

“O medo O”: uma análise da representação dos afetos em Guimarães Rosa e Chico Buarque

Tayná Valdevino de Almeida
Leandro Henrique da Silva*

Resumo: O presente artigo procura dar conta da representação dos afetos na literatura, em especial o *medo* — causa e efeito da violência — tomando por objetos de estudo o conto “Famigerado” (1962), de João Guimarães Rosa, e a canção “As Caravanas” (2017), de Chico Buarque. Para tanto, utiliza-se do método de análise comparativa, propondo um diálogo entre os textos, a fim de interpretar as dinâmicas de conflito postas em cena, bem como evidenciar a similaridade e atemporalidade das perspectivas críticas desenvolvidas pelos autores. Partindo da teoria literária, em diálogo com conceitos geográficos, sociológicos, filosóficos e históricos, a análise aprofunda-se em três tópicos fundamentais, cuja relação se dá, de forma dialética, em um movimento incessante e contraditório: a questão territorial (o *espaço*); a questão intersubjetiva (o *Eu e o Outro*); e a questão afetiva (o *medo*).

Palavras-chave: Literatura; Medo; Violência; Guimarães Rosa; Chico Buarque.

Abstract: This article aims to explore the representation of emotions in literature, particularly *fear* — the cause and effect of violence — by analyzing João Guimarães Rosa’s short story “Famigerado” (1962) and Chico Buarque’s song “As Caravanas” (2017). The objective of this analysis is to interpret the conflict dynamics presented in both writings and highlight the aesthetic treatment of fear. To achieve this goal, a dialogue between the texts is proposed, focusing on common elements. Drawing from literary theory and concepts from geography, sociology, philosophy and history, the analysis delves into three fundamental topics in which the dialectical correlations are presented in the form of constant and contradictory motion: the question of the environment (*territory*), the subjective question (*Self and Other*), and the affective question (*fear*).

Keywords: Literature; Fear; Violence; Guimarães Rosa; Chico Buarque.

* Graduandos do curso de Letras – Bacharelado com habilitação em Português e Francês pela Universidade de São Paulo (USP). Esta análise surgiu de reflexões propostas na disciplina de Literatura Brasileira II, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Marise Soares Hansen durante o 2º semestre de 2022.

O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo.
O medo O. O medo me miava.
João Guimarães Rosa

Filha do medo, a raiva é mãe da covardia
Chico Buarque

1. Introdução

A produção artística brasileira é repleta de expoentes que se destacam pela inventividade ao organizar o caos em arte, caso de Guimarães Rosa na literatura e Chico Buarque na canção popular, autores das obras examinadas nesta análise. É notório que Buarque exhibe, em suas primeiras incursões literárias, uma forte influência de Rosa, “cuja capacidade de invenção verbal imediatamente o fascinou” (Werneck, 2006, p. 24). Uma fase curta, já que, além de se aprofundar e se esmerar na arte das letras musicais, Buarque desenvolveu um modo próprio de escrita, descolando-se da necessidade de mimetizar formas alheias. Todavia, esse caráter original não eliminou as influências explícitas de Rosa materializadas em produções antigas do compositor, como “Pedro Pedreiro” (1966) e seus neologismos, e em trabalhos mais atuais, a exemplo de “Assentamento” (1998) e “Querido Diário” (2011).

Isso posto, há tanto em “Famigerado” (1985 [1962]) quanto em “As caravanas” (2017) três pontos fundamentais que justificam a existência de uma análise comparada: (1) a questão territorial — demarcação e apropriação do território como fator inicial para a incorporação do indivíduo à terra; (2) a questão intersubjetiva — antagonismo dos sujeitos distintos que disputam o espaço; e (3) a questão afetiva — circuito imanente às tensões intersubjetivas, no qual emerge o *medo*, arquiteto e motor dos conflitos.

Para além da articulação do “que é que é?” (Rosa, 1985, p. 16) ou do “que será que será?”¹ o *medo*, a forma, em seu arranjo estético, é essencial para distingui-las de outras obras. Uma sonoridade proeminente, presente nos dois textos, torna a influência poética determinante para o discurso e o assentamento das personagens, imprimindo-lhes características regionais bem marcadas.

A letra de “As caravanas” apresenta vários aspectos poéticos, como aliterações, rimas próximas, anáforas e demais artifícios literários que fazem o arranjo poético funcionar, mesmo que apartados da música em si. José Miguel Wisnik (2019a) confere estatuto literário às letras de Buarque, o que é facilmente verificável e converge para uma concepção de literatura que abarca “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade” (Candido, 2011, p. 176). Por outro lado, a junção do caminho melódico ao texto também compõe sentido e figuras simbólicas, especialmente no refrão, quando o cantor prolonga a nota sol em semibreve e deixa soar durante um compasso a vogal aberta, fazendo coincidir no plano estético a imagem do sol, contida na

¹ Referência à canção “O que será que será” (1976), de Chico Buarque.

letra, com a frequência da nota sol, emitida pelo cantor. Com os sóis no topo, a melodia, em escala cromática, desenha um semicírculo descendente, a que se acrescenta um ascendente. Feito o trabalho circular, a melodia torna ao início para refazê-lo, uma referência imagética ao mito de Sísifo e à filosofia de Albert Camus.

“Famigerado”, por seu turno, opera em movimento inverso e complementar, uma vez que, como prosa poética cheia de musicalidade, executa o diálogo das personagens e o monólogo reflexivo do narrador à maneira de contrapontos melódicos em busca de uma resolução. Trechos repletos de aliteraões, repetições silábicas e ritmo encadeado sugerem a prosódia da oralidade das pessoas que habitam certa região inóspita no Sertão, uma característica muito conhecida desde a primeira publicação de Rosa, *Sagarana* (1946), e estabelecida em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Portanto, quando publicou o livro em que se inclui o conto tratado na análise, *Primeiras estórias* (1962), o autor já estava consagrado nesse artifício literário.

Sensíveis aos problemas sociais e ao sofrimento humano, os autores empenham a sua arte não apenas para vocalizar o inaudito, incognoscível e fantástico, mas para dar visibilidade a corpos invisíveis, à margem da sociedade, tornando-os visíveis através da literatura, que tem o poder de transformar “a possibilidade teórica em realidade” (Candido, 2011, p. 172).

