

## TÍTULO: “Diadorim, Meu Amor” ou o Narciso afogado: o mito do andrógino e ritos de passagem em *Grande Sertão: Veredas*

AUTORA: Cláudia Falluh Balduino Ferreira\*

**RESUMO:** O presente artigo estuda a forma como Diadorim – personagem de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa –, representa e vivifica o arquétipo da totalidade representado pelo Andrógino: entidade emblemática, contraditória e também harmônica, dupla e única, ao mesmo tempo coincidente e oposta. Para tal usaremos os conceitos e os desenvolvimentos deste mito, passando primeiro por uma elucidação dada tanto pela crítica literária de cunho psicológico, como pela história das religiões. Côncios da extensão e da profundidade que tal tema implica, o estudo do personagem se fará relacionando-o aos ‘temas de iniciação ritual’ e à luz dos elementos metafísicos, esotéricos e simbólicos contidos no texto. Serão considerados principalmente os episódios específicos da morte e do velório do herói, após sangrenta batalha.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica psicológica, mitos, esoterismo, metafísica, sexualidade.

**ABSTRACT:** The present article studies the way that Diadorim - character from *Sertão: Veredas*, from João Guimarães Rosa -, vivifies and represents the archetype of totality represented by the Androgynous: emblematic entity, contradictory and also harmonic, double and unique, at the same time coincident and opposite. For this we will use the concepts and developments of this myth, passing first by an elucidation given both by the literary of psychological, such as the history of religions. Conscious of the breadth and depth that this issue involves the study of character will make it relating to ‘themes of ritual initiation’ at the light of the metaphysical, esoteric and symbolic contained in the text will be considered especially the specific episodes of death and funeral of the hero, after bloody battle.

**KEYWORDS:** psychologig criticism, myths, esoterism, metaphisyc, sexuality.

### 1) Entre Freud e Jung, Lanson e Charles Mauron: guias e sendas da crítica literária

Se Freud a princípio se serviu da literatura para demonstrar a validade de sua teoria, foi porque encontrou nas obras literárias um enunciado explícito do que ele chamava “o inconsciente”. Ou seja, a afirmação da existência, em cada um de nós, de uma voz natural, ancestral, reprimida pela cultura, que se manifestaria, entre outras formas, através dos desejos reprimidos e refutados trazidos à tona pelos sonhos. Um conceito central da psicanálise – o complexo de Édipo –, que descreve a ambivalência dos desejos da criança em relação aos seus pais, é assim nomeado como forma de prestar homenagem à presciência de Sófocles, que segundo o próprio Freud descobrira o inconsciente antes dele...

Para Freud, o mito ou a lenda, assim como o sonho, os trocadilhos e a ficção, escapariam ao princípio da realidade e a literatura estaria assim absolutamente próxima das fontes inconscientes do ser e revelaria, portanto, em um espaço de pura realização do imaginário ou em atos, os mais secretos instintos do ser. Para ele, portanto, a arte seria um mundo da ilusão onde o escritor se instalaria como um ser natural, livre para satisfazer na imaginação desejos que em um dado momento ele havia renunciado na realidade. Em certas passagens Freud explica: “A psicanálise esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhe escapem inteiramente. No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma

\* A autora é Doutora em Teoria Literária, Professora de literatura francesa e árabe de expressão francesa na Universidade de Brasília, UnB. Contato: [Cbffer@yahoo.com.br](mailto:Cbffer@yahoo.com.br)

atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados - em primeiro lugar, do próprio artista e, subsequentemente, de sua assistência ou espectadores” (FREUD, 1976, F).

No tocante à crítica literária, o principal legado de Freud à leitura dos textos literários foi a invenção de uma técnica de exegese que possibilitou ‘decifrar’ textos considerados impenetráveis, devido à sua natureza elíptica. O texto abrigaria elementos obtusos, como o lapso, a lacuna, as imagens indistintas, o jogo de palavras, enfim, as depressões obscuras constantes nas imagens e situações narrativas. Estes sinais textuais revelariam os traços de uma atividade do inconsciente. A tentativa freudiana de fazer falar os silêncios e as ambiguidades do texto resolveria enigmas e ajudaria a ler melhor as obras.

Esse método denominado ‘leitura sintomática’ busca no texto da obra um *sintoma*, e compreende que o texto ficcional é o *situs* onde simultaneamente se encobria e se revelaria o desejo inconsciente. Essa ideia seduziu plenamente a crítica literária e foi, por assim dizer, um dos motores e de grande estímulo de inúmeros trabalhos críticos até aproximadamente os anos 1960. A grande importância da psicanálise nesta fase se deve ao fato de que ela propiciou descobrir no texto totalidades significantes e globais, ali onde a história literária tradicional expunha apenas relações e semelhanças muito parciais. Para o historiador da literatura Gustave Lanson, « ... *La tâche propre et principale de l’histoire littéraire est de découvrir dans le texte des oeuvres ce que l’auteur a voulu y mettre* » (LANSON, 1965, p.33).

Outra contribuição de Freud à crítica literária foi sua análise da atividade onírica contida na obra prima *A interpretação dos sonhos*.

