



A influência de Shakespeare em *Grande sertão: veredas* – as Três Mulheres e os Três Metais

Shakespeare's Influence in Grande sertão: veredas* – *The Three Women and the Three Metals

Daniel Cavalcanti Atroch

Centro Universitário do Norte (UniNorte), Manaus, Amazonas / Brasil

CNPq

danielcatroch@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2078-1719>

Resumo: Este artigo aborda como é atualizado, no *Grande sertão: veredas*, um motivo fundamental para a tragédia *Rei Lear*: a escolha amorosa envolvendo três mulheres relacionadas ao ouro, à prata e ao chumbo. A simbologia subjacente aos metais é determinante para a caracterização das personagens femininas tanto do romance quanto da tragédia, analisadas, aqui, em perspectiva comparativa. Em *Rei Lear*, os metais preciosos, o ouro e a prata, estão associados a Goneril e Reagan, as filhas más que herdam o reino, enquanto Cordélia, a filha bondosa e preferida do rei, é representada pelo chumbo e acaba deserdada. Em *Grande sertão: veredas*, o ouro e a prata figuram na caracterização de Nhorinhá, a prostituta por quem Riobaldo se apaixona, e Otacília, sua esposa, enquanto Diadorim, o verdadeiro amor, está relacionado ao chumbo e permanece sublimado. Assim, os metais preciosos simbolizam, em ambas as obras, o equívoco amoroso, enquanto o chumbo guarda a mulher certa – Cordélia na tragédia, e Diadorim no romance. Diadorim e Cordélia possuem, ainda, outras analogias: ambas são filhas de grandes líderes, dedicam fidelidade irrestrita ao pai, possuem ligação com o arquétipo da donzela-guerreira e suas mortes representam momentos de *anagnórisis* para Riobaldo e Lear.

Palavras-chave: literatura comparada; *Grande sertão: veredas*; João Guimarães Rosa; *Rei Lear*; William Shakespeare.

Abstract: This article discusses how it is updated, in *Grande sertão: veredas*, a fundamental theme for the tragedy *King Lear*: the love choice involving three women related to gold, silver and lead. The symbology related to the metals is decisive for the characterization of the female characters of both the novel and the tragedy, analyzed here, in a comparative perspective. In *King Lear*, the precious metals, gold and silver, are associated with Goneril and Reagan, the evil daughters who inherit the kingdom, while Cordelia, Lear's kind and preferred daughter, is represented by lead and ends up disinherited. In *Grande sertão: veredas*, gold and silver emerge in the characterization of Nhorinhá, the prostitute with

whom Riobaldo falls in love, and Otacília, his wife, while Diadorim, the true love, is related to lead, and remains sublimated. Thus, the precious metals, in both works, symbolize the loving mistake, while the lead keeps the right woman – Cordelia, in the tragedy, and Diadorim in the novel. Diadorim and Cordélia also have other analogies: both are daughters of great leaders, dedicate unrestricted fidelity to their father, have a connection with the warrior-maiden archetype, and their deaths represent moments of *anagnorisis* for Riobaldo and Lear.

Keywords: comparative literature; *Grande sertão: veredas*; João Guimarães Rosa; *King Lear*; William Shakespeare.

Pórcia: Afastem as cortinas pra mostrar
As várias arcas a este nobre príncipe:
Podeis fazer agora a vossa escolha.
Marrocos: A primeira é de ouro, com a inscrição:
“Eu tenho o que desejam muitos homens.”
A segunda, de prata, aqui promete:
“Quem me escolher terá o que merece.”
A terceira, de chumbo, afirma, rude:
“Escolhe a mim quem dá e arrisca tudo.”
Como saber qual é a escolha certa?

(William Shakespeare, *O mercador de Veneza*)

1 Os três escrínios do Rei Lear

A forma como Maria Mutema, personagem de um dos numerosos “causos” que perpassam o *Grande sertão: veredas*, executa o marido nos remete à cena do assassinato do rei Hamlet, quando alguém muito próximo à vítima entorna um líquido mortal em seu ouvido durante o sono. O próprio caráter do narrador do romance rosiano evoca o príncipe Hamlet em sua “interioridade”, encetando profundas reflexões acerca do Homem e do Cosmo. No presente estudo, analisamos a influência de outra tragédia de William Shakespeare no romance de Guimarães Rosa, *Rei Lear*.¹ O *Grande sertão: veredas* atualiza um dos principais motivos encontrados na peça do autor inglês: a escolha amorosa envolvendo três mulheres associadas ao ouro, à prata e ao chumbo. No ensaio “*Grande sertão: veredas* e a ‘psicanálise’ de Riobaldo”, Adélia Bezerra de Meneses (2010) aborda o tema da escolha

¹ Ao longo do capítulo, utilizamos duas traduções da obra de Shakespeare – de Millôr Fernandes, de 2015, e de Bárbara Heliodora, de 2010 –, acompanhadas de uma versão, de 2013, do texto original, quando necessário, em notas de rodapé.

amorosa no romance a partir das peças *O mercador de Veneza* e *Rei Lear*, ambas de William Shakespeare, pavimentando o caminho seguido aqui.

Na esteira da Hermenêutica Intercultural de matriz bakhtiniana, endossamos a “[...] possibilidade de se analisar obras literárias como fenômenos antropológicos-culturais, onde as literaturas nacionais, mantendo suas especificidades e autonomias, são apresentadas não como realidades isoladas na categoria fechada do ‘eu’, mas sim como um todo universal” (DURÃES, 1999, p. 37). Assim, cientes de que uma obra é produto de um contexto histórico-cultural específico, acreditamos que produções de épocas e países distintos podem coadunar-se filosoficamente, extrapolando o regional e chegando a conclusões humanas universais.

