

O PARADOXO DA TOTALIDADE EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS
COINCIDENTIA ET SEPARATIO OPPOSITORUM

"O platonismo de Guimarães Rosa é inseparável da tradição hermético-alquímica."
Benedito Nunes - *O dorso do tigre*.

I. TRANSMUTAÇÃO E CONCILIAÇÃO DOS OPOSTOS

A complexidade e dramaticidade da narrativa roseana, em *Grande Sertão: Veredas*, funda-se num antigo simbolismo: a solidariedade entre o Bem e o Mal, no processo cosmogônico, e a perfeição humana vista como uma unidade sem fissuras. Esse simbolismo remete-nos à visão da totalidade como paradoxo, que pretende, na conciliação dos opostos, conquistar a harmonia primordial, em que os elementos antagônicos se complementam e explicam a tensão da experiência humana entre Bem e Mal, Deus e Diabo. Remete-nos, também, ao mito do andrógino, o *filius philosophorum*, reintegração do Sol e da Lua, do Rei e da Rainha, nos processos alquímicos, que tem a função de desvelar a Pedra Filosofal.

Em magnífico trabalho, Mircea Eliade¹ desenvolve o mito da *simpatia* entre Deus e o Diabo, exemplificado no *Fausto* de Goethe. Veja-se, a propósito, o *Prólogo no Céu*, do qual extraímos a seguinte passagem:

O Senhor

Deves também depois aparecer aqui em toda a liberdade; nunca odiei os teus iguais. De todos os espíritos que negam, ao menos ficou-me o burlão para lastro. A atividade do homem pode muito facilmente afrouxar, ele gosta de um imediato repouso completo; por isso, dou-lhe com prazer esse companheiro que o excite, atue sobre ele e que deve proceder diabólicamente.

(Aos Anjos)

Todavia, vós, legítimos filhos de Deus, alegrai-vos com as belezas da criação sempre renovada! A potência criadora que age e vive eternamente vos retém nas barreiras propícias do amor; fortalecei com pensamentos duradouros o que adiante de vós se agita em vacilantes apari-

ções.

(Fecha-se o céu, os arcanjos se dispersam)

Mefistófeles

De tempos a tempos gosto de ver o Velho. E evito romper com ele. É muito distinto da parte de um Grão-Senhor trocar tão humanamente palavras com o diabo em pessoa.²

Mais do que rastrear identidades temáticas, importa verificar o tratamento desse simbolismo em *Grande Sertão: Veredas*. Em Goethe, verifica-se a contradição que, opondo o Bem ao Mal, produz o aperfeiçoamento e o reconhecimento da perfeição divina, toda indulgência e sabedoria. Portanto, tal luta pressupõe uma Essência totalizante e tranquilizadora, tão cara ao idealismo romântico. O Diabo, colaborador de Deus, *estimula* o homem ao Bem, pois o impede de estagnar-se, alheio ao fluxo da vida.

Em Guimarães Rosa, tal dicotomia não expressa apenas contradições que pressupõem uma síntese: a tragédia de Riobaldo esbarra num paradoxo insolúvel, pois o *existir* só se dispõe (e não se explica) no *existindo*, assim como o *narrável* não se deixa desvelar, em toda sua potencialidade articulatória, no *narrando-se*.

As linhas tortas da escritura divina são substituídas pelas palavras tortas do narrador - revive-se a tortura de existir na expressão torturada:

"Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi."³

Resta, do real vivido, o solilóquio do homem com seu duplo, com sua duplicidade - que é uma forma de fazer falar o silêncio e calar o interdito.

Assim o "teatro do mundo", em Guimarães Rosa, não se esgota numa fantasmagoria de aparências que *copiam* uma essência definida e definitiva:

Solei um vexame, por não saber a resposta concernente, nuns casos como esse - resposta que eu achava que devia de ser uma só, e a justa, como em teatral em circo em pantomima bem levada. O que é igual quase um calar. (GSV, p. 428)

Por isso, o caráter de *representação* (aqui compreendida tanto como desempenho de uma função, como presentificação do passado revivido obsessivamente pelo narrador, ao mesmo tempo ator e autor) se reveste de um dinamismo no qual Riobaldo não pode ser

protagonista e sim, desdobrar-se em antagonistas num corpo-de-baile incansável.

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.⁴

O *ludus*, jogo representado, a cada passo, torna-se *agon*, luta pela representação. Observem-se as seguintes passagens:

O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível. Por certo que eu já estava crespo da confusão de todos. Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de siseudez e alegria. Vida devia de ser como na sala de teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava. (GSV, p. 232)

Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa - a inteira - cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada pessoa viver - e essa pauta cada um tem - mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteador, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo que o beltrano fizer, o que todo o mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representante - sua parte, que antes já foi inventada, num papel...

Ora, veja. Remedeio peço com pecado? Me torço! (GSV, p. 456)

A iniciação ao mistério (a onisciência, a clarividência) não se processa, porém. Entre o passado e o presente, há a travessia da memória - eterno *descensus ad inferos* - o raso imprevisível em que o tempo é putrefação e renascimento contínuos, em que as sensações, verdades e certezas, não se definem.