Neste texto Freud mostra que a “gramática do sonho” se mostra muito parecida com os procedimentos poéticos. Os dois modos maiores de configuração do desejo inconsciente através do sonho são a condensação e o deslocamento. O primeiro reuniria em uma única imagem do sonho elementos esparsos no tempo e no espaço: seu equivalente na linguagem seria a *metáfora* (FREUD, 2001, 303). Já o deslocamento consistiria numa transferência da carga afetiva ligada aos pensamentos daquele que sonha de uma representação a outra, contígua à primeira, mas de aparência insignificante: o deslocamento corresponderia à *metonímia* (FREUD, 2001, p. 278).

Ora, ainda que essa técnica se concentrasse no significado, a leitura e a interpretação de Freud não se limitava aos enquadramentos do texto. Ela continuava a relacionar a obra a um ponto além dela mesma, à pessoa e à vida do seu autor. Procurando a origem da obra neste plano, a crítica psicológica retoma os postulados da história literária e da obsoleta crítica biográfica, postulados esses enunciados pelo crítico francês Sainte-Beuve no século XIX, segundo o qual a obra expressa inteiramente a vida de seu autor: ‘*tal pai, tal filho*’ se repetiria na fórmula ‘*tal vida, tal obra*’ (SAINTE-BEUVE, 1991).<sup>\*1</sup>

Em oposição a Freud, há outra forma de crítica psicanalítica que busca nos textos literários figuras arquetípicas de um inconsciente dito coletivo.

Carl Gustav Jung, seu discípulo Charles Baudouin e Otto Rank – autores de ensaios sobre os temas do duplo ou do nascimento do herói -, instalaram em um mesmo plano as lendas, os contos, os mitos ou as obras literárias que compreendiam motivos semelhantes. Através destas formações simbólicas, uma leitura expansiva do Homem substituirá uma leitura e exegese redutiva ligada a um só homem e seus mitos pessoais.

\*1 Textos escolhidos de Sainte-Beuve, de 1829 a 1864, apresentados por A. Prassoloff e J.L-Diaz, apresentação esta que evoca a imagem de Sainte-Beuve durante os séculos XIX e XX assim como análises dos métodos do crítico.

São próprios desta linha interpretativa os trabalhos de Charles Mauron, que inaugura em 1948 a assim chamada *psicocrítica*. Ainda que este trabalho não queira esmiuçar o método crítico de Charles Mauron, julgamos importante citar que, para a psicocrítica, somente a leitura de *toda* a obra de um determinado autor possibilitaria decifrar e descrever o seu mito pessoal. « *La psychocritique recherche dans les textes, isole et étudie l'expression de la personnalité inconsciente de leur auteur* » (MAURON, 1963, p. 4). Para Charles Mauron, se o inconsciente do escritor é ao mesmo tempo a fonte da obra, é, contudo, a obra que estrutura o inconsciente e atribui forma ao conflito ficcional, conferindo-lhe coerência e continuidade. Para ele, é preciso *ler a vida à luz da obra*, para resolver alguns de seus enigmas. Seu método estabelece quatro fases: « *La méthode psychocritique comporte quatre opérations: superposition des textes révélant les structures où s'exprime l'inconscient - étude de ces structures et de leurs métamorphoses - interprétation du mythe personnel - contrôle biographique.* » (MAURON, 1964, p. 7). Seu objetivo era, entre outros, protestar contra o domínio da psicanálise médica que invadira o campo da crítica literária.

Jung, por sua vez, recusando-se a atribuir à libido, tal qual o fizera seu mestre Freud, um caráter exclusivamente sexual, prefere ver nela uma energia vital, primordial e universal, cuja orientação ao mundo exterior, à vida interior permite distinguir dois tipos psicológicos fundamentais.

A ideia mais original da teoria de Jung é a do inconsciente coletivo. Matéria comum a toda a humanidade, o mesmo se estrutura por meio dos 'arquétipos': esquematizações eternas da experiência humana que se expressam pelas imagens simbólicas coletivas (mitos, religião, folclore, contos populares), assim como pelas obras de arte, nos sonhos individuais e nos sintomas neuróticos. Aproximando-se da alquimia cujos enigmas pretende decifrar, a psicologia analítica de Jung ou *psychologie des profondeurs*, é uma tentativa de atingir o princípio comum que constitui a unidade do indivíduo, da espécie e do cosmos.

Considerando que o pensamento simbólico é consubstancial ao ser humano, precedendo a linguagem e a razão discursiva, quisemos que esta pesquisa fosse fundamentada nos princípios junguianos, que atribuem aos mitos e religiões antigas uma quota excepcional de capacidade de compreensão do homem.

Considerando respeitosamente o inédito material com que Freud apresentava o estudo das ciências humanas, nosso trabalho, todavia, exclui uma leitura em busca de sintomas de desvios de qualquer natureza na pessoa do autor, à rigorosa maneira freudiana, que não raro estabelece alguma rigidez evocativa dos padrões saussurianos da arbitrariedade do símbolo, refletida nas relações que a literatura manteria entre a vida e a obra. Antes, o presente estudo considerará o material simbólico contido no personagem Diadorim em sua plenitude antropológica, privilegiando sua derivação mitológica, principalmente, oriunda das religiões primitivas.

