

---

## POESIA E MAGIA

---

José Fernandes\*

---

### RESUMO

Este estudo visa a mostrar, mediante a análise de componentes esotéricos ligados à cabala e à mandala, como a estrutura de poemas visuais gregos e de talismãs hebraicos, mesmo criados com intenções religiosas, voltadas para a magia, seguem um engenho próprio do texto poético.

---

Ao debruçarmo-nos sobre os poemas visuais da antiguidade, defrontamo-nos, de imediato, com alguns obstáculos, mormente de ordem hermenêutica, derivados da associação intrínseca da arte, máxime a moldura poética das imagens, com a mitologia que permeava a estética e a filosofia da maioria dos povos antigos. Atendo-nos, neste artigo, a produções grega e hebraica, vamos observar que eles viam os fenômenos naturais e a criação artística como fruto da participação das divindades, porque, para eles, a mente se sobrepunha à matéria. Como consequência, o texto artístico era resultante de um misto de razão e de magia. Dissociá-las é impossível, uma vez que as *crenças mágicas (...) foram revestidas pelos filósofos com as belas roupagens da razão*.<sup>1</sup>

A estas dificuldades, acrescem-se as imbricações culturais, obrigando-nos a caminhar nos labirintos de símbolos e de mitologias que, muitas vezes, tornam o acesso aos significados quase impossível, a ponto de Ana Hatherly acentuar que: *Se a origem da maior parte da poesia figurada européia é hoje atribuída sem hesitação à tradição grega alexandrina, que está ligada ao hermetismo greco-romano e ao neo-platonismo, a origem dos anagramas e outras composições de caráter combinatório, derivando também em parte a tradição grega (por via pitagórica), está porém muito mais intimamente ligada ao cabalismo hebraico, que se desenvolveu a partir de uma época aproximadamente contemporânea do hermetismo helênístico*.<sup>2</sup> A conjunção das culturas, em consequência, vai contribuir

---

\* Professor Titular de Literatura Brasileira da UFG. Doutor em Literatura Brasileira e membro da Academia Goiana de Letras.

1 - SELIGMANN, K. (1979), p. 67

2 - HATHERLY, A. (1983), p. 17.

sobejamente para que o poema, que em si já visa à criação de um enigma, venha a se tornar ainda mais hermético.

Se considerarmos, ainda, que, afora o acoplamento de culturas antigas, aderem-se também razões ideológicas que obrigam a se recorrer a procedimentos capazes de encobrir enigmas interditos ao poder, o hermetismo se envereda por direções ainda mais impenetráveis ao entendimento comum do hermeneuta.

## 1 - SOB O SIGNO DE HERMES

Hermetismo, não obstante parecer uma contradição, provém de Hermes, o deus que imaginou a palavra, o mensageiro. De certa maneira, o poema *Ovo* (300 a.C.), de Símiás de Rodes, constitui uma apologia àquele que teceu o discurso, a *nova trama de uma mãe gorjeante*. Como o poema visa a mostrar, ou a esconder, as artimanhas da própria construção, o poeta não podia deixar de erigi-lo sob o signo de Hermes. Se atentarmos para o primeiro verso, formado pela palavra *Κωτίλος* (*Kotilas*)<sup>3</sup>, percebemos Hermes a enredar as palavras, porque *charlatão* e *tagarela* traduzem bem o caráter **falseador, astuto**, do mensageiro dos deuses. Sob esta perspectiva, a *nova trama* ou o *novo tecido* (*ἄτριον νέον*), construído(a) por uma *mãe gorjeante* (*ματρὸς λιγυιά*), nada mais é que o próprio texto, distribuído aos homens pelo *tonitroante Hermes* (*ἔριβσος Ερμας*). Ora, Hermes, conforme postulações de Sócrates-Platão, se confunde com o próprio discurso em sua totalidade signíca e significativa: *os caracteres de intérprete (hermeneus), de mensageiro, de ladrão astuto, de falseador de palavras e hábil comerciante supõem todos uma atividade que se reduz às palavras e ao poder do discurso*.<sup>4</sup>