"La figura de Cronos - Saturno simboliza al Gran Destructor que es el tiempo y, por consiguiente, tanto la muerte (= *putrefactio*)

como el renacimiento!"⁵

Esquematisando o jogo paradoxal da representação, temos o seguinte:

Tempo vivido ATO	X	Tempo narrado POTÊNCIA
<i>passado</i> <i>peco</i> (definhamento, fraqueza imperdoável)		<i>presente</i> <i>pecado</i> (destino marcado, inevitável)
<i>intedito</i> <i>era</i> o que eu acho		(re)velação ē o que eu achava
<i>mediação</i>		
<i>impossível</i>		
↓		
<i>Menino</i> inocência primordial		
<i>Teatro</i>		
↙ representação ambígua (pacto e pauta) ↘		
desempenho sisudo, alegre, com forte gosto (vida em ato)		lei escondida, vivível, mas não-achável (vida em potência)

A coexistência da verdade e do erro, do bem e do mal disfarçados, ordena (ou desordena) o fluxo da narrativa: o grau de acabamento e perfeição do ser no tempo, no seu processo de criação e modificação (a vida em ato, paradoxalmente incompletada, pois é *outro* o ator, distinto do *narrador*), se mede em função de uma potencialidade original de ações (a vida em potência, intraduzível mistério de conjunções e disjunções, como as múltiplas veredas nos vazios do sertão, pois é *outro* o *narrador*, distinto do autor). Disso resulta o entrecruzar-se de verdades e de erros, do *antes* e do *agora* (como também do *sempre* e do *nunca mais*), vacilações de certezas, hesitações na manifestação de sentimentos, que vão sendo entrevistados através de Diadorim - a *opus magnum*⁶ de Riobaldo, por que é também, e principalmente, o narrar de seu obscuro processo de transmutação, de experiência da dor, da amorfia do universo, do caos primordial, das trevas de onde surgirá a luz do conhecimento. "Hermaphroditus mortuo similis, in tenebris jacens, igne indiget."⁷

É a passagem do *separado* (a conjunção hermafrodita) para o ser intersexuado (o andrógino, de forma esférica, fruto do grande ovo cosmogônico). É importante (do ponto de vista tanto metafísico, quanto psicanalítico e narrativo) realçar essa passagem da bissexualização (*separatio*) para a intersexualização (*coincidentia oppositorum*), que é o próprio processo de transformação e regresso do homem a um começo por excelência. Os simbolismos do *Menino* e do *Teatro* em Guimarães Rosa estão associados a esses mitos que

revelan que en el comienzo, *in illo tempore*, existía una totalidad compacta, y que esta totalidad fue seccionada o fracturada para que el mundo, y la humanidad pudiesen nacer. Al andrógino primordial, especialmente el andrógino esférico descrito por Platón, corresponden, e el plano cósmico, el huevo cosmogónico o el gigante antropocósmico primordial.⁸

Por isso, insistimos no processo de tratamento que Guimarães Rosa dá a velhos mitos da androginia divina, da ambivalência da divindade - além de ser uma reflexão sobre a criação e modificação do ser humano, ontológica e historicamente, é uma reflexão da criação sobre a própria criação (a representação enquanto *pacto*, isto é, interação de elementos opostos submetidos a uma reciprocidade obrigatória de leis; e enquanto *pauta*, isto é, submissão de elementos opostos a uma regularidade imanente de leis).

Completando o jogo de ambivalências, podemos ainda fazer a seguinte relação:

pacto: "cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho."

pauta: "para cada representante - sua parte, que antes já foi inventada num papel..."

Desse modo, cremos ter demonstrado que a dicotomia Deus/Diabo ultrapassa (sem perder de vista) as dimensões metafísicas, para atingir a essência da própria representação do homem e do seu duplo, em permanente tensão, entre o enunciado e a enunciação. Em outras palavras, o discurso do *outro*, do imaginário e suas representações.

Dentro dessa perspectiva, a androginia intencionalmente aparente (vale o paradoxo da expressão) de Reinaldo/Diadorim mascara a androginia latente de Riobaldo, intencionalmente interdita.

Observe-se que, ao final da travessia narrativa, Maria Deodora é que é enterrada num lugar "adonde ninguém ache, nunca se saiba..." (GSV, p. 564)

Aquilo que Riobaldo persegue, obsessivamente, é a figura inquietante do Reinaldo, o Menino, ente andrógino, que é o seu duplo - complementação e falência.

Não podemos esquecer que o mito da androginia está também associado à representação da totalidade e conciliação dos opostos - um retorno a um começo não-fraccionado.

Psicológicamente, no se debe descuidar que la idea de androginia representa una fórmula (por aproximación, como casi todas las fórmulas míticas) de la "totalidad", de la "integración de los contrarios". Es decir, traduce a términos sexuales y por tanto muy evidentes la idea esencial de integración de todos los pares de opuestos en la unidad. En consecuencia, según Eliade, la androginia es sólo una forma arcaica de biunidad divina; el pensamiento magicorreligioso, antes de expresar el concepto en términos metafísicos (*esse non esse*) o teológicos (manifestado, no manifestado), lo expresó en términos biológicos.⁹

Aqui, mais uma vez, a dicotomia Bem/Mal vai ultrapassar (sem, também, perder de vista) o seu significado metafísico, e discutir, a nível sexual, a ânsia de integração de elementos contrários, colocados em tensão (que pode ser analisada do ponto de vista mítico, político, sociológico, cultural, psicanalítico, ideo -

lógico).

Como se tem tantas vezes representado a relação Riobaldo/Diadorim do ponto de vista metafísico (o sacrifício e a redenção da alma) e do ponto de vista psicanalítico (o homossexualismo e a interdição), vamos, neste trabalho, estudar alguns aspectos desses dualismos em função de arquétipos.

Com isso não queremos negar a importância dessas outras perspectivas de análise - apenas procuramos realçar alguns motivos que marcam certa linha da literatura brasileira: não vamos aqui discutir-los, por fugirem ao nosso propósito, mas, apenas para ligeira consideração, observe-se com que originalidade os simbolismos da coincidência dos opostos e da androgenização aparecem em autores como Álvares de Azevedo (*Macário* e poesias), Machado de Assis (*D. Casmurro* e a *Igreja do Diabo*, por exemplo), Campos de Carvalho (*Vaca de Nariz Sutil*, *Chuva Imóvel*).

