerda) morava Januário Garcia e João Garcia era irmão e veio mora na época os sete irmão Silva, então chegaro lá e compraro a fazenda e fazia divisa com Januário com João Garcia com a fazenda campo formoso.

ÉLIO GARCIA (sentado num banco de uma praça com o braço esquerdo apoiado sobre o encosto do banco): e eles andaro tendo várias encrencas de divisa.

VICENTE LIMA (Picando fumo para fazer o cigarro de palha): E es num concordavam com a com a divisa e João Garcia trabalhando foi indo até que um dia dois irmãos Silva veio no serviço de João Garcia lá na divisa e disse pro João Garcia: “Olha, cê toma cuidado que nós vamo te matá, viu! Por causa dessa divisa”. E João Garcia ficou assim: “Ah, não vai matá nada, isso é conversa fiada, né? Não acredito. ()” E os irmãos Silva tomaro a decisão de matá João Garcia. Até que um dia, João Garcia teve de vim aqui no arraiar, naquele tempo era arraiar. Eles correro, pegaro corda, faca, né, os apreparo certo e lá embaixo tinha uma figueira muito grande e debaixo daquela figueira, os irmãos escondero com aquelas ferramentas. Quando João Garcia foi passando, eles saíram da moita, do mato, do esconderijo, né...

TANANDO: Penduraram ele numa figueira e tiraram a pele dele inteira vivo (O SETE..., 2012).

Como podemos ver, a essência deste documentário consiste no modo expositivo, pois o cineasta, autor Bruno Maia, organiza os fragmentos de maneira a manter a continuidade da argumentação. A montagem foi desenvolvida com base na linguagem verbal, o que lhe possibilita enorme precisão para disseminar informações ou proporcionar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Desse modo, faz uso da presença tradicional da voz de Deus, que inicia o excerto destacado. Trata-se do comentário em voz “over” de um locutor que não aparece na cena e faz uma introdução, antes dos depoimentos dos enunciadores, apresentando os acontecimentos históricos. Para isso, um dos recursos utilizados é o casamento perfeito entre o dito e o mostrado (Cf. NICHOLS, 2012, p.142-144).

Por outro lado, o nosso *corpus* evidencia também que “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários” (NICHOLS, 2012, p. 170), ou seja, como poderemos observar de forma mais minuciosa nas páginas 78 e 79 desta dissertação, enquanto os documentos históricos comprovam que o tempo de vingança de JGL durou cerca de seis anos, os recontos orais contradizem os documentos. O enunciador Vicente Lima, por exemplo, diz

aos 13'58'' que “Já tinha passado a vingança dele tava andano atrais dos irmãos já fazia **trinta e sete anos**” (O SETE..., 2012). Já no dizer de Tanando, aos 12'20'', somos informados de que depois de JGL ter matado quatro dos irmãos, “(...) ele andou bastante, durante mais uns **dez** anos sem encontrar ninguém, mas ele nunca desistiu (...)” (O SETE..., 2012). Há também a voz de Renato Brito, dizendo que JGL e seu bando atuaram por **seis** anos e por fim, os documentos. Dentre eles, é exibido aos 32'17'', um recorte de jornal, em que é revogada a carta patente de JGL e outra pessoa assume o cargo de capitão de ordenanças, no dia 23 de maio de 1808, ou seja, **seis** anos após a morte de seu irmão. Tempo que, segundo o documento durou sua vingança. Os acontecimentos documentados, tidos como reais, são, portanto, amplificados pelos enunciadores em sua arte de contar e recontar histórias.

Essa combinação do real com o imaginário, que ocorre no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* torna muitas vezes documentário paradoxal, segundo Nichols (2012, p. 171). Isso também possibilita identificar o dialogismo e flagrar alguns momentos polifônicos em algumas cenas. Além disso, há uma apresentação de recortes musicalizados que fazem menção às ameaças causadas pelo simples fato de Januário existir, andar pelo sertão mineiro, sem desistir de sua vingança e, com isso, causar medo na população. Há também a marcante presença do documentarista Bruno Maia como um dos enunciadores. Todas essas características podem nos orientar para pensar que esse documentário se aproxima do que Nichols (2012, p. 138-142) categoriza como expositivo, perpassando também pelo performativo, pois prioriza a sequência argumentativa, observada nos dizeres dos enunciadores quando narram os fatos sobre a morte de João Garcia Leal e o assassinato dos sete irmãos Silva, embora possibilite encontrar subjetividade em alguns pequenos excertos. Os enunciadores relatam os fatos de modo que, JGL, mesmo tendo cometido sete assassinatos, é caracterizado como herói. As palavras escolhidas para narrar sobre o tempo de vingança de Januário constroem a imagem de um mito. Isso se aproxima da categoria performática para o gênero documentário.

Vale ressaltar também que o nosso *corpus* transmuta pelo modo participativo, visto que utiliza entrevista com os participantes, além de usar, em alguns momentos, imagens de arquivo para recuperar a história de JGL (NICHOLS, 2012, p. 177).

Com relação à estética, o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* exhibe em alguns momentos imagens desenhadas de um homem com características expressivas que nos remete a um cangaceiro, ou a uma personagem dos filmes de faroeste. É exibida também, no documentário, a estátua de JGL, que foi construída numa praça da cidade de São Bento Abade. Tudo isso revela os planos e as impressões do documentarista Bruno Maia, como

autor pessoa, a respeito do universo abordado. Conforme vimos, apesar de termos os depoimentos dos enunciadores e a exposição de documentos que procuram provar a existência e a vingança do Sete Orelhas, no documentário, é possível identificar algumas características que o aproximam da categoria performática.

CAPÍTULO 2 - O DIALOGISMO E A POLIFONIA NA CONCEPÇÃO BAKHTINIANA

Uma das características fundamentais do dialogismo é conceber a unidade do mundo nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida. Melhor dizendo, a unidade do mundo, na concepção de Bakhtin, é polifônica. /.../ Embarcar na corrente do pensamento de Bakhtin requer, assim, nos seus próprios termos, uma forma de pensar incontestavelmente dialógica (JOBIM E SOUZA, 2000, p. 104).

Ao estudar e analisar as possibilidades de leitura e produção de sentido no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, notamos que os dizeres dos enunciadores emergem de diversos campos da atividade humana²² (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 262), organizadas, no nível da textualidade, construindo diferentes imagens para Januário Garcia Leal.

O documentário é organizado por meio de inúmeras vozes narradoras com seus diversos posicionamentos em que, segundo Bakhtin, ao analisar as obras de Dostoiévski, várias vozes saltam do discurso sem que nenhuma delas sobreponha as demais no decorrer da enunciação (Cf. BAKHTIN, 2005 [1929], p. 4).

Assim, neste capítulo, pretendemos refletir e analisar o entrecruzamento das diversas vozes e suas posições, a fim de compreender, primeiramente, o processo polifônico no gênero documentário, e, em seguida, como esse processo polifônico orienta a construção da imagem do lendário “O Sete Orelhas”.

2.1 O caráter dialógico da linguagem

Justamente por possuir um caráter dialógico, a linguagem aponta o diálogo como um conceito-fonte, irradiador e organizador da reflexão. Segundo Bakhtin,

[...] o diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva (BAKHTIN, 1986. p. 72 *apud* MARCHEZAN, 2016. p. 116)

²² Mikhail Bakhtin, em *Os Gêneros do Discurso*, cita alguns exemplos de comunicação cultural mais complexa: comunicação artística, científica, sociopolítica. Nessa mesma obra, o autor relaciona determinadas condições e funções sociais (científica, técnica, jornalística, oficial, cotidiana), específicas de cada esfera, com a origem e o desenvolvimento de certos gêneros. (Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/esferas-ou-campos-de-atividade-humana>> Acesso em 27 mai. 2017).

Em outros termos, o diálogo é um exemplo clássico de comunicação verbal; porque, por menor que seja a réplica, ainda assim ela possui em si um posicionamento do locutor, abrindo espaço para uma possível resposta de seu interlocutor.

A sequência abaixo foi retextualizada do nosso *corpus* de análise, aos 6'40'' de gravação. Trata-se de uma cena em que os enunciadores discorrem sobre a história do Sete Orelhas, numa alternância de vozes, em que uma completa a outra, de forma significativa e em alguns momentos, em sentidos divergentes. Nesse excerto, vamos observar o posicionamento do contador de histórias.

VICENTE LIMA (Preparando o fumo para fazer cigarro de palha): Os irmão Silva parecia animais, não tinha cultura, não tinha nada não, era gente perigosa, maldosa e naquela época, no campo formoso, na fazenda campo do formoso (mãos cruzadas sobrepostas sobre a perna direita, cruzada sobre a esquerda) morava Januário Garcia e João Garcia era irmão e veio morá na época os sete irmão Silva, então chegaro lá e compraro a fazenda e fazia divisa com Januário com João Garcia com a fazenda campo formoso (O SETE..., 2012).

É possível dizer que o contador de histórias Vicente Lima narra a história do Sete Orelhas, assumindo uma posição responsiva frente aos fatos narrados, já que há duas construções históricas da figura de Januário, sendo uma herói e outra bandido. Desse modo, o uso dos adjetivos axiológicos “animais, perigosa, maldosa” podem nos orientar para uma avaliação negativa do comportamento dos irmãos Silva, além de explicitar sua opinião. Ao afirmar que os Silva são pessoas más, abre-se um espaço para pensarmos que o mesmo elege os Garcia como pessoas boas. Tende-se a interpretar, a partir da fala de Vicente Lima supracitada, que Januário Garcia, O Sete Orelhas, é um herói para ele, e os Silva, vilões. Assumindo esse posicionamento, o enunciadador requer uma atitude responsiva de seu interlocutor; no caso, o espectador, pois Vicente Lima busca persuadir o interlocutor de que seu ponto de vista é o ideal, o mais sensato.

Quando Vicente Lima escolhe estes adjetivos para caracterizar os irmãos Silva, ele não está sem interlocutor, sem público alvo. Seu interlocutor é a sociedade em geral, mais especificamente, os são-bentistas, o povo das cidades circunvizinhas e até mesmo as pessoas do Sul de Minas Gerais. É a esse “outro” que a sua fala está direcionada, por isso o enunciadador Vicente Lima diz o que ele próprio acredita que esse “outro” quer ouvir, visto que JGL é, para toda essa sociedade, na concepção de Vicente Lima, um herói.

É notável na fala de Vicente Lima seu reconhecimento da reciprocidade, que compreende o verdadeiro diálogo entre o “eu” e o “outro” em cada réplica. Uma característica

que podemos localizar na argumentação de Bakhtin na construção do dialogismo. Essa reciprocidade também é observada sob outro prisma: o autor e roteirista Bruno Maia chegou até Vicente Lima porque a população dedicou sua atenção a ele, elegendo-o como um contador de histórias. Ele é um “eu” que fala para um “outro” e, ao mesmo tempo um “outro” que estuda, analisa os anseios da sociedade para que seu dizer atenda às expectativas dessa sociedade que tem Januário Garcia como herói. Em outras palavras, há indícios de que Vicente Lima tenha sido escolhido para ser um dos enunciadores, justamente porque Bruno Maia percebera o pacto dialógico que havia entre o dizer do contador de histórias e os anseios das pessoas do Sul de Minas.

Para completar o relato da história do Sete Orelhas, outros enunciadores são selecionados. Estas falas são postas no documentário numa sequência temporal. Observamos que há uma relação dialógica entre elas e um posicionamento assumido por cada enunciador. Em outros termos, os enunciadores a seguir dão continuidade a história da morte de João Garcia Leal, expondo suas opiniões a respeito dos envolvidos nos fatos narrados.

ÉLIO GARCIA (sentado num banco de uma praça com o braço esquerdo apoiado sobre o encosto do banco): e eles andaro tendo várias encrencas de divisa.

VICENTE LIMA (Picando fumo para fazer o cigarro de palha): E es num concordavam com a com a divisa e João Garcia trabalhando foi indo até que um dia dois irmãos Silva veio no serviço de João Garcia lá na divisa e disse pro João Garcia: “Olha, cê toma cuidado que nós vamo te matá, viu! Por causa dessa divisa”. E João Garcia ficou assim: “Ah, não vai matá nada, isso é conversa fiada, né? Não acredito.” E os irmãos Silva tomara a decisão de matá João Garcia Até que um dia, João Garcia teve de vim aqui no arraial, naquele tempo era arraial. Eles correro, pegaro corda, faca, né, os apreparo certo e lá embaixo tinha uma figueira muito grande e debaixo daquela figueira, os irmãos escondero com aquelas ferramentas. Quando João Garcia foi passando, eles saíram da moita, do mato, do esconderijo, né...

TANANDO: Penduraram ele numa figueira e tiraram a pele dele inteira (O SETE..., 2012).

Assim, os enunciadores Élio Garcia, Vicente Lima e Tanando são também personagens que vão construindo a imagem de Januário Garcia, à medida que vão discorrendo sobre ele. Observamos que o dizer de cada enunciador se apresenta como enunciados relativamente inacabados, que aguardam a resposta do outro. Entretanto, a dinamicidade dialógica se apresenta na relação que há entre as falas recortadas. Há uma alternância de vozes, em que uma completa o sentido da outra, pois estão coordenadas entre si. Elas se complementam não por serem dependentes umas das outras, mas por combinarem de maneira sequencial. Consistem numa combinação de vontades individuais, são vontades de cada enunciador, que concebe Januário como herói e narra os fatos, de forma que, resulte numa

vontade do acontecimento, isto é, a narrativa da morte de João Garcia Leal, permitindo a compreensão do todo, formando um verdadeiro diálogo, ou seja, um grande diálogo, no caso, o gênero documentário.

Segundo Marchezan (2016, p. 118), para que ocorra esse grande diálogo, faz-se necessário as feições, a diversidade de diálogos de estilos e os gêneros específicos que se enquadram em práticas sociais cotidianas e nas diversas esferas de atividade humana.

Os diálogos sociais são segundo Marchezan (2016, p. 118), influenciados pelos aspectos históricos e sociais. Assim, nenhuma situação comunicativa pode acontecer da mesma forma que já aconteceu e nem completamente diferente. É justamente o conceito de gênero que permite apreender esta aparente estabilidade dos diálogos sociais. Diálogo e gênero estão intrinsecamente relacionados, ou seja, há uma inter-relação entre os conceitos de diálogo e gênero em que o primeiro se apresenta como a unidade do fundamento necessária e primordial para a classificação dos gêneros (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 284). Por isso o conceito de gênero é caracterizado com base nas diferentes vozes que permeiam um diálogo.

Bakhtin (2011 [1959-1961], p. 400) afirma que interpretar é comparar com outros textos e pensar num novo contexto, pois um texto só vive em contato com outros. É nessa intercessão que está o diálogo. Trata-se da característica dialógica da linguagem. O diálogo pode acontecer entre textos e entre nós, interlocutores desses diálogos que, participando de uma situação enunciativa, podemos nos imergir nas obras e compreender o valor semântico que suas palavras produzem em nosso contexto.

A natureza dialógica e ideológica da linguagem nos permite dizer que todas as vozes surgem no emprego vivo da palavra em um determinado contexto social. No que tange à prática argumentativa, as vozes discursivas apresentam-se importantes para a elaboração dos argumentos e do posicionamento autoral que, provenientes do embate entre muitas vozes sociais, são gerados em um universo responsivo, caracterizado “pela posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (BEZERRA, 2005, p. 194).

Nesse sentido, o discurso verbal não pode ser dissociado da vida social sem perder sua significação. A palavra por si só está dissociada de juízo de valor, é neutra e só adquire valor axiológico quando inserida na interação. Em outras palavras, permeia a relação social de maneira pura e sensível, visto que a linguagem é um fenômeno social, histórico e ideológico. Como uma palavra pode apresentar vários significados, o seu sentido na corrente verbal vai

dependem da esfera discursiva a que se encontra, ou seja, do pacto entre os sujeitos interagidos no discurso, para que, assim, seja estabelecido um sentido ao dito.

Sendo assim, o diálogo deve ser compreendido como toda a comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (Cf. BAKHTIN, 1979 [1929], p. 109). É por meio da relação dialógica que os sujeitos ampliam sua visão acerca do mundo, elevando seu grau de consciência, que não deve ser encarada como um simples espelho da realidade, mas como reflexiva e refletora da sociedade.

O movimento dialógico da enunciação ocorre por meio da noção de recepção e compreensão ativa entre locutor e interlocutor. O locutor se pronuncia de forma real ou virtual para um interlocutor, requerendo do mesmo uma atitude responsiva. Nessa expectativa, o locutor se prepara para assumir a posição de ouvinte do outro, pois quando recebemos uma enunciação significativa, nós nos preparamos para uma réplica, ou seja, uma concordância, uma ação, uma discordância, etc.

A enunciação é compreendida apenas porque a colocamos no movimento dialógico dos enunciados, em confronto tanto com os nossos próprios dizeres quanto com os dizeres alheios. É justamente a interação dos significados das palavras e seu conteúdo ideológico que realmente importa, tanto do ponto de vista das condições de produção como da interação entre locutor e receptor.

Vale a pena enfatizar, como já foi dito anteriormente, que Bakhtin (2011 [1959-1961], p. 271) considera o enunciado como resultante de uma “memória discursiva”, ou seja, repleta de enunciados que já foram produzidos em outras épocas, em outras situações interacionais, nas quais o locutor, inconscientemente, utiliza como referente para realizar a enunciação do momento, para formular seu discurso. Dessa forma, a enunciação caracteriza-se pela alternância de atos de fala²³, numa relação dialógica. Esta alternância é uma das peculiaridades do enunciado. A outra é a sua conclusibilidade específica, ou seja, um falante termina o seu turno²⁴ para dar lugar à fala do outro. É isso que permite a possibilidade de resposta, assumindo, portanto, a posição responsiva. São três os fatores da conclusibilidade específica: o tratamento do tema, o intuito discursivo e as formas do gênero do acabamento.

²³ “A teoria dos atos de fala foi elaborada inicialmente por John L. Austin (1911-1960) e desenvolvida posteriormente por J. R. Searle. Austin parte da teoria pragmática de Wittgenstein de que é o uso das palavras em diferentes interações linguísticas que determina o seu sentido.” (Cf. Disponível em: < <https://educacao.uol.com.br>> Acesso em 28 de jul. 2017).

²⁴ Turno de fala consiste na “vez de falar ou de usar a língua na interação, incluindo-se também a possibilidade do turno silencioso. Os turnos de fala compreendem qualquer intervenção do interlocutor na conversação e se caracterizam como turnos nucleares, que veiculam informações, e turnos inseridos, que não transmitem conteúdos informativos e, sim, a indicação de que o interlocutor está atento ao falante” (Cf. Disponível em: < <http://www.sala.org.br>> Acesso em 18 de nov. 2017).

Para Bakhtin (2011 [1959-1961], p. 272), o ato de enunciação é composto por diversas vozes, ou seja, vários discursos que são adequados à situação comunicativa e que estabelecem um contato permanente com os pensamentos alheios, construídos a partir da consciência individual do falante. Esse diálogo é construído historicamente e socialmente. Assim, cada ato de fala é repleto de assimilações e reestruturações dessas diversas vozes, isto é, cada discurso é composto de vários outros discursos. Isso é o que o autor denomina de polifonia. Essas vozes dialogam dentro do discurso, não se trata apenas de uma retomada.

A partir desse diálogo, se dá a construção da consciência individual do falante. O autor vai mais adiante referindo que só pensamos graças a um contato permanente com os pensamentos alheios, pensamentos esses expressos no enunciado. Dessa forma, a consciência individual é resultante de um diálogo interconsciência, em que é acionada a memória discursiva, tanto do autor-criador como do seu leitor presumido (Cf. BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 271). Berti-Santos (2011 [1959-1961], p. 103) reacentua:

... é na construção desse objeto estético, desse enunciado concreto, que o autor-criador procede a escolhas de imagens, posicionamentos dos elementos constituintes, da materialidade verbo-visual do enunciado, que seleciona a forma arquitetônica e composicional de seu ato estético.

No documentário em análise, é possível identificar a consciência de cada enunciador nos trechos selecionados, a partir dos discursos proferidos pelos mesmos, pois os pensamentos deles sobre O Sete Orelhas são construídos por meio das informações culturais obtidas, já que todo conhecimento adquirido sobre a personagem perpassou pelos ditos dos seus antepassados (33'31''), por documentos, jornais (32'17' do documentário) e livros lidos. A consciência não é algo constante, pois se refaz a cada interação. Assim, a consciência de cada enunciador se construiu na interação com o possível entrevistador. É percebida nas respostas dos enunciadores a esse interlocutor.

Diante do exposto, observamos que aos 9' de gravação, o enunciador Élio Garcia dá sequência a narrativa dizendo que “A justiça não foi feita e Januário resolve fazer justiça com as próprias mãos...” Nesse excerto, fica explícito o posicionamento de Élio Garcia: JGL é um justiceiro. O ato de vingança está justificado pelo enunciador por meio do uso da expressão popular “fazer justiça com as próprias mãos”. Élio é um hexaneto de JGL, provavelmente cresceu, ouvindo, de seus ancestrais, a história do Sete Orelhas; além disso, como genealogista, buscou se inteirar mais do assunto, pesquisando em documentos, jornais, livros etc. Com isso, deduzimos que a consciência do enunciador Élio Garcia consiste na somatória das demais consciências.

É importante ressaltar que, quando propõe o diálogo como essência da interação verbal, Bakhtin define-o em um sentido mais amplo, não restringindo-o à interação verbal face a face, mas está se referindo a todo tipo de comunicação:

o diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN, 1979 [1929], p. 106).

Assim, nas palavras de Bakhtin a comunicação verbal é sempre dialógica, pois a palavra sempre comporta duas faces: procede de alguém que, através da interação social, se dirige a outro(s) interlocutor(es). Isso significa que o signo linguístico só congrega sentidos através da interação realizada no convívio social. Trata-se, portanto, de um posicionamento sociointeracionista acerca da linguagem humana, que elege o dialogismo como condição de existência da própria língua e, por conseguinte, dos produtos de linguagem.

Esta comunicação verbal é fonte e princípio da construção da “personalidade” organizacional, uma vez que é prática concreta e inevitável do dia a dia das pessoas, ação que viabiliza o intercâmbio e a edificação de vivências, valores e da subjetividade organizacional. A este pensamento está ligada a reflexão desenvolvida por Freitas (2008, p. 141) de que a “a prática do diálogo exige conversação, que cria significados compartilhados, enquanto fonte de ação coletiva”.