O motivo da escolha das três mulheres, recorrente na tradição ocidental, é de grande relevo na trama do *Grande sertão: veredas*, espelhando as predileções amorosas de Riobaldo. Numa variante particular do *mitologema*, segundo Meletínski (2002, p. 21), o elemento mínimo discernível de um complexo mítico, registrada na *Gesta Romanorum*,² o motivo envolve a escolha da esposa certa, que deve ser eleita mediante o reconhecimento de suas qualidades pelo pretendente. O caráter de cada uma das mulheres corresponde a um metal, dentre o ouro, a prata e o chumbo. Assim, o homem que aspira ao casamento deve ressaltar as qualidades do metal que lhe apraz. Como era de se esperar, o pretendente escolhe as mulheres relacionadas aos metais preciosos, só para descobrir que a esposa certa estava oculta no metal menos nobre, o chumbo.

O tema da escolha amorosa associado aos metais foi reelaborado em uma das principais tragédias de William Shakespeare, *Rei Lear*. Na peça, o rei envelhecido decide repartir o reino entre as filhas Goneril, Regan e Cordélia segundo o amor que cada uma devota a ele. Após ouvir as três, Lear é convencido pela adulação de Goneril e Regan, e deprecia o comedimento de Cordélia, a mais jovem e querida. O rei então divide o reino entre as mais velhas, deserdando a caçula. Ciosas de poder ilimitado, Goneril e Regan anulam o poder do pai e o expulsam de casa. Assim, a tragédia shakespeariana agrega ao tema das esposas outro motivo importante para a tradição ocidental: o embate entre gerações; por conta disso, as pretendentes constantes do *mitologema* original desdobram-se em filhas.

² Coletânea de histórias medievais anônimas apontada por Freud (2010) em seu estudo “O tema da escolha do cofrinho”.

No entanto, o “verniz” filial descasca a ponto de o rei, que não tem esposa, proclamar a respeito de Cordélia: “Eu a amava demais, e pensava confiar o meu descanso aos seus ternos cuidados” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11). A esse amor “excessivo”, a caçula responde prudentemente: “Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10). Segundo Freud (2010, p. 305), no caso de Lear, a escolha das mulheres recai sobre as filhas pois o rei é um homem idoso: “Não se poderia, normalmente, fazer um velho escolher entre três mulheres; por isso elas são suas filhas”. No entanto, ainda que dissimulada, a motivação da escolha continua sendo de ordem esponsal.

No episódio da proclamação do amor filial, a tragédia shakespeariana insinua a ligação entre as filhas ordinárias, Goneril e Regan, e os metais preciosos vigentes na trinca ouro, prata e chumbo. Ao ser exortada a falar, Goneril, a primogênita, discursa com muita eloquência:

Senhor, pro meu amor faltam palavras; / É mais que vista, espaço ou liberdade, / Tem mais valor do que o que é rico ou raro, / Não menos do que vida, graça ou honra, / Ou saúde e beleza. Tanto quanto / Amou filho ou foi amado um pai: / Um amor que corta o fôlego e a palavra, / Pois bem mais que a tudo eu amo a vós. (SHAKESPEARE, 2010, p. 251).³

Entretanto, fôlego e palavras não lhe faltam, tanto que a segunda filha, Regan, procura apropriar-se da “brilhante” eloquência da irmã: “Sou do mesmo metal que minha irmã, / E de igual mérito. No coração / Sinto que ela expressou o meu amor [...]” (SHAKESPEARE, 2010, p. 252).⁴ Trata-se do metal precioso, cujo valor é notório: tanto o ouro quanto a prata são imediatamente reconhecidos por sua irradiação superficial. Com certa ironia, Cordélia profere ao abandonar o palácio: “Joias de nosso pai, co’olhos em pranto, / Cordélia as deixa. Eu as conheço bem / E, como irmã, hesito em nomear / Os seus defeitos. Amem nosso pai!” (SHAKESPEARE, 2010,

³ “Sir, i love you more than words can wield the matter: Dearer than eye-sight, space and Liberty; Beyond what can be valued, rich or rare; No less than life, with grace, health, beauty, honour; As much as child e’er lov’d, or father found; A love that makes breath poor, and speech unable; Beyond all manner of so much i love you” (SHAKESPEARE, 2013, p. 832).

⁴ “I am made of that self metal as my sister, and prize me at her worth. In my true heart i find, she names my very deed of love” (SHAKESPEARE, 2013, p. 832-833).

p. 262).⁵ A alusão às joias sucedida pela referência ao caráter dissimulado de Goneril e Regan confirma o valor ilusório que o metal precioso possui enquanto símbolo das duas.

A proclamação do amor de Cordélia, por sua vez, é desprovida de floreios: “Infeliz de mim que não consigo trazer meu coração até minha boca. Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10). Sendo mal interpretada pelo pai ávido de seu amor: “Tão jovem e tão dura?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11); “Que esse orgulho, que ela chama franqueza, case com ela” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11). A elocução de Cordélia é “opaca”, pois, como a jovem detém o amor verdadeiro, não há necessidade de ornamento. Dentro da trinca de metais a que temos nos referido, o chumbo é o que não possui brilho, e Cordélia se faz apagada como ele, ela “ama e silencia” (FREUD, 2010, p. 306). Enquanto ouro e prata são “sonoros”, a exemplo da eloquência de Goneril e Regan, o chumbo é “mudo”, não se expressando levemente (FREUD, 2010, p. 306).