Sem evidentemente querer esgotar o tema, nem expandir suas formulações e essências ao romance *Grande Sertão: Veredas* e sua imensa fortuna crítica, nosso propósito é estudar a maneira pela qual o personagem Diadorim representa e vivifica o arquétipo da totalidade representado pelo Andrógino: entidade emblemática, contraditória e também harmônica, dupla e única, ao mesmo tempo coincidente e oposta. Para tal usaremos os conceitos e os desenvolvimentos deste mito, passando pela crítica literária e pela história das religiões. Côncios da extensão e da profundidade que tal tema implica, estudaremos este personagem relacionando-o aos 'temas de iniciação ritual', considerando principalmente os episódios específicos da morte e velório do herói, após batalha, transcrita abaixo\*<sup>2</sup> para maior conforto e fruição do leitor.

\*<sup>2</sup> Mantivemos a ortografia conforme a 5ª edição de 1967 de *Grande Sertão: Veredas*, ano do falecimento de João Guimarães Rosa. Esta será a edição referente a todas as citações do romance no texto.

.....  
 Diadorim a vir - do tampo da rua, punhal em mão avançar – correndo amouco...

Ai, eles se vinham, cometer. Os trezentos passos. Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Bôca se encheu de cuspes. Babei... Mas eles vinham se avinham, num pé-de-vento, no desadôro, bramavam. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento... Quando quis rezar – e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ...o Diabo na rua, no meio do redemunho... O senhor soubesse... Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o mêdo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nêle... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... e eles sanharam e baranharam, terçaram. De supetão... e só...

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações... O diabo na rua, no meio do redemunho... Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios... O diabo na rua, no meio do redemoinho... assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguincho de sangue: porfiou para bem matar! Soluço que não pude, mar que eu queria um socôrro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consôlo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio, Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dôr: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Estou depois das tempestades.

.....  
 Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram.

– “E a guerra?!” – eu disse.

– Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!... João Concliz deu resposta. – “O Hermógenes está morto, remorto matado...” – quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumindo – do jeito de quem cravado num rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço; já ficou amarelo completo, oca de terra, semblante puxado escarnecente, como quem da gente se quer rir – a cara sepultada... Um Hermógenes.

Nas vozes, nos fatos, que agora todos estavam explicando: por tanto que, assim tristonhamente, a gente vencia. Sobresseguida à doideira de mão-de-guerra na rua, João Goanhá tinha carregado em cima dos bandidos dêles que estavam dando retaguarda, e com eles rebentado... Aquilo não fazia razão. Suspendi minhas mãos, Vi que podia. Só o corpo me estivesse meio duro, as pernas teimando em se entesar, num emperrar, que às vezes me empalhava. Sendo que me levantei, sustentando, e caminhei os passos as costas para a janela eu dava.

Nesse ponto, foi que o Alaripe e o Quipes vinham chegando. Notícia de Otacília me dessem; eu custava a me lembrar de tantas coisas. Aqueles dois vinham alheios, do que vinham, desiludidos de viagem deles:

– “Era a vossa nôiva não, Chefe...” – o que Alaripe relatava. – “O homem se chamava só Adão Lemos, indo conduzindo a irmã dêle, fazendeira, cujo nome é Aesmeralda... lam de volta para suas casas... Os que, então no Pôrto-do-Ci deixamos, na barra do Caatinga...”

Tanta gente tinha o mundo... – eu pensei. Tanta vida para a discórdia. Agradei ao Alaripe, mas virei para os outros nossos; perguntei:

“Diadorim, Meu Amor” ou o Narciso afogado: o mito do andrógino e ritos de passagem em Grande Sertão: Veredas

\_ “Mortos, muitos?”

\_ “Demais...”

Isto o João Curiol me respondeu, prestativamente, sistema de amigo. Solucei em seco, debaixo de nada. Agora num me dizendo: que, com as ferramentas, uns estavam trabalhando de abrir covas para entêrrer, revezados. Alaripe fez um cigarro, queria dar para mim; que rejeitei. – “E o Hermógenes?” – aí foi que o Alaripe perguntou.

Como estavam indo abrir aquele quarto, trazendo do corredor a mulher do Hermógenes. Ela visse. – A senhora chegue na janela, dona, espia para a rua... – o que João Concliz falou. Aquela Mulher não era malina. – A senhora conheça, dona, um homem demoiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro... Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. – Eu tinha ódio dele... – ela disse; me estremecendo. Ou eu ainda não estava bem de mim, da dôr que me nublou, tive de sentar no banco da parede. Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência. – Tomaram as roupas da mulher nua? Era a Mulher, que falava. Ah, e a mulher rogava; - Que trouxessem o corpo daquele rapaz môço, vistoso, o dos olhos muito verdes... eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” – conforme era. – “Gente, vamos trazer. Esse é o Reinaldo...” – o que o Alaripe disse. E eu parava ali, permeio o menino Guirigó e o cego Borromeu, – Ai, Jesus! – foi o que eu ouvi, dessas vezes deles.

Aquela Mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha bôca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flôr... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi pôsto. Diadorim, Diadorim – será que amereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem – como que garças voavam. E que fôssem campear velas ou tocha de cêra, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial...

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dêle permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gôta nenhuma. Os olhos dêle ficados para a gente ver. A cara economizada, a bôca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dêle. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse:

– “A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segrêdo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita. Estarreci. A dôr pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronhada...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero.

Senhor não repara. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem têrmo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável; abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aquêles olhos eu beijei, as faces, a bôca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...”

Foi assim, eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo.

A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou – ah! – a pedrade-ametista, tanto trazida... O Quipes veio, com as velas, que acendemos em quadral. Essas coisas se passavam perto de mim. Como tinham ido abrir a cova, cristãmente. Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: – “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba”. Tal que disse, doitava. Recai no marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam. Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão.