Entre outros elementos de aproximação, há em Rosa e Buarque uma espécie de *desiluminismo* (Wisnik, 2019b), uma crítica à ideia de esclarecimento como ode à superioridade da razão em detrimento de uma suposta ignorância natural que se devesse combater. As ideias de esclarecimento, luz e liberdade, muitas vezes associadas ao sol, diluem-se aqui na sonoridade arrastada e lamuriosa do sol buarqueano, que “embaça os olhos e a razão” (v. 24). Aquilo que numa sociedade pretensamente culta se expressa como *desprezo* ao popular (leia-se desprezo ao povo) se manifesta nos autores como desprezo ao *desprezo*, valorizando a manifestação cultural de pessoas ditas simples, gente comum, e colocando no mesmo patamar popular e erudito, oralidade e letramento. Uma arte assim enxerga o erudito pela ótica popular e o popular pela perspectiva erudita.

As características mencionadas exemplificam a teoria de Antonio Candido, desenvolvida no texto “Direito à literatura” (2011 [1988]), que discute a função da arte como ferramenta capaz de promover uma leitura da sociedade, com destaque para a literatura social, com a qual “o autor deseja expressamente assumir posição em face dos problemas” (Candido, 2011, p. 183). Nos casos citados, destaca-se a forma como os autores organizam os elementos afetivos para revelar o comportamento da sociedade analisada e, assim, por meio da literatura, instigar uma mudança prática. A esse tipo de literatura Candido denomina *literatura empenhada*.

Estabelecidos os pontos de confluência entre os autores, é possível passar para a análise das partes que constituem a representação do caos e do conflito entre mundos. Para tanto, o presente artigo vale-se do método de análise comparativa, propondo um diálogo entre os textos, a fim de interpretar as dinâmicas de conflito postas em cena, evidenciando o trabalho estético em torno do *medo*, bem como a similaridade e atemporalidade das

perspectivas críticas desenvolvidas pelos autores. Partindo da teoria literária, em diálogo com conceitos geográficos, sociológicos, filosóficos e históricos, esta análise pretende verificar a hipótese da centralidade do *medo* na composição das narrativas, reais ou ficcionais.

2. O espaço

O espaço é elemento fundamental para compreender o surgimento e a dinâmica dos sujeitos e dos afetos. A distribuição espacial, tal como se configura nas sociedades modernas, longe de preservar sua composição natural, espontânea e arbitrária, é, com maior ênfase, uma herdeira legítima da ação humana. Os recortes geográficos, mais do que meras linhas artificiais traçadas sobre um plano cartográfico, representam um corte violento no corpo fisiográfico, “um ato definido da vontade humana” (Hollanda, 2014, p. 114). Vistas de uma perspectiva aérea, as raízes da modernização brasileira mais parecem rachaduras ou cicatrizes na superfície histórico-geográfica, pois, além de fragmentarem o espaço de forma imprecisa, fragmentam também os sujeitos que são atravessados por ele; sujeitos cindidos que povoam espaços cindidos e sintetizam diversidades que, se por um lado dão amplitude ao mundo, por outro constroem as métricas da distância segura. Um mundo construído segundo essa lógica, marcado por tensões constantes, eventualmente explode em conflitos sociais, que, por sua vez, inflamam a produção artística brasileira, gerando obras como “Famigerado” e “As caravanas”.

Sob o ponto de vista da lógica socioespacial, as obras giram em torno da dinâmica do conflito *centro-periferia*, estabelecido pela afirmação do modelo de produção capitalista, que, a partir de sua lógica concentradora de renda, cria uma sobreposição territorial, em que se destaca o antagonismo entre elementos divergentes que reivindicam a posse de um território ou a simples possibilidade de usufruí-lo. Todas as regiões habitadas, sejam elas grandes centros urbanos ou pequenos povoados, servem de palco para essa batalha. Nos lugares menores e menos populosos, é “menor a diversidade de sua ecologia social” (Santos, 1993, p. 95). Por outro lado, para os ambientes maiores e populosos são “mais diferenciadas a atividade e a estrutura de classes” (Santos, 1993, p. 95). É importante esclarecer que o conceito de *centro-periferia* tem ampla significação, ora abrangendo a concepção das características de um ambiente que se alargou, exposto à urbanização corporativa e tendo parte de sua população empobrecida, ora funcionando como metáfora para representar a relação entre expoentes, os quais, uns estão no centro do palco e atuam como sujeitos ou protagonistas, enquanto outros são empurrados para as margens e representam papéis coadjuvantes ou subalternizados.

Diante dos processos intensos e dinâmicos de reorganização territorial ao longo da história brasileira, Milton Santos e María Laura Silveira (2006, p. 265) põem em questão as noções de centro, centralidade e centro-periferia, que, devido à fluidez e volatilidade desses processos, não só permitem como exigem novas significações: “Que é ser um centro? Que fenômenos tal centro regula? Onde estão os centros? Que é hoje a centralidade e que relações ela mantém com a capacidade de estabelecer normas?”. Levando em conta a abertura e maleabilidade do conceito, é possível estendê-lo ao campo desta análise, o literário, campo em que certas noções geralmente distintas e hierarquicamente definidas

(como espaço e ambiente, corpos e sujeitos, espectadores e personagens, ficção e realidade, localismo e cosmopolitismo) misturam-se e confundem-se, literal e figuradamente. Dentro dessa lógica, o espaço não é uma simples abstração, mas um cenário organizado por uma reprodução subjetiva concreta, configurando um lugar de pertencimento de um grupo que se reconhece nele e age para a sua preservação (entenda-se autopreservação) segundo valores tradicionais. Ao mesmo tempo, essa subjetividade não brota espontaneamente, de si mesma, mas é atravessada dialeticamente pela conformação do espaço, atravessado, por sua vez, por uma efervescente dinâmica global. Num plano geral, admite-se a

existência de três grandes períodos da história territorial brasileira. O primeiro, que dura até a Segunda Guerra Mundial, é anterior à unificação do território e do mercado. O segundo, com o Brasil unificado, teria como fator dinâmico a indústria e como objetivo a construção nacional. O terceiro coincide com o processo de globalização e vige até nossos dias (Santos; Silveira, 2006, p. 265).

“Famigerado” situa-se no segundo período, marcado pelo processo de modernização e pela construção de Brasília, eventos que afetam profundamente a lógica de normatividade social sertaneja, regulada, à margem da lei, por regimentos próprios. O lugar onde se passam as ações é caracterizado de forma indeterminada, estabelecendo a primazia do vazio sobre o “espaço imenso sem cidades” (Wisnik, 2002, p. 188). A construção de Brasília “acarreta, de forma direta ou indireta, justamente com a ascensão industrial de São Paulo, a emergência de uma nova arquitetura territorial e de novas centralidades” (Santos, 1993, p. 267). Na história contada por Rosa, a aproximação inoportuna do representante do governo central ao Sertão provoca ruídos na relativa estabilidade local, escancarando diferenças bem assentadas, como as culturais e linguísticas.