Acreditando que o seu amor prevaleceria, apesar da adulação das irmãs, Cordélia exclama: “Pobre Cordélia! / Mas não, pois com certeza, o meu amor / Há de pesar bem mais que a minha língua” (SHAKESPEARE, 2010, p. 252).⁶ Mas a caçula acaba esmagada pelo “peso de ouro” da língua das irmãs, que facilmente seduzem o rei, cujo caráter impetuoso toma por indiferença a sobriedade peculiar ao chumbo/Cordélia. Isso porque, dentro do nosso contexto, o dom do metal mais “humilde” é imaterial, passando completamente despercebido ao rei insensível cujo “[...] principal defeito em relação a Cordélia é um amor excessivo, que exige excesso em troca” (BLOOM, 2010, p. 90). Segundo Harold Bloom (2012, p. 82), apesar de *Rei Lear* não ser uma peça cristã, Cordélia é “[...] uma personagem eminentemente cristã que afirma cuidar dos negócios de seu pai, numa evidente alusão aos Evangelhos”. Seu amor abnegado é da mesma natureza daquele do Cristo, tanto que Cordélia, a única filha virtuosa de Lear, entregará a vida em favor da ordem estabelecida pelo rei-demiurgo, mais

⁵ “The jewels of our father, with wash’d eyes Cordelia leaves you: i know you what you are; and, like a sister, am most loath to call your faults as they are nam’d. Love well our father” (SHAKESPEARE, 2013, p. 835).

⁶ “Then, poor Cordelia! And yet not so; since, I am sure, my love’s more ponderous than my tongue” (SHAKESPEARE, 2013, p. 833).

ou menos como o “cordeiro de Deus” é sacrificado em nome do Pai. Nesse sentido, um Fidalgo adverte o rei: “Mas vossa filha / Redime a natureza dessa praga, / Imposta pelas outras duas” (SHAKESPEARE, 2010, p. 392). Redimir os pecados de outrem é justamente o que faz o salvador da humanidade na tradição cristã.

A identificação dos preceitos cristãos na matéria remonta à Idade Média, período em que foram concebidas as estórias constantes na *Gesta Romanorum* que inspiraram a tragédia de Shakespeare. A tradição alquímica, difundida entre homens de letras, discernia os princípios religiosos em todos os aspectos do mundo objetivo, inclusive na matéria inorgânica. Jung (2009, p. 239-244) definiu a “ciência oculta” menos como uma precursora da química experimental do que como um ramo da filosofia hermética que especulava sobre Deus, a natureza e o homem a partir de experiências laboratoriais. O alquimista procurava “o segredo de Deus” na matéria desconhecida. A transfiguração do espírito que se dava ao longo dessa busca ocorria através da projeção de conteúdos do inconsciente nos metais em fases sucessivas. O ponto de partida (*nigredo*) era o chumbo ou outra matéria sem valor, que era esquentada até ser consumida a sua “negatividade”. Na fase seguinte (*albedo*), a matéria “cozida” era lavada tornando-se branca como a prata. Então, na penúltima etapa (*rubedo*), o material era novamente levado ao fogo, para, após esta “morte”, despontar em sua versão mais depurada, quando “ressuscitava” na forma do ouro dos filósofos, ou “*Lapis Philosophorum*”, produto da “fustigação” nas retortas alquímicas, espécie de via-crúcis *in vitro*. Não se deve confundir o “ouro verdadeiro”, segundo os alquimistas, obtido do “sacrifício” do chumbo, com o ouro ordinário dos comerciantes. A transfiguração dos metais diz respeito a um percurso espiritual, não à obtenção de riqueza (JUNG, 2009, p. 239-244).

Em Shakespeare, bem ao gosto de Guimarães Rosa, a sabedoria dos mais velhos oculta em seu fundo uma boa dose de tolice. Como observa o Bobo da corte, dirigindo-se ao rei Lear: “Tu não devias ter ficado velho antes de ter ficado sábio” (SHAKESPEARE, 2015, p. 40). Assim, o rei não consegue distinguir qual de suas filhas detém o “ouro dos filósofos”, vindo a fazer a escolha errada. Ainda que Lear reconheça o engano ao ser resgatado por Cordélia, ocasião em que as lágrimas do rei, significativamente, escaldavam “[...] como se fossem chumbo derretido” (SHAKESPEARE,

2015, p. 120),⁷ as consequências de sua insensatez não podem ser reparadas. Cordélia morrerá em honra do pai, luzindo em sua “superfície opaca” o amor abnegado que é a marca do cordeiro de Deus.

2 Os três escrínios de Riobaldo

No *Grande sertão: veredas*, Riobaldo também possui três amores, e deve se decidir por um deles: em primeiro lugar, Nhorinhá, a prostituta: “– flôrzinha amarela do chão, que diz: *Eu sou bonita!*...” (ROSA, 2001, p. 393, grifo do autor), que Diadorim supõe morar na “Rama-de-ouro”, vindo a representar o ouro do conto original. No Morro dos Ofícios, o bando de Riobaldo encontra um velhinho “quase-dôido”, que diz para o chefe jagunço que “[...] num certo resto de tapera, de fazenda, sabia seguro de um dinheirão enterrado fundo, quantia desproposital” (ROSA, 2001, p. 536). Riobaldo não dá ouvidos ao velho, e conclui: “o tesouro do velho era minha razão. Tivesse querido ir lá ver [...] e o caminho passava pelo São Josezinho da Serra, onde assistia Nhorinhá, lugarejo ditoso” (ROSA, 2001, p. 537). Aqui, novamente, o “ouro” e Nhorinhá aparecem relacionados. A ligação entre o metal e a cor vermelha, indissociável do sangue, também figura na caracterização da moça “prostitutriz”:

[...] na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, *vestida de vermelho*, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. [...] Tão bonita, só. [...] De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que *tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear* em beira d’água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num *grosso rojo avermelhado*. (ROSA, 2001, p. 49, grifos nossos).

O vermelho, que transborda da roupa de Nhorinhá e “tinge de sangue” toda a cena, simboliza o calor, a vitalidade e as paixões, valores relacionados ao Sol, e emblematizados pelo ouro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 944-946).

Em segundo lugar, Otacília, a esposa: “Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais” (ROSA, 2001, p. 207); “Só olhava para a

⁷ “[...] my on tears do scald like molten lead” (SHAKESPEARE, 2013, p. 856).

frente da casa-da-fazenda, imaginando Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim” (ROSA, 2001, p. 212); “[...] Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo” (ROSA, 2001, p. 326). A brancura e a pureza/santidade de Otacília remetem à prata, metal relacionado aos valores da feminilidade e da purificação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 739-740).