Com tratamentos diversos e outros condicionamentos, tais autores, entretanto, desenvolvem mitos de integração que sobressaem, em épocas de decadência e conflito, refletindo, em suma, sobre a antiquíssima questão da unidade da matéria e o princípio da atomização.

II. MITEMAS: a travessia como hierofania da transmutação

Vamos limitar nossa análise a alguns aspectos do espaço físico e regional do sertão, discutindo-os em função da representação simbólica que assumem no corpo do romance, sem nos esquecermos de que tais aspectos míticos se referem a um contexto sócio-cultural, em bora não desenvolvamos essa perspectiva de análise.

Faremos, portanto, referência aos rios e aos bandos de animais e homens que configuram a fantástica geografia dos gerais.

Logo, neste estudo, tomamos três mitemas:

a água

os pássaros

os centauros

aqui compreendidos como unidades mínimas do mito da união dos contrários e do mistério da totalidade, o qual determina a estrutura de *Grande Sertão: Veredas*.

Esses mitemas, por se reportarem a imagens comuns e primordiais, pertencentes a povos inteiros ou a certas etapas de sua história, vão caracterizar-se como representações arquetípicas da

existência e solidariedade do Bem e do Mal e da dicotomia intersexual do homem primordial.

III. OS PÁSSAROS E A ÁGUA

Tais mitemas, amplamente explorados em *Grande Sertão: Veredas*, interessam-nos principalmente por constituírem representações simbólicas da tensão de elementos opostos que não se excluem, isto é, compartilham da representação da idéia de vôo e fluxo contínuo, no plano horizontal, e se opõem como representações do alto (céu) e do baixo (terra), no plano vertical, para significarem, em última instância - ao nível da tensão entre o alto e o baixo, o vertical e o horizontal - aquilo que *paira* ou *flui* entre um espaço e outro.

Estão intimamente relacionados com a imagem exemplar da Água - a *aqua permanens* dos alquimistas - e do Ar, imagem exemplar, também, da desmaterialização (*separatio*) essencial à transmutação do homem:

Porque si la Piedra es el resultado final de una operación fabulosa ("aprende que éste es un camino muy largo", *longíssima vía*, nos advierte el *Rosarium*), también es al propio tiempo extremadamente accesible: efectivamente, se encuentra en todas partes. Ripley (circa 1415 - 1490) escribe: "Los Filósofos dicen que los pájaros y los peces nos dan la Piedra; cada hombre la posee y se encuentra en todos los sitios, en vosotros, en mí, en todas las cosas, en el tiempo y en el espacio. Se ofrece a sí misma en forma despreciable (*vili figura*). Y de ella brota nuestra *aqua permanens*". Según un texto de 1526 publicado en el *Gloria Mundi*, la Piedra "es familiar a todos los hombres, jóvenes y viejos, se encuentra en el campo, en la aldea, en la ciudad y en todas las cosas creadas por Dios y, sin embargo, es despreciada por todos. Ricos y pobres la manejan todos los días. Las criadas la arrojan a la calle. Los niños juegan con ella. Y, sin embargo, nadie la aprecia, aun cuando sea, después del alma humana, la cosa más maravillosa y más preciosa de la Tierra y tenga el poder de hacer caer a Reyes y Príncipes. Sin embargo, es considerada como la más vil y despreciable de las cosas terrestres..." (...) En cierto modo puede compararse la existencia del alquimista, que desemboca gracias a la Piedra filosófica en otro plano de existencia espiritual, a la experiencia del *homo religiosus*, que asiste a la transmutación del Cosmos por las hierofanías. La paradoja de la hierofanía consiste en que manifiesta lo sagrado e incorpora lo trascendente en "un objeto despreciable", en otros términos, ejecuta una ruptura de nivel.¹⁰

Essa longa citação interessa-nos no sentido de que entrelaça os mitemas analisados com a experiência máxima da *opus alchymicum*: a obtenção da Pedra filosofal, capaz de identificar e solidarizar todos os contrários, de levar o homem ao conhecimento da Perfeição absoluta, de converter o mal em bem, de reconciliar os inimigos, etc.

E essa pedra está presente em *Grande Sertão: Veredas*, como índice do paradoxo da totalidade e perfeição, porque, embora acessível, permanece inapreensível aos olhos ainda profanos.

Riobaldo traz uma pedra de Arassuaí (um *topázio*, cf. p. 59, e uma *saíra*, cf. p. 352, obra citada).

Curiosamente observamos a transmutação da pedra do *amarelo ao azul*, uma transmutação mineral que, representando uma transmutação espiritual, corresponde inversamente ao processo, na alquimia, da passagem da *água ao ouro*. Ouro que está em todas as partes, como advertem os alquimistas, mas é difícil de ser alcançado. Vejam-se as seguintes passagens, que acentuam a importância da inversão do processo:

Isto, sabe o senhor por que eu tinha ido lá daqueles lados? De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. Eu passava fácil, mas tinha sonhos, que me afadigavam. Dos que a gente acorda devagar. O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. Pior foi quando peguei a levar cruas minhas noites, sem poder sono. Diadorim era aquela estreita pessoa - não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. Voltei para os frios da razão. Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui em mão de minha mulher!