Conquanto parecer clara a atividade extorsiva de Hermes, ao arrebatar o discurso de sua *querida mãe* (*φῆλος ματρὸς*) e lançá-lo no *meio das tribos dos homens*, o texto revela, à primeira vista, toda sua astúcia de falsear e de tecer palavras. O poeta à sua semelhança, camufla os signos ao elaborar um poema simultaneista, de tal forma que tenhamos a seqüência a partir da primeira e da última linha até a medida de dez, ou seja, até chegar aos dois versos mais extensos, que correspondem ao décimo de cima para baixo e de baixo para cima. Temos, assim, um discurso hermético *in se*, porque se fecha como que formando dois triângulos. Não se trata apenas de um hermetismo semântico, mas, sobretudo, de um fechamento

---

3 - A tradução do vocábulo não figura na versão inglesa da revista *Art News Annual*, de onde retiramos o poema. Como a tradução portuguesa procurou segui-la, quase ao pé da letra, o vocábulo ficou sacrificado. Todavia, para a análise é ele fundamental.

4 - PLATON. (1979), p. 527.

semiótico, porquanto é o poema erigido de fora para dentro, compondo um objeto-signo todo significativo:

Κυτίλας  
 τῆ τὰ δ' ἄτριον ἴδω  
 κρόττον δὲ θυμῷ δίζω· θῆ γὰρ ἄγρῃς  
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἔκιστε κάρυε  
 ἄνωγε δ' ἐν μέτρῳ μονοβάμονος μέγαν κάρυθ' ἄλκιον  
 θοῶς δ' ἔθερον δὲα λήχριον φέρον ἐνύμα καθῶν σωριῶν κίφουσαν  
 θοῶς τ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλόσσωθ' ἐριπύθων ἐλάφῳ τέλεισιν  
 κῶσαι κραινοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἱμερῶν κοῦλ' ἄφρων κατ' ἀρρητίαις ἴλιος τιθήνας  
 καὶ τις ὠρόθυμος ἀμφικύλιον αἰψ' αὐθὰν θῆρ ἐν ἀόλῳι θεζόμενος θαλαμῶν μυχουίτην  
 κδ.ν' δὲα βοῶς ἄκρον μεθέπων· ἔγ' ἔφαρ λήσιον ἐριβόλων ἐν' ἐρίων ἔσονται θῆρας  
 ταῖσι θῆ ἐρίων κλυτὰς ἴσα θοῶς θερόων κοῦλ' κελύκτοισι μετὶ μέτρα μολυῶς  
 βίμφα κτερόκοιτον ἐλιπὼν ἔρουσ' ἐνδῶν, μητρὸς κλαυκτῶν μαίμενος βυλίας ἐλείπει δῆλος  
 βλαχὰ δ' εἶπε πολυβότων ἐν' ἐρίων νομὸν ἔβαν τῶν σφύρων ἐς ἐν' ἄκρον ἱμερῶν  
 τὰ δ' ἄμβρότης κῶσθ' φίλας μητρὸς βῶοντ' αἶψα μεθ' ἱμερόντα μαζὸν  
 ἔλκει θένω . . . τὰς παρασίλων ἱμερότων μουδουκῶν αὐθὰν  
 ἄρ.θ.δ.ν εἰς ἔκρας θεκδ' ἴχ.τ.ω κῶσμον ἐμόροντα βιφλιῶν  
 φύλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἄλῶν κτεροῖσι μητρὸς  
 ἀγείει μὲν ἀμ' ἔφι μητρὸς ὠτίς  
 ἀμρῖας ἄηθῶος  
 κ.α.α.α.α.

5

5 - SIMIAS, R. In BOULTENHOUSE, C. (1959), p. 67.

*Eis aqui uma nova trama de uma mãe gorjeante, um rouxinol dórico; recebe-a com um ânimo verdadeiramente bom; pois imaculada era a mãe cuja dor pungente teceu-a. O tonitroante Hermes, o arauto dos deuses, arrebatou-a de debaixo das asas de sua querida mãe e lançou-a no meio das tribos dos homens e mandou-a multiplicar-se mais e mais; aquele número conservando o tempo adequado da ordem dos ritmos – desde a medida de um pé até as medidas completas de dez: e logo fertilizou lá de cima a encosta inesperadamente inclinada de seus pés errantes, atingindo, à medida que avançava, não só um estilo verdadeiramente colorido, mas também um grito adequadamente harmonioso das Musas Piérides, e trocando de membros com os cervos ágeis os rebentos velozes dos veados de pés agitados. Agora esses cervos, através de um desejo imortal de sua querida mãe, correm velozmente para as tetas amadas, todos passando com os pés apressados sobre o cimo dos montes na trilha daquela afável guardiã, e com um balido eles vão pelas pastagens da montanha das mil ovelhas nutrizas e pelas grutas das Ninfas de tornozelos delgados, até que de repente alguma besta de coração cruel, recebendo seu grito ecoante no redil de sua toca, lança-se velozmente do leito de seu covil rochoso na intenção de pegar um dos rebentos vagantes daquela mãe malhada, e então prontamente seguindo o som de seu grito, chispa através do vale desgrenhado das montanhas vestidas de neve. De pés tão ligeiros quanto os deles exigiu aquele célebre Deus o trabalho, enquanto acelerava as medidas múltiplas da canção.*