Em terceiro lugar, Diadorim, o amor impossível que obseda Riobaldo: “Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos. Eu olhava para ela. [...] balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente” (ROSA, 2001, p. 77). A associação entre Diadorim e o ferro/chumbo (oculto na cabaça, como um segredo) se confirma em muitas passagens:

– “Nós dois, Riobaldo, a gente, você e eu... Por que é que separação é dever tão forte?...” *Aquilo de chumbo* era. [...] Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. *Aquilo era de chumbo e ferro*. (ROSA, 2001, p. 444, grifos nossos).

Mesmo o documento com o nome de batismo de Diadorim reside num lugar relacionado ao metal, a Capelinha-do-Chumbo: “Rumamos daí então para bem longe reato: Juramento, o Peixe-Cru, Terra-Branca e Capela, a Capelinha-do-Chumbo. [...] Lá ela foi levada à pia” (ROSA, 2001, p. 620-621). Inequivocamente, Diadorim representa o metal menos nobre da trinca, que, como sabemos, guarda um segredo. Para acessá-lo, é preciso ir além das aparências. O ouro e a prata, ao contrário, são “extrovertidos”, seu valor aflora à superfície, mas, a exemplo de Goneril e Regan, eles são deslumbrantes por fora e ordinários por dentro. No *Grande sertão: veredas*, Nhorinhá e Otacília não são vilãs ardilosas como as filhas do rei Lear, mas nem por isso deixam de constituir escolhas erradas. Nhorinhá, a prostituta, não é a eleita de fato, porém, se o fosse, traria estagnação a Riobaldo, já que em Guimarães Rosa, o gozo que se esgota em si, a pura carnalidade, é estéril, como Lélío, precursor do herói do *Grande sertão: veredas*, o demonstra em sua relação angustiante com a Jiní. Segundo Benedito Nunes:

Paradoxalmente, o amor carnal é e não é tudo. É tudo, se for o começo de uma transformação, o início de uma aprendizagem, o termo inicial de um processo que, de intersubjetivo, entre seres que se amam solitariamente, confinados à dialogação do corpo e da alma, em sua primeira fase, acaba se tornando cósmico, interessando ao universo inteiro. [...] Quando porém a metamorfose não ocorre, o ato sexual repetido, acrescentando prazer a prazer e insatisfação a insatisfação, detém o movimento ascensional do amor. É o caso de Jiní, a ardente mulatinha, que consegue aprisionar os ardores juvenis de Lélío na estreiteza de uma volúpia opaca, sem horizontes, sem possibilidade de ultrapassar os limites de monotonia imposta pelo prazer recorrente. (NUNES, 2013, p. 45-46).

Otacília, por sua vez, a mulher mais sem graça do livro, foi escolhida por seu considerável dote enquanto filha única de um abastado fazendeiro, como Riobaldo nos dá a entender em certas passagens: “[...] Otacília, minha noiva, que era para ser dona de tantos territórios agrícolas e a dadas pastagens, com tantas vertentes e veredas, formosura dos buritizais” (ROSA, 2001, p. 370); “Conheci que Otacília era moça direta e opiniosa, sensata mas de muita ação. Ela não tinha irmão nem irmã” (ROSA, 2001, p. 209). Apesar de se justificar em contrário, o narrador-protagonista não subestima as “vantagens” de esposar Otacília:

Por breve – pensei – era que eu me despedia daquela abençoada fazenda Santa Catarina, excelentes produções. Não que eu acendesse em mim ambição de têres e havêres; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado [...] de sossegadas boas regras, eu pensava: nas rezas, nas roupagens, na festa, [...]; e, no meio do solene, o sôr Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos. (ROSA, 2001, p. 213).

Dessa forma, Otacília não pode ocupar no coração do jagunço a lacuna deixada pela morte de Diadorim, esse sim o amor verdadeiro, “[...] que era um destino e uma surda esperança [...]” (ROSA, 2001, p. 207) na vida de Riobaldo.

É importante observar que Nhorinhá e Otacília constituem um antagonismo: a primeira é prostituta, tendo como valor absoluto a sensualidade: “[...] mulher moça, vestida de vermelho, se ria. [...] Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita,

só” (ROSA, 2001, p. 49). O narrador-protagonista descreve a jovem “namorã” apelando aos sentidos: visão (“bonita”); paladar (“pimenta branca”); olfato (“boca cheirosa”); tato (“Recebeu meu carinho no cetim do pelo”) (ROSA, 2001, p. 49). Otacília, ao contrário, é uma espécie de santa, cuja “graça” é a estabilidade. Riobaldo, inclusive, a encontra num “paraíso fixo”, alheio ao tempo: “A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. [...] Ali, a gente não vê o virar das horas” (ROSA, 2001, p. 204-205). Esse flagrante antagonismo entre Nhorinhá e Otacília faz delas pretendentes unilaterais, “incompletas”. Em uma cena que enfeixa as três mulheres (ainda que Nhorinhá seja apenas evocada), ocasião de flerte entre Riobaldo e Otacília, na presença de Diadorim, o herói pergunta o nome das flores na entrada da casa e ouve a resposta: “– ‘*Casa-comigo...*’ – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos” (ROSA, 2001, p. 206, grifo do autor). O contraponto vem logo em seguida: “– ‘*Dorme-comigo...*’. Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá [...]” (ROSA, 2001, p. 206, grifo do autor). Diadorim, inadvertidamente, fará a mesma pergunta a Otacília, recebendo como resposta: “– ‘Ela se chama é *liroliro...*’ [...]”. O que informou, altaneira disse, vi que ela não gostava de Diadorim” (ROSA, 2001, p. 206-207, grifo do autor). “Liroliro”, ou seja, um nada qualquer. A resposta não poderia ser outra, afinal, as flores estão ali para intermediar os pedidos de casamento, e Otacília está apaixonada por Riobaldo, entretanto, a provocação da “moça branca” também acena para a ambiguidade inarredável de Diadorim: ela deve achá-lo antipático porque feminino. Quem sabe a donzela-guerreira é indefinida – *liroliro* –, também, por conter virtualmente os dois aspectos do binômio constituído por Nhorinhá e Otacília, mas tudo escondido sob couros e armas. Observem a tensão sexual (característica relacionada a Nhorinhá) que a presença, meiguice e o pouco que resta visível do corpo de Diadorim desencadeiam em Riobaldo:

Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairocava, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. (ROSA, 2001, p. 163).