Já a canção buarqueana situa-se no terceiro período, que traz em si elementos claros dos problemas da globalização, como se vê numa caracterização que mistura num verso um elemento autóctone a um alóctone: “Suburbanos, tipo muçulmanos” (v. 8), coincidindo ainda as representações toponímicas com um movimento que se desloca, num mesmo espaço geográfico, e num mesmo verso, do nativo ao estrangeiro: “[...] do Jacarezinho / A caminho do Jardim de Alá” (v. 8-9). Essas representações não estão aí à toa e associam problemáticas locais a um processo global, além de fazerem referência direta ao núcleo narrativo de *O estrangeiro* (1942), romance do filósofo franco-argelino Albert Camus. Na obra, o termo *estrangeiro* pode fazer referência tanto à personagem principal, Mersault, um francês que reside na Argélia e possui um sentimento de deslocamento existencial, quanto aos árabes, que, embora nativos, são desnaturalizados e desprovidos de igualdade em relação aos nativos de origem francesa. É justamente por essa lógica que, na canção, Copacabana é escolhida como arena de disputa. A praia, vista com as cores de um entusiasmo exótico, “Um mar turquesa à la Istambul” (v. 2), é o centro de gravidade do lugar que, como ponto de turismo e lazer, atrai e acolhe os estrangeiros, tratados como convidados de honra, ao passo que repele os nativos, considerados forasteiros.

Nas obras analisadas, as fronteiras entre mundos são ultrapassadas. Isso é proposital tanto do ponto de vista das narrativas quanto da intenção artística dos autores. Para Candido (2002), embora marcada por um caráter visivelmente regionalista, a obra de Guimarães Rosa expressa fortes traços de universalidade, de modo que o Sertão é, com efeito, nada menos que o próprio mundo. De forma semelhante, Buarque vale-se da dissolução das fronteiras mundiais, levada a cabo pela globalização, para também expandir o raio de sua obra. Não é, portanto, nenhum absurdo ou extravagância colocar as referências de um filósofo francófono e as batidas irreverentes do *funk carioca*² no mesmo campo simbólico do encontro insólito e quase metafísico entre um doutor e um jagunço para caracterizar o choque entre culturas diferentes.

3. O Eu (o medo) e o Outro

Tampouco é absurdo um sujeito exposto às contradições sociais ter por instinto repelir os fenômenos que abalam a sua estabilidade. Uma vez determinada a estrutura do espaço, institui-se um ambiente convivencial no qual as relações sociais e históricas se estabelecem pelas vias do afeto. Em sociedades historicamente complexas, como a brasileira, o entroncamento dessas vias costuma-se dar de forma abrupta. O inevitável choque intersubjetivo dá-se como reação de incerteza ou relutância perante o que se julga ser uma anormalidade. Com isso, instaura-se no ambiente o medo diante do desconhecido. Ou, o que vem a ser a mesma coisa (se bem que no contrafluxo), o medo em face da possibilidade de perda do conhecido. O medo toma forma na imaginação como representação de algo que pode vir a ser um mal. O conforto é suspenso, e a ansiedade pela resolução torna-se ponto focal para o sujeito que, diante da ameaça, busca se proteger.

[...] Hobbes verá, no medo, a “expectativa de um mal”, ou seja, a projeção futura de uma representação capaz de provocar formas de desprazer e violência. Essa ideia da possibilidade de representação do objeto do afeto é central. É a possibilidade de tal representação que provoca a reação dos pelos que se eriçam como sinal de defesa, da atenção que é redobrada, da respiração que acelera como quem espera por um ataque (Safatle, 2015, p. 32-33).

Sem desconsiderar as contribuições do campo da psicologia e o peso que a personalidade individual e o chamado mundo interior têm sobre a problemática analisada, considera-se aqui o Eu individual das personagens um elemento subjacente e subordinado a um Eu histórico e social, embora desprovido de qualquer condição determinística, de sorte que o medo que se apresenta denota não um tipo de manifestação contingencial mas um fenômeno que se manifesta de forma relativamente previsível por um acúmulo de pressões históricas e sociais.

² Elemento presente no arranjo musical da canção.

Embora a experiência emocional do indivíduo constitua uma dimensão importante do problema, o nosso esforço no sentido de conceptualizar o medo enquanto fenómeno social exige que analisemos a narrativa cultural dominante que lhe subjaz. As normas culturais que moldam a manifestação e a gestão das emoções influenciam a maneira como o medo é vivenciado (Furedi, 2013, p. 193).

Não obstante, algumas representações individuais e personalísticas de tópicos clássicos da psicologia podem ser úteis para desenhar o carácter e a dinâmica de afetos e impulsos desses grupos. Até porque, estes apresentam em certa medida um comportamento relativamente coeso, orgânico, ainda que muitas vezes contraditório e heterônimo. Representações como a do sujeito narcísico e demais noções intersubjetivas adotadas aqui estão mais próximas de uma visão psicanalítica, que leva em conta uma relação dialética entre o mundo social e o psíquico. Trata-se aqui de um medo social e histórico subjetivamente incorporado e objetivamente socializado, como se tais afetos, em estado latente e numa espécie de oportunismo atávico, permanecessem sempre à espreita de determinadas condições materiais para virem à tona.