As medidas dos pés, antes de figurarem como componentes esotéricos, revelam a afirmação de uma postura filosófica que vê nos números a constituição do próprio universo. Se o universo é *uma combinação de números*<sup>6</sup>, um poema tecido segundo a astúcia de Hermes e que deve ser modelo para os deuses-poetas, também deve pautar pela medida. Sob este prisma, a progressão dos pés até a medida completa de dez não configura um capricho da técnica grega de escansão, mas obedece a um princípio que rege, inclusive, a harmonia do universo. As duas direções, ascendente e descendente, partem da unidade simples para a unidade composta e vice-versa. A presença do número 1 nas duas extremidades, caminhando para a unidade complexa representa, usando palavras de René Allendy, *o ponto de partida, agente dinâmico* que caminha para uma estado estático que exprime o *equilíbrio realizado na unidade*<sup>7</sup>. Ora, na concepção grega de estética, este equilíbrio nada mais é que a simetria, a aproximação das artes com as matemáticas, como propusera Aristóteles: *Com efeito, as formas mais estimadas do belo são a ordem, a simetria e a limitação, coisas que dão a conhecer em alto grau as ciências matemáticas*<sup>8</sup>. Mesmo que esta ordem se multiplique, através dos *pés dos cervos ágeis*, é imperioso que a unidade seja mantida, porque é ela a consciência do logos, ou seja, do discurso-tecido sendo.

Quando o movimento passa dos pés de Hermes para os pés dos cervos, observamos a passagem do uno para o múltiplo, uma vez que o tecido sai da órbita dos deuses e dos homens e se transfere para a órbita dos animais e dos objetos. É o momento em que as coisas saem do caos da inominação e se lançam na existência, porque essencialmente determinadas pelo nome. Neste contexto, a seqüência numérica fechada no denário configura o eterno retorno à unidade, à mãe (*ματρεος*) e reflete bem a circularidade do poema, indo e voltando sobre si mesmo. Como os tecidos do discurso, a volta implica sempre passagens pelas encostas inclinadas dos pés errantes, ou seja, pelo hábil falseador de palavras e forjador de nova trama. O ir-e-vir dos números da unidade à unidade representa a incomum capacidade de renovação da palavra, uma vez que o denário não somente é um número perfeito, pois constitui o total dos quatro primeiros algarismos, mas, máxime porque é ele um número circular. Seguindo esta interpretação, não é sem razão que a palavra *anfipalton* (*ἄμφιπαλ του*), *lançado ao redor*, se encontra exatamente no décimo verso descendente, como a confirmar a circularidade do número e do poema.

Ao permitir que a palavra, *trama* (*ατριου*) se multiplique até dez, ou seja, até o uno e o múltiplo, fica claro o sentido de totalidade, consubstanciando pela inerente perfeição do denário, resultante da soma dos quatro primeiros

---

6 - ARISTÓTELES. (1973), p. 917.

7 - ALLENDY, R. (1984), p. 288

8 - ARISTÓTELES. (1973), . 1065

algarismos,  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ . Não nos esquecendo de que este poema encerra postulações da filosofia grega, confirmadas pela ação de Hermes, o deus da revelação, o *spiritus vitae*<sup>9</sup>, ou seja, da criação, vamos verificar que, para os pitagóricos, o denário é a própria criação. Se tudo dela deriva, tudo a ela retorna. Ela materializa, em consequência, a totalidade do movimento, isto é, da vida. Entanto, a circularidade, para o poeta, não é um componente abstrato, encerrado no simbolismo do número. O comparecimento da dezena em ambas as direções, a partir da unidade, simplesmente sela a conformação do poema que, a um só tempo, é círculo, ovo e triângulos.