Ou ainda: “Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços!” (ROSA, 2001, p. 592-593). Ao mesmo tempo, o herói compara o seu amigo/amor a Nossa Senhora da Abadia, como na ocasião em que Diadorim o impede de matar um leproso: “[...] nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa...” (ROSA, 2001, p. 511). Não bastasse esse aspecto transcendental, “religioso”, que aproxima Diadorim de Otacília, a donzela-guerreira, com seus hábitos “civilizados”, proporciona algum conforto ao herói durante a travessia pelo sertão, o que a aproxima novamente da “gentil moça paçã” que torna mais aprazível a velhice do ex-jagunço.

Em passagem avançada do livro, Diadorim insinua ao narrador-protagonista o que reserva para o seu futuro: “...Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...’ Ele disse, com o amor no fato das palavras” (ROSA, 2001, p. 526). O segredo não é difícil de intuir, basta lembrar a ocasião em que a donzela-guerreira fantasia sobre os preparativos do casamento entre Riobaldo e Otacília:

“[...] Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...”

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embestia – o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse. [...] Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez – alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia entender. Uma tristeza meiga, muito definitiva. (ROSA, 2001, p. 393-394).

Afora esses devaneios e a promessa de revelação, que traem o desejo postergado de esposar Riobaldo, Diadorim chega a pedir explicitamente que o herói não se relacione com mulheres até o fim da vingança: “Vai, e vem, me intimou a um trato: que, enquanto a gente estivesse em ofício de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher” (ROSA, 2001, p. 207). Portanto, os valores encontrados em oposição em Otacília e Nhorinhá, a “santa” (estabilidade) e a “prostituta” (sensualidade), encontram-se unidos, ainda que dissimulados, na donzela-guerreira.

A analogia entre os metais e as mulheres também perfaz as relações econômicas e sexuais (termos atrelados) que Riobaldo mantém com Nhorinhá, Otacília e Diadorim: a primeira é prostituta, seu amor pode ser comprado. Não à toa, Nhorinhá, que “[...] rebrilhava, para mim, feito itamotinga” (ROSA, 2001, p. 327), vige sob o signo do ouro, metal que simbolicamente está relacionado ao Sol e aos seus dons – calor, luz, conhecimento e amor –, mas também possui um lado negativo, quando o seu valor é reduzido estritamente ao econômico, simbolizando, por exemplo, a degradação moral dos aventos, ocasião em que é chamado de “vil metal”. Nesse contexto, tudo o que se lhe relaciona é desfavoravelmente taxado de “mundano”.

Otacília, por sua vez, é herdeira, seu amor traz poder aquisitivo e legitimidade, dada sua ascendência familiar prestigiosa, capaz de “limpar” qualquer estigma relacionado à bastardia de Riobaldo. Tal “prodígio” pode ser atribuído à prata, que, na tradição alquímica, constante na obra rosiana, é oriunda justamente da lavagem da matéria iníqua que passou pela prova do fogo, como o próprio herói do *Grande sertão: veredas*.

Diadorim, ao contrário, é sexualmente inacessível a Riobaldo (negando as “facilidades” de Nhorinhá), além de ser uma filha deserddada pelo pai (negando também a ascendência de Otacília), já que não pode contar com as regalias de ter Joca Ramiro, o “– grande homem príncipe! –” (ROSA, 2001, p. 33) como genitor. Tal “esterilidade” não poderia ser melhor representada que pelo metal menos nobre da trinca, o ferro/chumbo.

À primeira vista, Diadorim não pode proporcionar a Riobaldo o que ele obtém das outras mulheres, porém, fosse ele capaz de decifrar a “muda linguagem” do chumbo, teria, como o próprio rei Lear desejava, repousado no “ninho” do seu verdadeiro amor, onde poderia gozar em uma única mulher o que Nhorinhá e Otacília só podem ofertar-lhe em separado, afinal, “O amor dele [Diadorim] por mim era de todo quilate” (ROSA, 2001, p. 499). Ignorando o valor oculto sob couros e armas na donzela-guerreira, resta ao herói “[...] compensar, numa mão e noutra, amor com amor” (ROSA, 2001, p. 156).

Por pertencer a uma família abastada e guardar a castidade, Otacília, à primeira vista, aproxima-se mais da caracterização de Diadorim, não obstante a predominância das tendências “passivas”, atreladas ao feminino, encontradas na “gentil moça paçã” (PASSOS, 2000, p. 162). Porém, segundo Kathrin Rosenfield (2006, p. 273-274), no nível onomástico, Nhorinhá parece insinuar a androginia flagrante na donzela-guerreira:

Nhorinhá, composto de “Nhor” e “Nhá”, agrega em um nome próprio os polos masculino e feminino, evocando a androginia totalizante que caracteriza as virgens pagãs. Dessa forma, ela se aproxima de Diadorim, pertencendo ambos os personagens, à primeira vista tão opostos, a uma mesma essência fantasmática, representando as duas faces, noturna e diurna, do mesmo símbolo da plenitude. Entretanto, a androginia de Nhorinhá não é estigmatizada pela pureza e pela esterilidade, caso de Diadorim, mas, ao contrário, ela é marcada pela exuberância do prazer e pela alegria (ROSENFELD, 2006, p. 274).