No âmbito literário, especialmente no campo da configuração estética, distinguem-se os modos como os autores representam o medo. Em “Famigerado”, ele principia imediatamente à simples visão do grupo de cavaleiros que para à porta do doutor. Este, segundo os próprios termos, toma-se nos nervos: “Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra” (Rosa, 1985, p. 13). Essa identificação imediata significa precisamente a constatação de elementos vigentes na referência cultural da experiência social do lugar. Ou seja, as configurações típicas da violência carregadas nos aspectos visíveis do jagunço compõem o imaginário arquetípico que atualiza o medo imediatamente. Na descrição do conflito inicial, o narrador constrói aquilo que se pode chamar de uma *ontologia do medo*, isto é, ele, já de uma posição segura, a salvo do conflito, procura definir, a partir da rememoração do primeiro impacto do insólito confronto, “o que é que é” (Rosa, 1985, p. 16) o medo, de que modo e com que intensidade ele se dá e em torno de quais contornos ele se circunscreve, o que está expresso no trecho epigráfico: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo” (Rosa, 1985, p. 14). O desdobramento dessa construção reverbera, noutra camada semiótica, o próprio mote narrativo. Trata-se, pois, de saber com clareza aquilo que determinada coisa é. Numa primeira camada da obra, quer-se saber o que é o enigmático termo *famigerado*. Em última instância, atrelado ao primeiro enigma, o que o jagunço quer mesmo saber ou legitimar é o que ou quem ele de fato é, por honras e força. Essa busca, ao cabo, requer ao doutor que prove a sua doutiloquia, ou seja, que ele prove ser aquilo que ele é em sua erudição, sua essência, seu ser. Extravasando as linhas do mundo ficcional, o autor, em sua atividade metafísica, põe-se a deslindar, a partir do Sertão (portanto do mundo), o que é a ignorância, o que são ou podem ser a erudição e o conhecimento, em suma, *o que é que é*. A proposição ontológica coincide, na dimensão literária, com uma arqueologia do saber. Para ser é preciso saber que se é; para saber que se é, é preciso pôr em marcha uma investigação, como Édipo na travessia de sua autodecifração autofágica (pois, na tragédia, decifrar-se é devorar-se, consumir-se), a fim de desvelar sua essência, separando aquilo que configura uma

autoafirmação idêntica daquilo que são suas camadas contradizentes (Sófocles, 2016). Nessa confluência de perspectivas, o medo constitui-se como uma força instável em face da impossibilidade de saber, ou, pior, da possibilidade de não saber: “O domínio sobre o pé-da-letra da significação e seu contrapé oculto, ali onde o jagunço exhibe a fraqueza do seu ponto cego, mesmo que sem nenhuma fragilidade” (Wisnik, 2002, p. 180-181). Está implícito um medo da castração, da perda da virilidade, de *não poder* (*negatividade* em dois sentidos: medo de não poder fazer determinada coisa; e medo da ausência de poder — numa palavra, impotência). A masculinidade é afetada de ambos os lados. Cercado de dois “O” (sintagma que marca o determinante do gênero masculino, duplicado em letras maiúsculas de um lado e de outro, representando a disposição das personagens no enquadramento da cena descrita), o medo está, entre dois homens se encarando, no meio da cena: “O medo O.” (Rosa, 1985, p. 14). O “O” como um espanto circular, letra vazada que contém na forma geométrica do círculo a imagem do vazio e remete ainda ao desenho do zero, traduz o esvaziamento existencial das personagens, um esvaziamento, entretanto, que suplica pelo preenchimento. No primeiro caso, para o jagunço, seu estado de confusão expressa o medo do que venha a ser *famigerado* e, conseqüentemente, do que ele viria a ser, caso o fosse. No segundo caso, para o doutor, o medo do que ele já sabe ou pressupõe da fama precedente do jagunço ou o que ele identifica como “influência de fisionomia” (Rosa, 1985, p. 13), o medo do que a ignorância alheia é capaz de fazer, por ser incapaz de fazer algo, de não ser capaz de contornar a situação, de morrer. Ao mesmo tempo, a necessidade de não o transparecer: “Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia” (Rosa, 1985, p. 14).

Em “Caravanas”, o medo aparece em vários momentos de forma gradual no decorrer da canção, porém é enunciado somente no verso epigrafeado, “Filha do medo, a raiva é mãe da covardia” (v. 29), que propõe uma *genealogia do medo*, este fixado como o patriarca de uma geração de fenômenos subsequentes, a raiva e a covardia, ambas expressões diretas da violência, manifestando desta, a primeira, um estado afetivo, a segunda, um estado efetivo. A proposição de uma genealogia empresta ao sujeito enunciativo um ar patrimonialista, de quem vê no lugar uma extensão pessoal e familiar do território que é seu e daqueles que compartilham de seu sangue pretensamente nobre, para os quais: “É um dia de real grandeza, tudo azul” (v. 1). Estabelecida a praia de Copacabana como campo de seu domínio imaginário, o eu lírico relata o estranhamento ao ver a multidão vinda de uma região periférica. A irrupção da estranha turba representa um corte brusco no privilégio da contemplação idílica. O próprio termo *caravana*, com que se refere o narrador ao grupo de pessoas, é propositalmente problemático, designando uma composição específica de viajantes e com isso demarcando naquele grupo de pessoas um caráter estrangeiro, a despeito do contrassenso que é caracterizar como viajantes pessoas residentes em um mesmo estado. Por não pertencerem a esse lugar idealizado, “esses estranhos” não são bem-vindos, por isso deveriam ser impedidos por qualquer barreira e de qualquer maneira. Há uma evidente confusão aqui entre “os domínios do privado e do público” (Hollanda, 2014, p. 175), traço típico da formação da sociedade brasileira, o que impõe uma contradição insuperável, pois, sendo a praia o lugar aberto por excelência, pressupor a interdição da passagem de determinado grupo de pessoas é uma declaração indisfarçada da ideia de

primado de uma estirpe sobre outra, fazendo refluir na atualidade o recalque de uma pretensa e autodeclarada superioridade eugênica típica do século XIX. Instaure-se aí um estado de alerta no campo do sujeito que se vê como herdeiro legítimo do lugar e, para se manter como tal, lança mão de ferramentas de discurso com base em projeções estereotipadas sobre o que esse estrangeiro periférico teria pretensão de fazer dentro do que julga ser o seu território. A possibilidade desse estranho desfrutar no paraíso exclusivo o lazer como experiência do desejo e da busca por satisfazê-lo é ligeiramente descartada, pois isso não condiz com o estigma social criado em torno dessas pessoas cuja figura é frequentemente associada ao crime: “Diz que malocam seus facões e adagas / Em sungas estufadas e calções disformes” (v. 11-12). Por outro lado, vale lembrar que esse outro, figurado como invasor, pode eventualmente pertencer a esse lugar, desde que na condição de trabalhador subalterno, *status* que lhe advém como herança de um país escravocrata que prefere camuflar suas mazelas históricas, sob a fachada de uma falsa democracia racial, em vez de encará-las e trabalhar para superá-las. Portanto, quando a sensação de domínio e controle é ameaçada, o medo prolifera e dilui a segurança, reforçando um estado de negação do passado e, por extensão, de afirmação da condição presente.

O medo é situacional e é também, em certa medida, produto de uma construção social (Altheide, 2006: 24). Constitui-se através da capacidade de acção do eu na interação com os outros. É também interiorizado através de um guião cultural que instrui as pessoas sobre a reacção a dar às ameaças à sua segurança (Furedi, 2013, p. 193).