Ou conto mal? Reconto. (GSV, p. 59-60)

O recontar é o transformar do narrado e do narrando, cujo símbolo aqui é a pedra. Símbolo de um conhecimento que se oferece e se renega como absurdo e, ao mesmo tempo, apreciável e desprezível. A pedra não se possui na mão da mulher de Riobaldo - pois o conhecimento do amor e sua transmutação continuam sendo a atração por Diadorim, sempre presente, não como mulher, mas como reflexo da androgínia latente de Riobaldo, de uma relação interdita, mas que implica a complementação de Riobaldo.

Riobaldo oferece a pedra a Diadorim - este reluta em aceitá-la, recusa-a, prometendo recebê-la após a vingança.

Isso, de arreves, eu li com háã; e mesmo antes, quando apontou no rosto dele, para o avermelhar de cor, a palidez da espécie. Delongando, ainda restei com a pedra-de-safira na mão, aquilo dado-e-tomado. Onde declarei:

- Escuta, Diadorim: vamos embora de jagunçagem, que já é o depois-da-véspera, que os vivos também têm de viver por si, e vingança não é promessa a Deus, nem sermão de sacramento. Não chegam os nossos que morremos, e os judas que matamos, para documento do fim de Joca Ramiro?! (GSV, p. 353)

Para Riobaldo o mistério permanece: "A gente só sabe bemaquilo que não entende." (GSV, p. 357)

A sabedoria (o conhecimento da totalidade das cousas humanas e divinas) só se realiza quando não atua o entendimento: isto é, quando os sentidos e a memória não têm mais a parte principal. Os sentidos e a memória só podem processar a compreensão fragmentada, já que a sabedoria pressupõe a inserção na totalidade.

Por isso consideramos esse jogo entre o saber e o entender, o enunciado e a enunciação, em *Grande Sertão: Veredas*, a expressão dialética da tensão do homem entre sua individualidade e sua identificação com o outro, que constitui, em toda a narrativa moderna, uma projeção da *coincidentia oppositorum*.

Voltando aos mitemas, tomemos uma passagem em que Diadorim é identificado com um pássaro:

Tropear cavalgada - nós três: o Quipes, Alaripe e eu - meio a esmo, isso é que se tinha. Refiz o frio da idéia. Mas, nos primeiros ares, nem consegui. Eu despropositava. - *Diadorim é doido...* - eu disse. Todo me surripiei, instanteante: tanto porque "Diadorim" era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido. Alaripe só fez que susteve cara de não entender, e disse soamente: - Hem? Mas, aí, eu desmanchei o encoberto, dando o do passado, me desimportava; consoante expliquei: "Diadorim" é o Reinaldo... Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: - "Dindurinh!..." Boa apelação... Falava feito fosse o nome de um pássaro. Me franzi. - *O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço...* Falei mais alto. - *Danado...* - repeti. Alaripe, por respeito, confirmou: - *Ah, danado é...* Por que era que não dava outro jeito, dele comigo conversar, que não fosse com essas reverências? (GSV, p. 533)

Toda a inquietação que marca as relações ambíguas de Riobaldo e Diadorim explode na revelação do nome proibido que é o mascaramento, como já se viu, da androginia interdita em toda a narração. Poderíamos dizer que, entre Riobaldo e Reinaldo ou entre Riobaldo e Deodorina, deve atuar, segundo o pensamento hermético-alquimista, o ser andrógino (de nome *transmutável*, portador das forças em atividade, logo associado à idéia do mal, da danação). Esse ser andrógino é o Diadorim (diferente do Reinaldo, diferente de Deodorina), que transfunde e transtorna Riobaldo no mistério que é *ser. Re-bis*, coisa dupla, paradoxal.

Mistério mais inquietante ainda, porque realça a dupla influência que Diadorim exerce sobre Riobaldo: uma influência ao mesmo tempo satânica e divina. Danado jagunço com nome de pássaro. Como Lúcifer, o mais belo dos seres intermediários, o portador da luz e das trevas, participante - como o próprio homem - do alto e do baixo, pela origem divina e pela queda.

Os entes alados (pássaros, anjos, cupidos, o *daimon* grego, etc.) são símbolos de elevação espiritual, elementos evocadores do poder liberador do pensamento, da aspiração ao conhecimento livre e incondicionado, da integração da alma e de sua elevação do nível da sexualidade ao do erotismo puro. Mas simbolizam, também, as aspirações, amorosas e intelectuais, irrealizáveis.

Desse modo, Diadorim desvenda o mundo e seus vazios para Riobaldo: Diadorim é a sua luz e também a sua neblina.

A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece - neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... A da-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua - se diz - e cangussu mostra pisa em volta. (GSV, p. 27)

Traz-lhe a desvelação do mundo como espaço traiçoeiro, de pássaros e onças, o mundo das forças solares e terrestres em caótica mistura, como antes da queda do homem primordial. Segundo Mircea Eliade, o andrógino é justamente "um dos elementos do grandioso processo de totalização cósmica" - alcançado a partir da experiência da morte e da dor.