Bezerra infere dos estudos de Bakhtin que o dialogismo

constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim.[...] Eu me projeto no outro que também se projeta em mim, nossa comunicação dialógica requer que meu reflexo se projete nele e o dele em mim, que afirmemos um para o outro a existência de duas multiplicidades de “eu”, de duas multiplicidades de infinitos que convivem e dialogam em pé de igualdade (BEZERRA, 2005. p. 194).

O sujeito, ao comunicar-se com o outro, se enxerga, considerando o que o outro pensa sobre ele. Podemos exemplificar com o mesmo recorte do documentário citado anteriormente. Élio Garcia, ao dar continuidade a narrativa, faz suas escolhas lexicais, levando em conta o que o espectador e o autor esperam que ele fale. Há uma projeção mútua. Sua voz é projetada na imagem que é feita dele: a multiplicidade de “eus” dos espectadores e de “eus” do autor. Portanto, temos três multiplicidades de “eus”, as do enunciador Élio Garcia, as dos espectadores e do autor Bruno Maia, que estão equipolentes, ou seja, em pé de igualdade, pois

possuem importância igualitária. Nessa perspectiva, o dialogismo é o princípio dialógico constitutivo da linguagem, que possibilita a polifonia.

O pensador russo distingue as percepções dialógicas em que o eu só existe por meio do diálogo com os outros eus. Para definir-se e ser autor de si mesmo, é fundamental a colaboração dos outros eus; só uma outra consciência pode dar ao eu uma unificação de sentido da sua própria personalidade. Na formação do eu, Bakhtin (2011 [1959-1961] p. 349) distingue: a auto-percepção (o eu para mim), a percepção dos outros (o eu para os outros) e a percepção em relação ao outro (o outro para mim). Portanto, segue um esquema que inferimos dessa análise bakhtiniana:

EU - EU (eu me vejo sob minha própria ótica, o outro não está em mim, não me conhece da mesma forma que me conheço).

OUTRO - EU (o outro me vê de um prisma diferente do meu, já que ele pode ver algo que não posso, ele está numa posição que diverge da minha e lhe permite ver o que não vejo).

EU - OUTRO (eu posso ver o que o outro não consegue ver sobre ele mesmo, ou seja, eu vejo o que o outro não vê, pois ele não se vê).

Dentro dessa perspectiva de análise, posso ver o que o outro não pode ver (sua própria imagem, sua expressão) e o outro vê o que não posso ver. Bakhtin compreende que toda essa auto-compreensão a partir do outro se manifesta desde cedo, quando a criança se vê a si própria por meio dos olhos da mãe. É assim que o eu na concepção de Bakhtin também se constrói em colaboração com os eus, sendo atores uns dos outros (BAKHTIN, 2011 [1959-1961] p. 349). Portanto, nas palavras do autor:

As influências extratextuais têm um significado particularmente importante nas etapas primárias da evolução do homem. Tais influências estão plasmadas nas palavras (ou em outros signos), e essas palavras são palavras de outras pessoas, antes de tudo palavras da mãe. Depois, essas “palavras alheias” são reelaboradas dialogicamente em “minhas-alheias palavras” com o auxílio de outras “palavras alheias” (não ouvidas anteriormente) e em seguida [nas], minhas palavras (por assim dizer, com a perda das aspas), já de índole criadora (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 402).

Diante do exposto, podemos dizer que a construção do meu “eu”, da minha consciência acerca do que é certo ou errado, nas diversas dimensões sociais, se dá por meio da convivência com o outro. O eu dialoga com os eus dos outros e se constrói por meio da colaboração dos meus outros eus. Em outros termos, a minha auto-percepção, isto é, como me percebo, como é o eu para mim; como percebo o outro, ou melhor, como o outro é para mim; a percepção dos outros, ou seja, como os outros me percebem. Eu me conheço melhor quando

convivo com o outro e conheço melhor o outro, a partir do momento em que me conheço melhor. A consciência de todo ser humano é construída diariamente, levando-se em conta o fato de ter tido o que teve e o que tem no momento, isto é, a educação familiar, escolar, religiosa, social e cultural. Estamos em construção o tempo todo. O outro sempre interfere no eu que existe em cada um de nós. O outro olha para sua ação com sua própria ótica, aquela perspectiva em que não se vê, mas vê o outro. É esse outro que interfere na imagem que tenho de mim.

Assim, para definir dialogismo, é necessário pressupor um princípio, uma propriedade polivalente, que concebe as noções desenvolvidas e estabelece uma constante comunicação com o outro, sem que haja observações estanques.

Nesse sentido, não é concebida uma finalização definitiva sobre os acontecimentos sociais. Em outras palavras, o princípio dialógico possui como meta uma abordagem do não acabamento e do “vir-a-ser”, configurando, dessa forma, um princípio da “inconclusibilidade”, da preservação da heterogeneidade, da diferença, da alteridade (Cf. BAKHTIN, 2005 [1929], p. 15).

Nessa perspectiva, o pensador russo ressalta que “as relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relação lógica e concreta semântica, mas são irreduzíveis a estas e têm especificidade própria” (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 184). Elucida, assim, que nas relações dialógicas, o estudo do discurso como relação lógica necessita de abordagem enunciativa, sem que se reduza à logicidade. Sob esse enfoque, constata que as relações dialógicas são apreendidas na língua, discursivamente, como fenômeno integral concreto, considerando as relações lógicas. Portanto, a linguagem torna-se viva apenas na comunicação dialógica.

Essas considerações são retomadas por Bakhtin em “O problema do texto” do livro *Estética da Criação verbal* (2011 [1959-1961]), quando ele considera as relações dialógicas como relações de sentido entre os enunciados, em que o sentido é inscrito em vozes discursivas sociais. Essa abordagem social só foi possível graças aos estudos anteriores. Instaura-se na língua um processo interacional, concretizado na enunciação que extingue a abordagem individualista. Posto isto, dialogismo é excluir todas as possibilidades de limitação e restrição de sentidos. Ao contrário disso, busca ecoar os outros ditos, já-ditos e/ou não-ditos na linguagem.

Na abordagem dialógica, não é possível reduzir os efeitos de sentido a apenas uma possibilidade, muito embora possa haver sentidos predominantes. Assim, os efeitos de sentidos ocorrem como consequência de construções discursivas, em que o sujeito “não é

fonte de seu dizer”, já que o seu dizer se constrói de forma dinâmica em uma especificada esfera de atividade humana; ou seja, é na relação com o outro que o sujeito e os sentidos constroem-se discursivamente. Essa ideia é afirmada por Bakhtin, quando diz que

O objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressaltado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. Um falante não é o Adão bíblico [...] (BAKHTIN, 2011 [1959 – 1961], p. 299-300).

Portanto, o objeto do discurso é, justamente, o ponto de entroncamento em que se situam diversos posicionamentos com diversas relações de sentido. Conforme Marchezan (2016, p. 123), o dialogismo possui duas aplicações: dialogismo como diálogo (a presença do outro) e o dialogismo como intertexto (a presença dos outros textos no texto).

Trazendo essas considerações de Bakhtin para o nosso *corpus* em análise, podemos dizer que ocorrem relações dialógicas em todo o documentário. Para exemplificar, fizemos um recorte de um excerto, aos 30’8” de gravação, em que a personagem-narradora de Marcos Paulo de Souza Miranda conta sobre uma espécie de julgamento de Mateus Luis Garcia, um dos integrantes do bando de JGL.

Como prova de que esse comportamento de Januário e seu bando era um comportamento tido por muitos como um comportamento **justo**, apesar de **ilícito**, nós descobrimos um processo de uma chamada justificação judicial em que as principais autoridades religiosas e militares de São João Del Rei que na época era sede da Comarca Rio das Mortes, prestam depoimentos apoiando a conduta de Mateus Luis Garcia que era um dos integrantes do bando e por consequência apoiando também a conduta de Salvador Garcia Leal e Januário Garcia Leal, vinculando Mateus Luis Garcia como uma das mais importantes famílias originárias da Comarca do Rio das Mortes (O SETE..., 2012. Grifos nossos.).

Ao definir o comportamento de JGL e seu bando com os adjetivos **justo** e **ilícito**, Miranda constrói efeitos de sentidos discursivos divergentes. Segundo o Dicionário Houaiss Conciso (2011, p. 566), o adjetivo “justo” significa

1. Aquele que está em conformidade com a justiça, antônimo de injusto 2. que respeita o direito de cada indivíduo, a lei, antônimo de injusto. 3. que tem grande rigor; preciso, exato, antônimo de inexato. 4. que se apoia em boas razões; fundado, legítimo, antônimo de infundado. (...). 6. quem age pelas normas da justiça e da moral. (...).

Nesse sentido, o uso do adjetivo “justo” remete-nos ao posicionamento de várias pessoas da sociedade, inclusive autoridades militares e religiosas, que consideram JGL um cidadão que respeita o direito do outro, que respeita a lei, que se apoia em boas razões, que age pelas normas da justiça e da moral. Sendo assim, consideram os sete assassinatos dos irmãos Silva como atos corretos, em conformidade com a justiça, uma vez que João Garcia foi esfolado vivo. Por outro lado, há também outras instâncias da sociedade, outras autoridades militares e religiosas que consideram esses mesmos atos, como algo “ilícito”. Nesse mesmo dicionário (p. 513), o termo “ilícito” é considerado: “1. proibido, ilegal, antônimo de lícito. 2. qualidade do que não é legal ou moral, antônimo de lícito”. Os defensores dessa perspectiva alegam que O Sete Orelhas não tinha o direito de tirar a vida dos Silva, ou seja, configura crime de assassinato as atitudes tomadas em decorrência do evento anterior. Em outras palavras, os dizeres “justo e ilícito” ressaltam as características de Januário. A voz de Miranda, portanto, está carregada da voz de outrem. É possível que um interlocutor, ao ouvir essas duas palavras, opte por considerar o comportamento do bando como “justo”; já um outro interlocutor, julgue “ilícito”. Ou seja, é na interseção discursiva que se constrói o sentido.

Sendo assim, a linguagem consiste numa reação-resposta a algo, numa interação discursiva, pois demonstra as relações do enunciador com os enunciados do locutor. Por esse motivo, nas relações dialógicas, devemos levar em conta que o outro não é apenas um interlocutor imediato ou virtual. O outro ecoa por meio de diversos discursos. São as outras vozes discursivas, os diversos posicionamentos sociais, morais, religiosos, que permeiam o discurso em construção de maneiras diferentes. O outro nem sempre é visível, às vezes, pode estar oculto no enunciado, porém estará constantemente inserido, constituindo dessa forma, um princípio alteritário, em que algo que é diferente, é devidamente respeitado.

A partir do enfoque dialógico, a concepção de linguagem consiste, portanto, em recusar todas as formas fechadas de tratar de questões sobre a língua, pois se o dialogismo é “constitutivo da linguagem” (TODOROV, 1981, p. 37-58 apud BARROS, 2008, p. 32), a interação com o outro é uma conjectura. Por essa razão, conceituar a linguagem como discurso, em Bakhtin, é acima de tudo reconhecer a sua “dialogicidade interna”, uma vez que não é a forma composicional que vai especificar seu valor dialógico (Cf. BAKHTIN, 1998 [1934-1935], p. 92). Em outros termos, o dialogismo ultrapassa uma abordagem

“interacionista”, da presença do outro, mesmo em “in absentia”²⁵, porque o foco não está em si mesmo.

Assim, com relação à dialogicidade interna do discurso, suas implicações quanto ao “já-dito” e à resposta antecipada, Bakhtin considera que

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-a nela. Ao se constituir na atmosfera do “já-dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo (BAKHTIN, 1998 [1934-1935], p. 89).

Podemos observar, nas considerações anteriores, que o enunciado é constituído por meio de um processo interacional, envolvendo avaliação social e tornando impossível a restrição dos estudos linguísticos a um sistema de signos abstratos, já que o discurso é um fenômeno “vivo”, dinâmico, concreto. Dessa forma, a linguagem deve ser vista como um fenômeno que se instala entre um projeto discursivo de um sujeito e as imposições próprias de uma referida esfera de interação verbal.

2.2 Do discurso monológico ao polifônico

Além de outros conceitos²⁶, Bakhtin foi o criador da definição de polifonia referente a obras literárias, que era parte de uma teoria inovadora sobre o romance europeu. A polifonia é um termo transdisciplinar vindo da música, que significa duas ou mais partes ou vozes soando de forma simultânea. Já na literatura, remete ao fato de que os textos veiculam, muitas vezes, diversos pontos de vista, ou seja, polifonia é a multiplicidade de vozes em um texto, mediadas pelos pontos de vista e modos de presença no mundo discursivo (Cf. CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 384).

Conforme nossas pesquisas, o livro *Problemas na poética de Dostoiévski* foi escrito no decorrer da década de 1920 e editado em 1929, a segunda edição reelaborada aconteceu em 1963, constituindo, assim, o ponto essencial para o conceito de polifonia. Nele, o pensador russo observa que Dostoiévski estabelece uma relação única com suas personagens, as quais têm voz própria e o mínimo de interferência da parte dele como autor, criando, assim, um tipo de romance, denominado, por Bakhtin, de polifônico. O romance polifônico apresenta muitos pontos de vista, muitas vozes, cada qual recebendo do narrador o que lhe é devido.

²⁵ É um termo em latim que significa "em ausência."

²⁶ Menipeia; Dialogismo; Carnavalização.

No primeiro capítulo do livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, o termo polifonia aparece pela primeira vez acompanhado do adjetivo “autêntica” e se refere

[...] à multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes²⁷ constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes²⁸ e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 4).

Para Bakhtin, a polifonia não consiste numa consciência que, de forma objetificada, assumiu outras consciências, mas, sim, como um todo da interação entre várias consciências de modo que nenhuma possa ser definida como objeto da outra. Esta constituição da polifonia perpassa também pelo contemplador, que passa a participar dela. Bakhtin argumenta que não se alcança a polifonia por meios meramente formais. A multiplicidade de planos é uma incógnita, que até certo ponto é polifônica, entretanto isso ocorre somente no aspecto formal, uma vez que a própria construção do mistério não permite que, a multiplicidade de consciências com seus mundos, se desenvolva em termos de conteúdo. O principal ponto da polifonia de Dostoiévski é exatamente o contrário: o fato de ela realizar-se entre diferentes consciências, de se ter interação e interdependência entre elas. Como vimos, a polifonia

é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. [...] se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos (BEZERRA, 2005, p. 194-195).

Bakhtin, em “O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária”, aponta para o fato de que os heróis em Dostoiévski, ao contrário dos heróis dos romances de outros autores, defendem posições filosóficas autônomas de seu autor e contraditórias entre si. A concepção filosófica do próprio autor não se destaca em relação às demais e o herói se

²⁷ “Isto é, plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo (N. do T.)” (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 4).

²⁸ “Equipolentes são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas (N. do T.)” (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 4).

constitui autônomo de seu autor. Essa escrita com multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis é o que ele considera como “autêntica polifonia” (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 5).

No estudo da prosa romanesca, Bakhtin categorizou o romance em duas modalidades: a monológica e a polifônica. À primeira está associada ao conceito do discurso monológico, dito de forma autoritária, pronto e acabado. Surdo à reposta do outro.

Fecha em seu modelo o mundo representado e os homens representados. O monologismo nega a isonomia entre as consciências, não vê nessa relação um meio de chegar à verdade, concebe-as de modo abstrato como algo acabado, fechado, sistêmico. Para Bakhtin, as personagens não têm mais nada a dizer... as personagens são objeto do discurso do autor, que não as vê como sujeitos, como consciências capazes de falar e responder por si mesmas, mas como coisas, como matéria muda que se esgota e se imobiliza no acabamento definitivo que ele lhe dá. (BEZERRA, 2005, p. 192).

Em outras palavras, o monologismo segue um modelo estabelecido. Não abre espaço para que o outro manifeste sua consciência, por isso a consciência de um não se mistura a do outro, já que há uma única consciência: a do autor. Trata-se de um texto pronto e acabado. As vozes das personagens no discurso monológico não são plenas de valor como as do autor, exercem a função de objeto do discurso do autor. Não há equipolência e imiscibilidade entre as vozes dos personagens e do autor. Desse modo, ocorre uma associação entre o autoritarismo e “à indiscutibilidade das verdades veiculadas a um tipo de discurso, ao dogmatismo; ao acabamento, ao apagamento dos universos individuais das personagens e sua sujeição ao horizonte do autor” (BEZERRA, 2005, p.191).

Já a segunda, ao discurso polifônico. A ele, são atribuídos os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo, polifonia. Isso ocorre justamente pelo fato de o romance ser considerado um gênero em formação, sujeito a mudanças, pois as personagens estão em um processo de evolução permanente, por isso nunca se conclui (Cf. BEZERRA, 2005, p.191).

Nessa perspectiva, enquanto o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem, a polifonia se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso, vozes distintas, divergentes, mas não estão, necessariamente, o tempo todo em posições opostas.

Assim, há gêneros dialógicos monofônicos, que apresentam uma voz que domina as outras e gêneros dialógicos polifônicos, que apresentam vozes polêmicas (Cf. BRAIT, 2000). Segundo o Dicionário Houaiss Conciso (2011) a palavra “polêmica” significa “1. discussão sobre questão que suscita muitas divergências; controvérsia; antônimo de entendimento 2.

Debate de ideias (...).” Em outros termos, vozes polêmicas são vozes divergentes, vozes que apresentam uma controvérsia e provocam questionamentos, debates, discussões.

Para ilustrar a concepção monológica, retomamos o documentário em estudo. Se apenas Bruno Maia, autor do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, “controlasse” as vozes dos enunciadore, impedindo que elas se cruzassem e interagissem com a voz do autor e participassem do diálogo, poderíamos pensar numa monofonia. Nesse cenário, outros canais de documentários como *History Channel* e *National Geograph* poderiam nos levar a pensar nas marcas do discurso monofônico.

Entretanto, mesmo sendo difícil pensarmos num discurso que não seja polifônico, podemos exemplificá-lo também com os discursos de regimes autoritários, ditatoriais. Nesses discursos temos um autor como regente do grande coro de vozes que não participa do processo dialógico. Esse autor rege vozes que ele cria ou recria, mas não deixa que essas vozes se manifestem com autonomia e revelem “um outro eu para si infinito e inacabável” (BEZERRA, 2005, p. 194).

Segundo já vimos em Nichols, o documentário pode ser conceituado como gênero cinematográfico que se caracteriza por retratar a realidade e não por reproduzi-la. Isso dá a ele uma voz específica, “... o documentário é uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva se dá a conhecer” (NICHOLS, 2012, p. 73).

Nessa perspectiva, o gênero documentário poderia ser considerado, inicialmente, pertencente ao discurso dialógico monofônico. Entretanto, como bem ilustra o documentário, objeto desta pesquisa, há abertura para alguns flagrantes polifônicos²⁹, se considerarmos que alguns personagens são sujeitos que mantém sua individualidade marcada pelo papel que desempenha; além de participarem do grande diálogo, mantendo sua voz e sua consciência com as demais. As personagens vão se definindo no diálogo com outros sujeitos-consciências.

As pesquisas de Bakhtin evidenciam o romance como um espaço de inter-relação dialógica. Conforme José Luís Fiorin, o que caracteriza o romance, de acordo com postulados bakhtinianos, “é que nele diferentes vozes sociais se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto” (FIORIN, 2003, p. 204), podendo entender como um gênero dialógico por natureza. Além do mais, é o gênero mais estudado por Bakhtin, para o qual ele mobilizou a maior parte dos seus esforços.

²⁹ A edição pode, muitas vezes, ser indício de discurso monológico, entretanto essa discussão demanda tempo para pesquisa e como não o dispomos, desenvolveremos esse estudo posteriormente.

A imagem da personagem construída não é autoritária, pronta e acabada; mas sim, inconclusiva, polifônica, já que vai se construindo à medida que os enunciadores vão discursando sobre ela. Ou seja, essa personagem está em permanente processo de construção (Cf. BEZERRA, 2005, p.191). O fato das personagens serem construídas de modo autoritário está associado à ausência de discussão sobre as verdades relacionadas a um tipo de discurso, à anulação do universo individual das mesmas e sua sujeição aos ideais do autor.

Nos romances de Dostoiévski, o dialogismo e a polifonia constituem a natureza ampla e multifacetada, ao “povoamento por grande número de personagens” (BEZERRA, 2005, p.191), pois na ótica polifônica o romancista é capaz de recriar de forma rica as características dos personagens numa multiplicidade de vozes sociais, culturais e ideológicas por ele representadas (Cf. BEZERRA, 2005, p. 191-192). É possível que em determinados excertos do documentário em estudo ocorra flagrantes polifônicos.

Segundo Bakhtin, no discurso monológico, o autor concentra em si mesmo todo processo de criação. Toda a consciência irradiada das vozes, imagens e ponto de vista são do autor. “Coisifica” tudo, pois tudo é objeto mudo do autor.

O modelo monológico não admite a existência da consciência responsiva e isônoma do outro; para ele não existe o “eu” isônomo do outro, o “tu”. O outro nunca é outra consciência, é mero objeto da consciência de um “eu” que tudo conforma e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro, não reconhece nela força decisória. Descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora das múltiplas facetas da realidade social e, assim procedendo, coisifica em certa medida toda a realidade e cria um modelo monológico de um universo mudo, inerte. Pretende ser a última palavra (BEZERRA, 2005, p. 192. Grifos do autor).

Sendo assim, o outro não possui consciência própria, é apenas objeto da consciência de um “eu” que, de forma autoritária, tudo comanda, enforma, já que o monólogo é algo concluído, surdo e mudo. Não ouve a fala do outro e por isso não diz nada em relação ao que foi dito. O discurso monológico pretende ser a última palavra.

Bakhtin, ao analisar as obras de seu conterrâneo, discorre que a grande maioria dos romances anteriores a Dostoiévski são de caráter monológico, ou seja, existe no romance um mundo objetivo que é correlato à consciência una e única do autor (Cf. BAKHTIN, 2005 [1929], p. 7). Há uma única consciência que é do autor, apenas ela emerge. Os personagens não possuem autonomia, pertencem a um mundo objetivo. Suas vozes são subordinadas à imagem objetificada de herói, à consciência do autor e à estrutura da obra.

Afirma o pensador russo que

a ênfase principal de toda a obra de Dostoiévski, quer no aspecto da forma, quer no aspecto do *conteúdo*, é uma luta contra a *coisificação* do homem, das relações humanas e de todos os valores humanos no capitalismo [...] Dostoiévski conseguiu perceber a penetração dessa *desvalorização coisificante* do homem em todos os poros da vida de sua época e nos próprios fundamentos do pensamento humano (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 62. Grifos do autor).