Nhorinhá e Diadorim também se aproximam na forma retroativa como Riobaldo processa o amor sentido por elas (cf. PASSOS, 2000, p. 71). Oito anos após o seu primeiro encontro com a “militriz”, o herói descobre uma carta subscrita por ela que desperta o seu sentimento:

Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. [...] A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. (ROSA, 2001, p. 116).

Da mesma forma, o seu amor por Diadorim é elaborado após o vivido. Enquanto lidava com a donzela-guerreira, Riobaldo experimentava os seus sentimentos sob a perspectiva da negação e do conflito. Ao contar sua vida, o herói declara que o tipo de amor que sente por Diadorim, “destino dado”, acima do querer, “[...] cresce primeiro; brota é depois” (ROSA, 2001, p. 155). Segundo Cleusa Rios Passos (2000, p. 71, grifo do autor), Nhorinhá e Diadorim também se aproximam por constituírem “[...] amores socialmente conflituosos – a prostituta e o *homossexual*, jamais verbalizado”.

Observem a passagem: “Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava” (ROSA, 2001, p. 304). A referência aos metais substitui a expressão banalizada pelo uso corriqueiro – “*Aposto que Diadorim...*” –, entretanto, diante da coerência simbólica que perfila os metais no romance, a referência ao ouro e à prata indicam que Diadorim detém os valores relacionados às duas outras mulheres, como Riobaldo confirma: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro” (ROSA, 2001, p. 67-68). Na perspectiva simbólica, o ouro, decididamente masculino, representando os deuses solares, autoriza

a leitura encetada por Kathrin Rosenfield (2006) do influxo masculino em Nhorinhá; já os valores femininos atribuídos à prata, metal de ascendência lunar, se coadunam à natureza de Otacília. Nesse sentido, enquanto representação do andrógino, Diadorim efetivamente encerra os valores do ouro (masculino/Nhorinhá) e da prata (feminino/Otacília).

3 Cordélia x Diadorim: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro”

Analisaremos mais de perto as analogias manifestas entre Cordélia e Diadorim, que, no contexto do tema da escolha amorosa nas obras de Shakespeare e Guimarães Rosa, representam o ponto em que a comparação vai mais longe.

Cordélia parece ter sido o protótipo de Diadorim em sua forma de amar e na fidelidade ao pai. Em primeira instância, temos que ambas são filhas de reis: Joca Ramiro, “rei da natureza” (ROSA, 2001, p. 54), e o rei Lear, que também representa a Natureza na tragédia shakespeariana. Após o discurso eloquente de Goneril ao pai, Cordélia observa à parte: “E o que irá dizer Cordélia, agora? Ama; e cala” (SHAKESPEARE, 2015, p. 9). O mesmo ocorre com Diadorim, que deve manter segredo acerca de sua filiação a Joca Ramiro, e não pode proclamar o seu amor a Riobaldo, ainda que o insinue em diversas passagens do *Grande sertão: veredas*. O que impede Diadorim de revelar o seu amor é justamente o profundo sentimento de dever em relação ao pai. Para melhor servi-lo em combate, a filha do “grande homem príncipe” (ROSA, 2001, p. 33) guarda rigorosamente o seu segredo (mesmo em situações-limite, como quando se fere), e para vingar sua morte, é obrigada a adiar a revelação de sua verdadeira identidade a Riobaldo, processo iniciado quando a donzela-guerreira deseja ser chamada de Diadorim, ao invés de Reinaldo (como os demais jagunços a conhecem), nome mais próximo do seu nome de batismo: Maria Deodorina. Em diálogo com Riobaldo, a donzela-guerreira assevera a sua fidelidade a Joca Ramiro: “– ‘Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros [Hermógenes e Ricardão] não forem bem acabados...’ E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor” (ROSA, 2001, p. 45-46).

Na tragédia de Shakespeare, a relação entre amor e dever paterno orienta todo o discurso de Cordélia ao rei Lear:

Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, amaste. Retribuo cumprindo o meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas. Mas para que minhas irmãs têm os maridos se afirmam que amam unicamente a ti? Creio que, ao me casar, o homem cuja mão receber minha honra deverá levar também metade do meu amor, dos meus deveres e cuidados. Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente. (SHAKESPEARE, 2015, p. 10-11).

Da mesma forma, o amor de Diadorim será exclusivamente dedicado ao pai, pois o dever de vingá-lo tolhe a expressão do seu sentimento por Riobaldo, restando à filha do grande chefe morto a traição sacrificar a própria vida em luta contra Hermógenes. Não será outro o destino de Cordélia, que morrerá estrangulada na prisão, defendendo a honra do rei Lear.

Há ainda outra característica relacionada à ligação com o pai que aproxima as duas personagens: Cordélia é repudiada pelo rei Lear, que a entrega em casamento, sem dote, ao rei da França. Diadorim, por sua vez, é exilada de si mesma por Joca Ramiro, que traveste a filha para que ela melhor passe em meio aos jagunços. Assim, nenhuma das duas pode em verdade contar com o pai. Apesar de Joca Ramiro não romper com Diadorim, ao contrário do que faz o rei Lear, a revelação da paternidade faria com que os jagunços se voltassem para ela, o que ameaçaria o seu disfarce e a sua segurança, visto que estes homens rústicos, nos longos períodos de ociosidade entre as batalhas, “almiscravam” e tomavam mulheres à força: “Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. – ‘Saindo por aí,’ – dizia um – ‘qualquer uma que seja, não me escapole!’” (ROSA, 2001, p. 188). Apesar da relação afetiva entre Joca Ramiro e Diadorim ser preservada, o “exílio existencial” imposto pelo chefe jagunço à sua filha única é mais brutal do que a proscricção decretada pelo rei Lear a Cordélia. Joca Ramiro levou Maria Deodorina a negar o cerne de sua identidade, o próprio gênero, obrigando-a a tolher os seus impulsos e sentimentos.⁸ Segundo Kathrin Rosenfield,