Ela tinha amor em mim.

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando, Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (ROSA, 1967, p.454).

É este trecho que queremos especificamente abordar, para o que passamos à apresentação e reflexão sobre pontos fundamentais do mito do Andrógino.

## 2) O Andrógino mítico e a noção de Concidentia Oppositorum

A obra de Carl Gustav Jung exalta em plenitude o conceito da Totalidade. Nela, expressões como *coincidentia oppositorum*, *complexio oppositorum*, ou reunião dos opostos, *mysterium coniunctionis*, são frequentemente utilizadas para designar a totalidade do ser.

Assim, bem e mal, claro e escuro, eterno e efêmero, permanência e impermanência, masculino e feminino, as oposições, enfim, seriam os componentes da perfeição do ser total. O que Jung denomina individuação consiste, essencialmente, em um tipo de *coincidentia oppositorum*, objetivo principal da atividade psíquica integral. Logo, a individuação seria “a grande jornada do ego na busca e no aumento de si mesmo”, uma vez que o Eu compreende não apenas a totalidade da consciência, mas também o conteúdo do inconsciente.

Desta concepção e formulação junguiana nós aplicaremos o substrato do mito que nos interessa e que é motor da interpretação deste estudo, qual seja o mito do Andrógino.

Entendendo que a teoria de Jung é de derivação mítica e sacra, julgamos pertinente mostrar de que veia religiosa procede a aplicação realizada, e, mais internamente ainda, de qual vertente mítica é derivada.

É sabido que os mitos da androginia se estendem ancestralmente por inúmeros povos civilizados, épocas e religiões. Do oriente ao ocidente (em si dois pólos de oposição...), da Antiguidade Grega ao misticismo da Índia, da Antiguidade persa ao judaísmo e posteriormente ao cristianismo, a dialética do Bem e do Mal como coexistente na divindade, em oposição e em coincidência, tornou-se o meio mais próximo da compreensão do *mysterium Dei*. O fato é que a coexistência dos opostos na divindade originou primitivamente mitos que expressavam também a unidade primitiva do ser humano.

O Homem primordial era tido como um ser divinal e possuidor da totalidade plena representada pelo andrógino simbólico, ancestral da humanidade. Por uma razão ligada frequentemente à causa de revolta ou pecado, essa totalidade é desintegrada. Essa ideia percorreu a história das

religiões e da filosofia, desde Platão, (androginia esférica), passando pelo mito judaico do Adão em queda, por algumas seitas gnósticas cristãs, por entre os temas tântricos e védicos, para se estabelecer na modernidade como símbolos que permeiam o humano do social ao literário, do religioso ao imaginário, do psíquico individual ao inconsciente coletivo.

Ainda que não tenhamos como fim último estudar as diversas derivações do mito do Andrógino, é importante ressaltar que o vemos não como uma descoberta ou uma atualização ocidental, ainda que o tema tenha sobrevivido na prática literária, ou fosse aproveitado nos estudos e formulações de postulados psicanalíticos. Na verdade, o tema do Andrógino, principalmente em literatura, tem sido reduzido a uma formulação de cunho unicamente erótico-extravagante, resumido a um ser que acumula apenas funções e conotações sexuais, estando assim desvinculado de sua significação primeva, qual seja: uma expansão do ser total, espiritual e sagrado, expressiva do Homem. Através da polaridade sexual conjunta no sujeito, ele simbolizaria a totalidade perfeita – tudo o que é, deve ser total – exigida a uma prática iniciática, ao ritual de transformação ou de passagem.

Quanto à presença do mito para a compreensão do sentido literário do personagem Diadorim, convém estabelecer um recuo às fontes, para que, principalmente no caso do andrógino, esse mito seja aplicado em uma de suas especificidades, qual seja: um ser *bissexuado*, ao invés de um ser *bissexual*. Essa distinção é fundamental para que se resguarde o caráter do homem divinal primevo, da prática sexual bissexual que se baseia na degradação tardia do mito, e na perda da sua intenção simbólica sagrada. Assim justificamos e resguardamos nossa interpretação baseada no simbolismo primitivo do mito, ou seja, a androginia como expressão da *coincidentia oppositorum* e como condição para a realização dos “Ritos de passagem”.

### 3) A Androginia e o Rito de Passagem: Diadorim como neófito

*‘Diadorim a vir – do tópo da rua, punhal em mão avançar...’ (ROSA, 1967, p. 450).*

Para o estudioso das religiões Mircea Eliade, em diversas culturas a passagem da puberdade à idade adulta era realizada através de ritos em que se sugeria uma androginização do indivíduo. Segue sua reflexão.