Assim, na literatura, o indivíduo adquire a libertação, passa de escravo mudo da consciência do autor a sujeito de sua própria consciência quando ocorre a passagem do monologismo para o dialogismo, e ainda para a polifonia (Cf. BEZERRA, 2005, p.193). Nesse sentido, é sem dúvida, que o dialogismo se faça mais presente na polifonia do que no discurso monológico. Em alguns recortes de cena do documentário em análise, ocorre a passagem do monologismo para o dialogismo, acoplado à polifonia. O auge do dialogismo é a polifonia, tal como elaborada por Dostoiévski.

Bakhtin, ao construir os conceitos de monologismo, dialogismo e polifonia se utiliza de abstrações de conteúdo histórico, social e ideológico. Relaciona a construção do romance monológico ao conceito de reificação em que Marx usou para analisar, no capitalismo, a relação entre a produção da mercadoria e seu produtor, ou seja, a produção submete de fora o homem a uma metamorfose que o reduz a coisa, a objeto do processo, a mero reprodutor de papéis. Essa reificação do homem surge com a sociedade de classes e chega ao limite com o capitalismo, pois o indivíduo é sujeitado às diversas formas de violência econômica, política e ideológica que podem ser enfrentadas por outras formas de violência dentre elas, a violência revolucionária (Cf. BEZERRA, 2005, p. 192-193).

O capitalismo, portanto, por um lado reduz o homem à condição de objeto, e por outro, provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da humanidade, resultando vozes e consciências que resistem a tal redução. (Cf. BEZERRA, 2005, p.193). Para Bakhtin, o romance polifônico só pôde realizar-se na era capitalista e justamente na Rússia, porque

[...] o mundo de Dostoiévski é a expressão mais pura e mais autêntica do espírito do capitalismo. Os mundos, os planos – sociais, culturais e ideológicos – que se chocam na sua obra tinham antes significado auto-suficiente, eram organicamente fechados, consolidados e interiormente conscientizados no seu isolamento. [...] O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e a auto-suficiência ideológica interna desses campos sociais (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 18).

No monologismo, já havia dialogismo, porém de forma muito tímida, ofuscada. O dialogismo se realiza plenamente na polifonia, pois é no discurso polifônico que ocorre o

atravessamento de vozes em um processo de interação em que os discursos são correlacionados com outros discursos, conversam entre si (Cf. BEZERRA, 2005, p. 193). O que vai ser dito depende de algo que foi dito anteriormente. Dessa forma, o texto do documentário estudado não possui um alinhamento das ideias. As ideias são alicerçadas ao que foi falado anteriormente. Trata-se de uma resposta ao que o outro disse. Todo e qualquer gesto ou fala compõe a resposta dada ao outro, inclusive, até mesmo o silêncio diante do dito é um tipo de resposta.

O documentário em estudo apresenta, em alguns excertos, abertura à polifonia ou características que os aproximam do discurso dialógico e polifônico, já que, as vozes dos enunciadorees são respostas a outras vozes sociais, jurídicas e religiosas. Por exemplo, Vicente Lima e Tanando narram a história sobre a morte de João Garcia neste excerto:

VICENTE LIMA: Os irmão Silva parecia animais, não tinha cultura, não tinha nada não, era gente perigosa, maldosa [...]
TANANDO: Penduraram ele numa figueira e tiraram a pele dele inteira vivo (O SETE..., 2012).

É possível identificar outras vozes que saltam deste enunciado. São vozes ditas anteriormente que caracterizaram JGL como bandido. Vicente Lima e Tanando estão respondendo a essas vozes de maneira a apresentar um posicionamento divergente das vozes pré-fabricadas sobre JGL. Assim, a voz do enunciador responde de maneira a contrapor um retrato preestabelecido de JGL, o mesmo pode acontecer com os demais enunciadorees.

Bakhtin (2005 [1929], p. 19) ainda acrescenta que na época capitalista

[...] a essência contraditória na vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isto, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico.

Em outras palavras, o autor afirma que as contradições da vida social e as diversidades de grupos sociais causadas pelo avanço do capitalismo propiciaram uma multiplicidade de planos e de vozes do romance polifônico. Com isso, o autor assume uma nova posição, o homem possui um aspecto novo e integral, que requer um enfoque radicalmente novo do homem. O “homem no homem” não é uma coisa, um objeto silencioso; é outro sujeito, outro “eu” investido de iguais direitos no diálogo interativo com os demais falantes, outro eu a quem cabe auto-revelar-se livremente (Cf. BEZERRA, 2005, p. 193). Esse novo homem, esse

novo autor se utiliza do enfoque dialógico e transforma o homem-objeto, ou seja, o homem reificado³⁰, em outro sujeito, em outro “eu” que se auto-revela livremente.

No livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin analisa o pensamento crítico literário a respeito da obra do romancista que “se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos” (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 3). São diversos pesquisadores que defendem pontos de vista diferentes sobre os heróis de Dostoiévski, pois “para uns pesquisadores, a voz de Dostoiévski se confunde com a voz desses e daqueles heróis, para outros, a voz de Dostoiévski é uma síntese peculiar de todas essas vozes ideológicas, para terceiros, aquela é simplesmente abafada por estas” (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 3).

Já Bakhtin trouxe a lume a teoria do romance polifônico, em meio ao qual o herói

tem competência ideológica e independência; é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 3).

Essa plenitude na voz do herói, no romance polifônico, se dá, justamente, porque são dizeres carregados de valores, já que nenhuma palavra é nossa, mas sim, repleta da voz do outro. Segundo o livro bíblico de Isaías 55, 10-11, “a palavra que sair de minha boca não voltará para mim vazia; antes, realizará tudo que for de minha vontade e produzirá os efeitos que pretendi ao enviá-la”. O falante nunca acha a palavra despovoada das vozes dos outros. Com isso, nunca estamos, inteiramente, neutros. Cada falante recebe a palavra da voz de outro e repleta da voz do outro. A voz do herói exerce, portanto, a função de sujeito do próprio discurso com plenos direitos. É plenivalente, plena de valor, um dizer importante na construção do sentido.

Bakhtin considera também que há uma voz que compõe o enunciado maior. Trata-se da incorporação das diversas vozes. É caracterizada como vozes equipolentes que emergem em absoluta igualdade, ou seja, possuem a mesma importância, ou seja, uma voz não rege as

³⁰ Reificação 1. Segundo o pensamento marxista, processo histórico inerente às sociedades capitalistas, que afeta a atividade produtiva, as relações sociais e a subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias 2. Ausência de autonomia, de subjetividade; automatismo (Cf. Houaiss, 2011, p. 806). Em outras palavras, reificado era aquele homem que não agia, nem reagia diante das diversas circunstâncias, por isso era considerado uma coisa, um objeto, que se sujeitava à ideia do outro (autor).

demais, tanto a voz de um herói, quanto a de outro, ou até mesmo a voz do autor. Todas são valiosas para a construção do sentido da obra como um todo, pois

[...] não há uma voz bem definida que articule tudo, de acordo com a ideologia do autor, mas aparece uma multiplicidade de vozes. Cada personagem expõe sua ideologia, sem que uma delas prevaleça sobre as demais, o que se reflete em todos os níveis da obra, desde os macro até os microelementos (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 46).

O teórico russo considera o fato de que, no romance dostoiévskiano, não há uma voz bem definida que articule tudo, que prevaleça sobre as demais, ou seja, de acordo com as concepções ideológicas do autor, as vozes não estariam ali sobrepostas, o que se reflete em todos os níveis da obra, desde os macros até os microelementos. Além disso, admite a complexidade do romance polifônico integral em *Problemas da poética de Dostoiévski*: “[...] É evidente que, na nova edição, ele tampouco pode ter a pretensão de atingir a plenitude na abordagem dos problemas levantados, sobretudo questões complexas como o problema do romance polifônico integral” (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 2. Grifos do autor).

Em cada obra de Dostoiévski aparece uma orquestra de vozes, uma multiplicidade de caminhos, em que cada personagem expõe, na verdade, um emaranhado de ideologias, sem que o autor diga: "O caminho é este". Ou, quando o diz, coloca na obra uma personagem que adultera aquelas ideias que são conhecidas como a crença explícita do escritor, a ponto de tornar muitas vezes difícil afirmar o que se pretende como verdade e o que se apresenta como caricatura (Cf. SCHNAIDERMAN, 1974)³¹.

Nos recortes cena do documentário em análise, logo no início Bruno Maia seleciona os dizeres que narram a morte de João Garcia Leal, explicitando seu ponto de vista sobre JGL que o caracteriza como herói, entretanto, os minutos que seguem são elaborados com recortes de falas que categorizam JGL como justiceiro e até mesmo bandido. A multiplicidade de consciências é observada nas vozes dos enunciadores, quando os mesmos deixam de forma explícita ou implícita a sua opinião a respeito do ato de vingança cometido por Januário Garcia.

Nesse sentido, Bakhtin explica:

³¹Cf. “Crítica ideológica e Dostoiévski”. Boris Schnaiderman. Disponível em < <http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 12 de jul. 2017.

A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. A imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum no herói tradicional (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 5).

Em outros termos, a consciência do herói é considerada como a outra consciência, sem se tornar objetificada, pois se torna tão importante quanto a do autor. No romance, o autor imprime na sua narrativa o seu eu, podendo apenas apresentar os fatos, sem imprimir juízo de valor, até mesmo exaltá-los ou difamá-los. No documentário, o autor Bruno Maia é o narrador que insere outros sujeitos, temos uma ligação desse autor com os fatos narrados. Ele está apresentando esses fatos narrados, em muitos momentos, da forma como foram ditos pelos enunciadores, pois é ele quem organiza os recortes, de forma a compor um texto maior, a macro-história, que compõe o documentário. Vale ressaltar que, o posicionamento dos enunciadores em alguns recortes selecionados para compor o documentário diverge do posicionamento do autor. Podemos identificar essa divergência no anexo I, em que outras vozes apresentam opiniões que divergem da opinião do autor Bruno Maia, pois categorizam JGL como bandido. São as seguintes: aos 26'' de filmagem, a fala do locutor (voz teatralizada), aos 5'41'', a voz do locutor em voz *over*, aos 7'27'', a voz de Élio Garcia, aos 10'52'', a voz de Tanando entre outras.

Nos romances de Dostoiévski, Bakhtin observa a singularidade dos elementos estruturais, que resultam num mundo polifônico, que o diferencia dos romances monológicos já escritos na Europa. As vozes estão coordenadas entre si. Elas se completam não por serem dependentes umas das outras, mas por combinarem. Consistem numa combinação de vontades individuais para resultar numa vontade maior que é o acontecimento.

Segundo o Círculo de Bakhtin (1926), no texto *Discurso na vida e discurso na arte*³², as palavras são carregadas de valores sociais. Isso comprova a ideia de que tanto a obra literária, quanto o discurso da vida cotidiana estão orientados para os valores axiológicos de uma dada sociedade. Essas avaliações sociais são realizadas por meio de escolhas de palavras que levam em conta a relação intersubjetiva de toda comunicação. Dentro desse contexto, Bakhtin (2011 [1959-1961], p. 311) ainda afirma que esse processo dialógico provocará sempre a existência de duas consciências, de dois sujeitos, dois autores: locutor e interlocutor e, dessa maneira, não é possível neutralizar no texto a segunda consciência, aquela que toma

³² Este texto foi originalmente publicado em russo, em 1926, sob o título “Slovo v zhizni i slovo v poesie”, na revista *Zvezda* nº 6, e assinado por V. N. Voloshinov. A tradução para o português, feita por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik (“Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976. (Disponível em: <<http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf>> Acesso em 04 set. 2017).

conhecimento dele. Ou seja, é impossível eliminar ou prever as possibilidades de interlocução que um texto pode provocar. Por conseguinte, Bakhtin estabelece um método de investigação do discurso que situa e avalia elementos constitutivos desse discurso que são as relações existentes entre interlocutores, as condições de enunciação e o enunciado.

Essa relação de interdependência entre os locutores e a constituição do sujeito em linguagem desencadeia um processo em que ocorre a presença de diversas vozes dentro do discurso.

Suas obras [de Dostoiévski] marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. [...] Ela [a voz do herói dostoiévskiano] possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 5).

O conceito de “voz” também foi desenvolvido por Bakhtin, a partir da análise da obra literária de Dostoiévski em que define o romance desse escritor como um romance polifônico, ou seja, um romance que traz uma trama em que é possível observar que os personagens constituem-se em vozes independentes do autor dentro do romance, pois soam ao lado da voz do autor. “Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2005 [1929], p. 4).³³

O autor planeja seu texto de tal modo que haja uma organicidade, uma interação verbal: o locutor, o alocutário e o jogo de vozes no interior dos discursos. Esse jogo de vozes polifônicas, que não está camuflado, origina-se de uma esfera social. Essas vozes são elos que dialogam entre si e se complementam com o atravessamento dos discursos religioso, político, histórico e contribuem para o entendimento de dizeres. Há vários planos nas personagens de Dostoiévski, mas não há um movimento linear nas relações contraditórias do indivíduo. Essas relações evidenciam a sociedade da época de forma objetiva.

Assim como no romance *O Jogador*, de Dostoiévski, em alguns excertos do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, percebemos que os enunciadores possuem interdependência e espaço para a realização de seus discursos que, embora conflitantes, não anulam ou negam o discurso do outro. Portanto, são discursos plenivalentes e convergem para um fim, o da edição, embora tenhamos alguns acontecimentos conflitantes. A sequência abaixo foi retextualizada do nosso *corpus* de análise, aos 15’15’’ de gravação. Trata-se de uma cena em que os enunciadores discorrem sobre o final da história do Sete Orelhas, em que

³³Como exemplo disso, temos o livro *Prometeu* de Goethe.

Januário Garcia encontra o último dos sete irmãos que assassinaram seu irmão. Era a orelha que faltava para completar sua vingança. Neste excerto, vamos observar que os discursos de Vicente Lima e Tanando são intercalados, fundem-se, sucedem-se.

VICENTE LIMA: [...] Lá em Minas Gerais, nós fizemos um erro lá. Era eu e mais seis irmão e nós juntamos lá, fizemo uma covardia matou um homem lá, injustamente, mais eu fui influenciado pelo meus irmão e amarramo ele na árvore e tiramos o coro dele. Então por causa disso tem um homem que procura a gente até hoje para matá que chama Januário e tá atrais de nós. Não sei se já matou os outros, mais num pode descobri nós de jeito nenhum, senão ele mata nós.

TANANDO: Era exatamente o cara que ele tava procurando.

VICENTE LIMA: Era o último dos irmão. (O SETE..., 2012).

Em outras palavras, os discursos não existem, independentemente, daqueles aos quais são endereçados, o que correspondem às teorias de Bakhtin quanto à polifonia. As vozes dos enunciadore se apresentam numa alternância em que uma completa a outra de forma significativa, categorizando JGL como herói, respondendo a outras vozes que, possivelmente, caracterizam JGL como um bandido. Nessa linha, a palavra é a revelação de um espaço no qual os valores³⁴ de uma dada sociedade se explicitam e se confrontam. Essa polifonia consiste numa enunciação com alternância de vozes dos enunciadore, numa relação dialógica, já que o Vicente Lima inicia a história, Tanando continua e em seguida, ela é retomada, por Vicente Lima. São diferentes vozes, numa sequência dialógica que abre espaço à polifonia, já que em alguns momentos, elas apresentam opiniões diferentes umas das outras para categorizar JGL.

A voz do autor Bruno Maia organiza o texto numa sequência lógica e coordenada, se interliga, se mescla com a voz do outro (cada enunciador) e dos outros sujeitos que aparecem nesse trecho. Estes outros sujeitos são as pessoas ligadas a ele e que de alguma forma contribuíram para a construção desse ser. Há, portanto, um cruzamento, uma pluralidade no discurso. Cada enunciador ao falar, entende seu interlocutor não apenas como um receptor, mas como alguém com quem ele irá contrapor o seu discurso. Um enunciador não é apenas um emissor. É também um sujeito que possui vivências, crenças, história, formação. Por isso, sua voz consiste na incorporação de outras vozes. Este outro sujeito tem papel fundamental na constituição dos sentidos do discurso dos locutores.

³⁴ Valores morais e éticos são instrumentos indispensáveis para o bom funcionamento da sociedade e integração dos indivíduos nela, além de significar também respeito à vida. À nossa vida e à vida das pessoas ao nosso redor. (Cf. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/filosofiapopular/etica>>. Acesso em: 04 set. 2017).

Podemos destacar um excerto extraído do final do documentário, em que Bruno Maia resgata do enunciado de Miranda um saber jurídico, aos 38'9". A voz do Promotor de Justiça Marcos Paulo de Souza Miranda procura justificar o comportamento de Januário, por meio de termos técnicos.

Para além de uma análise meramente histórica, que tem o seu valor por registrar fatos absolutamente importantes da Capitania de Minas Gerais, que ajudam a explicar um pouco de como era a vida, no início do século XIX, das circunstâncias de funcionamento do **aparelho estatal**, me parece que essa história de JGL nos leve a um exemplo. **Um exemplo** de que quando o **aparelho estatal** falha, quando a **justiça** falha abre-se a possibilidade de que **os cidadãos** venham a assumir a função de **exercer a justiça**. E nos dias de hoje, nós verificamos também um funcionamento absolutamente frágil, ineficiente do nosso **aparelho estatal de repressão, a criminalidade**. E eu acho que o que aconteceu há mais de dois séculos atrás deve nos servir, no mínimo, como uma **advertência** (O SETE..., 2012. Grifos nossos).

As palavras destacadas na fala de Marcos Paulo de Souza Miranda podem nos orientar para a projeção do enunciador na personagem O Sete Orelhas. O enunciador Marcos projeta na personagem o seu “eu”, ou seja, ele justifica o fato de Januário ter executado a vingança, em virtude da falha, da inoperância do poder público. Em contrapartida, o enunciador recebe essa projeção da personagem, resultando numa comunicação dialógica entre enunciador e personagem descrita.

As vozes dos enunciadores no documentário não são objetos do discurso de Bruno Maia, mas, sim, sujeitos de seus próprios discursos. Nessa linha de raciocínio, o mesmo se aplica aos enunciadores. A consciência do Sete Orelhas perpassa pela consciência das diversas vozes dos enunciadores (Cf. BEZERRA, 2005, p. 194-195).

Bruno Maia, enquanto autor, não define O Sete Orelhas no diálogo com outros sujeitos construídos, mas deixa que a personagem mesmo se defina, em alguns excertos, por meio do diálogo polifônico. Nesse sentido, os enunciadores são também personagens que, em alguns momentos, vão construindo JGL. Bruno Maia, quando insere os recortes dos enunciadores, permite, dessa forma, que os próprios enunciadores se definam. A fala é dos enunciadores e não de Maia, embora tenha passado pela seleção dele, pois

é pelo diálogo que as personagens se comunicam entre si, com o outro, se abrem para ele, revelam suas personalidades, suas opiniões e ideais, mostram-se sujeitos de sua visão de mundo, sujeitos esses cuja imagem o autor do romance polifônico constrói de sua posição distanciada, dando-lhes o máximo de autonomia, sem lhes definir a consciência à revelia deles (BEZERRA, 2005, p.196).

Dessa forma, Bakhtin caracteriza o romance polifônico como aquele em que personagens interagem com o autor que, mesmo sendo “um regente, não interfere nas vozes nem as controla, deixa que elas se cruzem e interajam, que participem do diálogo em pé de igualdade” (BEZERRA, 2005, p.199). O autor está acoplado “a consciência ativa e isônoma do outro” (BEZERRA, 2005, p.199), uma vez que

interroga, provoca, responde, concorda, discorda, enfim, um ativismo que estabelece uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada, e esta participa do diálogo com plenos direitos à interlocução com outras vozes, [...] mantendo-se imiscível e preservando suas peculiaridades de falante (BEZERRA, 2005, p.199).

Em outros termos, o dialogismo define as relações languageiras, as práticas discursivas e, mais do que isso, a visão de mundo de Bakhtin. Já a polifonia, refere-se à multiplicidade de vozes em um texto, seja ele literário ou não. A polifonia pressupõe uma multiplicidade de mundos, ou seja, vários sistemas de referência, vozes plenivalentes e pontos de vista ideológicos acerca do mundo (Cf. BAKHTIN, 2005 [1929], p. 34-35).

De fato, esses dois conceitos são distintos na obra de Bakhtin. O dialogismo é resultante de um enfrentamento de vozes, refere-se à natureza responsiva de todo enunciado, ou seja, sua capacidade de ser resposta a voz de outrem e de evocar outras vozes, enquanto a polifonia é a menção a essas vozes em um texto. Portanto, todo texto é, por essência, dialógico, mas nem todo texto é polifônico. Cada personagem em Dostoiévski, conforme Bakhtin (2005 [1929], p. 42), funciona como veículo de diferentes pontos de vista específicos sobre o mundo e sobre si, expressando posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade que o cerca.

Observamos no documentário em estudo que emergem dos enunciadores diferentes posicionamentos sobre O Sete Orelhas. Esses diversos pontos de vista abordam os valores de cada enunciador e a capacidade de raciocínio em relação a si mesmo e em relação à imagem que cada um possui frente às atitudes de JGL.

Nesse sentido, não são os traços da realidade – da própria personagem e da sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas o valor de tais traços para ela mesma e para a sua autoconsciência. Desse modo, a visão artística já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem: o que vemos não é quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si. Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência,

transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem. Para Bakhtin (2005 [1929], p. 49-50), “Dostoiévski procurava uma personagem que fosse predominantemente um ser tomando consciência, uma personagem que tivesse toda a vida concentrada na pura função de tomar consciência de si mesma no mundo”.

Nessa busca pela tomada de consciência, vale ressaltar a importância da palavra, no entendimento de Bakhtin (2005 [1929], p. 210), pois ela não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou. Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. Conforme Bakhtin:

Podemos definir descritivamente todos os fenômenos por nós examinados da seguinte maneira: na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro (BAKHTIN, 2005 [1929], p.210).