Se o denário incorpora o simbolismo de renovação e de renascimento, o mesmo podemos dizer do círculo e do ovo. A conformação circular, também ligada à unidade e à perfeição, aliada à circunstância de os dois denários encontrarem-se no centro do poema, ratifica a noção de simetria, de renovação segundo as pegadas de Hermes, isto é, dentro do movimento dos círculos concêntricos, da unidade dentro da multiplicidade. Ao mesmo tempo, a forma ovular, além de ratificar a postura de Hermes como origem do discurso, conjugada ao círculo, corrobora a trama e a palavra como formas primordiais, porque materializações do ovo do mundo, ou da arte da palavra. Fechado em si e por si, isto é, de fora para dentro e de dentro para fora, é ele a imagem do discurso poético, composto de signos e de símbolos que se mostram e se escondem. Partindo da unidade para a dezena, é ele o germe que se deposita no interior da *mãe imaculada* (*ἄγυρὸς μητρῶς*), a fim de aprisionar e de tecer a trama, a palavra primordial.

A configuração ovular do poema eleva-o à condição de poema-objeto e de poema-coisa; não no sentido empregado por Charles Boultenhouse, em que o objeto não exerce as funções de significante e de significado, mas um objeto que, aliado às palavras, expressa a própria essência do texto: a palavra e a linguagem sendo e acontecendo. Sob este prisma, o ovo, expressão simbólica da realidade primordial, contém semias de multiplicação dos seres e das palavras, consoante a ordem de Hermes. Além disso, se na alquimia, conforme postula J. van Lenep, é ele o núcleo do universo, encerrando em *sua casca os elementos vitais, assim como o vaso hermeticamente fechado, o composto da obra*<sup>10</sup>, a conformação do poema, afora ratificar o significado de hermético que o domina pela própria estrutura, constitui ele o recipiente que conserva e que gera as palavras e o tecido do discurso desde a sua mais remota origem.

Ao materializar o recipiente e a semente da palavra, a nova trama, o ovo, abriga a inteireza do discurso e dos seres, em essência, porque a totalidade dos entes percebeu identidade através da linguagem. A integridade do tecido é que confere beleza ao discurso. Ao *parecer um ser incompleto*, afirma

---

9 - Cf. JUNG, C. G. (1943), p. 148.

10 - LENNEP, J. V. (1966), p. 19.

Platão, *o mundo não poderia ser belo*<sup>11</sup>. Ora, a beleza do poema reside na capacidade de, mediante a arte de nominar e de multiplicar a criação na e pela palavra, conter a totalidade dos seres, de tal maneira que tenhamos um todo sem que as partes padeçam qualquer ameaça à sua constituição física e ontológica.

Como o poema é a palavra acontecendo no tempo e no texto, desde as origens, tanto pelas mãos dos deuses, quanto pelas dos homens, é imperioso registrar que à sua forma ovular, expressão do eterno fazer do discurso, alia-se também a forma triangular. Forma que se estende a todas as direções, como a confirmar o ideal estético de simetria e, mormente, a proporção e a harmonia, intrínsecas ao simbolismo do triângulo e à reconstrução do universo através da arte. O poema assim configurado constitui uma síntese do universo, porquanto abriga todas as possibilidades da linguagem no transcurso do tempo. Cada vez que o homem-poeta, assemelhando-se aos deuses, acelera as múltiplas medidas da canção, o universo é recriado, sobretudo se considerarmos, com Platão, que ao triângulo correspondem os quatro elementos que o compõem. Significativamente, a superfície deste poema corresponde àquela descrita como equivalente à superfície terrestre<sup>12</sup>, estabelecendo estreita relação entre a mãe que gera todos os seres, a Terra, e aquela que concebe as palavras.