Todos os mitos da androginia divina e do homem primordial bissexuado revelam modelos exemplares para o comportamento humano. Em consequência, a androginia é simbolicamente atualizada através dos ritos. Os fins dessa androginização ritual são múltiplos e sua morfologia extremamente complexa. Basta apenas lembrar que em inúmeras populações primitivas, a iniciação da puberdade implica uma androginização prévia do neófito. (...) Em muitos casos a androginia é sugerida pelo travestimento dos rapazes em moças e vice-versa. Costume este atestado em muitas tribos africanas e também da Polinésia. (...) Os travestimentos intersexuais eram frequentes igualmente na Grécia antiga (...) praticados em certas cerimônias dionisíacas, nas festividades de Hera, em Samos, e em outras atividades ainda. Se considerarmos que os travestimentos eram muito comuns durante o Carnaval ou nas festas de primavera na Europa, e igualmente em diversas cerimônias agrícolas na Índia, na Pérsia e em outras paragens da Ásia, compreenderemos a principal função deste rito: trata-se, em resumo, de sair de si mesmo, de transcender sua situação articular, fortemente histórica e reencontrar uma situação original, trans-humana e trans-histórica, porque precede a constituição da sociedade humana (ELIADE, 1967, p.160).

Plasmado desde a sua remota infância pelas individualizações femininas e masculinas, o personagem Diadorim aproxima-se perfeitamente do Andrógino sagrado. A finalidade e a razão absolutamente inédita da particularidade sexual em drama no romance – seguir em missão de

vingar a morte do pai – propulsiona e atualiza o sentido do mito antigo, uma vez que, enquanto se apresenta como homem, não mantém ou perpetua os desejos femininos de sua realidade orgânica. A quase total exclusão de tendências sexuais (que se apresentam na maior parte ambíguas e bem camufladas pela astúcia com que Diadorim zela pela sua real identidade) e que são demonstráveis ao longo da narrativa (a expressão de ciúmes por Riobaldo, por exemplo), seja por qualquer um dos polos que encarna – masculino ou feminino –, faz dele a criatura divinal que a Antiguidade gerou. Todas as conotações desta ou daquela transparência, ou manifestação dos sinais de amor ou desejo que ele pudesse expressar, são relatadas pelo olhar de um homem, Riobaldo, portanto, um ponto de vista externo, de certa forma imperfeito, pois sempre esteve carregado de hipóteses.

O travestimento, que é uma constante no personagem, tem razões evidentes: ele permite a introdução deste indivíduo no mundo masculino, dota-lhe de força capaz de amealhar poder e prosseguir na missão de se aproximar do personagem Hermógenes. Como assassino de seu pai, Hermógenes entraria – e aqui apelamos a Freud – na cadeia esquemática da sua teoria do complexo de Édipo. Responsável por afastar Diadorim do Pai ainda na infância, Hermógenes representaria a força da Mãe, contra a qual se dirige todo o furor da filha afastada e privada da convivência paterna. Mas esta *filha* precisa, para realizar sua missão, não apenas do revestimento masculino, o travestimento, que se carrega da primeira razão e está na primeira camada interpretativa deste texto-palimpsesto: vingar a morte do pai. Ela precisa também do revestimento mitológico, pois a leitura mítica deste conflito, a metaleitura complementar, é o metaconflito que justifica os aparatos interpretativos e conduzem as leituras a um extrato peculiar e mais resistente que o biografismo puro, à leitura sintomática, ou a qualquer outro veio ligado aos princípios da história literária.

Em complemento a esta informação interpretativa que levantamos, está o fato de considerarmos que ao longo de todo o romance Diadorim é conduzido, como nos rituais antigos, a um ‘rito de passagem’. Trata-se de uma passagem do ser infantil, portanto Andrógino, em suas irrealizações humanas – representadas pelo celibato do herói e pelo desejo de vingança da morte do pai –, ao estatuto de ser completo, feminino, adulto sexualmente maduro.

A amizade estreita que liga os dois personagens, Diadorim e Riobaldo, é, *per se*, uma segunda versão do mito: ao se fazerem *um* na cumplicidade da união, homem-mulher estariam agindo e interagindo no mundo enquanto completude platônica, esférica, sexualmente binária, polar, integral e coesa. Para entender o rito de passagem de Diadorim, é fundamental conhecer as condições da batalha de que se trata, da qual ele e Riobaldo participam.

Perfeitamente amigos e cúmplices desde o início da narrativa, algo extraordinário acontece (entre tantos desta esplêndida trama): no momento em que se principia a batalha contra o bando de Hermógenes, Diadorim e Riobaldo se separaram cada qual em suas posições de guerra predeterminadas pelo combate. Nesta separação e durante a plenitude da batalha travada, Riobaldo – lado masculino-positivo do ser Andrógino que formavam –, conforme o texto nos explica, sofre o que poderia ser interpretado como um sintoma claro de um Acidente Vascular Cerebral, ou uma leve isquemia:

Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Bôca se encheu de cuspes. Babei... Mas eles vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadôro, bramavam. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento... (ROSA, 1976, p. 450).

Posteriormente, a convalescência de Riobaldo será tratada e outros sinais serão dados no texto desta doença que paralisa a pessoa devido à lesão sofrida pelo cérebro. Essa “paralisia” que bloqueará os comandos da fala e dos movimentos do herói acontece justamente no momento em que Diadorim se prepara para se lançar contra seu inimigo figadal. Tratando-se de uma causa “pessoal” e longamente buscada, há uma separação da parceria Riobaldo-Diadorim, para que este último possa cumprir seu destino, sem o apoio do lado masculino. É a solidão do herói em busca de si.

Engalfinhado a Hermógenes, símbolo do desafio do neófito, no coração da batalha, observado, sem, todavia ser socorrido, solitário em suas potencialidades e fraquezas, no âmago do combate tanto ansiado, totalmente entregue ao seu destino, Diadorim atualiza a plenitude do seu rito de passagem.