Uma obscura falha faz com que a mulher Maria Deodorina seja subtraída à sua condição feminina e ao mundo civilizado das tarefas domésticas e dos trabalhos agrícolas. O mandado de “ódio” do pai

⁸ Em contrapartida, Riobaldo, filiado somente à mãe, possui um “legado” diferente: “A Bigrí, mulher minha mãe, não tinha me rogado praga” (ROSA, 2001, p. 370).

a desvia para a “lavoura” sangrenta da jagunçagem. José Otávio Ramiro Bettancourt Marins é o “nome rodeante” [...] amputando-a simbolicamente da sua feminilidade e confinando-a a um celibato monstruoso. O horizonte desse ser estranho é o da fé no destino determinado pelo pai: Maria Deodorina da Fé. O pai, no qual ela coloca toda a sua confiança e fé, aparecerá como “nome rodeante”, estigmatizado pela marca marítima (Marins), símbolo de uma violência selvagem, infinita e fatal. (ROSENFELD, 2006, p. 261-262).

Na tragédia shakespeariana, a própria Cordélia, de certa forma, obstará a expressão de sua feminilidade, ao *preferir* não se casar em nome da fidelidade ao pai, como atesta o seu discurso ao rei Lear (no entanto, ela será entregue sem dote ao rei da França). A heroína repudia o que identifica como o “caráter feminino”, discernível nas irmãs: “– um olhar de permanente adulação e uma língua que me orgulho de não ter, embora não tê-la me haja feito perder o seu afeto [do pai]” (SHAKESPEARE, 2015, p. 15).

Muito da caracterização de Diadorim e de sua relação com o pai é explicada pelo fato da personagem filiar-se ao arquétipo da donzela-guerreira. Segundo Walnice Galvão (1998, p. 11-12), filha de pai sem concurso de mãe, a donzela-guerreira é assexuada, rechaçando os homens. Sem poder gerar filhos, ela interrompe a cadeia das gerações, voltando a sua potência vital para trás, para a figura paterna. Enquanto ela estiver atrelada ao pai, não tomará outro homem. Se, por um lado, a donzela-guerreira é uma mulher excepcional que supera a determinação anatômica, por outro, presa do laço paterno, o seu acesso à maturidade está bloqueado, além de ela não poder desempenhar os múltiplos papéis que a natureza e a sociedade lhe oferecem. Como primogênita ou unigênita (às vezes, a caçula), sua posição na série filial é numinosa. O pai não tem filhos homens adultos ou, o que é mais comum, de fato não os tem. A donzela-guerreira corta os cabelos, veste-se de homem, dissimula os gestos femininos, trata os ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Ela costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado. Mesmo uma leitura superficial da obra de Guimarães Rosa pode atestar que Diadorim corresponde rigorosamente aos atributos da donzela-guerreira levantados por Walnice Galvão (1998). Surpreendente é observar que Cordélia, ainda que apresente qualidades femininas convencionais, também possui analogia com o arquétipo da “mulher vestida de homem”. Ela é “filha de pai sem concurso de mãe”, *esquivando-se* do

casamento em lealdade ao rei: “Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10-11), além de ser a caçula de caráter numinoso a quem o pai delega o futuro do reino, afinal, ela “Redime a natureza dessa praga, / Imposta pelas outras duas” (SHAKESPEARE, 2010, p. 392).

Mesmo na morte Cordélia e Diadorim parecem coincidir, surtindo um efeito similar em Lear e Riobaldo, “pretendentes” cujo amor é obliterado por um tabu: o incesto, no caso do rei, e a homossexualidade, no caso do jagunço. Ao encontrar Cordélia enforcada, o rei clama:

A minha pobre bobinha foi enforcada: Não, não, não tem mais vida.
Por que um cão, um cavalo, um rato têm vida e tu já não respiras?
Nunca mais voltarás, – nunca, nunca, nunca, nunca, nunca! Por favor, desabotoem aqui. Muito obrigado, senhor. Está vendo isto?...
Olhem-na! Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali... (*Morre.*)
(SHAKESPEARE, 2015, p. 139, grifo do autor).⁹

Ao constatar que Diadorim havia morrido, Riobaldo afirma: “Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram” (ROSA, 2001, p. 612). Completando:

[...] E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (ROSA, 2001, p. 614).

E, após desvelar o corpo nu de seu amor: “[...] aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. [...] E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – “Meu amor!...” (ROSA, 2001, p. 615). O espanto e a não aceitação diante da irrefutabilidade da morte é expressa nos dois casos pela forte ênfase com que a negam: o “nunca” repetido cinco vezes pelo rei Lear e o “mil-vezes-mente” de Riobaldo,

⁹ “And my poor fool is hang’d! No, no, no life! Why should a dog, a horse, a rat, have life, and thou no breath at all? Thou’lt come no more, never, never, never, never, never! – Pray you, undo this button: thank you, sir. – Do you see this? Look on her, – look, – her lips, – look there, look there! – [Dies.]” (SHAKESPEARE, 2013, p. 862).

seguido por “não foi, não é, não fica sendo!”, indiciam a dor lancinante e a contrariedade que sentiram ao encontrar mortas as pessoas a quem amaram dolorosamente. Após a constatação da morte, segue-se, nos dois casos, a apreciação sensual do cadáver das mulheres amadas: Lear – “Olhem-na! Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali...” (SHAKESPEARE, 2015, p. 139); Riobaldo – “aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos” (ROSA, 2001, p. 615).