Passando a outros símbolos que patenteiam a interação semiótica-semântica do texto, verificamos tanto o perfeito imbricamento dos componentes sógnicos e lingüísticos, quanto a propagação de novas sementes que confirmam sua riqueza estética e filosófica. Assim, a reiteração do vocábulo *pé*, no sentido físico, afecto ao homem e aos animais e, no aplicado à métrica, vem demonstrar a incrível correlação dos signos e dos símbolos, porquanto *pé* alia-se às direções e aos mundos que compõem o universo. Ora, como a superfície do poema representa um tecido de palavras, que interliga as pontas do tempo, mediante a recriação dos objetos na e pela linguagem, o *pé* confirma a permanência de Hermes na criação, através da palavra, uma vez que ele se retira e não se retira do poema-palavra, agindo e sendo linguagem que (des)vela os seres na tessitura do universo e do discurso, porquanto os pés contêm as energias da palavra e *encerram o segredo do Nome*<sup>13</sup>. O que é o segredo do nome, senão a essência do objeto nomeado, senão o lançar-se na existência?

Não nos esquecendo de que a ordem de Hermes – *mandou-a multiplicar-se mais e mais* – associada às medidas e aos pés errantes que descem pelas encostas do poema, da palavra e de toda a criação prefigura toda a extensão do criado, conseqüência de o pé sintetizar a totalidade do corpo. Se os pés marcam

---

11 - PLATON. (1979), p. 1135

12 - Cf. PLATON. (1979), p. 1152.

13 - SOUZENELLE, A. (1984), p. 67.

o ritmo e as energias do corpo, nada mais significativo que eles se multipliquem ao longo do poema, harmonizando-se com o múltiplo e variado canto das Piérias (του ποουα ολ ου Πιερδου μονοδουπου μαγαιωλογ περιδογ). Os pés e a harmonia são o ovo sendo, ou seja, a força de realização do germe à maturidade da palavra, à capacidade de a palavra extrair o objeto do nada que antecede o nome e enredá-lo nas malhas do discurso, conferindo-lhe essência e confirmando-lhe a existência.

A fertilização que Hermes proporciona à tessitura da nova trama é total e completa, porque, provinda do alto, desce pelas encostas do poema que, em decorrência de sua conformação elipsóide, é atingido pelo poder da palavra em toda a sua inteireza. Se não bastasse a constituição físico-visual do poema, toda a construtura se apóia em elementos afectos à fecundidade. Além de constituir o germe de que a vida-palavra se desenvolve, uma vez que nenhum objeto é dotado de consistência ontológica sem prescindir da palavra, sobressaem, ainda, outros componentes cristalizados pela cultura, como símbolos de fecundidade. Dentre eles, o cervo (έλοφου), ao ligar-se às sementes de renascimento, marcado por um ritmo que assinala o eterno fluir das coisas, consolida o papel impresso à nova trama, isto é, multiplicar a criação por intermédio da harmonia e do ritmo das palavras.

Se o cervo procede à fecundação da linguagem, a ovelha (άγυάς) gera, concebe e conserva a palavra nas *grutas das Ninfas de tornozelos delgados*. Conservar a palavra sob a proteção Ninfas é possibilitar-lhe constante atualidade; no outro universo das ninfas-palavras o envelhecimento não implica a supressão da beleza nem a perda das sementes originais. Ademais, a ovelha condensa a simbologia de multiplicação e de vítima, na medida em que as palavras, com o transcurso do tempo, se renovam e se substituem, sem, no entanto, perderem a força arquetípica do *logos*.

Observamos, por este poema, que já há 300 anos antes de Cristo, o poeta procurava, mediante o consórcio da palavra e dos signos não verbais, a condensação de um linguagem plena. A participação de símbolos matemáticos e esotéricos, em termos artísticos e até religiosos, não constitui um capricho de poeta, mas uma imposição do texto estético, objetivando a consecução de uma linguagem absoluta e integral, capaz de se aproximar da potência e do ato criador dos deuses.

## 2 - ARTE OU PENTÁCULO?

A elaboração do poema visual, *grosso modo*, não constitui um jogo aleatório em que as peças se encaixam segundo as leis do acaso. Segue ela um ordenamento pautado por princípios filosóficos que propiciam a instauração do belo ou, em terminologia mais atual, a instalação da literariedade. Às normas filosóficas seguem-se preceitos fundados na cabala, como a *gematria que consiste em aproximar duas palavras que têm o mesmo valor numeral*; o *notarikon, construção de palavra nova com as iniciais ou as últimas letras das diversas de uma frase, e*

a **temura**, que se caracteriza pela substituição de uma letra ou de *uma palavra por outra, de acordo com combinações alfabéticas chamadas tsirufim*<sup>14</sup>. Como resultado, os textos se tornavam essencialmente herméticos, porquanto a leitura implica conhecimentos metalingüísticos (além da linguagem). Os poemas, em decorrência, se convertiam em enigmas.