El sentido profundo de todos estos rituales nos parece claro; para *hacer* bien una cosa o *rehacer* una integridad amenazada por la enfermedad hay que volver primero ad

originem y luego repetir la cosmogonia. La muerte de iniciación y las tinieblas místicas tienen así una valencia cosmológica: se reintegra el estado primario, el estado germinal de la materia, y la "resurrección" corresponde a la creación cósmica. Para utilizar la terminología moderna, la muerte de iniciación disuelve la Creación y la Historia, libera de todos los fracasos y "pecados" ; en fin de cuentas, del desgaste inseparable de la condición humana.¹¹

Portanto, segundo Eliade, o processo de redução de todas as coisas e fenômenos à matéria prima, à massa confusa, à massa fluida, ao caos, é um processo de *reintegração*:

De aquí que el simbolismo acuático tenga un papel tan importante. Una de las máximas de los alquimistas era: "No efectúes ninguna operación antes de que todo haya sido reducido al Agua."¹²

O primeiro encontro de Riobaldo com o Menino - Diadorim é marcado pela atmosfera mágica desse processo de *reintegração*. Riobaldo, criança, encontra o Menino e vai, com ele, levado por ele, à terrível e fascinante aventura pelas águas do São Francisco. Não se deve esquecer - já que a obra de João Guimarães Rosa está profundamente enraizada em teorias ocultistas - que, na alquimia, o *mercúrio* era denominado água, no primeiro estágio da transformação, e, por analogia, o corpo fluídico do homem, o qual a psicologia atual interpreta como símbolo do inconsciente, da parte informe, dinâmica, e também feminina, do espírito. A água também se associa à idéia de sabedoria intuitiva. A imersão nas águas vai, portanto, trazer o duplo significado de vida e de dissolução, de renascimento e de renovação.

Diadorim *batiza* Riobaldo nas águas do São Francisco, iniciando-o na potencialidade da vida e da morte.

Antecipando o mitema dos centauros, que exploraremos mais adiante, é curioso observar que a iniciação de Riobaldo, no processo cósmico de integração, está ligada à experiência da observação dos bandos aéreos (os pássaros) e à dos bandos terrestres (os centauros) - em que mais uma vez se ressalta a tensão entre o alto e o baixo.

Orientado por Diadorim, Riobaldo entrevê a beleza dos nhambus, dos periquitos em bando, do canto indagador dos araçaris. Entretanto, conhece, ainda, o medo dos confins do rio - do fluir que dividirá, paradoxalmente, a sua vida em duas partes:

"O São Francisco partiu minha vida em duas partes." (GSV, p. 293)

No São Francisco conheceu o medo do ilimitado e viveu a experiência de limitação:

"O meu Urucúia vem, claro, entre escuros. Vem cair no São Francisco, rio capital." (GSV, p. 293)

Como outras personagens infantis na obra de Guimarães Rosa, Diadorim-Menino simboliza o espírito que paira sobre os abismos das águas, antes da criação, e que está, por isso mesmo, mais próximo da Unidade primordial, das origens, da não-divisão.

A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apressando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim. (GSV, p. 100)

Desde os primeiros contactos, Diadorim é a complementação do elemento masculino que deve perfazer a fragilidade feminina, passiva, de Riobaldo e proporcionar-lhe a experiência da totalidade tranqüilizadora. Nele, Riobaldo se *amolda e transfunde* a dramática experiência da amorfia do ser, do ser em busca de sua con-formação:

De repente, uma coisa eu necessitei de fazer. Fiz : fui e me deitei no mesmo dito pelego que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no próprio lugar. Nem me fiz caso do Garanço, só com o violeiro somei. (GSV, p. 167)

Essa transubstanciação física vai gradualmente assumindo a dimensão de um pacto secreto e tácito:

Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: - Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim!... - que era como se Diadorim estivesse dizendo. (GSV, p. 273)

Para não nos alongarmos demais em citações a respeito dos motivos da água e dos pássaros, tomaremos o seguinte com texto exemplar (pois o simbolismo, nele expresso, atuará como *leitmotiv* em toda a obra) dessa consubstanciação Diadorim - Reinaldo:

O rio, objeto assim a gente observou, com uma croa de

areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda a brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas melhor de todos - conforme o Reinaldo disse - o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama manuelzinho-da-croa.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera de les pássaros, em seu começar e descomeçar dos vãos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas Reinaldo gostava: - "É formoso próprio..." - ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. Pra e pra, os bandos de patos se cruzavam. "- Vigia como são esses..." Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. - "É aquele lá: lindo!" Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea - às vezes davam beijões de biquinim - a galinholagem deles. - "É preciso olhar para esses com um todo carinho..." - O Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim botava surpresa. E a macieza da voz, o bem - querer sem propósito, o caprichado ser - e tudo num homem d'armas, brabo bem jaquão - eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, o Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sem pre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-croa.

Depois, conversamos de coisas miúdas sem valor alheio, e eu tive uma influência para contar artes de minha vida, falar a esmo leve, me abrir em amáveis, bom. Todo me comprazia por diante, eu não necessitava de prolongares. - "Riobaldo... Reinaldo..." - de repente ele deixou isto em dizer: - "Dão par, os nomes de nós dois..." (GSV, p. 136-138)

Todo o texto insinua o simbolismo da intersexualidade universal, do regresso *ad uterum*, como em outros trechos da obra: a integração primordial se realiza em lugares úmidos, esconsos, entre buritizais e remansos, apenas compartilhados pelos pássaros. A complementação simbólica dos casais de manuelzinho-da-croa corresponde a complementação dos pares de nomes, Reinaldo/Riobaldo. Importa aqui lembrar que o cavalo de Riobaldo recebe o nome de Manuelzinho-da-croa na fase de experimentação de integração cósmica. O segundo cavalo de Riobaldo já recebe o nome de Siriuz (o cantor que mais adiante retomaremos) na fase de desintegração, de *descensus*

ad inferos.

Antecipando essa passagem, podemos estabelecer a seguinte esquematização:

1º momento

integração primordial.

Riobaldo: Diadorim:: seus nomes : pássaros

Riobaldo: Diadorim:: cavalo : pássaro

É o momento de consubstanciação, de elevação e vôo.