Os discursos artísticos polifônicos se caracterizam pela ambivalência intertextual interna que, devido à multiplicidade de vozes e leituras, substituem a verdade única e peremptória pelo diálogo das verdades textuais, contextuais e históricas. Estes discursos reformulam o mundo e possibilitam que se veja a realidade sob novos pontos de vista. Isto não significa que a polifonia se aproxime do relativismo ou do dogmatismo, pois ambos excluem a discussão, o diálogo autêntico, ao torná-los desnecessários ou impossíveis. Na polifonia cada personagem funciona como um ser autônomo, com suas próprias razões, oriundas de sua “mundivivência”. Ele não é um ventríloquo do autor da obra, ele tem vida própria, fala com sua própria voz, tem seus próprios valores, independente se eles se harmonizam ou não com a postura do autor. Isso pode ser observado em *O Sete Orelhas*. Bruno Maia consegue reproduzir essa multiplicidade de vozes e discursos em sua obra, situando-as nas contingências históricas. A apresentação de diversos pontos de vista contribui para fundamentar e fortalecer as características apresentadas: a inteligência, a atenção e

reflexão do enunciador. No documentário cada enunciador é autônomo, com postura ideológica particular, e com isso, expressa seu mundo em seus dizeres.

Os discursos dos enunciadores do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* perpassam por muitas interferências, uma vez que essa história vem sendo contada há mais de dois séculos. Eles ouviram de pessoas que dizem ter ouvido de outras, que por sua vez também ouviram ou viram tais fatos. Isso vem causando um remanejamento de estruturas e de ponto de vista em relação à voz original. O discurso relatado, manifestado em nosso *corpus* de estudo sob as formas de discurso direto e indireto, é um dos mecanismos responsáveis por tal remanejamento nos depoimentos.

2.3 Vozes discursivas e plurilinguismo

Conforme apresentado na introdução desta dissertação, temos como objetivo mapear as diferentes vozes que constroem o discurso sobre Januário Garcia Leal, no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. Por isso, discutimos, neste item, o conceito bakhtiniano de vozes, uma vez que é muito importante para a análise discursiva desenvolvida neste estudo.

O ser humano se comunica por meio de textos orais e escritos, que podem ser compreendidos como a organização coletiva de suas vozes. Essas vozes sociais não se manifestam no vazio, mas sim, no modo como estão organizadas as posições das personagens sociais, que unidas constroem o tecido desta sociedade. Nesse tecido, as vozes, que não possuem o mesmo estatuto, estão em conflito, constantemente. Em diversos momentos, elas não estão em uníssono, pois estão fora do tom ou não conseguem trespassar a fronteira da escuta, já que os seres não estão qualificados para participar do discurso das vozes que estão em evidência na sociedade. Entretanto, Bakhtin defendia a ideia de que as vozes da sociedade deveriam dialogar, buscando o desenvolvimento de todos os seus cidadãos, posto que as consciências linguísticas e sociais do falante e do ouvinte estão, permanentemente, associadas à palavra.

A concepção de linguagem em Bakhtin se contrapõe à sistematização da língua, entretanto considera que um sistema diferenciado de signos é essencial para que se compreenda a complexidade enunciativa de situações específicas. Além disso, os signos são como signos ideológicos e dialógicos, isto é, existem apenas na interação verbal, da mesma forma como os enunciados existem em gêneros discursivos, possibilitando a compreensão enunciativa-discursiva.

Assim, podemos perceber que Bakhtin institui os estudos de uma teoria enunciativo-discursiva que concebe a linguagem como uma atividade concreta, cujo signo se institui de forma ideológica e dialógica. Em outras palavras, os signos linguísticos não podem ser apreendidos num sistema fechado, mas, sim, na movimentação. É no emprego que as possibilidades apresentadas nos dicionários são ideologizadas e dialogizadas. Num espaço enunciativo-discursivo a linguagem adquire vida, isto é, o homem se manifesta por meio da linguagem, do enunciado e do texto.

De acordo com os estudos do Círculo bakhtiniano, a linguagem não se restringe ao verbal, uma vez que a palavra consiste num “fenômeno ideológico por excelência”, ou seja, a palavra é considerada “o modo mais puro e sensível” das transformações sociais (Cf. BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1979 [1929], p. 22). Em outros termos, a palavra está direcionada a um interlocutor real ou virtual. Nesse sentido, ela une o verbal e o não-verbal, constituindo, assim, um enunciado, algo que recebe valor. Se por um lado, a palavra está sob o signo da diversidade ao ser inscrita de forma avaliativa; por outro, todo pronunciamento humano ao possuir o acento avaliativo, também se inscreve como enunciado, como linguagem.

Em relação à comunicação como um diálogo socialmente contextualizado, edificado entre falante e ouvinte, na interação social, o pensador russo afirma que não é possível considerar a linguagem monológica, em que há apenas uma construção de significados a partir da voz do falante, ou até mesmo daquele que detém o poder. Um mundo monológico é egocêntrico, encerrado, pois não oferece espaço para as respostas do outro, não espera por elas e não reconhece nelas nenhum poder de decisão (Cf. BAKHTIN, 2005 [1929], p. 7). O discurso monológico não admite que exista a consciência responsiva e isônoma do outro, ou seja, o outro não possui consciência, é simplesmente objeto da consciência de um eu que comanda tudo. Esse modelo de atitude desconsidera o outro como entidade viva, falante e articuladora das múltiplas facetas da sociedade. Assim, no discurso monológico ouve-se apenas uma voz, pois as demais são emudecidas. (Cf. BAKHTIN, 2005, p. 7; BEZERRA, 2005, p. 192).

Para transcender o monologismo, a única solução é o diálogo constante, recuperando a polêmica aprisionada, os confrontos sociais, isto é, retomando a única maneira de preservar a liberdade de expressão do ser humano, proporcionando entre os interlocutores uma relação que não os incorpora, nem os reifica (Cf. FARACO, 2010, p. 74). Isso significa confrontar o discurso autoritário, por meio de outro discurso, que responde a ele, que o questiona, dialoga e polemiza suas posições e certezas monológicas. Para Bakhtin, o discurso é polifônico quando

construído por diversas vozes que estão em permanente diálogo nas diversas interações vividas e experimentadas pelos sujeitos,

não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo do diálogo. [...] Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão de tempo (BAKHTIN, 2011 [1959-1961], p. 410).

Desse modo, a verdade não está no interior de uma única pessoa, uma vez que ela emerge da interação dialógica entre os indivíduos que a buscam de forma coletiva. Essa busca pela verdade concebe a vida, na unidade do mundo, como múltiplas vozes que participam do diálogo. A unidade do mundo é polifônica e a palavra ocorre entre dois ou mais indivíduos, pois agrupa em si e se explicita nas diferentes vozes que vão constituindo o discurso do indivíduo por meio de suas interações com outros eus. O sujeito é conhecido pelo discurso que produz, portanto, este pode ser apreendido apenas como uma particularidade das vozes enunciadas, vozes de todos que a empregam ou a têm empregado historicamente, que se confrontam em um mesmo enunciado e que constituem os inúmeros elementos históricos, sociais e linguísticos que perpassam a enunciação. Assim, as vozes são sempre sociais, e evidenciam consciências valorativas as quais reagem, ou seja, compreendem de forma ativa os enunciados. Já as nossas ações individuais eloquentes são frutos de um confronto interior, em que várias vozes do passado e do presente se intercomunicam por meio do tecido social da linguagem, adquirido da internalização das vozes dos outros.

Segundo Bakhtin, nenhum sujeito incorpora apenas uma voz social, mas sim, uma pluralidade de vozes, posto que a língua é também um conjunto indeterminado de vozes sociais. E é nesse movimento de vozes sociais, através da compreensão responsiva, isto é, o processo de construção de sentido em que o interlocutor tem participação ativa, que o sujeito ocupa um lugar na teoria do Círculo de Bakhtin. Como diz Faraco:

Como a realidade linguístico-social é heterogênea, nenhum sujeito absorve uma só voz social, mas sempre muitas vozes. Assim, ele não é entendido como um ente verbalmente uno, mas como um agitado balaio de vozes sociais e seus inúmeros encontros e entrechoques. O mundo interior é uma arena povoada de vozes sociais em suas múltiplas relações de consonância e dissonância; e em permanente movimento, já que a interação socioideológica é um contínuo devir (FARACO, 2010, p. 84).

Diante disso, observamos que o sujeito não pode de ser compreendido como um indivíduo uno, verbalmente falando, mas como um “agitado balaio de vozes sociais” e suas

múltiplas junções e enfrentamentos, em que essas vozes se ajudam mutuamente, se interabrillham, se contrapõem em partes ou na totalidade, se fundem em outras, sem parodiar, sem imitar, sem causar polêmica ofuscada ou explícita e sem imposição como se fosse a última palavra (FARACO, 2010, p. 84). O sujeito é heterogêneo e tem existência no universo discursivo, que se compõe pelo eu e pelo outro. Seu discurso consiste no entrecruzamento de diversos discursos contraditórios, que se negam e se opõem. Quando consideramos um sujeito discursivo encontramos em sua voz diferentes vozes que emergem de diferentes discursos. Dessa forma, o sujeito é no mínimo dois seres, ou mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social, já que o mundo é entendido como uma arena repleta de diversas vozes sociais em suas inúmeras relações de concordâncias e discordâncias que estão em movimento constante em uma frequente transformação concretizada pela interação socioideológica.

Na teoria bakhtiniana, a consciência do sujeito adquire forma e existência nos signos criados por um círculo social no processo de sua interação social. E é nos signos que a consciência individual se sustenta; é deles que emana seu desenvolvimento, repercute sua lógica e leis – lógica essa a da interação socioideológica, ou seja, lógica das relações dialógicas, do plurilinguismo dialogizado: “É esta dinâmica social que, internalizada, desencadeia o moto contínuo da atividade psíquica” (FARACO, 2010, p. 85). Na concepção de Bakhtin e de seu Círculo, a consciência é social do princípio ao fim, embora o grupo não negue a particularidade e, desde os primeiros textos de Bakhtin, insiste em afirmar que cada ser humano ocupa um lugar exclusivo e insubstituível, na medida em que cada um responde às suas condições objetivas de modo diferente de qualquer outro. Os membros do Círculo de Bakhtin buscaram uma compreensão da pessoa humana na perspectiva de suas relações sociais e como um ente interiormente múltiplo e heterogêneo; preocuparam-se também em manter um espaço teórico significativo para a singularidade, anulando qualquer determinismo absoluto. Para o Círculo, o sujeito é social do início ao fim, sendo que a origem do alimento e da lógica da consciência é externa à consciência; e singular do início ao fim, porque os modos pelos quais cada consciência responde às suas condições objetivas são sempre singulares, já que cada um é um evento único do ser. “O sujeito tem, desse modo, a possibilidade de singularizar-se e de singularizar seu discurso não por meio da atualização das virtualidades de um sistema gramatical [...], mas na interação viva com as vozes sociais” (FARACO, 2010, p. 87).

Conforme podemos perceber, a concepção desenvolvida na teoria bakhtiniana preza pela dialogicidade, pela dinamicidade. Nessa perspectiva, trazemos para reflexão o

plurilinguismo para enfatizar a ideia do “plural”, do pluralismo, também como constitutiva da linguagem.

Dentre os trabalhos que enfocam a questão do plurilinguismo, Brait (1994), em *As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso*, faz uma leitura significativa da obra de Bakhtin em que analisa a relação entre dialogismo, polifonia e intertextualidade com vozes discursivas, enfatizando o caráter de “inconclusibilidade” do enunciado, além de outros aspectos. Na reflexão sobre linguagem, a relação entre o dialogismo e o plurilinguismo, questiona a “unidade” associada à pluralidade, questiona a “exclusividade” associada às possibilidades, questiona o “acabado” associado ao inacabado. Isso se deve ao fato do caráter dinâmico da língua/linguagem, que não se compõe unitariamente, mas sim como uma orquestra de vozes discursivas/sociais.

Plurilinguismo linguístico é chamado também de heteroglossia e de plurilinguismo, mais especificamente de plurilinguismo dialogizado, ou seja, o verdadeiro valor da enunciação (Cf. BAKHTIN, 1979 [1929], p. 82), podendo relacionar-se com a plurivocidade. Em outros termos, conjunto de vozes sociais que compõe o espaço enunciativo-discursivo.

O plurilinguismo é o discurso de outrem na linguagem de outrem. Nesse sentido, a palavra é bivocal. Ela serve a dois locutores. Um locutor tem a intenção direta da personagem que fala, o outro é a intenção refratada do narrador, como se tivesse desvio da direção. No documentário em estudo, encontramos uma evocação dramatizada na voz de um locutor (Ronildo Prudente – 6’39’’/ 8’31’’) que traz a história oficial de Januário Garcia, além de mais uma outra voz que traz a dramatização (Ronildo Prudente - 0’26’’/14’37’’). Há blocos de vozes nessa bivocalidade.

Na teoria dialógica do discurso, o plurilinguismo não se limita à diversidade de “línguas nacionais”, como é comum em abordagens conservadoras, pois mantém a heterogeneidade de vozes discursivas, como atributo essencial para a concepção de linguagem. Assim, o dialogismo corporifica a vozes sociais tecidas em um espaço inter-relacional nas demarcações de uma “língua nacional” no discurso.

A voz do autor Bruno Maia no documentário traz uma progressão de vozes flutuantes formando um coral de vozes. A voz de Maia é mais uma voz que compõe o coro de vozes porque ele também fala como autor e como enunciator. Embora o autor edite essas vozes, ele não as comanda. Ele coloca as vozes em determinados lugares, mas isso não quer dizer que elas fiquem ali, pois elas flutuam o tempo todo, já que às vezes, são respostas a outras vozes que não estão ali naquele momento. A mídia, por exemplo, é uma voz maior, e dela emerge uma orquestra de vozes. O documentário é essa voz maior e as falas dos enunciadores que

compõem o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* são uma orquestra de vozes flutuantes nessa voz maior. As vozes são retomadas ou servirão de base para introdução de novas vozes. E assim, essas vozes vão construindo a imagem de JGL sem dar atenção a voz do Bruno Maia ou do Vicente Lima, por exemplo. Essa imagem desenhada é construída por meio dessa flutuação de vozes. Talvez o Bruno Maia esteja num discurso monofônico enquanto editor do documentário, mas o nosso olhar não está para uma análise ligada ao discurso do autor-editor em si, mas nas inúmeras vozes que aparecem ali, vozes que desfilam no documentário.

É possível que os trechos do documentário tenham sido editados para que os interlocutores fossem orientados em relação à imagem de JGL, mas isso não impede que haja um caráter polifônico, pois temos enunciadores e interlocutores com opiniões diferentes. Como acontece nas cartas dos leitores das revistas: publica-se o que a mídia quer, porém não deixa de ter um viés polifônico, uma vez que busca publicar posicionamentos divergentes.

Considerando os recortes que foram feitos de um texto maior, as vozes foram colocadas no mesmo plano e estão ali, flutuando, por isso ocorre essa progressão de vozes no documentário em análise. No documentário como um todo, um texto maior, polifônico, a voz de Bruno Maia não está separadamente das demais vozes que emergem no documentário. Ela é mais uma voz que flutua ali no documentário. Bezerra (2005, p. 194) diz que

o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável.

Em outros termos, as vozes estão flutuando ali no documentário e a voz de Bruno Maia autor, é apenas mais uma voz, assim como a voz de Bruno Maia enunciador e a dos demais enunciadores.

O autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois assente a seu lado e à sua frente como “consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusivas” como a dele, autor. (BEZERRA, 2005, p. 195).

Se não considerarmos apenas o Bruno Maia autor, mas todas as vozes enunciativas, teremos uma flutuação de vozes que se definem num diálogo umas com as outras. O Bruno Maia não dá conta de orientar todas as vozes, por isso o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* é um texto maior em que as vozes dessas personagens ultrapassam a voz do autor.

As personagens falam por si apesar de ser um documentário, construído por meio de recortes e ter orientação do autor. Essas vozes ganham vida, flutuando. O papel do Bruno nos faz pensar numa analogia: é como se uma mão tivesse tentando segurar a água e entre os dedos essa água se esvaísse, não sendo possível segurá-la.

As personagens participam da história, interagem com o autor, que é um regente, não interfere nas vozes, nem as controla, deixa que elas se cruzem e interaja, que participem do diálogo em pé de igualdade contanto que permaneçam imiscíveis ... mantêm cada uma sua voz e sua consciência em isonomia com as demais e sem prejuízo para o processo polifônico (BEZERRA, 2005, p. 198).

Por um lado há esse controle do autor Bruno Maia, quando levamos em consideração os recortes de cena e a edição; por outro, essas vozes se cruzam, interagem, participam do diálogo a tal ponto que fogem do controle de Bruno Maia, porque cada personagem ali, que não é qualquer personagem, tem também uma história com a própria figura de JGL. Assim, “... cada personagem é um sujeito que matém sua individualidade marcada pelo papel que desempenha” (BEZERRA, 2005, p. 198). Por mais que Bruno Maia tente controlar, por exemplo, as falas de Vicente Lima, ele não consegue. O autor não fala pela personagem. A progressão de vozes que se desenvolve no documentário prova isso. O papel de Vicente Lima no documentário é de suma importância, pois na voz dele outros enunciadores e outras vozes emergem e por mais que tenha uma tentativa de controlar, de recortar as falas do enunciador Vicente Lima, por exemplo, essas vozes que emergem do enunciador ultrapassam o controle do autor. As vozes flutuantes ultrapassam o controle orientativo do gênero documentário.

Conforme o objeto de representação, a narração reproduz tanto as formas de eloquência social (Vicente Lima), jurídica (Marcos Paulo de Souza Miranda), religiosa (Vicente Lima) e dramatizada (Ronildo Prudente). Assim, a maneira de falar de algum enunciador concreto ou socialmente construído é, em alguns momentos, quebrada pelo discurso direto do autor “que personifica diretamente (sem refração) as intenções semânticas e axiológicas do autor” (BAKHTIN, 1998 [1934-1935], p. 108).

Na polifonia do documentário, as diversas personagens dialogam umas com as outras, com o autor e também com o interlocutor. Com isso, esse interlocutor também se torna uma personagem. As palavras enunciadas pertencentes a cada uma das personagens só ganham sentido, quando elas se perdem na rede desses dizeres jogada por uma outra palavra de outra personagem. A diversidade dessas palavras vai se polifonizar, ou seja, formar um todo por meio da particularidade e da equipolência de cada uma. Portanto, a polifonia é dostoiévskiana, muitos uns em um.

Todo discurso é, portanto, dialogizado em seu interior, na articulação das múltiplas vozes sociais; é o local de encontro e o embate dessas múltiplas vozes. Este cenário discursivo é fundamental para a compreensão da construção da imagem de JGL no documentário, pois os enunciadores não são sujeitos unos e monológicos, mas seres que carregam em si outras vozes que não somente a do autor. Estes passam a ser encarados como participantes ativos da enunciação e não apenas repetidores das verdades monológicas determinadas pelo autor do documentário. Por exemplo, aos 17'33", o contador de histórias Vicente Lima dá continuidade à narrativa dos fatos que nos apresenta o final da vingança de Januário, pois havia matado os sete irmãos Silva. Diante do excerto, observe que o enunciador expõe seu posicionamento: "Januário foi lá tirou a orelha dele que faltava, furou, pôs no cordão, ajoelhou no chão, agradeceu a Deus, agora a tarefa de Januário era voltar para casa" (O SETE..., 2012). Vicente Lima exalta os fatos narrados, buscando a valorização da memória do Sete Orelhas, já que o enunciador nos apresenta um homem que cumpriu com seu dever: a vingança que havia prometido. Embora tenhamos um assassino, o locutor enfatiza os atos que vêm de uma esfera religiosa para ressaltar as características do Sete Orelhas. Construiu um cordão com as orelhas que pode nos remeter a um terço, à crença religiosa de Januário. "... Januário foi lá, tirô a oreia que fartava, pôs no cordão, ajoelhô no chão e agradeceu a Deus." (Cf. Anexo I, p. 107). Em outras palavras, a fala do enunciador Vicente Lima não é una, pois ela está repleta da voz do outro e se constitui a partir de um já-dito, que se localiza em diferentes esferas de atividade humana (a sociedade como um todo, a religião etc.). Por isso, consideramos como discurso social aqueles dizeres que vêm de uma esfera mais geral, compartilhada pelos sujeitos. Há, portanto, uma multiplicidade de eus na voz do enunciador, ou seja, a voz do autor que selecionou esse recorte para compor o documentário; a voz dos outros que contaram a história e foram passando de geração em geração; a voz dos milhares de interlocutores que também influenciam na construção da imagem do Sete Orelhas. Portanto, compreender o sujeito discursivo que se posiciona acerca da vingança, requer compreender quais são as vozes que se fazem presentes em sua voz. Mesmo em meio a um universo monológico, Bakhtin acreditava em um mundo polifônico, onde a multiplicidade de vozes plenivalentes e de consciências independentes e imiscíveis possuem direito à cidadania – vozes e consciências que se relacionam por meio de um diálogo sem fim (Cf. FARACO, 2010, p.77).

CAPÍTULO 3 - AS MÚLTIPLAS VOZES ENUNCIADAS EM O DOCUMENTÁRIO *O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO*

"tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina, nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida"
(BAKHTIN, 2011, p. 205).

Ao analisar os relatos dos enunciadorees, em recortes no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* de Bruno Maia, podemos identificar uma proposta discursiva caracterizada por um jogo de vozes narradoras. Bruno Maia, autor-pessoa, o principal mentor da ideia de produzir o documentário, agrega para si várias funções para elaboração do documentário, tais como autor, montador, diretor, produtor, editor e enunciadoree.

O documentário é construído por meio de depoimentos que se completam de forma alternada. São vozes de enunciadorees que se apresentam de forma concreta e também de maneira implícita no interior de cada enunciadoree. O coral das inúmeras vozes dos relatores expõe a concomitância de posicionamentos assumidos pelo enunciadoree-roteirista e a diversidade de acontecimentos dialógicos.