Fisicamente unidos, ainda que pela força da morte, a luta entre Diadorim e Hermógenes forma uma terceira totalidade representada por Diadorim, ser total masculino e feminino atracado ao exemplo mais feroz da masculinidade negativa, diabolizada durante toda a narrativa, encarnação do próprio Mal.

Há, portanto três tipos de representação Andrógina no romance: a primeira formada por Diadorim: completude independente, a mais pura delas; a segunda formada por Diadorim-Riobaldo; e a terceira encarnada por Diadorim-Hermógenes.

Estando Diadorim cumprindo um rito de passagem através da batalha, quando mais ele se aproxima de sua metamorfose final, tanto mais o Andrógino que encarna se bestializa e se desfaz numa expressão hedionda e caricata da perfeição com que inaugura o romance.

#### 4) Diadorim no coração da Mandala, ou o nascimento reverso do Herói

*E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto (ROSA, 1967, p. 453).*

Considerando o *situs* da batalha, podemos associá-lo a uma *Mandala*.

Esse termo quer dizer “círculo”; as traduções tibetanas o definem tanto como “centro” como por “o que rodeia”. Na verdade, uma Mandala representa toda uma série de círculos, concêntricos ou não, inscritos em um quadrado. A Mandala representa desta forma uma *imago mundi*, e ao mesmo tempo, um panteão simbólico (ELIADE, 1967, p.50).

Nos ritos primitivos de passagem, o neófito devia ser introduzido em uma Mandala, cuja função pode ser considerada pelo menos como sendo dupla, como o é o Andrógino. Inserir um neófito em uma Mandala equivale a um ritual de iniciação. Por outro lado, a Mandala defende-o de toda força exterior nociva e ajuda-o ao mesmo tempo a se concentrar, a achar o seu próprio “centro”. Chegava-se ao centro simbolicamente depois de atravessar um labirinto, que personalizava cada Mandala, fazendo com que cada traçado representasse um destino a se cumprir através do *rito*.

Em duas situações Diadorim é introduzido na Mandala, em seu rito de iniciação.

A primeira com Hermógenes. Ambos entram no traçado representado pelas ruas, depois pelo riscado que realizam, formando o labirinto com o movimento dos próprios corpos em luta, e chegam até o centro, quando Hermógenes é morto.

Diadorim a vir – do tampo da rua, punhal em mão avançar – correndo amouco...

Ái, eles se vinham, cometer. Os trezentos passos. (...) Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações... (...) Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... (ROSA, 1967, p. 450).

A segunda Mandala é representada pelo próprio velório do herói. Apesar de conseguir matar o seu inimigo, encarnação da Mãe Viril, Diadorim também sucumbe. Seu velório é a representação da segunda Mandala, em que penetra desta vez, morto.

Que trouxessem o corpo daquele rapaz môço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” – conforme era. – “Gente, vamos trazer. Esse é o Reinaldo...” (...) O Quipes veio, com as velas, que acendemos em quadral. \*3 (ROSA, 1967, p. 454).

Um círculo se faz com seus companheiros e Diadorim é introduzido no quadrado da Mandala. A superposição do círculo e do quadrado revela o gráfico místico. Porém o herói entra na condição revelada: como *mulher*, fato que permite uma enumeração de todos seus atributos físicos com total liberdade por Riobaldo.

Estavam então, consumados o trânsito e o destino.

O andrógino, separado de sua parte masculino-positiva – Riobaldo – perde-se, desveste a capa mitológica, mas seu estatuto feminino total, pleno, revelado em sua beleza e sofrimento se dá apenas com a morte. A morte representa o nascimento reverso do herói, assim como Diadorim fora homem... A morte também interpretada como plenitude orgástica, em que só se é aquilo que hormonalmente se constitui em força. O Andrógino não tem espaço de expressão neste momento e o ser que encarnava puro, mítico e pleno, iniciático e iniciador do romance, se desfaz totalmente.

Por fim, o próprio corpo de Diadorim torna-se uma Mandala, na qual penetra a outra metade do Andrógino: Riobaldo.

Ao entrar na trama da Mandala-Diadorim, Riobaldo pende para dentro de si próprio em queda mais que labiríntica, também abissal, pois equivale encontrar uma parte sua perdida para sempre, mais que paralisada, pois algo paralisado pode recuperar movimentos. Trata-se de uma parte de si mesmo que está morta. Elementos alquímicos e religiosos, tão ao gosto junguiano são revelados e evocados, como a pedra de ametista que é colocada junto ao corpo, como se pudessem com suas propriedades fazê-lo reviver – visão pagã, xamânica, cosmogônica –, assim como elementos religiosos cristãos, capazes de protegê-lo em sua jornada para o além.

No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou – ah! – a pedra-de-ametista, tanto trazida...

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável; abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...”

Foi assim, eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo.” (ROSA, 1967, p. 454).

Em *Grande Sertão: Veredas*, as Mandalas exercem todas as suas primitivas funções: iniciação e proteção. São iniciáticas a Diadorim, a Hermógenes e a Riobaldo. Porém, se para os dois primeiros são iniciáticas, não são protetoras, mas cabalísticas e fatais, pois precipitam os “neófitos” em quedas tremendas. Nelas, o Bem e o Mal que os personagens encarnam se fragmentam, se aniquilam e cessam de agir no espaço cosmogônico textual.

\*3 Nós grifamos.