2º momento

desintegração cósmica

Riobaldo: Reinaldo:: Diadorim: fuga dos pássaros

Riobaldo: Reinaldo:: cavalo: Síriuz

À medida que Riobaldo se integra no bando de jagunços, como chefe, *centaurizando-se*, processa-se a sua desumanização e a desintegração de seu ser primordial. O primeiro momento é o de passagem da animalidade ao erotismo puro; é o momento da humanização do animal simbolizada nos casais de manuelzinho-da-croa, pássaro que se tornará (novamente) *nome próprio*.

No segundo momento, à medida que Riobaldo se integra no bando de jagunços, vai diluindo a figura de Diadorim, o mediador.

É a experiência das trevas que se inicia:

Até os bichos, do cerradão, que escutam o começo de tudo, de seu longe e de seu perto, e logo sabem esperar, ocultos no rareamento, assim não se viam, nenhuns, não se achavam; os pássaros sempre já tinham revoado. (GSV, p. 424)

Assim se define a culpa de Riobaldo: a perda de seu par, de seu complemento. Ele vai subir os abismos, perdido de seu círculo de reintegração. Logo a obsessão de Riobaldo é reencontrar, ou, pelo menos, justificar, a perdida sensação de plenitude com toda a potencialidade de ser. Essa inquietação manifesta-se no monólogo, no solilóquio, no diálogo consigo mesmo, desdobrando-se ante um possível interlocutor. Pois, se Diadorim lhe trouxe aquela sensação de plenitude (ou ele a inventa, narrando-se), também lhe ensinou a noção da queda, da ruptura. No "range-rede", ele se acha "desgarrado e separado", porque lhe falta a dimensão de seu ser ante -

rior, de seu espaço anterior.

Por isso, toda a estrutura narrativa se orienta a partir de justaposição metonímica de sensações e fatos contraditórios, que visam à totalização pela ansiosa recolha dos fragmentos do passado em diálogo com o presente.

Tal é a significação da *coincidentia oppositorum* através dos mitemas analisados.

El hombre se siente desgarrado y separado. No siempre puede dar-se perfecta cuenta de la naturaleza de esta separación, pues unas veces se siente separado de "algo" *poderoso*, de lo completamente *diferente* a sí mismo, y otras veces se siente separado de un estado "indefinible", atemporal, del cual no tiene ningún recuerdo preciso, pero que, sin embargo, recuerda en lo más profundo de su ser: un estado primordial del cual gozaba antes del tiempo, antes de la historia. Esta separación constituye como una ruptura, a la vez en sí mismo y en el mundo. Se trata de una "caída", necesariamente en el sentido judeo-cristiano del término, pero, sin embargo, una caída, porque se traduce por una catástrofe fatal para el género humano al mismo tiempo que por un cambio ontológico en la estructura del mundo.¹³

Essa busca da *coincidentia oppositorum* está implícita no questionamento do mundo e da existência, simbolizados no sertão:

" - Sertão: estes meus vazios." (GSV, p. 31)

Também no questionamento do ser humano, dividido, vivendo os mais diversos papéis num teatro de absurdos:

"Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia." (GSV, p. 460)

O vazio de significação se estende para todos os atos heróicos e cruéis, para o encantamento das horas idílicas e a turbulência das lutas e vinganças.

Para complementar, vejamos como a noção de *vazio* está implícita também na noção de *alma* (ou *personalidade*, na expressão de Jung, que se opõe à psique, totalidade e fenômenos tanto da consciência quanto do inconsciente) retomada, por Guimarães Rosa, de Plotino e dos neoplatônicos, e concebida como um *duplo*:

Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas a sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos que é a terra inteira.

Para os neoplatônicos, a alma, por si mesma, enquanto separada do corpo, é uma realidade impassível, mas pode dizer-se que tem duas partes: a separada ou separável e a que constitui uma forma do corpo.

Tal alma tende ao Uno - que, no entanto, é a ausência de limite e o infinito. Nessa busca da personalidade perdida - a travessia do homem-Riobaldo, por processos associativos e dissociativos, expõe a série de *reduções* e *regressões* a que a alma humana está submetida. Sua busca é a de complementar, pela justaposição fragmentária, a unidade primordial de seu ser - que *é* e *não é*, como o próprio Diabo ou o Mal.

Vemos, assim, a sucessividade de fatos associados que (utilizando a terminologia junguiana), mostra como sua alma, em busca da unidade, age complementarmente em relação ao caráter externo. Isto é, vemos a desvelação, através de Diadorim (a parte viril de seu ser, o *ánimus*) de sua *ánima*, a parte feminina de seu ser ou as qualidades humanas que faltam na disposição consciente.

Diadorim - seu duplo pressentido e interdito - é o espelho no qual se reflete a oposição básica que há em Riobaldo, dividido entre o desejo de repouso e a movimentação insuperável do espírito.

A Diadorim se amolda em busca de socorro e equilíbrio:

Concebi que vinham, me matavam. Nem fazer mal, me im-
portei não. Assim, uns momentos, ao menos eu guardava a
licença de prazo para me descansar. Conforme pensei em
Diadorim. Só pensava era nele. Um João-Congo cantou. Eu
queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh -
mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa
baiana, com nossa outra metade dos sôs-candelários. Com
meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava
reto para ele. (GSV, p. 22)

Mas esse pensamento é desnorteante; Diadorim é elemento so-
lar - o pássaro - enquanto Riobaldo é a serpente, o Urutu-Branco,
símbolo do primitivo, dos instintos mais baixos. Todas as mitolo-
gias arcaicas acentuam o antagonismo terrível dos dois elementos.