Ao representar o medo a partir de uma proposição genealógica, Buarque aponta para a dimensão histórica e geracional da problemática, o que se expressa de forma inequívoca nos versos que associam a atual e recorrente situação crítica do encarceramento em massa da população negra ao nefasto processo colonialista do chamado tráfico negreiro: “E essa zoeira dentro da prisão / Crioulos empilhados no porão / De caravelas no alto mar” (v. 25-27).

A consolidação do medo como medida que expressa a distância entre os mundos e as subjetividades pressupõe dois fatores concretos: a imediação e, como consequência deste, a mediação do Outro. Inicialmente, nos dois textos, a imediação, ou seja, a proximidade imediata de um Outro supostamente violento produz o medo no Eu. O medo de uma violência potencial legitima a violência real. A coincidência espacial de corpos linguisticamente divergentes gera, em “As caravanas”, a eferescência do conflito para além de seu ponto máximo de ebulição, e, em “Famigerado”, de modo semelhante, o tensionamento da situação, porém até o seu limite. Em ambos os casos, a mediação direta que se dá com o Outro, ou seja, a relação com o diferente, degrada, demandando uma *mediação* de fato, podendo-se entender este conceito de duas maneiras: (1) procedimento organizado de conciliação ou intervenção de determinado conflito; (2) processo dialético que, como elemento intermediário entre um ente e outro, afeta ambos, com vistas a um determinado fim. Em “Famigerado”, o *Eu* e o *Outro* se fazem, desfazem e refazem um ao outro mediatizados pelo medo, pela violência, pela ignorância e, por fim, pelo conhecimento, que firma os termos de conciliação e apaziguamento. Em “As caravanas”, o

sujeito apela para a mediação da autoridade violenta a fim de realizar no espaço, por meio de uma limpeza étnica explícita, a homogeneidade narcísica, a produção e reprodução de um Eu sem um Outro. A voz lírica em “As caravanas” reproduz, portanto, a perspectiva de um sujeito narcísico, branco e privilegiado, que não suporta a visão da presença e aproximação do Outro, preto e periférico. Nos lugares que se pretendem bem frequentados por esse sujeito, dentro de um ambiente que cultua a ordem e a virtude, a “gente ordeira e virtuosa” (v. 17) representa sociabilidade e visualidade idênticas e ideais, uma reprodução ininterrupta do Mesmo – mesmos valores, mesmo *status*, mesmos modos, uma contínua mesmidade sem termo. A aproximação do Outro, caracterizada por elementos de distúrbio especialmente ligados à manifestação sonora, “é o bicho, é o buchicho, é a charanga” (v. 10), representa ameaça ao estatuto dessa identificação social autodenominada ordeira. Nesse tipo de sociabilidade, o Outro costuma ser caracterizado como irracional, selvagem e louco, devendo ser, por isso, encerrado ou expurgado do convívio comum.

A história da loucura seria a história do Outro – daquilo que, para uma cultura é ao mesmo tempo interior e estranho, a ser portanto excluído (para conjurar-lhe o perigo interior), encerrando-o porém (para reduzir-lhe a alteridade); a história da ordem das coisas seria a história do Mesmo – daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser portanto distinguido por marcas e recolhido em identidades (Foucault, 2000, p. XXII).

O Outro, intruso e estranho, quando se torna o Próximo, é a perturbação no espelho de reprodução mimética. Rendido e de certo modo deslumbrado com o que aos seus olhos representa algo como uma invasão bárbara, o sujeito que enuncia na canção a estupefação constata ou desabafa: “Não há barreira que retenha esses estranhos” (v. 7). Sejam barreiras físicas, sejam simbólicas, todas são insuficientes diante da força incontível da multidão: “Não há exemplo mais tangível dessa desintegração de barreiras protetoras de civilidade do que nos choques que se verificam entre culturas diferentes” (Žižek, 2014, p. 48). Aos poucos, a aversão à existência e proximidade do Outro ganha aspectos de fobia, cuja manifestação adiciona à sua imagem arquétipos de horrorosa monstruosidade, como os figurados no mito da górgona Medusa. O medo crescente infunde a urgência da ação. É preciso, portanto, de algum modo escorraçar ou mesmo eliminar o diferente. Tal como no tema do monstro gorgônico, com seu aspecto horripilante (aos olhos fóbicos), seus modos grotescos e mil ameaças, o Outro perturba a paz e a beleza privada do paraíso monocromático.

O Próximo é originariamente (como Freud suspeitou há muito tempo) uma coisa, um intruso traumático, alguém cujo modo de vida diferente (ou, antes, cujo modo de *jouissance* diferente, materializado em suas práticas e ritos sociais) nos perturba, abala o equilíbrio dos trilhos sobre os quais nossa vida corre, quando chega perto demais, esse fato pode também dar origem a uma reação agressiva visando afastar o intruso incômodo (Žižek, 2014, p. 49).

A proximidade demasiada intensifica e complexifica o conflito. No confronto com o Outro estabelece-se

uma contiguidade, uma troca de estatuto que pode chegar à confusão, à identificação, mas ainda nessa proximidade instaura-se o apartar-se de si mesmo, a projeção numa alteridade radical, inscrevendo-se na intimidade e no contato a maior das distâncias e o estranhamento mais completo (Vernant, 1988, p. 104).

A alteridade pressupõe o risco da alteração. No contato com o outro, há sempre uma possibilidade involuntária de identificação, ou ainda, de uma atração libidinal que põe em questão a estrutura ontológica do Eu preestabelecido. Indícios de uma fetichização do Outro, especialmente, aqui, do corpo negro, historicamente objetificado e hipersexualizado, aparecem em versos sugestivos: “Com negros torsos nus deixam em polvorosa / A gente ordeira e virtuosa” (v. 16-17); ao mesmo tempo que se mistura o fetiche ao medo, “E seus sacos são granadas / Lá das quebradas da Maré” (v. 14-15), numa flagrante associação do objeto fálico ao instrumento bélico: “Diz que malocam seus facões e adagas / Em sungas estufadas e calções disformes” (v. 11-12). É interessante notar ainda a variação no tipo de linguagem enunciada, que oscila entre uma forma polida e uma despojada: “Diz que eles têm picas enormes” (v. 13). Ela demonstra no discurso do sujeito a intervenção efetiva que o afeto é capaz de produzir a partir do momento que se suspendem as barreiras que separam o espaço de pertencimento do Eu e do Outro intruso. Diante da profusão de diversidade, o sujeito narcísico, que se reprimia, passa a sofrer alterações reais na forma de se expressar. Em “Famigerado”, tal oposição linguística também ocorre no confronto entre uma linguagem de dia-de-semana e uma doura (Wisnik, 2002, p. 184). A dicotomia linguística parece distinguir-se da comparada anteriormente, entretanto a essência permanece a mesma, pois trata-se do embate entre classes mediado pelo discurso. O que é colocado em questão é a sobreposição das variedades linguísticas e suas perdas e ganhos, ou seja, um processo de alteridade e, conseqüentemente, de alteração.