O fato de ser conhecido tanto pelo seu próprio nome, JGL, como por seu apelido, O Sete Orelhas, revela o quanto um único sujeito pode abarcar múltiplas faces e vozes. A variação do nome da personagem oferece ao telespectador a oportunidade de participar do jogo de escolha, pois temos essa "heterogeneidade constitutiva" da personagem que propaga pelo documentário: ora detentoree do cargo de capitãoree de ordenanças, grande proprietãoree de terras, pertencente a "uma das famílias mais importantes originãriass da Comarca do Rio das Mortes" (SETE..., 2012, 30' 46''), pai de família; ora homem vingativo, um assassino a sangue frio, que vive à margem da lei e é procurado pelo poder pùblico. Há, portanto, quem o trate como capitãoree de ordenanças e o chame de Januãrioree Garcia Leal, mas há também quem o chame de Sete Orelhas e caracterize-o como mineiro vingador. Em contrapartida, há quem o trate de capitãoree de ordenanças e o chame de Sete Orelhas. É possível perceber uma multiplicidade de vozes narradoras, pois não há uma verdade apenas, mas várias verdades que o apresentam num constante jogo entre as imagens de documentos e dizeres dos enunciadorees e, comprovam que JGL existiu e foi considerado por alguns um bandido, vingador, procurado pelo poder pùblico e por outros, caracterizado como herói. Ou seja, há muitas verdades discutidas e não uma apenas, pois por um lado, temos pessoas idôneas da sociedade, como padres, que defendem seu ato de vingança e muitas vezes o acolhem em suas próprias casas

para mantê-lo escondido das autoridades, conforme é dito pelo locutor em voz “over”, aos 29’8’’: “[...] Há episódios documentados em que o bando é protegido por um pároco nas imediações de Coqueiral, em uma grande propriedade em São Antônio do Amparo e entre outras” (SETE..., 2012). São verdades que divergem, já que essa mesma sociedade e esses mesmos padres defendem a moral e os bons costumes e apoiam um homem tido como cangaceiro. Acreditam em seus atos como algo que deva ser realizado, como uma verdade absoluta.

Como foi mencionado na introdução desta dissertação, o documentário, objeto desta pesquisa, elenca vozes de vários profissionais, tais como locutor, contador de histórias 1 (ator Ronildo Prudente), contador de histórias 2 (Vicente Lima), escritores (Élio Garcia, Tanando, Marcos Paulo de Souza Miranda), professor de literatura e cronista (Renato de Brito), historiadores (Rodrigo Leonardo de Oliveira e Edna Mara Silva), cientista política (Carla Maria Anastasia), professor de Literatura e compositor (Bruno Maia). Cada enunciador presta seu depoimento, sendo muitas vezes influenciado pelas vozes de outrem. Encontramos no dizer de Renato Brito, aos 23’08’’, uma reiteração acerca da fidedignidade do texto, instigada pela polêmica das vozes autorais, conforme se verifica no excerto:

A história do JGL é muito curiosa pela constituição, questão da constituição do mito que ele é uma figura que os documentos históricos tratam como bandido. Dados os documentos históricos datados que permitem traçar a trajetória do homem Januário Garcia Leal, mas no entanto, independente disso, são outros elementos que contaram para que ele se tornasse **um mito**. Documentos históricos dão conta de que Januário teria passado **é seis anos** na suposta vingança e como bandido ele atuou **seis** anos, mas pela oralidade, essa tradição de contar e recontar história, a suposta vingança dele teria durado **trinta anos** (O SETE..., 2012).

Em outros termos, há divergências com relação ao tempo de atuação do Sete Orelhas e seu bando. Vicente Lima, por exemplo, influenciado pela arte de contar e recontar histórias diz, aos 13’58’’, que “Já tinha passado a vingança dele tava andano atrais dos irmãos já fazia **trinta e sete anos**”.

É importante salientar que Renato Brito categoriza JGL como um mito. Segundo o Dicionário Houaiss Conciso, mito significa 1. relato fantástico protagonizado por seres de caráter divino ou heroico que encarnam as forças da natureza ou os aspectos gerais da condição humana; lenda, fábula 2. crença ou tradição popular que surge em torno de algo ou alguém 3. uma noção falsa ou não comprovada (HOUAISS, 2011, p. 640). Desse modo, podemos perceber que a fama de justiceiro de JGL, a prática dos crimes e o fato de não ter sido preso, além de outros feitos, servem de embasamento para que muitos cidadãos mineiros

o considerassem um ser fantástico, heroico; mesmo sabendo que suas atitudes eram de natureza questionável para outros.

Já no dizer de Tanando, aos 12'20'', somos informados de que depois de JGL ter matado quatro dos irmãos, ele levou mais uns dez anos procurando em vão pelos demais irmãos, ou seja, temos mais uma voz que confirma a construção da imagem de JGL como mito.

A partir dessa época, a fama dele começou a correr o Brasil. Então ele começou a ter história dele contada verbalmente pra todo lugar. A partir daí, ele andou bastante, durante mais uns **dez** anos sem encontrar ninguém, mas ele nunca desistiu. Ele foi, ele ouviu dizer que havia um curandeiro na região de diamantina que morava numa gruta que ele fazia milagre, curava todo mundo, tal e ele resolveu ir até lá... (O SETE..., 2012).

Assim, o tecido do documentário produzido por Bruno Maia reforça a característica da história oral e produz um embate entre quatro vozes autorais. A voz de Vicente Lima, dizendo que a vingança durou mais de trinta e sete anos; a voz de Tanando, salientando que entre o quarto e o quinto assassinatos dos irmãos Silva, passaram-se dez anos. Há também a voz de Renato Brito, dizendo que JGL e seu bando atuaram por seis anos e, por fim, os documentos. Dentre eles, é exibido aos 32'17'', um recorte de jornal, em que é revogada a carta patente de JGL e outra pessoa assume o cargo de capitão de ordenanças, no dia 23 de maio de 1808, ou seja, seis anos após a morte de seu irmão (Cf. Anexo II, p. 115). Já aos 33'22'', o jornal Monitor Sul Mineiro publica, no dia 28/10/1905, a biografia de JGL. (Cf. Anexo II, p. 120).

São quatro olhares, quatro vozes, que em perspectivas diferentes, assumem posicionamentos divergentes. Há indícios de que Tanando e Vicente Lima tenham sido influenciados pela oralidade, já Renato Brito se atém aos registros documentais existentes.

A polêmica se fortifica ainda mais quando Bruno Maia seleciona e apresenta no documentário as imagens das capas dos livros que narram a história do Sete Orelhas: *Desbravadores do Sertão*, de Élio Garcia; *Jurisdição dos Capitães*, de Marcos Paulo de Souza Miranda; *Vida de Januário Garcia – O Sete Orelhas*, de José Teixeira de Meirelles. Desse modo, fica evidente o dialogismo, pois é possível perceber que as vozes narradoras do documentário dialogam com essas outras obras, além é claro, de dialogar com os dizeres da oralidade e dos documentos elencados. Temos, portanto, não apenas uma verdade sobre a biografia de JGL, mas várias verdades que são defendidas por pessoas da sociedade, inclusive padres.

No documentário, Bruno Maia se apresenta em alguns recortes como uma das personagens-narradoras que reconta a história de JGL permeada também por muitos outros

recontos de autores já citados. Nesse sentido, além de agir no plano actancial, atua como roteirista de sua própria história, exercendo uma voz autoral. Assim, aos 31', Bruno Maia explicita o acobertamento das práticas ilegais de Januário e seu bando, utilizando-se de seu próprio depoimento.

Nesse longo documento percebe-se que o cônego sabia dessa jurisdição privada que o bando exercia, só que de forma alguma ele o censura por isso. Ele inclusive, os pinta como verdadeiros pacificadores e perseguidores de ladrões e assassinos que diariamente terrorizavam ali as estradas da Freguesia de Lavras, São João Nepomuceno, São João Del Rei. Ele ainda salienta que o que eles estão fazendo é papel da autoridade regular fazer, dos oficiais regulares, mas que estavam fazendo nada. Eles eram condescendentes com esse banditismo que acontecia lá (O SETE..., 2012).

É possível que não haja, por parte de nenhum desses enunciadores, a tentativa de abafamento da voz do outro. As quatro vozes são postas como algo verdadeiro, fidedigno, merecedor da análise do telespectador. Cabe a esse alocutário decidir em qual das verdades apresentadas vai acreditar. Assim, é oportunizada ao telespectador a emissão de sua voz, isto é, o telespectador torna-se mais uma voz nesse conjunto de vozes.

Os vários documentos e recortes de jornais da época (Cf. Anexo II, p. 115-121) são recursos excepcionais para envolver ainda mais o telespectador na história. Bakhtin (2011, p. 4), ao tratar da criação do autor e de seu herói, explicita que, se o autor é parte integrante da obra, o leitor também o é. No caso do presente estudo, o nosso leitor é o telespectador. Esse receptor do documentário é uma figura essencial para a existência do texto e, obviamente, do próprio JGL. Assim, Bruno Maia, ao inserir os documentos e os recortes de jornais no documentário, busca atribuir fidedignidade aos fatos, garantir que suas cenas sejam assistidas pelos telespectadores da atualidade e, por que não dizer, que o documentário possa se tornar eternizado na sua voz. Por outro lado, é importante salientar que tal recurso reitera a base maior do documentário – o jogo entre a realidade e o mito. Este último é identificado em muitos momentos nas falas dos enunciadores: Vicente Lima, Tanando, Ronildo Prudente, uma vez que apresentam JGL exaltando suas características, a ponto de se tornar a figura caricaturada do mito do Sete Orelhas. Já a tentativa de mostrar a realidade é observada no dizer de Renato Brito, Marcos Paulo de Souza Miranda, Bruno Maia-enunciador e nos documentos apresentados.

O discurso maior do documentário é elaborado pela voz compiladora de Bruno Maia. Entretanto, a verdade mostrada pode não ser apenas aquela em que Bruno Maia acredita; mas também, a que seus telespectadores legitimam.

Essa legitimidade é observada também nas vozes de outros enunciadores, no plano menor das histórias, como por exemplo, na voz de Renato Brito: “Documentos históricos dão conta de que Januário teria passado é **seis anos** na suposta vingança e como bandido ele atuou **seis** anos, mas pela oralidade, essa tradição de contar e recontar história, a suposta vingança dele teria durado **trinta anos**” (O SETE..., 2012).

Na voz do próprio Bruno Maia, aos 27’35”, o enunciador esclarece de que forma O Sete Orelhas e seu bando realizam a usurpação da autoridade estatal:

[...] o que mais chama atenção é um documento, é uma denúncia feita por uma civil, feita à corte portuguesa em 1803, feita em Campo Belo: “Porém o que importam Justiça, Leis, Ordens e vigilância naquelas partes... Logo se uniu àqueles e buscou a Alta Proteção do Capitão de todos: Januário Garcia Leal. Este que por alarde dos seus triunfos, traz como em Rosário pendente no pescoço uma enfiada de orelhas dos que tinha morto... (O SETE..., 2012).

Essa carta é apresentada no documentário também como prova de que Januário existiu e na ânsia de fazer “justiça” pela morte de seu irmão, provocava, em outros momentos, medo e pavor em muitas pessoas da sociedade, pois se achava no direito de resolver todas as pendências sociais daqueles que o requisitavam.

Como o documentário abarca um coro de vozes, abre-se um espaço para oportunizar ao telespectador a sensação de ser mais uma voz discursiva nesse mundo de vozes narrativas afinadas, estabelecidas por meio de uma estrutura de encaixes narrativos. A história maior é construída de recortes de histórias menores que se completam de forma coordenada, por exemplo, no recorte do início do documentário aos 6’59” de gravação em que temos Vicente Lima, Élio Garcia e Tanando narrando a morte de João Garcia e a vingança de JGL.

Há um jogo emaranhado de vozes narradoras da história maior, a de Bruno Maia, além do coro de vozes das personagens-narradoras das pequenas narrativas. O autor-narrador Bruno Maia, que podemos chamar de condutor, coleta dados sobre a história de JGL por meio de narradores anônimos e diversos profissionais que se apresentam como personagens-narradoras: escritores, professores, historiadores, promotor de justiça. Estes profissionais aparentam ter tomado conhecimento dos fatos por meio de narrativas orais e escritas antecedentes. Assim, na narrativa maior, o autor Bruno Maia categoriza JGL como herói, já que a maioria dos recortes de cena corroboram para isso, entretanto, as pequenas narrativas compostas por vozes enunciadoras e vozes documentais permitem pensarmos na possibilidade de flagrar a polifonia, uma vez que as vozes se contrapõem sem que uma sobreponha a outra. Além disso, as vozes dessas personagens-narradoras das pequenas narrativas são dialógicas, são “sempre o *discurso de outrem* (no tocante ao discurso direto real ou virtual do autor)

numa língua de outrem (no tocante à variante da linguagem literária, à qual se opõe a linguagem do narrador)” (BAKHTIN, 1998, p. 118. Grifos do autor).

O concerto das diversas vozes dos diferentes narradores compõe as múltiplas situações dialógicas, o plurilinguismo. Assim, podemos tomar conhecimento dos fatos ocorridos por meio de um “falar não direto” (BAKHTIN, 1998, p. 118), ou seja, por meio de uma língua refratada pelas intenções do autor.

Houve poucas publicações a respeito da história do Sete Orelhas. Dentre elas, podemos destacar livros, jornais, documentos oficiais e cartas-régias. Há um excerto de uma carta-régia, exibida aos 18’09’’ de gravação do documentário. Nela, há uma voz autoral que decreta a ordem de prisão a JGL, seu tio Matheus Luis Garcia e seu irmão Salvador Garcia Leal. (Cf. Anexo II, p. 115-116). Posteriormente, aos 27’17’’, é exibido um recorte de um jornal que aborda o comportamento de Januário e seu bando. Nele, as palavras e expressões como “criminosos matam”, “assassinos”, “desordem”, “soltura de prisioneiros”, “sem temor de Deus”, “usando de poder despótico” aparecem em destaque com o objetivo de definir O Sete Orelhas. Como podemos perceber, nos documentos oficiais e jornais da época, Januário é caracterizado como um bandido, o que destoava das falas de vários enunciadores.

Temos, nesse sentido, vozes narradoras que atuam na oralidade e vozes narradoras que atuam na escrita, construindo como vozes autorais que se pluralizam no decorrer da narrativa. Assim, há diversas perspectivas dialógicas, tanto internas quanto externas. As personagens-narradoras relatam o que ouviram de seus parentes, seus parentes, possivelmente ouviram de seus antepassados. Com isso, identificamos, na oralidade, inúmeras vozes anônimas que são, provavelmente, colhidas do relato de outras gerações.

Na escrita das obras exibidas no documentário ocorre também esse entrecruzamento de vozes. Miranda reproduz trechos da obra de Meirelles. Meirelles reproduz poemeto de Galpi, que, por sua vez, reproduz Dranmor. É provável que essas obras, inclusive a de Élio Garcia, de José Teixeira de Meirelles, de Tanando e muitas outras tenham sido lidas por Bruno. Notamos nesse movimento rotativo uma concepção de escrita que perpassa pela leitura e releitura, ou seja, o roteiro elaborado por Bruno Maia traz de maneira implícita e até mesmo explícita, o olhar, o posicionamento do outro. O outro é peça fundamental de todo o processo dialógico. O emaranhado jogo de vozes, às vezes, em formato de um espiral serve de fonte canalizadora para a produção de sentidos textuais, além de assegurar que haja um jogo entre o que é oficial (história biográfica de JGL) e o que é imaginário (o mito do Sete Orelhas – história contada pelo povo).

O telespectador, ao deparar-se com o rotativo jogo de vozes autorais, é levado a julgar a narrativa não como um conglomerado de histórias de entretenimento, mas sim, a concebê-la a partir da perspectiva de sua constituição, isto é, enquanto rede de vozes narradoras que seleciona a leitura, a escrita e a reescrita e, principalmente, a linguagem oral como seu tecido básico. A oralidade e a escrita não são postas como simples atos que ilustram ações de JGL, mas como os fios fundamentais do tecido narrativo, uma vez que tudo decorre da oralidade e da escrita, ou seja, das diversas bocas e mãos que tecem um único texto.

É importante ressaltar também que há várias possibilidades de interpretação da materialidade do título do documentário, pois o próprio nome do documentário possui um discurso que o atravessa. Em 1970, foi produzido um filme bastante premiado, chamado *Patton, Rebelde ou Herói?* Esse filme retrata a biografia de um militar, o general George S. Patton. É provável que Bruno Maia tenha se apoiado na estrutura composicional do nome desse filme para se pensar no título do documentário, já que temos um nome próprio (O Sete Orelhas/ Patton), que se apresenta seguido do aposto explicativo (Rebelde ou Herói/ Herói Bandido), ou seja, numa análise léxico-semântica, o aposto é formado por termos que apresentam um contraponto sem necessariamente serem contraditórios.

Em outros termos, é possível que Bruno Maia, ao pensar no título do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*³⁵, na tentativa de buscar a imparcialidade, tenha se utilizado de um discurso que o antecede e o trespassa, permitindo um diálogo entre uma postura e outra. Portanto, a construção das vozes, no documentário, recorre às vozes de outrem.

Se Bruno Maia intitulasse o documentário de “O Sete Orelhas: herói **ou** bandido”, teríamos o uso da conjunção alternativa que oferece a possibilidade de escolha ao telespectador, ou seja, JGL não estaria caracterizando de herói adicionado a bandido, mas apenas herói ou apenas bandido. Por outro lado, se Bruno Maia intitulasse de “O Sete Orelhas: herói **e** bandido”, teríamos o uso do conectivo “e” que indicaria adição, ou seja, JGL seria tanto herói, como bandido. Entretanto, Bruno Maia não usou a conjunção coordenada sindética alternativa ou a aditiva. O que abre espaço para pensarmos que o autor busca uma maior aproximação com o telespectador e maior “neutralidade” oportunizando-o, mais uma vez, a interação com a obra, ou seja, cabe ao telespectador escolher se deseja a busca pela tentativa de “imparcialidade” (herói bandido), a exclusão (herói ou bandido) ou até mesmo a dualidade (herói e bandido).

³⁵ Será discutido no próximo item de outro modo.

Vale a pena destacar que Bruno Maia suscita-nos pensar que a verdade depende do ponto de vista de um sujeito e de como um mesmo sujeito retém visões variadas sobre um mesmo objeto (ou sobre outro sujeito). Em outras palavras, cada pessoa tece a sua própria verdade. É o que observamos no caso do telespectador. É ele quem decidirá sobre a condição de JGL, se ele o concebe como herói ou como bandido ou como as duas categorizações.

O autor questiona valores aparentemente indiscutíveis, como é o caso da vingança: “Olho por olho, dente por dente”. É possível pensar que ele não queira buscar a verdade sobre a história de JGL, queira apenas lançar aos seus telespectadores questionamentos como, por exemplo, quando a justiça falha, temos o direito de fazê-la com nossas próprias mãos? Em algum contexto, a vingança é possível? Como um posicionamento é transformado em verdade? E como se dá a legitimação da mesma? Com isso, Maia abre muitas lacunas para que seus telespectadores possam preenchê-las.

O Sete Orelhas: Herói Bandido é, sem dúvida, um palco de vozes dissonantes de verdade e posicionamentos sociais, jurídicos e religiosos, pois as vozes não só ecoam de variadas formas, mas marcam a essencialidade da diferença.

Na sequência narrativa da história, há um fragmento de cena, aos 17’33”, em que Vicente Lima conclui a história do Sete Orelhas dizendo: “Januário foi lá, tirô a orelha dele que faltava, furô, pois no cordão, ajoelhô no chão, agradeceu a Deus, agora a tarefa de Januário era voltar para casa” (O SETE..., 2012). Como observamos, o fato de Vicente Lima dizer que Januário ajoelhou e agradeceu a Deus pode nos orientar para um posicionamento da esfera religiosa. Esse relato nos leva a crer que Januário poderia estar solicitando a proteção divina para si e para facilitar a execução de seus crimes, durante todo o tempo da vingança. Assim, há uma inversão de valores por parte de Januário.

A gradação dos fatos atinge o ápice, aos 27’43”, em que uma civil, de Campo Belo, escreve um documento, em 1803, isto é, uma carta denúncia à corte portuguesa. “Porém o que importam justiça, leis, ordens e vigilância naquelas partes? Logo se uniu aqueles e buscou a alta proteção do capitão de todos: Januário Garcia Leal. Este que por alarde de seus triunfos, traz, como um rosário pendente no pescoço, uma enfiada de orelhas dos que tinha morto” (O SETE..., 2012). A voz autoral dessa civil estabelece uma comparação entre o rosário e o colar de orelhas que Januário exibia como um troféu. Rosário é popularmente chamado de terço. Trata-se de uma fileira de cento e sessenta e cinco pequenas contas dispostas de maneira sucessiva, em que cada uma delas representa uma oração. O Santo Rosário é uma prática religiosa de devoção mariana muito difundida entre os católicos romanos. Sendo assim, essa associação pode nos permitir pensar que, para JGL, o ato de matar é como se fosse uma

religião. É como se ele acreditasse que a vingança exercia um poder superior a tudo. Por outro lado, fica explícita, na fala dessa civil, a concepção que a mesma tem de Januário, ou seja, ela o descreve na carta como um bandido.

Além da escrita, as diversas vozes que se imprimem na narrativa são, muitas vezes, marcadas pela oralidade. O contar e ouvir, assim como o ler e o escrever, são ações recorrentes no documentário, em que se apresentam contadores, ouvintes, escritores e telespectadores, uma vez que tudo gira em torno da interação verbal.

A narração de histórias não é executada como atitudes mecânicas das personagens-narradoras, mas como atitudes verdadeiramente agradáveis. Gostar de contar e ouvir histórias, talvez seja a principal atitude das personagens narradoras do documentário. O fato de a narrativa acontecer de forma oral proporciona ao telespectador um número menor de interpretações divergentes, uma vez que fica evidenciado para o telespectador a postura cênica, entonações de voz, bem como as interpelações explicativas do contador, já que na escrita de textos teatrais, mesmo fazendo uso de recursos como os sinais de pontuação, palavras ou expressões em negrito ou em caixa alta, rubricas - usadas para indicar gestos ou movimentos dos atores - não é possível demonstrar toda entonação utilizada na fala. O enunciado é composto também por expressões faciais, interações com o interlocutor. Desse modo, fica evidente que as transcrições das falas dos enunciadores não são tais quais foram ditas.

3.1 Flagrantes polifônicos no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*

Um elemento que constitui a polifonia é o fato de diferentes perspectivas ideológicas coexistirem, entretanto não se reduzirem a um denominador comum. Outro elemento é não apenas a emergência de diferentes vozes, mas, sobretudo, vozes discordantes debatendo entre si. Um terceiro é o contraponto, pois não basta que haja uma multiplicidade de vozes, é essencial que se constituam dialogicamente em pontos de vista contraditórios (Cf. GRILLO, 2005, p. 1165).