Para Riobaldo, a mandala é iniciática e também protetora, pois o herói consegue protegido, (ou vivo...), prosseguir seu destino. Mas prossegue enquanto metade fragmentada do andrógino que compôs antes.

### 5) "Diadorim, meu amor", ou o Narciso afogado

*Diadorim tinha morrido – mil-vêzes-mente – para sempre de mim* (ROSA, 1967, p. 451).

Diadorim representa o lado feminino de Riobaldo. Equivale ao seu duplo especular, sua visão feminina de si, para o qual ele olha de forma narcisista durante todo o tempo em que estiveram juntos. Ao se apaixonar por Diadorim, Riobaldo está na verdade se apaixonando por si mesmo, pelo seu reverso-universo secreto feminino. Duplamente narcisista. A visão de Diadorim morto e revelado é um momento de explosão onde Riobaldo, estupefato diante do que constitui a maior epifania feminina do texto, não consegue nomeá-lo, nada conseguindo dizer:

E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...” (ROSA, 1967, p. 454).

Deslumbre, a aparição da luz está na própria composição do nome Diadorim, que podemos ler como *Deusa de ouro*, (do latim: *dea=deusa + auro=ouro*), ouro que está presente no lamento de Riobaldo:

“Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes. Buriti, do ouro da flôr...” (ROSA, 1967, p. 453).

O nome *Diadorim* evolui no fim da narrativa para Deodorina, conforme o registro de nascimento encontrado por Riobaldo:

Lá ela foi levada à pia. Lá, registrada, assim, em 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gôzo de amor... (ROSA, 1967, p. 458).

Quais de seus companheiros de bando inspirariam a eclosão da paixão secreta que permeia os discursos de Riobaldo? Por que, nenhuma outra figura masculina do romance: Quipes, Paspé, Medeiro Vaz, Alaripe, João Concliz, entre dezenas de outros, jamais despertaram o deslumbre como o fez Diadorim?

Diadorim deslumbra Riobaldo porque oculta o *mysterium feminae*.

Todos os outros elementos masculinos estão presentes ao extremo nos outros camaradas e no próprio Riobaldo, portanto lhe são indiferentes.

Se Diadorim, em vida, compõe com Riobaldo a Andrógina-completude total, sua morte transforma Riobaldo no masculino amputado, incompleto, errante, em anseios tristonhos de totalidade.

É aqui que Narciso se afoga.

## 6) As epifanias femininas post mortem

A Deus dada. Pobrezinha... (ROSA, 1967, p. 453).

Com a morte de Diadorim, acontecem três epifanias femininas no texto.

Espaço demarcado pela própria abundância de personagens masculinos que o romance propõe, essas epifanias sinalizam que o Andrógino, antes do rito de passagem, é uma presença bloqueadora do princípio feminino. Concluído o rito, o feminino floresce, renasce e atua como jamais em toda a narrativa. Mas foi preciso que o Andrógino sucumbisse.

Logo após, dois nomes femininos são evocados na narrativa:

Notícia de Otacília me dessem;

.....

“O homem se chamava só Adão Lemos, indo conduzindo a irmã dêle, fazendeira, cujo nome é Aesmeralda...” (ROSA, 1967, p. 452).

Não há referência específica relativa à função desse último personagem, Aesmeralda. Concluímos que, dentro do enquadramento mitológico proposto, trata-se de mais um signo do feminino que brota e se expande.

Otacília e Aesmeralda são ambos nomes simbólicos de importante natureza alquímica e oculta.

*Otacília* tem origem latina – *octo*=oito, e *cilicium*, ou *silicium*=resignação, sacrifício voluntário (CHEVALIER, 1973, p. 395). O numeral 8 na posição horizontal, revela o símbolo do infinito. Infinito das possibilidades ofertadas a Riobaldo no futuro. Visitado por sua prometida, Otacília, durante sua convalescência, Riobaldo lhe confessa:

Mas eu disse tudo. Declarei muito verdadeiro e grande o amor que eu tinha a ela; mas que, por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido. O que confessei. E eu, para nojo e emenda, carecia de uns tempos. Otacília me entendeu, aprovou o que eu quisesse. Uns dias ela ainda passou lá, me pagando companhia, formosamente. (ROSA, 1967, p. 457).

Ela ouve e aceita resignadamente o que lhe diz Riobaldo.

Otacília sempre esteve presente nos discursos: como toda cadência do romance, oposta, mas também coincidente, esteve longínqua e presente, como promessa reservada.

Em sua generosidade essencial, o lado *feminino* do Andrógino, ainda que morto, oferece à sua outra metade mais uma possibilidade de encontrar completude.

E *Aesmeralda* é pedra preciosa, conforme a linguagem alquímica, de *luz verde*, o que lhe atribui um significado esotérico e um poder regenerador. Para os alquimistas representava a pedra de Hermes, mensageiro dos deuses e possuiria a propriedade de eliminar a mais densa treva. Por outro lado era também a pedra que se projetara do rosto de Lúcifer, durante sua queda. Como pedra representante das ciências ocultas, a esmeralda possui, como sustentáculo de símbolo, um aspecto fasto e outro nefasto. Esses aspectos benditos e malditos da pedra a fazem patronímico de mulher, que, dentro da *cosmologia* roseana, nunca surge como instância (ou entidade) regida pela unidade, mas sim, e sempre, pelo duplo. Surgindo neste instante epifânico do texto, onde tudo são trevas, acreditamos que ela age enquanto princípio positivo.