O medo como afeto político “tende a construir a imagem da sociedade como corpo tendencialmente paranoico, preso à lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social” (Safatle, 2015, p. 11). O Eu que pertence a um grupo homogêneo, quando exposto à gradativa submissão do circuito dos afetos, entra em estado de paranoia e, para proteger-se de uma suposta agressividade heterogênea, encontra ironicamente na própria violência a resolução para o mal-estar inicial. A violência é o último estágio desse processo, ponto de ruptura e explosão das sensações e afetos.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014) subdivide a violência em três categorias, de acordo com uma lógica condicional, segundo a qual: (1) a violência *subjetiva* é a mais visível, aquela que é facilmente identificável, pois trata-se do confronto entre lados palpáveis, corpo a corpo, perturbando o estado normal das coisas; (2) a violência *objetiva* é resultado direto do que um sistema pode exercer dentro de uma sociedade, com todas as suas mazelas, e é inerente ao estado normal; (3) a violência *simbólica* é expressa na linguagem, mas não unicamente, e pertence à essência do ser, fundamentando-se no universo de sentido do qual o discurso faz parte como ferramenta. É possível observar nas obras a violência em seus três níveis, representando a homeostase de um sistema em desordem: ela

é a ação objetiva diante da instabilidade das dinâmicas simbólicas que perturbam a ordem subjetiva.

Nas obras analisadas, medo e violência são indissociáveis e dialeticamente relacionados. O medo em sua contraface violenta é a violência em sua contraface medonha. Fio condutor das narrativas, o medo é também figura central da narrativa mítica do monstro cujos cabelos são medonhas serpentes. O medo é medo da violência do monstro, e a violência é a solução para eliminá-los, medo e monstro. Para contornar o medo real de encarar diretamente a figura grotesca, a astúcia do herói utiliza-se de um elemento secundário que estabelece uma barreira de proteção entre o monstro e o homem, entre o Outro e o Eu. A figura do espelho, típico instrumento da representação narcísica, adquire no tema da Medusa uma função protagonista na supressão da alteridade invasiva. No mito, o reflexo do espelho permite ao jovem Perseu vê-la e atacá-la “sem precisar cruzar seu olhar petrificante” (Vernant, 1988, p. 99-100). Na canção, para eliminar do espaço comum a presença indesejada do Outro, de quem tem flagrante pavor e mal disfarçado nojo, em vez de encará-lo de frente, a princípio, o sujeito recorre a um tipo de subterfúgio à guisa de espelho, habitual instrumento de autocontemplação, através do qual almeja ver o Outro sofrer de forma indireta a intervenção violenta, mediante o braço armado do Estado, a polícia. No conto, a violência pelo justicamento está presente como ameaça constante, fio desencapado de alta tensão sempre prestes a entrar em curto, embora não chegue às vias de fato. Mesmo que ela não se realize no plano concreto, realiza-se no plano simbólico e é incorporada pela personagem a partir da identificação com o medo dos outros sujeitos, trazidos como testemunhas a contragosto: “Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, estrangidos coagidos, sim” (Rosa, 1985, p. 13). A mesma lógica de embate indireto, portanto, dá-se no texto rosiano, que se vale da utilização do espelho simbólico em duas perspectivas dentro da narrativa. Para o jagunço Damázio não existe a possibilidade de resolução do conflito causado pela incompreensão sem que haja a mediação de um expoente intelectualizado capaz de lhe desvendar a significação da enigmática adjetivação que lhe foi atribuída. Há na duplicação desse embate um jogo de reflexão especular em que se cruzam, de um lado, a contingencialidade do conhecimento, e de outro, a necessidade do reconhecimento. O jagunço, que outrora dispunha de autonomia para decidir o proceder de modo violento, já não dispõe do monopólio do poder de decisão, pois, se ele determinasse imediatamente o veredito sobre a alcunha como sendo ofensa ou não, o véu da dúvida permaneceria pairando em torno do léxico, devorando-o por fora e por dentro como a Esfinge. O Doutor, que por outro lado não tinha inicialmente qualquer poder de reação diante da ameaça de violência que se instaurou nos arredores de sua casa, consegue impor-se por meio do poder intelectual e, ao fragmentar a semântica da palavra, expõe somente as ideias positivas sobre ela, mesmo que não correspondam às intenções originais do “moço do Governo”. Logo, há um jogo de perspectiva e enquadramento manipulado pelo Doutor, que astuciosamente se vale do ponto cego do espelho léxico-semântico para mostrar somente o que lhe convém, no intuito de amainar a tensão e dissolver o conflito. Pelas linhas de fuga da omissão deliberada o significado negativo escapa e o positivo fica, fazendo com que o medo e a violência sejam dispersados.

4. A violência da linguagem

Uma vez que o homem é um “animal que fala”, isso significa que a renúncia à violência define o núcleo da existência humana: “São realmente os métodos e os princípios da não violência [...] que constituem a humanidade dos seres humanos, a coerência e importância dos princípios morais baseados nas convicções e num sentido da responsabilidade”, pelo que a violência é “realmente uma perversão radical da humanidade”. Na medida em que a linguagem esteja infectada pela violência, sua emergência acontece sob a influência de circunstâncias “patológicas” contingentes, que distorcem a lógica imanente da comunicação simbólica (Žižek, 2014, p. 49-50).