O discurso citado é uma das maneiras mais comuns de manifestação da polifonia, definido por Bakhtin/Voloshinov como “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (Bakhtin, 1979 [1929], p. 130). Os autores discorrem sobre “a independência do discurso citado em relação ao contexto narrativo, os processos de apropriação e de transmissão do

discurso alheio” (Cf. GRILLO, 2005, p. 1165), com exceção de suas formas de representação. Em outras palavras, as diferentes formas (discurso direto, discurso indireto, modalização em discurso segundo etc.)³⁶ caracterizam o diálogo estabelecido entre o contexto transmissor e o discurso alheio. Assim, a transmissão do discurso alheio não é desinteressada, mas objetiva fins específicos que podem ser observados nas formas de diálogo entre o contexto transmissor e o discurso citado: “Para a fala cotidiana, o sujeito que fala e sua palavra não é um objeto de representação literária, mas um objeto de transmissão praticamente interessado.” (BAKHTIN, 1998 [1934-1935], p. 140)

As informações que perpassam o gênero documentário são constituídas por meio da transmissão e interpretação das palavras alheias, uma vez que a grande maioria das informações veiculada por documentário origina-se do discurso de outrem.

É comum dizer que o gênero documentário é constituído por uma voz única que comanda as demais vozes. São vozes silenciosas, abafadas pela voz do autor. A voz autoral se encontra sobreposta às vozes dos atores sociais. Não há discussão entre elas, pois estão em consonância com a perspectiva ideológica do autor. Entretanto, em alguns documentários é possível observar flagrantes polifônicos, isto é, uma voz autoral pode, em determinados momentos, discutir com as vozes dos atores sociais. Isto porque, convivem e apresentam pontos de vista, sem uma voz que comanda, por isso há discordância entre elas. As mesmas se constituem por meio do diálogo, embora apresentem ideias opostas.

O discurso citado é elemento de organização da forma composicional, por meio da discussão entre os diferentes posicionamentos que envolvem os fatos. A apreensão do discurso do outro é identificada pelas formas híbridas do discurso citado. Por exemplo, o discurso indireto seguido do discurso direto assiste a interpretação, ao passo que produzem efeitos de fidelidade às vozes dos atores. A perspectiva do documentário se revela por meio da forma como o enunciador-autor seleciona e organiza o discurso citado e o enunciador-titulador o apreende nos elementos paratextuais (título, legenda, imagem etc.) (Cf. GRILLO, 2005, p. 1165).

³⁶ Discurso direto: Quando o narrador interrompe sua narrativa para ceder a palavra à personagem, isentando-se de qualquer responsabilidade.

Discurso indireto: Um recurso textual que implica em dizer com outras palavras aquilo que já foi dito por alguém a quem citamos.

Modalizadores em discurso segundo: É um modo do enunciador mostrar que não é responsável por um determinado discurso: apenas indica que está se apoiando em um texto alheio.

Verbos dicendi: São verbos de elocução, tais como: dizer, exclamar, perguntar, responder, explicar, acrescentar, etc.

É possível flagrar emergência de vozes e até mesmo relações polifônicas em alguns excertos do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. A organização das vozes por um único condutor não o torna polifônico, pois a polifonia emerge no enunciador que não define as personagens e suas consciências a revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos consciências, pois assente a seu lado e a sua frente como consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusivas como as dele.

Bruno Maia sabe que o telespectador, muitas vezes, se restringe à leitura de elementos paratextuais para decidir se realiza a leitura fílmica ou não do mesmo, por isso dedica a máxima valorização da elaboração do título, que apresenta um sintagma nominal “herói bandido” em que mostra duas vozes se contrapondo. A voz do narrador Bruno Maia não coloca as demais vozes sob seu comando, mas requisita a voz do leitor para o diálogo e para o embate dos vários planos ideológicos que são chamados para o documentário, que é comparado a uma arena com todos os pontos de vista em disputa e em igualdade de condição. Não é o simples fato do Bruno ter uma voz e dar vozes as personagens que marca a polifonia, mas sim, o fato de permitir que o grande coral de vozes estejam em um mesmo espaço e possuam um mesmo valor, numa interação constante. Em um mesmo personagem emergem diversas vozes díspares.

Assim, o grande coral de vozes pode aparecer no autor Bruno Maia que exerce uma voz autoral e realiza uma tentativa de buscar a imparcialidade ao intitular o documentário como *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. Salta do título uma voz da consciência (herói bandido) que tenta isentar seu posicionamento, não assumir um partido; embora seja possível perceber que, a omissão também exprime uma opinião. Há uma segunda voz que saltita aos nossos olhos, justamente por apresentar a palavra “herói” antecedendo a palavra “bandido”, que juntas, compõem o sintagma nominal e constroem o aposto. Essa escolha imprime nessa voz um posicionamento que não se opõe a voz da tentativa de neutralidade, mas destoa dela. Assim, Januário é um herói. Nesse entrevero de consciências, identificamos uma terceira voz. A voz que concebe a personagem JGL como um bandido, pois se Bruno não utilizasse um segundo termo para o aposto de Sete Orelhas, evidentemente não teríamos esse entrechoque de vozes. Desse modo, temos uma terceira voz que o tipifica como bandido. É importante salientar que o título dialoga com seus interlocutores, exercendo um papel fundamental na escolha do mesmo em realizar ou não a leitura fílmica da obra. Além disso, auxilia na tomada de decisão em conceber JGL como herói, bandido, herói e bandido, herói ou bandido. Com

isso, temos uma pluralidade de vozes que se contrapõem e permitem a possibilidade de abarcar a polifonia.

Os discursos direto e indireto são importantes recursos para a organização das vozes no interior de um texto narrativo e para a criação de certos efeitos de sentido. Com o propósito de verificar os aspectos acima descritos, selecionamos um excerto no início do documentário, aos 43' de gravação, em que um locutor em voz “*over*” (a voz narrativa, que é diferente da voz das personagens) realiza uma contextualização histórica da época em que ocorreram os fatos envolvendo O Sete Orelhas e seu bando. A análise observará a seguinte sequência: A identificação das vozes discordantes; a descrição das formas de discurso citado e os efeitos de sentido produzidos; e por último, a observação da homogeneização do discurso citado. A polifonia se estabelece entre a posição defendida por pessoas da sociedade que são representadas pelos modalizadores em discurso segundo “a memória popular do povo sul mineiro”, “para alguns” e “para outros”; e o uso do discurso indireto livre de JGL:

A memória popular do povo sul mineiro guarda a história de um homem que após seu irmão ter sido cruelmente assassinado por sete homens, sete irmãos, recorreu às autoridades em busca de justiça. Sendo-lhe negado este pedido em busca de vingar a brutalidade que acometeu seu irmão, resolveu fazer justiça com as próprias mãos. **Olho por olho, dente por dente!** Jurou perseguir os sete assassinos e de cada um destes cortaria uma orelha, como troféu máximo de sua vingança. Sua história, ainda no século XIX, foi contada em todo Brasil, **espalhando ora medo, ora admiração. Quem foi este homem? Para alguns** um assassino cruel e sangue frio, marcado pelo sintoma da vingança. **Para outros**, um instrumento de pacificação nas ermas e esquecidas terras da Capitania de Minas Gerais (O SETE..., 2012. Grifos nossos).

O recorte de cena ilustra o conflito de pontos de vista em torno da categorização de JGL. É possível perceber que existe a voz de um autor primário, ou autor-criador: Bruno Maia. Ao criar a obra, cria também a sua imagem, um autor secundário. Este está fora da estrutura da obra, em alguns momentos como neste excerto, por exemplo, e se apresenta como figura real, que realiza uma tentativa de representar JGL aqui de forma imparcial. Bruno Maia cria seres independentes com os quais dialoga.

Logo no início da fala do locutor em voz “*over*”, temos a imagem de JGL sendo arquitetada, por meio da retomada da memória (a memória popular do povo sul mineiro). Nesse sentido, segundo a voz do povo, JGL é um homem que busca a justiça por meios legais para a morte do irmão, ou seja, trata-se de um homem de bem que acredita na justiça humana em primeiro plano e que teve seu irmão assassinado de forma brutal. Essa voz “*over*” se ampara num modalizador em discurso segundo (a memória popular do povo sul mineiro) que

configura as diversas vozes da população mineira acerca de JGL e o categorizam como um injustiçado que buscou a justiça por meio das autoridades judiciais, entretanto não teve êxito, categorizando-o como um herói.

Nesse mesmo enunciado, há uma outra voz que se posiciona e opta por utilizar um discurso citado de Januário que constrói a própria imagem como vingador, herói (Olho por olho, dente por dente). É importante ressaltar que o uso do dito popular que se apresenta por meio do discurso indireto livre³⁷ (Olho por olho, dente por dente!) nos remete à vingança, à punição, à justiça feita pelas mãos dos homens. Com isso, temos um posicionamento do locutor. Esse discurso citado da Bíblia emerge do livro de Êxodo 21: 24. Em muitas culturas antigas, permitiam que a punição excedesse a ofensa. Desse mesmo dito popular, brota uma voz com uma nova valoração no livro do Novo Testamento, em que o enunciador Jesus Cristo apresenta um posicionamento que se contrapõe ao de Êxodo e de JGL, quando diz: “Vocês ouviram o que foi dito: 'Olho por olho e dente por dente'. Mas eu lhes digo: Não resistam ao perverso. Se alguém o ferir na face direita, ofereça-lhe também a outra” (MATHEUS 5: 38-39). Assim, esse dizer apresenta dois posicionamentos divergentes. Logo em seguida, uma outra voz é convocada para participar do diálogo. O locutor requisita, de forma veemente, a participação do interlocutor quando lança mão do discurso direto para fazer um questionamento: “Quem foi este homem?”. Espera-se que o interlocutor assumira uma posição responsiva, decidindo sobre qual categorização pretende imprimir a JGL: um assassino cruel a sangue frio, marcado pelo sintoma da vingança ou um instrumento de pacificação. O discurso citado se organiza em torno de duas posições: o discurso citado de “alguns” que questiona o comportamento de JGL e o aponta como um homem amedrontador, assassino, vingador, enquanto o discurso de “outros” o categorizam como um pacificador, justiceiro, que pratica atos heroicos. Aqui sim, a voz narrativa/locutor mobiliza vozes discordantes observadas pelos modalizadores em discurso segundo (para alguns/para outros). Podemos então pensar, nesse caso, num flagrante polifônico em que as vozes de alguns se opõem as de outros.

No excerto, há uma parceria estreita entre as formas que mostram as palavras do locutor em voz “over” por meio do discurso direto, e àquelas que a reformulam com o uso do discurso indireto e modalização em discurso segundo. Ocorre uma diferença significativa no modo como o contexto narrativo dialoga com o discurso do locutor em conflito. O mesmo

³⁷ É uma simultaneidade da fala ou do pensamento da personagem com o discurso do narrador, ou seja, dos dois discursos: direto e indireto. A fala da personagem não é destacada pelas aspas, nem introduzida por verbo dicendi ou travessão. A fala é inserida integralmente, de repente, no meio da narração, como se fossem palavras do narrador; mas, na verdade, são as palavras da personagem, que surgem como atrevidas, sem avisar a ninguém.

utiliza a modalização em discurso segundo “a memória popular do povo”, que o qualifica favoravelmente. Após a modalização, introduz o posicionamento de JGL com o uso do discurso indireto livre “Olho por olho, dente por dente” exibindo um posicionamento que é favorável à vingança. O posicionamento da “memória do povo”, a decisão de fazer vingança de JGL e o ponto de vista de “outros” completam-se e dialogam de forma concordante. Entretanto, estão em discordância com o ponto de vista de “alguns”, mesmo estando coordenadas dialogicamente entre si. É possível ouvir a discussão que há entre esses posicionamentos.

Dessa forma, o excerto está estruturado com três formas de discurso citado na seguinte sequência: modalização em discurso segundo, discurso indireto livre, discurso direto. O primeiro intercala os outros, para em seguida fechar o recorte. Essa ordem permite uma intensificação polêmica do conteúdo das falas:

- ✓ a primeira, aponta um homem vitimado, injustiçado, vingador:

A memória popular do povo sul mineiro guarda a história de um homem que após seu irmão ter sido cruelmente assassinado por sete homens, sete irmãos, recorreu às autoridades em busca de justiça. Sendo-lhe negado este pedido em busca de vingar a brutalidade que acometeu seu irmão, resolveu fazer justiça com as próprias mãos.

- ✓ a segunda, exhibe um homem vingador:

Olho por olho, dente por dente!

- ✓ a terceira, caracteriza-o como amedrontador ou admirável:

... espalhando ora medo, ora admiração.

- ✓ a quarta, questiona sobre a identidade deste homem:

“Quem foi este homem?”

- ✓ a quinta, qualifica-o como assassino, vingador:

“**Para alguns** um assassino cruel e sangue frio, marcado pelo sintoma da vingança.”

- ✓ e a sexta, categoriza-o como pacificador:

“**Para outros**, um instrumento de pacificação nas ermas e esquecidas terras da Capitania de Minas Gerais”

O conjunto preserva o ponto de vista do autor, mas produz um efeito de distanciamento entre a sua posição e a do locutor. Esses flagrantes de vozes do autor, do locutor, de vozes pré-fabricadas (povo), dos alocutários, que emergem de um único enunciador, são vozes díspares, plenas de valor, equipolentes e imiscíveis e por isso, permitem abarcar a polifonia.

Como o documentário, em alguns excertos, abarca um coro de vozes, abre-se um espaço para oportunizar ao telespectador a sensação de ser mais uma voz discursiva nesse mundo de vozes narrativas, estabelecidas por meio de uma estrutura de encaixes narrativos. A história é construída de recortes de pequenas histórias que se completam de forma coordenada. Por exemplo, o enunciador Bruno Maia, aos 27'26'', esclarece sobre como O Sete Orelhas e seu bando realizavam a usurpação da autoridade estatal.

Entre as várias ações que nós temos **documentadas** aqui na capitania dessa **usurpação da autoridade** estatal do Januário e seu bando, o que mais chama atenção, é um **documento**, é uma denúncia feita por uma civil, feita à corte portuguesa em 1803, feita em Campo Belo: **“Porém o que importam justiça, leis, ordens e vigilância naquelas partes. Logo se uniu àqueles e buscou a alta proteção do capitão de todos: Januário Garcia Leal. Este por alarde de seus triunfos, traz como um rosário pendente no pescoço com uma enfiada de orelhas dos que tinha morto”** (O SETE..., 2012).

Nesse enunciado, flagramos a voz autoral de Bruno Maia, que embora buscasse um distanciamento do seu posicionamento de autor para o de enunciador, selecionou este recorte que parece caracterizar o JGL como bandido. Além disso, vale ressaltar que o documentário como um todo apresenta na maioria dos enunciados uma categorização de JGL como herói, conforme podemos confirmar no anexo I, mais especificamente a terceira coluna. Assim, podemos pensar que o autor Bruno Maia caracteriza JGL como herói.

Há também uma segunda voz de Bruno Maia como personagem-enunciador que inicia o enunciado qualificando JGL como um usurpador, pois apoderou-se de forma ilícita da autoridade, tornando-se um bandido. O enunciador faz uso do discurso direto e se apoia numa outra voz por meio do uso da modalização em discurso segundo (documentadas, documento), para mostrar uma categorização distinta da que se espera de uma cidadã, já que as vozes dos personagens-enunciadores generalizam a voz social como categorizadoras de uma imagem de herói para JGL. A voz da cidadã, representada por uma voz feminina, é introduzida por meio do discurso direto, o que atribui mais fidedignidade aos fatos. A civil, no trecho transcrito, questiona as leis, a justiça e o fato dos marginais buscarem amparo legal em JGL. Além disso, ressalta que JGL se vangloria da vingança cometida, por isso exhibe um colar de orelhas.

Assim, fica explícito que na opinião dessa mulher JGL é um bandido. De acordo com a tabela, em anexo I, nesse trecho, Januário é caracterizado como um homem desrespeitoso, um déspota, pois exerce autoridade arbitrária como um tirano, protetor dos malfeitores, um vanglorioso dos crimes cometidos, vilipendioso, um matador. A autora da carta está horrorizada com as atitudes de JGL. Essa voz da cidadã é uma resposta às demais vozes pré-fabricadas que assentem as atitudes de Januário e de seu bando e, até mesmo, recorrem a eles para resolver suas pendências. Assim, temos diferentes vozes imiscíveis, plenivalentes, coordenadas entre si.

Dessa forma, é possível perceber que essas estratégias polifônicas arquitetam a imagem de JGL. Nesse sentido, o uso do discurso direto³⁸ da civil de Campo Belo é indicador de polifonia, pois se opõe a voz autoral de Bruno Maia, além de se opor também as vozes sociais que tendem a qualificar JGL como herói. Assim, identificamos um posicionamento social divergente do esperado para uma cidadã, que exerce uma função responsiva em relação a essas vozes sociais pré-fabricadas. A reprodução integral da fala da civil torna a narrativa mais viva e expressiva, permitindo ao leitor sentir de forma mais intensa os fatos narrados. Podemos ter um aspeamento que marca a inserção dessa enunciativa no posicionamento do Bruno Maia. Isso permite delimitar a voz alheia dentro do dizer do enunciatador.

Esses flagrantes de vozes do autor, do enunciatador, de vozes pré-fabricadas, de alocutários que emergem de um único enunciatador, são vozes díspares, plenas de valor, em um mesmo pé de igualdade, imiscíveis e por isso, permitem abarcar a polifonia.

Recortamos outro excerto do documentário em que buscamos entender se ocorrem relações dialógicas e os flagrantes polifônicos. No trecho selecionado, aos 30'8'' de gravação, a personagem-narradora de Marcos Paulo de Souza Miranda conta sobre uma espécie de julgamento de Mateus Luis Garcia, tio de JGL e um dos integrantes do bando de JGL.

Como prova de que esse comportamento de Januário e seu bando era um comportamento tido por muitos como um comportamento **justo**, apesar de **ilícito**, nós descobrimos um processo de uma chamada justificação judicial em que as principais autoridades religiosas e militares de São João Del Rei que na época era sede da Comarca Rio das Mortes, prestam depoimentos apoiando a conduta de Mateus Luis Garcia que era um dos integrantes do bando e por consequência apoiando também a conduta de Salvador Garcia Leal e Januário Garcia Leal, vinculando Mateus Luis Garcia como uma das

³⁸ A fala das personagens é reproduzida integralmente no discurso narrativo, conservando a forma de expressão empregada por elas: tempo verbal, pronomes, etc. Ele é geralmente introduzido por travessão ou delimitado por aspas.

mais importantes famílias originárias da Comarca do Rio das Mortes (O SETE..., 2012. Grifos nossos).

Dessa forma, temos um paradoxo já que se fundamenta na oposição de ideias (justo e ilícito) que caracterizam um mesmo referente (comportamento de Januário), pois busca uma aproximação de palavras distintas, causando uma incoerência, uma contradição. Assim, podemos pensar na possibilidade de um discurso polifônico para justificar o uso desses adjetivos axiológicos. Melhor dizendo, a voz de Miranda é plenivalente, plena de valor. É independente e coordenada na estrutura da obra, pois soa ao lado da voz do autor Bruno Maia, dos demais enunciadores, de seus interlocutores, de vozes pré-construídas. Possui consciência imiscível, além de exercer a função de sujeito do próprio discurso com plenos direitos. Dela, emerge uma multiplicidade de consciências, isto é, as consciências dos sujeitos que expuseram seus posicionamentos sobre O Sete Orelhas perante a sociedade, vozes pré-fabricadas.

Ao utilizar o paradoxo, Marcos Paulo de Sousa Miranda explicita que embora o povo, em geral, entenda esse comportamento de Januário como uma solução para o problema no momento, de forma honesta, não está, sobretudo, de acordo com as leis humanas.

Na voz de Marcos Paulo de Souza Miranda temos vozes de outrem que a atravessam imprimindo um valor, um significado. Miranda enfatiza o que, provavelmente, já foi dito. Podemos perceber que essa caracterização do comportamento do Sete Orelhas não é inusitada. Miranda reproduz os posicionamentos de outros sujeitos sociais, e até mesmo religiosos.

Outro aspecto que merece destaque para análise de um possível flagrante polifônico é o uso do sintagma adverbial (apesar de) porque na verdade o que importa para a sociedade é a concepção inicial. A concessão (apesar de ilícito) não sobrepõe o argumento (comportamento justo), isto é, os adjetivos axiológicos (justo e ilícito) apresentam uma emergência de vozes e posicionamentos divergentes, podendo ser considerados plenivalentes, valorativos, porém não equipolentes, pois não são igualmente importantes, uma vez que, aos olhos do enunciador Marcos Paulo de Souza Miranda JGL é considerado um herói. Segundo Bechara (2001, p. 496), a oração concessiva “exprime que um obstáculo – real ou suposto – não impedirá ou modificará de modo algum a declaração da oração principal”. Em outros termos, “apesar de ilícito” não impede ou modifica a informação anterior “comportamento justo”. O fato de não haver sobreposição de ilícito em relação ao justo, não significa que ambos estejam em pé de igualdade, ou seja, é possível que o justo sobressaia o ilícito. Dessa forma, se há sobreposição, mesmo havendo uma discussão de perspectivas ideológicas discrepantes, sendo essa plenivalente e imiscível, é possível que tenhamos uma redução a um denominador comum em

relação à qualificação de Januário como herói; com isso, não teríamos a autêntica polifonia, nem mesmo um flagrante polifônico, mas temos vozes divergentes e dialogismo.

O uso do verbo “ser”, na terceira pessoa do pretérito imperfeito do modo indicativo (era), ou seja, uma ação não concluída, em andamento, que se prolongou ao longo do tempo com início e fim no tempo passado indefinido, refere-se a um comportamento tido como justo durante um tempo indeterminado. Segundo o *Dicionário Houaiss Conciso*, o verbo “ser” significa “[...] 18. O que existe ou se supõe existir; ente 19. Pessoa, indivíduo 20. qualquer ente vivo [...]”. Em outros termos, isto significa que o comportamento de Januário existiu de forma real, tanto para a licitude como para a ilicitude.

Nesse cenário, como a história de JGL aconteceu no século XIX e não se tem registro de todos os fatos, grande parte das informações foi transmitida pelo discurso oral, por isso os enunciadores do documentário fizeram uso de modalizadores em discurso segundo para atribuir maior veracidade aos fatos narrados. Destacamos alguns deles da tabela em anexo I:

- 5’45” Bruno Maia: “...uns dizem...”
- 6’55” Locutor em voz “over”: “... diz a tradição...”
- 18’06” Renato Brito: “... documentos históricos...”
- 23’08” Renato Brito: “... dizem diversas versões...”
- 25’45” Élio Garcia: “...fala-se ...”
- 26’48” Locutor em voz “over”: “Há denúncias oficiais...”
- 27’26” Bruno Maia: “... documentos...”
- 28’02” Locutor em voz “over”: “... este documento...”
- 28’19” Marcos Paulo: “... há um registro histórico...”
- 29’32” Locutor em voz “over”: “... há episódios documentados... “
- 30’56” Bruno Maia: “Nesse longo documento... ele... ele...”
- 33’09” Locutor (voz teatralizada): “... uns, otos ...”
- 33’15” Locutor em voz “over”: “... a tradição oral...”
- 33’30” Élio Garcia: “... o meu avô...”
- 35’33” Bruno Maia: “... foi um tio avô meu...”
- 35’33” Renato Brito: “... de que os teóricos chamam...”