Entretanto, o mais significativo talvez seja o fato de que as mortes das personagens femininas representam momentos de *anagnórisis*, de revelação: Riobaldo constata estarrecido que o seu amigo de armas era, na verdade “[...] o corpo de uma mulher, moça perfeita...” (ROSA, 2001, p. 615), o que, a princípio, explicaria a sua atração por ele (questão bem mais complexa do que a revelação da feminilidade sugere), e confirma a reciprocidade desse amor: “Ela tinha amor em mim” (ROSA, 2001, p. 616). Com a morte, o rei Lear também tem a confirmação de que Cordélia o amava acima de tudo, dúvida que obsedava o rei, contribuindo para a sua loucura.¹⁰ E a sua “apreciação” do corpo de Cordélia: “Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali...” (SHAKESPEARE, 2015, p. 139), indica que o rei, nesse momento, reconhece a filha, a quem ele atribuía uma indiferença desumana – “Tão jovem e tão dura?” (SHAKESPEARE, 2015, p. 11) –, como mulher, tanto que chama a atenção a um atributo arquetipicamente relacionado à feminilidade, os “lábios”. Observem que os lábios silenciados da morta se afiguram mais sedutores que as línguas desatadas de Goneril e Regan, espécie de reconhecimento tardio do valor do “silêncio” de Cordélia no episódio da declaração ao pai.

¹⁰ Evidentemente, a loucura do rei Lear não deriva apenas de seus anseios em relação a Cordélia. Na peça, o que acontece no macrocosmo é espelhado na interioridade dos personagens; assim, abdicar do reino em favor das filhas equivale a abandonar o trono da própria sanidade. A traição de Goneril e Regan também contribui significativamente para a deterioração do estado mental do rei. Além de sofrer com a decepção, Lear, que personifica o orgulho, passa de rei a homem comum e dependente das filhas. Acerca da loucura, outros fatores também devem ser considerados, como a velhice, problematizada ao longo da peça cujo fulcro é o embate de gerações, como observamos na elocução de Goneril: “devemos esperar de sua velhice não apenas os defeitos há muito tempo adquiridos e entranhados mas também a impertinência e os caprichos que chegam com os anos de senilidade e doença” (SHAKESPEARE, 2015, p. 18).

Notem que, no momento em que Lear encontra Cordélia enforcada, ele se refere a ela, no texto original, transcrito na nota 9, como *fool* (bobo), criando uma analogia entre sua filha caçula e o Bobo que o acompanhou durante o exílio. Isso porque ambos desempenham a função de consciência do rei, tanto que, após ele retomar o juízo, o Bobo, espécie de *daimon* do monarca, desaparece sem explicações, e Cordélia morre. Diadorim, enquanto projeção de Nossa Senhora da Abadia, também funciona como consciência de Riobaldo, impedindo que ele cometa desatinos. A cena em que o narrador-protagonista é impedido pela donzela-guerreira de executar um leproso é exemplar a esse respeito.

Após o desenlace trágico dos seus amores, ambos os “pretendentes” morrem, um de forma literal e o outro existencialmente: o rei Lear expira com Cordélia nos braços, e Riobaldo, após sepultar Diadorim, narra: “Resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas, antes, repartí o dinheiro, retirei o cinturão-cartucheiras – aí ultimei o jagunço Riobaldo!” (ROSA, 2001, p. 616).

Como vimos, a confirmação da feminilidade e do amor se dá, em ambos os casos, na morte. Lembrem que o chumbo está relacionado à mudez, simbolizando mulheres que preferem silenciar a proclamar o seu valor ou trair a sua real natureza, e, segundo Freud (2010, p. 309), a mudez representa a morte. Assim, a terceira das mulheres dentre as quais se escolhe relaciona-se à morte ou poderia ser, de acordo com o psicanalista, “[...] a morte mesma, a deusa da morte. [...] Se a terceira das irmãs é a deusa da morte, então conhecemos as irmãs. São aquelas que personificam o Destino, as Moiras, Parcas ou Normas, das quais a terceira se chama Átropo, isto é, a Inexorável” (FREUD, 2010, p. 310). Compreendemos, então, o motivo pelo qual o rei Lear e Riobaldo, ainda que escolham “errado” (preferindo os pares Goneril/Regan a Cordélia e Nhorinhá/Otacília a Diadorim),¹¹ acabam experimentando a revelação da “esposa verdadeira”, ocasião em que reconsideram a escolha proclamando amor irrestrito às mulheres já sem vida. Ambos os heróis confrontam a deusa da morte, com quem o homem deve “inexoravelmente” se reconciliar após uma vida de erros. Tanto que Lear e Riobaldo morrem de uma forma ou de outra após tal reconhecimento.

¹¹ A escolhida de fato é Otacília, no entanto, Riobaldo também se entrega livremente aos ardores de Nhorinhá. O único amor que o herói não consuma de alguma forma é o que sente por Diadorim.

A escolha livre entre as mulheres que inicia o *mitologema* é, na verdade, ilusória, a “esposa certa”, ou seja, a que nos acompanha até o momento derradeiro, personificando-o, está dada desde o início. Segundo Freud (2010, p. 314), ainda que o desejo humano intervenha imaginativamente para tornar menos dura esta realidade, apondo um julgamento onde tudo já está, de antemão, decidido, todos nós acabamos esposando a morte.

Referências

- BLOOM, H. *Abaixo as verdades sagradas*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24. ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DURÃES, F. S. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
- FREUD, S. O tema da escolha do cofrinho. In: _____. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”)*: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 301-316. (Obras completas v. 10).
- GALVÃO, W. N. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- JUNG, C. G. *Psicologia e Alquimia*. 4. ed. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. (Obras Completas de C. G. Jung, v. 12).
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MENESES, A. B. de. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- NUNES, B. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASSOS, C. R. P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 2000.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, K. H. *Desenveredando Rosa: a obra de Guimarães Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SHAKESPEARE, W. King Lear. In: _____. *The complete illustrated works of William Shakespeare*. London: Bounty Books, 2013. p. 832-862.

SHAKESPEARE, W. *O rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SHAKESPEARE, W. Rei Lear. In: _____. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. p. 241-429. (Coleção Clássicos Abril, v. 10).

Recebido em: 16 de julho de 2020.

Aprovado em: 26 de fevereiro de 2021.