É inegável que a escolha deliberada dos termos pejorativos em “As caravanas” exerce influência na perspectiva que o Eu tem sobre o Outro, e até na que o Outro tem sobre si, ou, ainda mais profundamente, perturba sua própria constituição ontológica ou fenomenológica, ou seja, como ele é de fato ou como ele aparece para si mesmo enquanto essência mais ou menos determinada. Na canção, a violência é enunciada, exaltada, realizada e ao cabo diluída em dúvida ou negação: “Ou doido sou eu que escuto vozes / Não há gente tão insana / Nem caravana do Arará” (v. 30-32). Na tensão crescente de “As caravanas”, a violência do ódio raivoso é escancarada na violência explícita da linguagem. Sob o calor desvairante do sol “de torrar os miolos” (v. 3), dispensam-se eufemismos ou qualquer mecanismo de coação mais polido, exige-se declaradamente ao órgão repressor que *despache* (vale notar a especificidade dos termos) o *populacho* (não as pessoas ou o povo) “pra favela”, reduto periférico convenientemente (mas não suficientemente) afastado. Não suficientemente, pois de pronto o racismo, a essa altura já completa e despreocupadamente desinibido, extrapola a ideia de segregação urbana historicamente estabelecida e flerta com uma solução definitiva mediante uma espécie de descolonização reversa, sugerindo que aqueles sejam despachados para “Benguela ou pra Guiné”. Com isso, eliminariam, num só golpe, como a abominável cabeça gorgônica, a presença e história do Outro. A violência extravasa e se desloca do plano veladamente psicológico para o abertamente linguístico, enunciada em alto e bom som, atuando sobre a atmosfera da realidade compartilhada.

Foi Heidegger quem elaborou esse traço no nível ontológico-formal quando, ao ler a “essência ou *Wesen*” como um verbo (“essenciar”), apresentou uma concepção desessencializada da essência. Tradicionalmente, a “essência” se refere a um núcleo estável que garante a identidade de uma coisa. Para Heidegger, a “essência” é algo que depende do contexto histórico, do desvelamento epocal do ser que acontece na e através da linguagem. Esta é por ele chamada de “casa do ser”. Sua expressão “*Wesen der Sprache*” não significa a “essência da linguagem”, mas o “essenciar”, essa criação de essências que é o trabalho da linguagem (Žižek, 2014, p. 53).

Se a linguagem tem o poder de modificar ou perverter a organização de essências postas, da mesma forma, em “Famigerado”, o incompreensível epíteto lançado pelo “moço do Governo” sobre Damázio, o temível jagunço, afeta profundamente seu estado de espírito,

o seu ser jagunço, marcando-o a ferro e fogo, como se essa marcação insinuasse que ele pudesse na verdade ser outra coisa, uma coisa de repente muito ruim. Arrancando-o de sua vida natural e bem estabelecida, a incômoda alcunha age sobre ele como terrível ameaça de insulto ou desonra, ou sabe-se lá se algo pior, como imprecação. De um estado de absoluta firmeza, forjado no mundo das regras do sertão, por intermédio de força e armas (Wisnik, 2002), Damázio passa para um estado líquido, um estado de ignorância e quase desespero, semelhante ao da tenra criança em formação, cuja compreensão limitada acessa apenas a sonoridade do significante, carecendo de preenchê-lo com algum conteúdo concreto. Ao mesmo tempo, Damázio destoa de uma caracterização típica, de homem bruto, ao apresentar divagações de alta complexidade: “um jagunço está enredado [...] numa pergunta ao mesmo tempo filológica (qual o sentido da palavra douta?), psicanalítica (quem sou eu, inconsciente do significante que me nomeia?) e, no limite, enigmática e metafísica (o que é mesmo que é?)” (Wisnik, 2002, p. 181). Mesmo a figura da criança aqui evocada está longe de representar uma simplificação pueril, haja vista a alta complexidade com que Rosa caracteriza o universo infantil em suas obras. Carente do conteúdo, e em vista da semelhança que o significante tem com termos que lhe soam familiares, sua consciência imaginativa agita-se, agravando ainda mais o seu quadro psicológico e tensionando a narrativa. O que ele quer, a sua meta, “para a paz das mães” (Rosa, 1985, p. 16) e de sua própria consciência, é retornar ao lugar seguro de si, da essência posta, onde ele pode se reconhecer, lugar certo e bem definido que expressa a coincidência entre o seu saber subjetivo e seu horizonte objetivo, horizonte e saber que foram turvados por intromissão alheia. Sua meta “está ali onde o saber não necessita ir além de si mesmo, onde a si mesmo se encontra, onde o conceito corresponde ao objeto e o objeto ao conceito” (Hegel, 2020, p. 74). Aquilo que ele definitivamente era antes do evento, seu ser (no caso, ser jagunço, portanto respeitado e temido) desliza como anfíbio no solo escorregadio das essências dúbias (à maneira do termo ambíguo) por meio da ação alheia. É insustentável para a consciência permanecer nessa zona indeterminada por muito tempo sem perecer, por isso ela busca por conta própria a firmeza da essência. Ao descrever o intrincado processo pelo qual a consciência deve passar em sua formação espiritual através do processo histórico e da experiência fenomenológica, Hegel aponta para a importância do automovimento da consciência estática em face da ação negativa de um Outro.

Assim, o processo em direção a essa meta não pode ser detido, e não se satisfaz com nenhuma estação precedente. O que está restrito a uma vida natural não pode por si mesmo ir além de seu ser-aí imediato, mas é expulso-para-fora dali por um Outro: esse ser-arrancado-para-fora é sua morte (Hegel, 2020, p. 74).

O que era antes já não é mais, porém não desaparece totalmente, sendo absorvido e incorporado por um ser-intermediário e provisório em busca de sua afirmação ontológica. A consciência, porém, já não pode mais encontrar o mesmo ser que tinha ou era, mas, no processo dialético da busca, *suprassume-o* – o ser que era o ser da consciência, ao evanescer, conserva algo de si, enquanto ressurge alçado a uma posição superior de ser-outro.

[...] essa violência que a consciência sofre [...] vem dela mesma. No sentimento desta violência, a angústia ante a verdade pode recuar e tentar salvar o que está ameaçada de perder. Mas não poderá achar nenhum descanso: se quer ficar na inércia carente-de-pensamento, o pensamento perturba a carência-de-pensamento, e seu desassossego estorva a inércia (Hegel, 2020, p. 74).

Se não existe repouso para a consciência de modo geral, quanto mais para a de um jagunço que tem um nome a zelar, uma reputação a manter, um ser relativamente estável, que na narrativa é transtornado pela violência de um *vir-a-ser*, ou, mais terrível, de um *vir-a-não-ser*. A violência da linguagem, portanto, redundando na violência da consciência, que se materializa, por sua vez, na violência concreta da ameaça física suscitada pelo atributo que lhe é imposto. Ou seja, seu ser posto em questão reafirma-se justamente por meio da contradição. O famigerado jagunço, que não se entende como famigerado, põe em cena todos os elementos que corroboram a sua condição famígera. No entanto, visto que Damázio vive em sua carreira jagunça um processo de declínio, algo como uma aposentadoria iminente, o ato violento da linguagem simbólica arranca-o do repouso interno e insere-o numa espécie de campo de trabalho forçado, no qual, literal e simbolicamente fora de si, ele é obrigado a agir e reagir consoante os termos estabelecidos pelo regimento simbólico.