De acordo com o uso da modalização em discurso segundo, podemos observar, que há três grupos de posicionamentos, sendo um grupo formado pelos enunciadores Bruno Maia, locutor em voz “over” e Renato Brito, que atribuem o embasamento de suas falas aos discursos que emergiram da arte de contar e recontar histórias; entretanto, utilizam também, os conhecimentos adquiridos por meio dos documentos históricos. Já no segundo grupo estão

os enunciadores Élio Garcia e o locutor (voz teatralizada), que sustentam suas falas apenas nos discursos orais. Podemos identificar um terceiro que baseia sua fala apenas nos registros históricos. Nesse está apenas Marcos Paulo de Sousa Miranda.

Todas essas vozes estão discutindo entre si, e ainda discutem com uma voz maior que é a voz autoral de Bruno Maia, autor do documentário. Mesmo tendo oportunidade de selecionar falas que categorizam JGL como herói o autor permite que vozes que o categorizam com bandido sejam inseridas no documentário.

Outro aspecto importante é que, de 7'03'' até 9'29'', os enunciadores Vicente Lima, Tanando, locutor (voz teatralizada), Élio Garcia, narram o assassinato de João Garcia Leal e o juramento de vingança feito por JGL. É possível perceber, de acordo com a tabela em anexo I, que os mesmos optam por qualificar JGL como um herói. Em contrapartida, os documentos apontam pelo contrário. Aos 18'06'', conforme a tabela, o locutor em voz "over" fala sobre documentos oficiais, mandatos de prisão, portanto, JGL é concebido como um "destemido fora da lei", um bandido.

De um mesmo enunciador é possível identificar posicionamentos divergentes. Para exemplificar, a polifonia se estabelece entre a posição defendida pelo autor Bruno Maia, pelo enunciador Bruno Maia e pelo cônego. Aos 30'56'', Bruno Maia-enunciador fala sobre a jurisdição privada do bando de JGL. O enunciador inicia com uma modalização em discurso segundo "Nesse longo documento" com a perspectiva de conquistar a fidedignidade do interlocutor. A continuidade que o enunciador dá ao texto, por meio do uso do discurso indireto, argumenta sobre o posicionamento do cônego, ou seja, questiona o fato do cônego não censurar o bando de JGL pelos crimes cometidos. Bruno está, dessa maneira, sendo parcial em relação ao comportamento do cônego. Para enfatizar o comportamento do cônego, usa o pronome "ele" (ele inclusive, ele ainda), realizando uma retomada e manutenção do foco. A opinião do Bruno Maia-enunciador sobre JGL está distanciada da opinião do cônego e, até mesmo, da opinião do Bruno Maia-autor, pois o fato de o autor ter apresentado, no documentário como um todo, uma maioria de recortes de enunciados que tendem a categorizar JGL como herói, conforme podemos confirmar no anexo I, mais especificamente a terceira coluna, abre espaço para pensarmos que o autor Bruno Maia caracteriza JGL como herói, enquanto o enunciador Bruno Maia, nesse excerto, tipifica JGL como bandido e, o cônego, por sua vez, tem JGL como herói. Temos, portanto, duas opiniões sobre um mesmo referente: JGL.

Com isso, há indícios de que o autor, sem apagar completamente as vozes discordantes, tende a organizar essas vozes no documentário de forma a valorizar, além da

perspectiva oriunda do discurso oral, a memória do lendário JGL; tentando assim, orientar os interlocutores a uma posição favorável a ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos do pressuposto de que emergem diversas vozes nos recortes de cenas que permeiam o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* de Bruno Maia (2012). Conforme apresentado, a partir da discussão de cunho teórico e analítico feita neste texto, a linguagem específica dos locutores/enunciadores gerenciam as diversas vozes com marcas dialógicas e polifônicas da enunciação que são imprescindíveis à construção de sentido. Em vista disso, acreditamos que todas as formas de diálogo apresentadas no documentário são indispensáveis aos estudos da linguagem que a considerem em sua dimensão social. Para isso, é mais importante que o falante ponha em jogo relações de sentido com diferentes instâncias, do que apenas pôr em funcionamento um sistema linguístico.

Além disso, conceituamos polifonia em que várias “vozes” se exprimem sem que nenhuma seja dominante (BAKHTIN, 2005 [1929]), podendo (re) construir, no decorrer da enunciação, a imagem de JGL. E ainda, discutimos e problematizamos sobre os flagrantes de discursos polifônicos e o estudo das relações dialógicas entre os enunciados, uma vez que, as relações de diálogo com as diferentes instâncias enunciativas são estabelecidas por meio da linguagem.

A noção bakhtiniana de polifonia caracteriza-se pela divergência, pelo diálogo e pelos posicionamentos conflitantes no acontecimento enunciativo. Todas essas características aparecem nas vozes dos atores sociais no documentário em análise, as quais se evidenciam, principalmente, nas formas de apreensão e transmissão do discurso alheio. Os recortes das falas dos enunciadores foram inseridos no documentário, ou seja, num mesmo espaço e tempo, formando um todo, um acontecimento. A análise do gênero documentário mostrou que embora a polifonia não seja a própria essência desse gênero, é possível que, em determinados documentários, ela se proponha a ser flagrada, por meio do discurso citado, das opiniões ou vozes em confronto sobre o fato relatado. Essas vozes, entretanto, são distintamente distribuídas e valorizadas pelos enunciadores nos diferentes espaços do documentário (paratexto, texto), em razão, sobretudo, da identidade ou do distanciamento ideológico do autor. A presença do discurso direto produz um efeito de fidelidade literal à fala dos enunciadores (atores sociais). Por fim, a percepção desses procedimentos é fundamental para que o interlocutor identifique a linha argumentativa, julgue as posições em conflito e assumam, com independência, uma posição pessoal.

Nessa perspectiva, o gênero documentário poderia ser considerado, inicialmente, pertencente ao discurso dialógico monofônico. Entretanto, como bem ilustra o documentário, objeto desta pesquisa, há abertura para a polifonia, se considerarmos que alguns personagens são sujeitos que mantêm sua individualidade marcada pelo papel que desempenha; além de participarem do grande diálogo, mantendo sua voz e sua consciência com as demais. As personagens vão se definindo no diálogo com outros sujeitos-consciências.

Assim, concluímos que a hipótese inicial de que a polifonia, realizada por meio da linguagem, pode sim, nos orientar para a construção da imagem de JGL, pois observamos que, embora na grande maioria dos relatos orais, a personagem biográfica JGL seja categorizada como herói, em alguns dizeres dos enunciadores, nos documentos oficiais e jornais, a personagem é tipificada como bandida. Entretanto, ainda é possível flagrar a emergência representativa de JGL como herói e/ou bandido em um mesmo enunciado de maneira plenivalente, equipolente e imiscível.

No documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, é possível entender que ocorre uma apresentação de forma sequencial do argumento de que JGL seja herói nos relatos de alguns dos enunciadores. Em contrapartida, os recortes de documentos elencados por Bruno Maia defendem a ideia de que JGL seja bandido. Embora as cenas sejam selecionadas por Bruno Maia, não há, constantemente, uma voz dominante, pois o autor possibilita a participação de vozes enunciantes que se contrapõe, inclusive a própria voz de Maia autor é contraposta a voz de Maia enunciantes. Assim é construída a imagem de Januário Garcia Leal à medida que as vozes vão sendo ditas. A imagem da personagem não é algo pronto e acabado. As personagens de Vicente Lima, Élio Garcia e Tanando constroem uma imagem de JGL como herói. As personagens de Renato de Brito, Rodrigo Leonardo de Oliveira, Edna Mara Silva, Carla Maria Anastácia, Bruno Maia buscam retratá-lo de modo imparcial; entretanto as escolhas lexicais da documentação selecionada o apontam como bandido. Assim, embora haja uma tendência maior da obra em caracterizá-lo como herói, o telespectador finaliza a leitura fílmica com uma possível inconclusibilidade em relação à imagem de JGL.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979 [1929].
- BAKHTIN, M. (1934-1935). *Questões de literatura e estética (A Teoria do Romance)*. 4. Ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BAKHTIN, M. (1929). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed, São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. (1959-1961). O problema do texto. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. M. e VOLOSCHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte*. (1926) Trad. De Cristóvão Tezza. Disponível em: <http://www.linguagensdesenhadas.com/imagens/03textos/autores/Bakhtin_Discurso_na_vida.pdf>. Acesso em 04 ago. 2017.
- BARROS, Diana L. P. *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*. In: Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em Torno de Bakhtin/Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs), 2. Ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 1-9, 2003.
- BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. Ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2005. p. 25-35.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.
- BERTI-SANTOS, Sonia Sueli. CABRAL, Ana Tinoco. *Discursos em diálogo: leitura, escrita e gramática*. São Paulo: Terracota, 2011.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In.: BARROS & FIORIN (Org.), *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p.11-27
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CASTANHEIRA, Maria Lúcia. *Aprendizagem contextualizada: discurso e inclusão na sala de aula*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG / Faculdade de Educação / Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita-CEALE; Autêntica, 2004. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/interacao>>. Acesso em 25 mai. 2017.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, P. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

DA-RIN, S. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

FARACO, Carlos. *Linguagem e Diálogo. As ideias linguísticas do Círculo Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

FILHO, José Carlos Paes de Almeida. *Turno de Fala*. Brasília: Universidade de Brasília, Glossário de Linguística Aplicada, Sala, 2015. Disponível em: <<http://www.sala.org.br/index.php/t/215-turno-de-fala>> Acesso em 18 de nov. 2017.

FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. Nos textos de Bakhtin e Vigotski: um encontro possível. In: BRAIT (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 295-314.

FROSSARD, Elaine Cristina Medeiros. *Entrecruzamento de vozes na constituição do discurso: um diálogo possível entre Bakhtin e Ducrot*. Vitória: 2008. Disponível em: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_3082_ElaineFrossard.pdf. Acesso em 13 set. 2017).

JOBIM E SOUZA, Solange (Org.) *Subjetividade em Questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 100-105.

KHALIL, Marisa Martins Gama. As múltiplas vozes autorais em Dom Quixote. In: GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. *Análise do discurso: entornos do sentido...* {et al}org. Araraquara: UNESP, FCL., Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. *Polifonia e transmissão do discurso alheio no gênero reportagem*. Estudos linguísticos XXXIV, p. 1164-1169, 2005. Disponível em:<<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/polifonia-e-transmissao-do-discurso-849.pdf>>Acesso em: 28 nov. 2018.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss Conciso/Instituto Antônio Houaiss*. São Paulo: Moderna, 2011.

KOCH, I. V. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 7-73.

KOCH, Ingedore Villaça. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Contexto, 2015. 173 p.

LAKATOS E MARCONI. 2011. *As diferenças entre pesquisa descritiva, exploratória e explicativa*. Disponível em: <<http://posgraduando.com/diferencas-pesquisa-descritiva-exploratoria-explicativa/>> Acesso em: 11 nov. 2016.

MAGALHÃES, Lucilha de Oliveira. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/111.pdf>> Acesso em 13 set. 2017.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT (Org.) *BAKHTIN: outros conceitos-chave*. 2. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016. p. 115-131.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

MARGÔ Filmes. *Voz off e voz "over": conheça as diferenças*. Disponível em: <<http://margofilmes.com.br/voz-off-e-voz-over-voz-off-conheca-as-diferencas/>>. Acesso em 29 ago. 2017.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *Jurisdição dos Capitães*. Belo Horizonte: Del Rey, 2003.

MOURÃO; A. LABAKI (orgs.), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 96-141.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5. Ed. Campinas: Papirus, 2012.

O SETE Orelhas: Herói Bandido. Direção: Bruno Maia. Produção: Bruno Maia, São Bento Abade, Braia Produções, 42 min, 2012.

PENAFRIA, M. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999, p.134.

ROJO, Roxane. *Esferas ou campos de atividade humana*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG / Faculdade de Educação / Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita-CEALE; Autêntica, 2004. (Disponível em: <http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/esferas-ou-campos-de-atividade-humana>) Acesso em 27 mai. 2017).

ROCHA, Paula Melani; XAVIER, Cintia. *O livro-reportagem e suas especificidades no campo jornalístico*. Rumores, nº 14, vol. 7, julho-dezembro 2013. Disponível em file:///D:/Downloads/69434-91921-1-SM.pdf>. Acesso em 27 dez 2017.

SCHNAIDERMAN, B. *Turbilhão e semente. Ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Critica ideológica e Dostoiévski*. Trans/Form/Ação vol.1. Marília, 1974. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731974000100008>. Acesso em 12 jul. 2017.

SETE Orelhas herói bandido vira documentário e é exibido na região. *G1*, 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2012/08/sete-orelhas-heroi-bandido-vira-documentario-e-e-exibido-na-regiao.html>>. Acesso em 23 set. 2016.

“SETE Orelhas – Herói Bandido” será exibido nesta quarta em Varginha. *Notícias diárias de Varginha e Sul de Minas*, 2012. Disponível em: <<http://www.blogdomadeira.com.br/2012/08/sete-orelhas-heroi-bandido-sera-exibido-em-varginha/>>. Acesso em 02 out. 2016.

SILVA, Josué Cândido da. *Filosofia da linguagem (6): Austin e Searle e os atos de fala*. Especial para a Página 3 Pedagogia & Comunicação. 20071. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/filosofia/filosofia-da-linguagem-6-austin-e-searle-e-os-atos-de-fala.htm?cmpid=copiaecola&cmpid=copiaecola>. Acesso em 28 de jul. 2017.

SOUSA, Benefredo de. *Estórias... ou História do Sete Orelhas?!... Três Corações: Gráfica São José*, 1973.

VOLOSHINOV, V. N. 1926. *Slovo v zhizni i slovo v poesie*. Revista Zvezda. nº 6, Trad. port. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. Trad. ingl. I. R. Titunik (“Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976. Disponível em: <<http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf>>. Acesso em 04 de dez. de 2017.

ANEXOS

Anexo I – Detalhamento dos dizeres no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*

Tempo de filmagem	Enunciador	Dizeres recortados	Categorização de JGL
0'26''	Locutor (voz teatralizada)	“Vai ter sangue no sertão, Januário qué oreia, já num tem mais sarvação...”	Assassino, bandido
1'07''	Locutor em voz “over”	“... justiça com as próprias mãos...” “... olho por olho dente por dente...” “... espalhando ora medo ora admiração...” “...um assassino cruel e sangue frio, marcado pelo sintoma da vingança... um instrumento de pacificação.”	Vingador, vingador, herói, amedrontador, admirável, herói, assassino, bandido, vingador, herói pacificador, herói.
2'35'' a 5'08''	Edna Mara Silva, Carla M. Anastasia e locutor em voz “over”	(falam da ausência da justiça na extensa capitania de Minas Gerais: os sertões)	
5'09''	Exibição do pensamento de Auguste de Saint-Hilaire (1819) sobre os habitantes do sertão mineiro	“Quando surge uma disputa entre eles a questão é resolvida amigavelmente ou então se faz justiça pelas próprias mãos... matando-se o desafeto. É a barbárie, mas não muito pior que a justiça oficial, pois a parcialidade dos juízes traz quase sempre como resultado que nunca seja o mais fraco e o pobre que esteja com a razão... Uma vez formado um projeto de vingança não há de ser o temor da justiça que irá impedir sua execução.”	
5'41''	Locutor em voz “over”	“... a saga dos sete orelhas...” (referindo-se ao assassinato dos irmãos Silva) “... o portador do colar se tornou uma das figuras mais temidas do Brasil Colônia”	Assassino, bandido, vanglorioso, amedrontador, bandido.

5'49''	Bruno Maia	“...uns dizem que quem é vingado é o pai, ou o filho... ... que a história se passou em Luminárias, Carrancas , Três Corações... mas o incidente se deu em São Bento Abade.”	Mito, herói.
6'39''	Locutor (voz teatralizada)	“Os Silva e os Garcia prontô uma disgracera...”	Nefasto, bandido.
6'55''	Locutor em voz “over”	“Diz a tradição que os Garcia formavam uma família íntegra, religiosa e exemplos de boa conduta.”	Íntegro, religioso, ético, herói.
7'03''	Vicente Lima	“... os irmão silva parecia animais, não tinha cultura, não tinha nada não, era gente perigosa, maldosa...”	Humano, bondoso, herói.
7'27''	Élio Garcia	“... e eles (os Silva e os Garcia) andaro tendo várias encrencas de divisa.”	Encrenqueiro, bandido.
7'30''	Vicente Lima	“João Garcia ficou assim: Ah, não vai matá nada ... os irmãos Silva tomaro a decisão de matá João Garcia.”	Inocente , Vítima, herói.
8'18''	Tanando	“... (os irmãos Silva) tiraram a pele dele inteira vivo.”	Vítima, herói.
8'31''	Locutor (voz teatralizada)	“...(os irmãos Silva) dipelaro o pobre do João Garcia.”	Vítima, herói.
8'42''	Vicente Lima	“O Januário, nois não temos condições de ir lá atrais desses criminosos (os sete irmãos Silva) naquele sertão...”	Vítima, herói.
9'10''	Élio Garcia	“Januário resolve fazer justiça com as próprias mãos...”	Vingador, herói.
9'17''	Vicente Lima	“Vou matá o sete irmão e vou trazer uma oreia de cada um...”	Vingador, herói, Vilipendioso, bandido.
9'30''	Vicente Lima	“... eu cobrei, fiz vingança da morte, da maneira que eles mataram ele...”	Vingador, herói.
9'32''	Élio Garcia	... (Januário) foi matando, matando...	Assassino, bandido.
9'38''	Tanando	“... eles (os irmãos Silva) próprios escandalizados com a própria atitude, desapareceram com medo da vingança do Januário...”	Herói, amedrontador, vingador.
9'52''	Vicente Lima	“... e então (os irmãos Silva) marcaram uma festa de despedida...”	Vítima, herói.
10'52''	Tanando	“... por coincidência JGL encontrou um camarada que estava indo para a festa e o convidou... ele matou dois (dos irmãos Silva)... começou a constituir um colar com as duas orelhas...”	Assassino, Vilipendioso, bandido.

10'31''	Rodrigo Leonardo Oliveira	“A prática do castigo com relação aos escravos... cortar a orelha do escravo ou até mesmo um calcanhar de Aquiles...”	
10'43''	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... era uma pena, uma forma de se infamar aquele que tinha a orelha cortada... era uma forma de se angariar um verdadeiro troféu...”	Insultador, vencedor, herói.
11'02''	Tanando	“... por coincidência, ...duas moças estavam se casando com dois forasteiros (irmãos Silva) ... (Januário) cometia os crimes e fugia pela noite...”	Herói, bandido.
11'58	Locutor em voz “over”	“... a fama dele (Januário) começou a correr o Brasil... começou a ter história contada verbalmente para todo lugar... ... e ele andou mais de dez ³⁹ anos sem encontrar ninguém... ... ele ouviu dizer que havia um curandeiro (um dos irmãos Silva) ... fazia milagre, curava todo mundo...”	Herói, mito.
12'46''	Locutor (voz teatralizada)	“... cultivá uma coisa no coração e estampá ota na cara é coisa fácil. A fama de homem santo lá do curandero já tinha corrido, mas pro Januário foi no primero oiá, ele já leu a curpa nos óio daquele homi. Era ele lá o matadô do irmão dele... (irmão Silva) combinô lá cus cumpanhero dele lá de tocaiá o Januaro que tamém num era bob já durmia de zoio aberto. Na premera tentativa o homi... foi pra matá o trem virô, Januaro garro esse homi, passo a faca ranço a oreia, aí ficô fartano só mais um.	Esperto, inocente, injustiçado, vítima, herói, assassino, bandido.
13'42''	Vicente Lima	A vingança... já fazia 37 anos ⁴⁰ ...	Vingador, herói.
14'37''	Locutor (voz teatralizada)	“... Quem tem oreia tem medo...”	Amedrontador, bandido.
15'06''	Vicente Lima	“... Lá em Minas Gerais nós fizemo um erro lá... fizemo uma covardia, nós matou um homi injustamente, mais eu fui influído pelo meus irmão, ... amarramo ele na árvore e tiramo o coro dele...”	Injustiçado, herói.
15'48''	Tanando	“... era exatamente o cara que ele tava procurando...”	
15'51''	Vicente Lima	“... era o último dos irmão, a oreia que fartava pôr no cordão... ... eu promete de levá as sete orelhas de vocês como vingança da morte do meu	Herói, vilipendioso,

³⁹ Essa informação contradiz a data de morte de JGL registrada em seu inventário.