Em seguida entra em cena a terceira mulher: a viúva de Hermógenes. Todo o tempo designada como *a Mulher*, ou *aquela Mulher*, com maiúsculas é ela quem lava e veste o corpo de Diadorim e a primeira a ter a visão da condição feminina da heroína. A Mulher lembra a figura de Maria Madalena, personagem do Evangelho. Amiga de Jesus, ela teria sido a primeira pessoa a ver

Cristo ressurreto. Como Maria Madalena, (duplo M), “do corpo de quem se expulsara demônios”, também a Mulher que desvela, descobre, Diadorim era casada com um personagem totalmente e constantemente demonizado durante toda a narrativa. Para justificar sua proximidade desta revelação, é necessário que ela “renegue” o mal, no caso, Hermógenes, seu marido. O texto então comunica:

Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. – Eu tinha ódio dele... – ela disse; me estremecendo. (ROSA, 1967, p.452).

E depois confirma a bondade da Mulher: “Aquela Mulher não era má, de todo”. (ROSA, 1967, 453).

Ela é convidada a presenciar a terceira Mandala constante no meio da rua, constituída pelo traçado simbolizado pelo quadrado do quarto, pelo labirinto do corredor, pela quadradura da janela e enfim pela rua, onde, no centro, jaz o corpo de seu marido:

Como estavam indo abrir aquele **quarto**, trazendo do **corredor** a mulher do Hermógenes. Ela visse. – A senhora chegue **na janela**, dona, espia para **a rua**... – o que João Concliz falou. Aquela Mulher não era malina. – A senhora conheça, dona, **um homem** demoiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro... (ROSA, 1967, p. 452).<sup>\*4</sup>

Este corpo que jaz atualiza mais uma vez o tema, que ousamos variar e repetir da seguinte forma: “... o diabo na rua..., no meio da Mandala”.

## 7) Conclusão

*Aqui a estória acaba* (ROSA, 1967, p. 454).

Três composições andróginas, três Mandalas, três epifanias femininas.

Sob o símbolo de trindade mítica e mista que os regem, os móveis narrativos se organizam neste momento final. A duplicidade do andrógino é inversamente proporcional à força ternária das revelações míticas e esotéricas do texto, com elas jogando, delas gerador.

Tesoura de prata para os cabelos de Diadorim, faca de ferro para o ventre de Hermógenes. A nobreza e a força dos metais que a natureza propõe – noções tão caras à Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung e à Teilhard de Chardin – forjam, emolduram e contextualizam o Bem e o Mal.

Nem vencedor nem vencido, Riobaldo, como a segunda formação mítica do andrógino que perde sua metade feminina – Diadorim –, parte, rumo a infinitas possibilidades.

Com mais este símbolo do infinito total –  $\infty$  – o romance termina. Ou retorna ao ponto inicial, onde se lê: “Nonada”.

*Tudo e Nada* em um, formadores da dualidade contrária e convergente, ou *coincidentia oppositorum*, essência do Andrógino e deste texto.

<sup>\*4</sup> Nós grifamos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CHEVALIER, Jean, G. Alain. *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Seghers, 1973.
- DELCOURT, Marie. *Hermaphrodite, mythes et rites de la bisexualité, dans l'antiquité, classique*. Paris: PUF, 1958.
- ELIADE, Mircea. *Méhistophélès et l'androgynie*. Paris :Gallimard, 1962.
- FREUD, S. *A interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência estética*. Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Disponível em: <[http://www.lacanbrasil.com/lectura.php?auxiliar=tribuna/mai2011/interesse\\_cientifico\\_freud.html](http://www.lacanbrasil.com/lectura.php?auxiliar=tribuna/mai2011/interesse_cientifico_freud.html)>, vol. XIII, Seção F. 1976, texto originalmente publicado em 1913. Acesso em 20 mar. 2012.
- JUNG, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*, Paris : Gallimard, 1944.
- \_\_\_\_\_, *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_, *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KOFMAN, Sarah. *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris: Payot, 1970.
- LANSON, Gustave. *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*. Paris: Hachette, 1965.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti, 1963.
- \_\_\_\_\_. *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Jean Racine*, 1986.
- MENEZES, Adelia B. de. *Grande Sertão: Veredas e a Psicanálise*. Disponível em: <[http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10\\_Parte01\\_art01.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art01.pdf)>. Acesso em 20 mar. 2012.
- NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”, in: *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro: José Olympio, 5ª ed. 1967.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. *Pour la critique*, Paris: Gallimard, 1992.
- UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: A Metafísica de Grande Sertão*. Tradução de José Carlos Garbuglio, São Paulo: EDUSP, 2010.

ARTIGO RECEBIDO EM: 09 nov. 2011

ARTIGO ACEITO EM: 19 mar. 2012

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: FERREIRA, Cláudia Falluh Balduino. “Diadorim, Meu Amor” ou o Narciso afogado: o mito do andrógino e ritos de passagem em Grande Sertão: Veredas. *Revista Criação & Crítica*, n. 8, p. 33–46, abr. 2012. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoocritica/dmdocuments/CC\\_N08\\_CFBFerreira.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoocritica/dmdocuments/CC_N08_CFBFerreira.pdf)>. Acesso em dd mmm. aaaa.