A perda de Diadorim - do seu *ánimus*, de sua parte viril - é
uma queda, para sempre desintegradora, que Riobaldo não quer acei-
tar conscientemente, procurando desviar seus secretos motivos:

Mas nunca senti que ele estivesse melhor e perto, pe-
lo quanto da voz, duma voz mesmo repassada. Coração - is-
to é, estes pormenores todos. Foi um esclaro! O amor,

já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. (GSV, p. 40)

O simbolismo dos pássaros em bando, nessa passagem, já prepara o segundo momento, a que nos referimos - aí significa, negativamente, forças em dissolução, inquietas e indeterminadas rotas, como as que os centauros traçam, também, na geografia dos sertões.

Na hierofania ritualística da travessia, transubstanciação e consubstanciação contínua do ser, a idéia de *par* (unidade que se perfaz no duplo) está em tensão com a idéia do *dispar* (desigualdade de que se harmoniza no múltiplo).

Isto é, Riobaldo, em busca de uma ordem para a tortura de sua marginalização e incomplementação no agrupamento de jagunços, confunde-se entre a sensação de convergência e divergência em relação a tudo e a todos.

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou e eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. (GSV, p. 16)

Reinaldo/Riobaldo formam o par, mas esse par não pode ser tranqüilamente concebido ou percebido como natural, pois entre eles há a figura disjuntora e conjuntora de Diadorim. Entre eles há uma obrigação legal e recíproca de união, mas há, também, o desejo mútuo e voluntário de integração.

A lei, no pensamento perturbado de Riobaldo, pressupõe o Bem e o desejo pressupõe o Mal. No pacto com o Diabo, Riobaldo procura fugir à servidão do desejo que o ata passiva e femininamente a Reinaldo, mas a obtenção da parte viril de seu ser, pela adesão ao Diabo, significa a perda de Diadorim e da plenitude paradisíaca da existência, da integridade de sua realidade humana.

Tornando-se chefe e, portanto, o portador da lei, Riobaldo desintegra-se no bando, promove a sua própria queda.

"Eu queria a muita movimentação, horas novas. Como os rios não dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo." (GSV, p. 410)

Forma seu novo bando e, ao contrário dos outros chefes, não quer a subdivisão, promovendo um arremedo de ordem e união:

"De despiço, olhei: eles nem careciam ter nomes - por um querer meu, para viver e para morrer, era que valiam. Tinham me dado

em mão o brinquedo do mundo." (GSV, p. 414)

Essa transformação implica uma desordem, pois o chefe não se distingue dos subordinados, todos num rebanho, contrário à lei anterior, perdida e negada.

"As lérias. Meu direito era contrariar as regras todas do chefe que antes fora; para mim, só mesmo o que servia era à solta a lei da acostumação." (GSV, p. 422)

Riobaldo prefigura, então, o centauro: a inversão do cavaleiro, a supremacia dos elementos inferiores, das forças cósmicas, indomáveis pelas faculdades superiores. É mais uma dramática tentativa de solucionar a tensão de seu ser, a tensão que podemos assim esquematizar:

1. o que cavalga ao lado de (humano)



centauro



2. o que cavalga no meio de (animal)

Centaurizando-se como os demais jagunços, torna-se meio homem, meio cavalo. A inversão do cavaleiro está simbolizada nas constantes referências a couros, a peles de animais, à cavalama que constitui o grupo, às rotas vãs, ao embrutecimento de Riobaldo, ao afastamento de Diadorim, até a queda final, depois que Riobaldo assiste, inerte, à morte de Diadorim.

Nesse processo de inversão, há um elemento importante que nos vai levar a outros motivos condutores, freqüentes em toda a obra.

O simbolismo da interação Bem/Mal, da perplexidade ante a indistinção dos elementos contrários, está implícito na figura do cantador Siriuz.

Vejamos a canção que Riobaldo guarda nostalgicamente, referindo-se a ela em várias passagens da narrativa:

Urubu é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida -
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buriti - água azulada,
carnaúba - sal do chão...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou pra dar batalha,
convido meu coração... (GSV, p. 114-115)

Siriuz é, também, o que sabe a estória da moça virgem, e sua cantiga - "palavras diversas" para Riobaldo, "a toada toda estranha", é a representação de toda a perda que foi a morte de Diadorim. A perda de uma unidade primordial:

Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos: os cavaleiros na madrugada - como os cavalos se arraçoam. O senhor se alembra da canção de Siriuz? (GSV, p. 294)

Comparando a cantiga de Siriuz com essa última passagem, voltamos ao simbolismo dos centauros, como a predominância dos elementos inferiores (o baixo) e a perda dos elementos superiores (o alto).

A culminância do processo de centaurização de Riobaldo (aquele) está na substituição de seu cavalo *Manuelzinho-da-croa* por outro que recebe justamente o nome de *Siriuz*. Riobaldo *cavalga-se*, desumanizando, à medida que *cavalga*, simbolicamente Siriuz, cuja cantiga está relacionada com a idéia de fixação e vôo, que coordena a ânsia de Riobaldo de reintegração a uma unidade perdida.

Na sua toada, há também a revelação da coexistência de contrários que ordenam toda a narrativa. O equilíbrio, desejado e impossível, está implícito na repetição de um verso em forma de indagação:

"Vim de lá, volto mais não?"

Não há retorno possível. Os cavalos é que voltam - os centauros, as forças inferiores. Forças e desejos misturados "como os cavalos se arraçoam." Arraçoar significa justamente, no texto, cruzar animais de boa raça com outros que não o são, para obter boas crias. Esse cruzamento *animal* significa toda a confusão de idéias em que se perde o espírito de Riobaldo, incapaz de reencontrar o bem e a verdade de sua vida.