⁴⁰ Essa informação contradiz a data de morte de JGL registrada em seu inventário.

		irmão...”	bandido.
16’54’’	Tanando	(...)	
17’02’’	Vicente Lima	(...)	
17’11’’	Élio Garcia	(...)	
17’15’’	Tanando	(...)	
17’21’’	Locutor (voz teatralizada)	“Januario atirô, mais num foi...”	(JGL matou e não morreu) herói.
17’34’’	Vicente Lima	“... Januário foi lá, tirô a oreia que fartava, pôs no cordão, ajoelhô no chão e agradeceu a Deus.”	Vilipendioso, bandido.
17’50’’	Locutor (voz teatralizada)	“... e não é que ele existiu memo e era otoridade”	Autoridade, herói.
17’56’’	Locutor em voz “over”	“... um mito local... foi descoberto ser um caso real...”	Mito, herói.
18’06’’	Locutor em voz “over” (imagem de documentos)	“... muitos documentos oficiais, cartas régias e mandatos de prisão encaminhando esse destemido fora da lei JGL...”	Bandido.
18’18’’	Rodrigo Leonardo Oliveira	“... e já no século XIX, nós temos o surgimento do bando de JGL ... como motivação principal: agir por vingança.”	Bandido, vingador.
18’42’’	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... JGL foi esse vingador que abalou boa parte do território mineiro... sobre essa figura se formaram várias lendas...”	Vingador, amedrontador, bandido, lendário, herói.
19’19’’	Locutor (descendência de JGL)		
19’30’’	Élio Garcia (descendência de JGL)	“... e foi aonde que surgiu a encrenca...”	Encrenqueiro, bandido.
20’57’’	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... A família Garcia Leal estava entrelaçada com diversas famílias tradicionais... famílias originárias do arquipélago dos Açores, ... da ilha do Faial... propiciou realmente uma proteção em torno dos integrantes chamado bando do Sete Orelhas...”	Nobre, Protegido, herói.
21’18’’	Élio Garcia	“... era uma família distinta... o filho mais velho era Sargento Mor, o Januário era Capitão, o João era Alferes, eram homens importantes ...”	Distinto, Capitão, Importante, herói.
21’40’’	Marcos Paulo de Sousa	“... Januário foi um fazendeiro do Sul de Minas Gerais... era um proprietário de	Homem bem

	Miranda	grandes extensões de terra... era um produtor com condições financeiras bastante razoáveis para a época... Januário, em razão desse ‘status’ social que ele alcançou ... um grande proprietário de terra, uma pessoa bem considerada... foi nomeado Capitão de Ordenças...”	sucedido, Respeitável, herói.
22’23’’	Exibição do documento de nomeação de Januário como primeiro Capitão de Ordenças de Alfenas em 1802		Autoridade, herói.
22’29’’	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... Companhia de Ordenças: força militar, integrada por pessoas da sociedade civil, não se equivale a tropa paga... dentre àquelas pessoas que tinham maior respeitabilidade e o maior ‘status’ social para chefiar esse corpos militares que prestavam apoio a ordem pública no que diz respeito ...”	Sociável, respeitável, ordeiro, herói.
23’08’’	Renato Brito	“A história de JGL é muito curiosa pela... constituição do mito... documentos históricos tratam-no por bandido... documentos históricos dão conta de que Januário teria passado seis anos na suposta vingança e como bandido ele atuou por seis anos, mas pela oralidade... a suposta vingança dele teria durado 30 ⁴¹ anos.”	Mito, herói, bandido, vingador, herói.
23’45’’	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... deixa de seguir as normas, ... passa a agir à margem da lei... indignação de Januário... fez com que se afastasse da sua família... se afastasse da sua regularidade como cidadão de bem... uma pessoa que foi escolhida pelo governador da Capitania de Minas Gerais como um agente do governo.”	Bandido, honesto, respeitável, herói.
24’49’’	(Exibição do livro : Vida de Januário Garcia – O Sete Orelhas)		
24’51’’	(Exibição do livro: Jurisdição dos Capitães)		
24’53’’	(Exibição do livro: Desbravadores de		

⁴¹ Essa informação contradiz a data de morte de JGL registrada em seu inventário.

	Sertão)		
24'54''	Locutor em voz "over"	"... a Literatura, a tradição oral e os descendentes de João Garcia preservaram e disseminaram a história desse assassinato e da vingança..."	Vingador, herói.
25'02''	Bruno Maia	"... nessa perseguição dos assassinos de seu irmão que Januário começou a se envolver em outras circunstâncias ilícitas..."	Perseguidor, justiceiro, herói, Ilícito, bandido.
25'15''	Renato Brito	"Dizem diversas versões da história, contam que ele teria procurado a justiça para conseguir pelas vias legais uma condenação por crime contra o irmão ... por conta disso se tornou bandido	Justo, herói, bandido.
25'45''	Élio Garcia	"... por causa dessa vingança... ele cometeu vários outros crimes, fala-se que ele matou gente que escondia os irmãos..."	Vingador, herói, assassino, bandido.
25'58''	Bruno Maia	"... a vingança de Januário... vingança contra a inoperância da autoridade regular..."	Vingador, herói.
26'05''	Marcos Paulo de Sousa Miranda	"... chama a si a função de fazer justiça pelas próprias mãos... era uma função ilícita... usurpando o poder estatal que é o poder da jurisdição... uma missão justa... ele estava agindo num espaço que foi deixado como vazio da atuação estatal	Vingador, herói, ilícito, bandido, usurpador , justo, herói.
26'48''	Locutor em voz "over" (exibição de documentos)	"... um bando formado por Januário, seu tio Matheus Luis Garcia, e também Capitão do Arraial de Nepomuceno, cidade da qual é considerado fundador... seu irmão mais novo Salvador Garcia Leal, Alferes do distrito de Cabo Verde... há denúncias oficiais referentes a quinze mortes atribuídas a Januário e seu bando em Itapecerica, desordem, soltura de prisioneiros, incêndios a casas em Ibituruna e Bom Sucesso	Criminoso, bndido, autoridade, autoridade, herói, criminoso, desordeiro, bandido.
27'18''	(Exibição de documento)	"... sem temor de Deus... usando de poder despótico... criminosos... matam..."	Déspota, criminoso, matador, bandido.
27'20''	Locutor em voz "over" (exibição de documentos)	"... demolição de casas em Lavras e mais confrontos com autoridades... arrombaram a cadeia	Demolidor, desrespeitoso, arrombador, bandido.

27'26''	Bruno Maia	“... usurpação da autoridade estatal do Januário e seu bando... um documento, é uma denúncia feita por uma civil, feita à corte portuguesa em 1803, feita em Campo Belo:	Usurpador, bandido.
27'42	(Exibição da carta-denúncia) Locutora em voz “over”	Porém o que importam justiça, leis, ordens e vigilância naquelas partes? Logo se uniu aqueles e buscou a alta proteção do Capitão de todos: JGL. Este que por alarde de seus triunfos, traz como um rosário pendente no pescoço uma enfiada de orelhas dos que tinha morto.”	Desrespeitoso, déspota, bandido, protetor, herói, glorioso, vilipendioso, matador, bandido.
28'02''	Locutor em voz “over”	“Este documento prova que nem tudo foi invenção, realmente existiu um homem em Minas Gerais que andava com esse colar de orelhas e se chamava JGL...”	Glorioso, herói, Vilipendioso, bandido.
28'19''	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... a força do bando... o bando era constituído não só da família de GL, mas principalmente de escravos e capangas que acompanhavam os três GL... há um registro histórico de que eles teriam invadido a Vila de Campanha da Princesa com o objetivo de soltar um cidadão que havia sido preso...”	Criminoso, bandido, líder, invasor.
28'40''	(Exibição da imagem da Cadeia de Campanha – Século XIX)		
28'50''	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... Campanha era uma das principais cidades do Sul de Minas, era sede militar, sede religiosa, sede administrativa,... para que eles tivessem a coragem de entrar na Vila de Campanha, afrontar a Magistratura local e as autoridades locais, é porque esse bando estava muito bem preparado....”	Corajoso, herói, destemido, afrontador, bandido, organizado.
29'11''	Locutor em voz “over”	“Januário Garcia foi uma das figuras mais admiradas, temidas e procuradas àquela época do Brasil Colônia... O Sete Orelhas ficou tão famoso e temido que mesmo no século XIX já era popularmente associado a uma assombração que vivia nos sertões e desaparecia na escuridão..”	Admirado, herói, temido, procurado, bandido, famoso, popular, herói, assombroso, bandido.
29'32''	Locutor em voz “over”	“As ações do bando perturbam o príncipe regente no além mar... O governador	Criminoso,

	(Exibição de documento)	Pedro Maria Xavier de Ataíde e Mello incumbe como chefe da perseguição um experiente militar que já via se destacado no encalço dos inconfidentes, o sargento Fernando Parada e Souza... o bando tem que se refugiar na casa de parentes e mesmo serem protegidos por pessoas que veem nele uma força pacificadora da região... há episódios documentados em que o bando é protegido por um pároco nas imediações de Coqueiral em uma grande propriedade em Santo Antônio do Amparo...”	bandido, perseguido, refugiado, herói, protegido, pacificador, herói.
30’09’’	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... tido por muitos que era um comportamento justo apesar de ilícito... uma chamada Justificação Judicial em que as principais autoridades religiosas e militares de São João Del Rei... prestam depoimentos apoiando a conduta de Mateus Luis Garcia... e por consequência apoiando também a conduta de Salvador Garcia Leal e JGL... uma das famílias mais importantes...”	Justo, herói, ilícito, bandido, apoiado, importante, herói.
30’56’’	Bruno Maia	“Nesse longo documento, percebe-se que o cônego sabia dessa jurisdição privada que o bando exercia, só que de forma alguma ele o censura por isso, Ele inclusive os pinta como verdadeiros pacificadores e perseguidores de ladrões e assassinos... ele ainda salienta que o que eles estão fazendo é papel das autoridades regulares, oficiais regulares, ... eles eram condescendentes com esse banditismo...”	Arbitrário, déspota, bandido, pacificador, perseguidor de ladrões e assassinos, herói, autoridade oficial, herói.
31’31’’	Élio Garcia	“... manda a mulher vender a fazenda em Alpinópolis...”	“Chefe de família”, herói.
31’40’’	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“... o objetivo dessa venda era subsidiar a fuga de JGL que teve que deixar a província de Minas Gerais...”	Fugitivo, bandido.
31’52’’	Bruno Maia	“... se transformou hoje na cidade de Alpinópolis. A cidade foi construída em cima da fazenda do Sete Orelhas...”	Herói, bandido.
32’03’’	Exibição de documento que trata sobre a perda do posto de Capitão de Ordenças (23 de Maio de 1808)		
32’10’’	Marcos Paulo de Sousa	“... seis anos mais tarde, quando ele já estava com sua prisão decretada há anos,	Sentenciado,

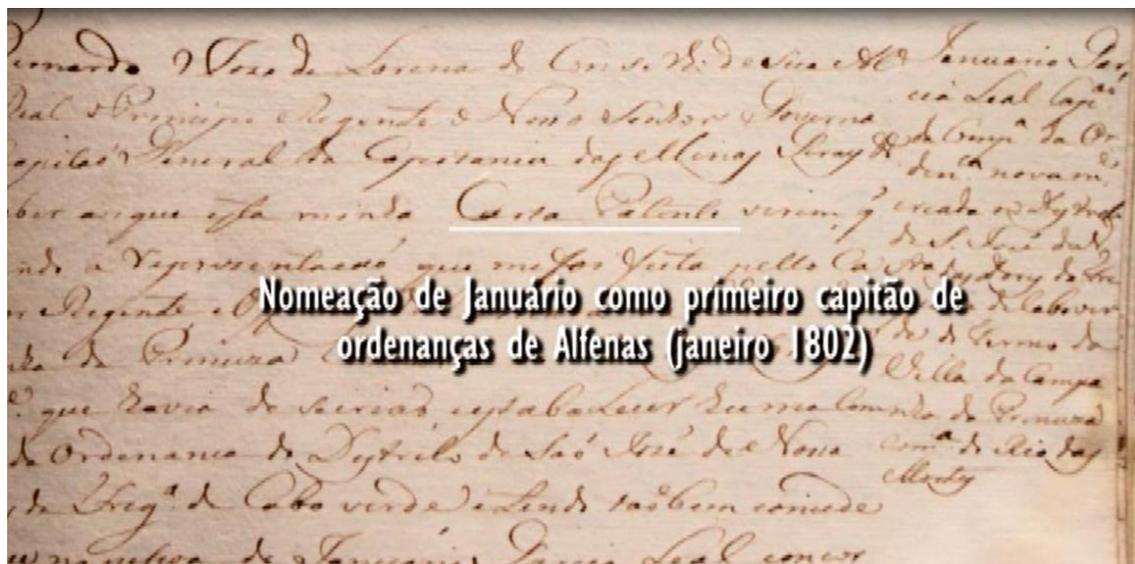
	Miranda	sendo perseguido há anos, é que o governador de Minas gerais vem a revogar sua carta patente e nomearam outra pessoa... a burocracia e ineficiência do aparelho estatal que deveria cuidar do interesse da população... assegurando a segurança pública das pessoas...”	perseguido, revogado, criminoso, bandido.
32’42”	Locutor em voz “over”	“... o irmão chegou a ser preso, mas foi libertado por falta de provas... o tio chegou a ser encontrado em asilo na casa de um Capitão, mas a grande demora de sua captura favoreceu-lhe a fuga... Januário nunca foi pego e muito se inventou e narrou sobre seu destino...”	Perseguido, bandido, esperto, mito, herói.
33’01”	Carla M. Anastasia	“... ele realmente entra no sertão adentro e ninguém acha ele não...”	Perseguido, bandido, esperto, mito, herói.
33’09”	Locutor (voz teatralizada)	“... uns fala que era bandido, otos fala que era herói...”	Herói, bandido.
33’15”	Locutor em voz “over” (Exibição de recorte de jornal)	“... a falta de publicações vultuosas permitiu que a tradição oral se incumbisse de preservar e construir a figura do Sete Orelhas com o passa dos séculos...”	Herói, bandido.
33’22”	(Exibição de recorte de jornal Monitor Sul-Mineiro – Cidade de Campanha, 28 de Outubro de 1905)	(Biografia de JGL)	
33’30”	Élio Garcia, Tanando, Vicente Lima, Bruno Maia	“... o meu avô..., ... minha mãe..., ... o meu avô..., foi um tio avô meu que me contou essa história...”	Mito, herói.
33’40”	Pensamento de Brasiophilio (1896)	“Ainda hoje são bem vivas na memória do povo sul-brasileiro as façanhas do famanaz Januário Garcia, herói do crime. Espalhou-se por todos os recantos o seu nome ruidosa e lugubrememente famoso, ligado a atos tristemente célebres. Encarnação poderosa e perfeita da tenacidade mais extremada, inacabada até que se consumasse a empresa iniciada.”	famoso, herói, criminoso, tenebroso, tenaz, bandido.
33’54”	Bruno Maia	“... o primeiro registro do gênero novela da Literatura Brasileira é sobre O Sete	Famoso, herói,

		Orelhas. Em 1832, o Joaquim Norberto de Souza e Silva lança a novela <i>Januário Garcia: O Sete Orelhas...</i> ”	bandido.
34’09’’	Locutor em voz “over” (obras publicadas)	“... várias publicações foram lançadas sobre esse vingador mineiro. O tricordiano Benefredo de Sousa foi um dos últimos autores a contar a saga de Januário Garcia, em 1973, atribuindo ainda ao vingador uma aura de heroísmo e obstinação.”	Famoso, vingador, herói, obstinado.
34’49’’	Renato Brito	“... ele ganhou uma estátua em São Bento Abade, que é onde tudo teria começado... que tipo de significado a história dele veicula ainda na cultura popular para ele ter essa força de se tornar um símbolo de um município?...”	Herói, forte, expressivo.
35’23’’	Bruno Maia	“É aquilo que o Eric Hobsbawm fala do banditismo social. São tidos como criminosos pelo estado, só que pela comunidade, eles são vistos como heróis, libertadores, vingadores e devem ser protegidos, ajudados e até sustentados. Então esses heróis, herói meio bandido, ele é tido como um guardião dessa tradição, desses valores que essa comunidade compartilha...”	Criminoso, bandido, herói, libertador, vingador, protegido, ajudado, sustentado, herói, bandido, guardião.
35’33’’	Renato Brito	“Ele é essa espécie de que os teóricos chamam de anti-herói que é um herói que cai nas graças do povo porque tem um motivo próprio, um motivo pessoal... desvencilhou desse personagem social do Capitão de Ordenças e partiu pra uma história de vingança...”	Anti-herói, bandido, querido, autoridade, vingador, herói.
36’41’’	Locutor em voz “over” (Exibição de recortes do inventário de JGL)	(Inventário e auto de corpo delicto de JGL – maio de 1808)	
36’45’’	Élio Garcia, Marcos Paulo de Sousa Miranda, Tanando, Bruno Maia	“O fato é que terminada a vingança... um cavalo bravo, ao fugir de um pequeno curral... e o cavalo foi pular e quebrou uma daquelas varas e ela veio... exatamente a golpear a orelha de JGL, causando traumatismo craniano... ironicamente no exato lugar que ele usou de referência para executar a vingança... isso mostra o quanto o vulto do Sete Orelhas assentou no imaginário, na memória popular... muita coincidência ou pura ironia”	Vingador, vítima, vingado, herói, mito.
38’29’’	Locutor (voz	“...Inté hoje a figueira inda guarda mardição, no sertão não tem porteira, sangue	Vítima,

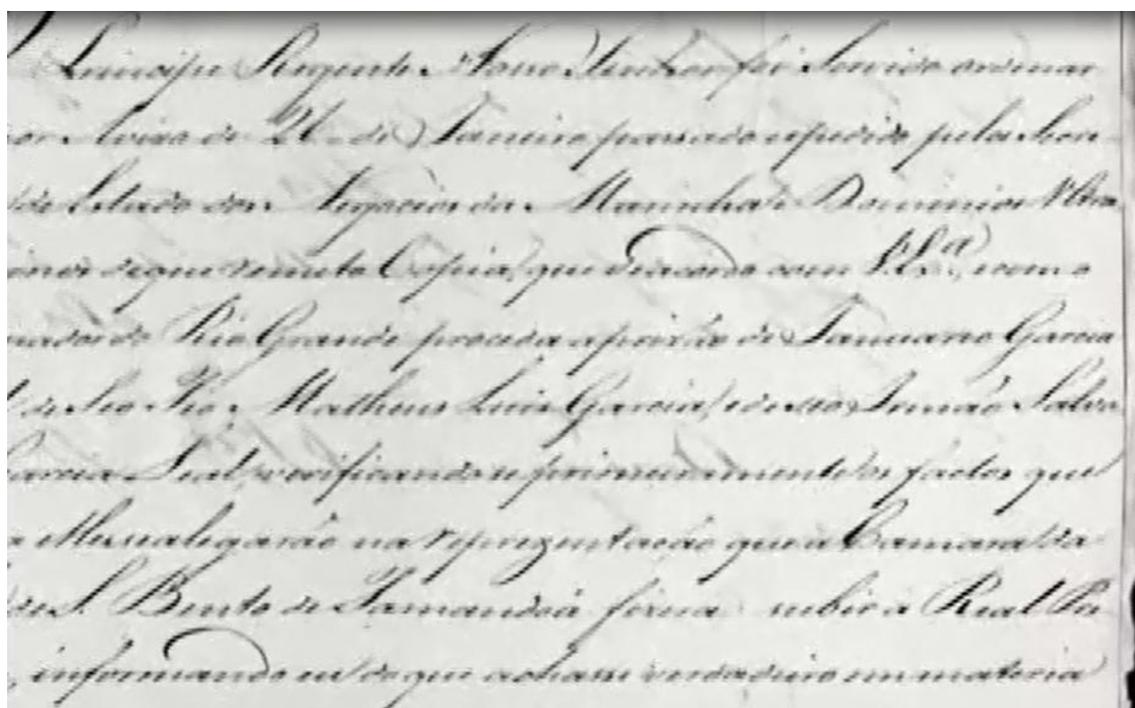
	teatralizada)	é que demarca o chão...”	amaldiçoado, criminoso, bandido.
38’29”	Marcos Paulo de Sousa Miranda	“ ... essa história de JGL nos leve a um exemplo: um exemplo de que quando o aparelho estatal falha, quando a justiça falha abre-se a possibilidade que os cidadãos venham a assumir a função de exercer a justiça...”	Exemplo, injustiçado, justiceiro, herói.
39’31”	Locutor em voz “over”	“O Sete Orelhas se transformou num grande mito de heroísmo das Minas Gerais por se lançar em uma missão nobre, uma vingança de sangue do bem no enalço mal. O que desde os primórdios a cultura tenta marcá-lo como virtude. Ao mesmo tempo, sua figura insere-se num cenário como instrumento de pacificação da colônia devido ao aleamento por parte da Coroa Portuguesa ante os aperreios dos seus colonos. Personagem complexo, um facínora, um herói rebelde ante a inércia e inoperância da justiça. Assassino a sangue frio, ou instrumento de pacificação no território mineiro. Tornara-se um fora da lei, bem como todos que o seguiam e o acompanhavam. Com o tempo, numerosos adeptos se juntaram ao grupo que chefiava com a missão de distribuir à capitania o que lhe faltava: JUSTIÇA.	Herói, bandido, mito, vingador, justiceiro, pacificador, complexo, facínora, herói, rebelde, assassino, pacificador, criminoso, bandido, chefe, justiceiro, herói.

ANEXO II - Imagens de documentos exibidos no documentário

22'23'' Nomeação de JGL como 1º Capitão de Ordenanças



26'50'' Documentos históricos se referem à ordem de prisão ao um bando formado por JGL, seu tio Matheus Luis Garcia e seu irmão Salvador Garcia Leal



da Marinha de Dominião Ultra-
 mar, que de acordo com S. Ex. e com o
 occeda a favor de Januario Garcia
 Luis Garcia, e de seu irmão Salva-

regiu remito copia, que de acordo co
 do Rio Grande proceda a favor de
 do Sr. Mathus Luis Garcia, e de
 Sal, verificando se primariamente

Sitta erem Sermo, e mais distribos
 do Rio Grande Januario Garcia Leal
 cia, e Salvador Garcia Leal seu irmão
 S. Ex. proceda de cômum accordo

27'09'' Exibição de denúncias oficiais atribuindo quinze mortes a JGL e seu bando:

do anno proximo pa
dades, e assassinos com

us Luis Garcia, e seu Sobrinho Januario Ga
dor Garcia, he publico, que este homem vive
sem temor de Deus, nem das justicas de Sua
Sem temor de Deus
usando de poder despótico
em sua Casa a todos os Criminosos, q. absolue
Criminosos
ematao n.º unico com elles vecharem, eute

us Luis tem em sua Compa
rio Salvador Lopez, que vive
mpo arrombaram a Cadeia de
Arrombaram a Cadeia...
nao e de Leutherio em e

29'33'' Exibição do documento do Príncipe Regente em Portugal

ed as providencias que V. Ex.
 os guarde a S. Ex. Palacio
 1803. = Visconde de An...
 de Portugal =

32'03'' Exibição do documento de perda do posto de Capitão de Ordenanças

cto de San Jose de Nova Andara e a Jorey
 ria de la boveda do Forno desta Villa que
 Januario Gloria Leal Campana da Brin
 Camara de 23 de Mayo del 808. de Jose de
 Gulerste herera's Salamanca de assy.

Perda do posto de Capitão de Ordenança

36'41'' Exibição de recortes do Inventário de JGL

com a
 vossa deparatura e da
outra devidamente imedia
mente compreensão
 dito seu mandado e
 acido com os seus seus

Inventário e auto de corpo delicto de Januário Garcia Leal (maio de 1808)

1808

P	2
---	---

Inventário do bens do
 falecido capitão da
 marinha Garcia Leal
 que manda procederem
 ao inventário do capitão
 quando se for Pereira

Documento do
 JGL