Como Hegel já sabia, há algo de violento no próprio ato de simbolização de uma coisa, equivalendo à sua mortificação. É uma violência que opera em múltiplos níveis. A linguagem simplifica a coisa designada, reduzindo-a a um simples traço. Difere da coisa, destruindo sua unidade orgânica, tratando suas partes e propriedades como se fossem autônomas. Insere a coisa num campo de significação que lhe é, em última instância, exterior. Quando chamamos o ouro de “ouro”, extraímos violentamente um metal de sua textura natural, investindo nele nossos sonhos de riqueza, poder, pureza espiritual etc., ao mesmo tempo que nada disso tem relação com a realidade imediata do ouro (Žižek, 2014, p. 50).

Dito de outro modo, ao chamar o famigerado de “famigerado”, além de se produzir toda uma camada de ruído simbólico em torno do sujeito violentado, acrescido ainda o fato de o termo ter dupla significação e oposta, este sujeito é cindido ao meio. Embora relatado do ponto de vista do doutor, que carece de nome no conto, a história em si é a de um sujeito historicamente violento atacado pela reverberação da própria violência, que é propagada, mediada e codificada por um Outro em forma ininteligível.

No embate discursivo, suspendem-se a igualdade e até a possível autoridade vigente estabelecida na região, a lógica do Significante-Mestre consolida-se, pois não existe, conforme Lacan (2006 *apud* Žižek, 2014), intersubjetividade igualitária, há sempre um tipo de assimetria no espaço de discurso concreto que “se funda em última instância numa imposição violenta de um Significante-Mestre” (Žižek, 2014, p. 50). Damázio não dispõe de armas para esse tipo de contenda retórica. Sua linguagem passa a funcionar então como

um mecanismo reativo a partir da vulnerabilidade de sujeito subalternizado, que tenta de algum modo tomar de volta o domínio da situação. E para que isso aconteça, serve-se de um recurso que ironicamente justifica o mote de todo o desconforto inicial. Inconscientemente, Damázio veste a carapuça imposta de forma jocosa pelo “moço do governo” e, sobrepondo-se à hierarquia da linguagem culta, assume, mediante imponente e agressiva linguagem corporal, uma postura ameaçadoramente violenta. Essa dialética dos modos de linguagem possíveis atuantes no descampado sertanejo alterna-se entre a norma do jaguncismo vigente e a lei meramente virtual. E se, em dado momento, uma parece impor-se sobre a outra, logo se vê, por um olhar mais acurado, que a outra inverte tal posição. Estão irremediavelmente entroncadas: “Resumo do Brasil: a lei não faz sentido na formação ancestral brasileira, e, sob pena de continuar a não fazê-lo *ad aeternum*, não estabelece e estabiliza o simbólico – é regra ambivalente e arbitrária oscilando insidiosamente entre a violência e a retórica” (Wisnik, 2002, p. 184).

6. Conclusão

Os textos analisados no presente artigo não servem apenas de ferramentas elucidativas das afetividades que circulam na sociedade, eles podem também despertar o afeto no leitor, que, mergulhado nas obras, é levado a confrontar as suas emoções e a questionar as próprias ideias. A letra de “As caravanas” provoca a repulsa pela repulsa, já que o narrador revela o seu pensamento racista ao se defrontar com as pessoas que julga invadirem o seu espaço. Essa repulsividade implícita na letra expõe o medo sentido pelos sujeitos dominantes como uma emoção irracional, como parte de uma realidade construída pelo preconceito e pela suposta ameaça trazida pela mudança ou por um progresso social que incluísse os grupos desfavorecidos. No fim, o absurdo e a alegação de insanidade dissolvem a questão para esse sujeito, embora apenas no campo simbólico. O conto “Famigerado” estimula a tensão pela tensão, na recriação do medo através de um narrador que procura reencenar uma situação na qual podia apenas especular as intenções do seu antagonista e no que elas resultariam. Num gesto de alívio, a personagem sobrevivente, de uma posição segura e cautelosa, pode definir o que se passou como “tese para alto rir” (Rosa, 1985, p. 17), contanto, claro, que a altura do riso seja proporcional à distância da ameaça.

Nas duas obras, o medo permanece, pois ele é o vetor da relação dialética entre o Eu e o Outro atravessada pela violência. A partir de sua existência surgem ramificações diversas em ambientes específicos. Objetivamente, o Eu em conflito com o Outro imprime na forma indeterminada do medo a expressão de uma figura concreta, palpável. Uma vez cristalizada a figura, o medo inverte seu papel e passa a atuar como efeito das imagens projetadas: um medo genérico da violência; um medo específico como o de perder os privilégios sociais; o medo do banditismo, seja do jagunço sertanejo, seja do favelado suburbano, e assim por diante, sucessivamente. Em suma, o medo do Outro em movimento perpétuo. O medo no centro de tudo. O medo O.

Referências

- BUARQUE, Chico. As caravanas. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/as-caravanas/#album:caravanas-2017>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1942.
- CANDIDO, Antonio. O homem do avesso. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz Editora, 2002. p. 121-139.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FUREDI, Frank. Para uma sociologia do medo. In: MENDES, José Manuel de Oliveira (org.). *Risco, cidadania e estado num mundo globalizado*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013. p. 191-210.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ROSA, João Guimarães. Famigerado. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 13-17.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Autêntica, 2015.
- SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura Silveira. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figurações do Outro na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- WERNECK, Humberto. *Tantas palavras: Chico Buarque*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. Famigerado. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 2002. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12394/9693>. Acesso em: 15 nov. 2023.

WISNIK, José Miguel. *Letra de música é poesia?*. Youtube, 10 out. 2019a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4&ab_channel=SescTV. Acesso em: 14 abr. 2023.

WISNIK, José Miguel. *José Miguel Wisnik fala sobre “Grande sertão: veredas”*. Youtube, 10 out. 2019b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZfA5ho38B-w&ab_channel=CompanhiadasLetras. Acesso em: 14 abr. 2023.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4138227/mod_resource/content/1/Violencia%20-%20Slavoj%20Zizek.pdf. Acesso em: 14 abr. 2023.

Recebido em 15 de abril de 2023
Aceito em 14 de outubro de 2023