Seu retorno, mesmo através de provas cruéis, não lhe devolve o estado primitivo e superior. Conforme observou Sartre, a propósito das novelas modernas, o herói não volta ao lugar abandonado e, se volta, não se processa a sua reintegração e a liberdade para viver. A volta é para a solidão e o tumulto das lembranças tor

tas e torcidas. Não há mais lugar de ser e poder ser, não há mais a possessão dos dois mundos partidos.

Restam o desgaste inseparável da condição humana, a sua catástrofe fatal, a mudança ontológica na estrutura do mundo, a que nos referimos em citações anteriores e que se confirmam nas próprias palavras de Riobaldo:

Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiqüíssimo - para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que eu digo: eu queria ter remorso, por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa de afinar o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive a minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho! Compadre Quelelém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente . (GSV, p. 292-293)

A transmutação catastrófica do ser e do mundo, do homem e do seu espaço, do ser, está também na cantiga do bando, a qual se opõe à cantiga de Siriuz. Ela vem escandida de várias maneiras, marcando, com seu ritmo, a inversão e transformação de Riobaldo. Acompanha seu processo de dispersão no bando, conforme veremos.

A primeira versão é a seguinte:

Olererê, baiana...
eu ia e não vou mais:
eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás... (GSV, p. 65)

Nesse primeiro momento, podemos senti-la em ritmo de valsa, mas de valsa brasileira, dolente, como um eco longínquo no recordar de Riobaldo. Ela não se impõe, ainda, como compreensão da rota alucinada e sem sentido dos jagunços. Por isso, discute o seu sentido:

Tudo sobrevém. Acho, acho, é do influimento comum, e do tempo de todos. Tanto um prazo de travessia marcada, sazão, como os meses de seca e os de chuva. Será? Medida de muitos outros igualasse com a minha, esses também não sentindo e não pensando. Se não, por que era que eram aqueles aprontados versos - que a gente cantava, tanto toda-a-vida, indo em bando por estradas jornadas,

ã alegria fingida no coração? (GSV, p. 65)

A segunda versão é sincopada, maldosa, (ressaltando a significação sensual dos versos), num ritmo histérico de *coco*:

Mas eu guardava triste de cor a canção recantada. E SiriuZ tinha morrido. Então me instruíram na outra, que era cantiga de viajar e cantar, nosso bando, toda a vida:

Olerereêê bai-
ana...
Eu ia e
não vou mais:
Eu fa-
ço que vou lá dentró, oh baiana
e volto
do meio
p'rã trás (GSV, p. 168-169)

É o hino ritual que vai iniciar Riobaldo na selvageria do bando, a caminho da chefia.

Quando Riobaldo se faz chefe, a primeira versão se repete (p. 425, obra citada), expressando sua adesão ao bando, ã alegria fin gida no coração:

"As demais eu ouvi, soturno sorridente."

Quando o processo de desumanização de Riobaldo se completa, transformando-o no Urutu-Branco, o ritmo da cantiga se torna mais marcado: como em rodopio, um *batícum* de macumba e alucinação:

Olererê
Baiana...
Eu ia
e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, ô Baiana:
e volto
do meio
p'rã trás

Assim, aquela outra - que o senhor disse: canção de SiriuZ - só eu mesmo, meu silêncio, cantava. (GSV, p. 513)

Desse modo, a cantiga vai acentuando as diversas maneiras de ir e não ir, de voltar e não voltar da travessia sem sentido do homem-jagunço no sertão-mundo. Travessia cujo final é o lugar do nada, do nonada - mas de extrema movimentação e inquietação, em

que a culpa e a verdade, o bem e o mal se misturam.

Concluindo, podemos ver, no contraste entre a canção do bando e a toada de Siriuz, a expressão desses elementos opostos, sem pre em tensão, que analisamos. Na sua contraposição, verificamos o conflito de Riobaldo para identificar-se e encontrar-se, errando quando pensa que acerta, acertando quando pensa que erra. Enfim, toda a trama de inversões e interdições que pontuam a narrativa, a qual podemos esquematizar do seguinte modo:

Diadorim - Riobaldo

CONFLITO E TENSÃO

UNIDADE: PAR → inversão: equilíbrio insólito → junção dos opostos



DISPERSÃO: BANDO → inversão: desequilíbrio sólito → busca dos iguais

A unidade e a dispersão são percebidas, igualmente, como processos de inversão na busca de integração a um estado primordial de plenitude; todavia, enquanto a junção de opostos (a união Diadorim/Riobaldo) é falsamente percebida ou representada como um equilíbrio não-natural, a busca dos iguais (a adesão ao bando dos homens-jagunços) é representada como natural, sólita, embora seja o interdito, o real desequilíbrio.

NOTAS

1. ELIADE, M. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid, Guadarrama, 1969.
2. GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad. de Antenor Nascentes e José Júlio F. de Souza. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964. p. 16.
3. GUIMARÃES ROSA, J. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1958. p. 461. Todas as citações serão feitas a partir desta edição.

4. PLOTINO. Apud *Corpo de Saile*, João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960. p. 3.
5. ELIADE, M. *Herreros y alquimistas*. Madrid, Taurus Alianza, 1974. p. 142.
6. idem, *ibidem*, p. 132.
7. idem, *ibidem*, p. 204.
8. ELIADE, M. *Mefistófeles y el andrógino*. op. cit., p. 145-146.
9. CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1964. p. 67.
10. ELIADE, M. *Herreros y alquimistas*. op. cit., p. 143-145.
11. idem, *ibidem*, p. 138.
12. idem, *ibidem*, p. 135.
13. ELIADE, M. *Mefistófeles y el andrógino*. op. cit., p. 155.