Durante a Idade Média e mesmo no final da Antiga, os textos visuais, carregados de simbolismos cabalísticos e mandálicos, transformaram-se em objetos dotados de faculdades capazes de atrair forças superiores benéficas ou malélicas, consoante a destinação a que se determinavam. A arte colocava-se a serviço da magia. É evidente que o caráter mágico não elimina o engenho que norteou a estruturação do discurso, possibilitando o aprimoramento dos princípios estéticos inerentes à feitura do poema. Mesmo que, em tese, o texto visasse ao exercício e à prática da magia, a sua essência, ou seja, a conformação visual, a disposição das palavras segundo cálculos geométricos e a conseqüente arquitetura numérica dos vocábulos e da totalidade do texto, transformaram-no em discurso altamente estético e poético. Poético no sentido das produções visuais, porquanto é a palavra explorada desde a essência, em todas as potencialidades semiológicas e semânticas.

A arquitetura de um texto esotérico consoante com os cânones da cabala chega, inclusive, a dispensar o consórcio da palavra que, às vezes se converte em mero acessório, uma vez que uma letra, com seu correspondente numérico, pode incorporar e desprender semias próprias. A magia e a arte, nestas circunstâncias, residem exatamente em uma construtura em que a simetria e o sentido esotérico se interdependem, porque enigma, mistério e estética se coproduzem. Uma amostra palpável da união da arte com a magia é a palavra-poema **abracadabra**, que, segundo Jean Rivière, vem do hebreu **abreg ad habra** (אברג אד חברה), que significa: **envia seu raio (fogo) até a morte**<sup>15</sup>.

O significado, se concordarmos com Chevalier e Gheerbrant que a palavra-triângulo visa a atrair as energias positivas do alto<sup>16</sup> afigura-se-nos perfeito, porquanto **raio** e **fogo** materializam o poder infinito da Divindade. A forma triangular, voltada para baixo, ao simbolizar o próprio homem e o recipiente afunilado por que descem as potestades celestes, sugere que todas as forças devem dirigir-se ao homem e por ele passar. Se a embocadura do triângulo visualiza o objeto que capta as energias, o seu simbolismo, como um todo, o confunde com o Supremo, que se manifesta nos elementos criados que estão em baixo. Deus é um

---

14 - ALEXANDRIEN, (1983), p. 81

15 - RIVIÈRE, J. (1974), p. 54.

16 - Cf. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1988),



triângulo em chamas que incendeia e fecunda, com seus raios, o homem que o invoca:



A inversão do triângulo, se considerarmos a sua conformação cônica, se enquadra perfeitamente com a concepção religiosa medieval, que via nas relações do homem com Deus posturas de integral dependência. Ora, se o cone ascendente se correlaciona com a evolução da matéria em direção ao espírito, o descendente, ao atrair, de forma turbilhonante, os raios flamejantes da Divindade, patenteia as limitações e a eterna subordinação do homem ao criador, necessitando, em decorrência, de constante e segura proteção. O homem ascende a Deus somente por intermédio dos triângulos de aleph (א). Para isso, necessita empreender uma viagem que compreende etapas árduas, até retornar à unidade, ou seja, ao aleph inicial, sobretudo se verificarmos que, enquanto o ângulo ascendente se encontra mais na posição horizontal, o descendente se posiciona verticalmente, como a mostrar que, a despeito de se justaporem, permanece uma insuperável distância entre eles.

Tendo o texto uma configuração triangular, é lógico que ele incorpore as semias inerentes aos predicados semiológicos que lhe são intrínsecos. Entanto, como todos os seus componentes são regidos por preceitos cabalísticos, não somente a ternariedade do triângulo é responsável pela produção de significados; também os atributos do ternário participam da estruturação do poema-talismã. Assim, observamos, de imediato, que, na formação da palavra que se dissolve ao longo do texto, o ternário age de forma intensa. Primeiramente, porque cada letra se apresenta três vezes na extensão do vocábulo, sendo que o aleph (א), a letra primordial, lendo da direita para a esquerda, o abre, o medeia e o fecha. Como o ternário é o número da ação, o aleph (א) triplicado, sendo uma letra sagrada, imagem do próprio Deus<sup>17</sup>, seria a ação de Deus na totalidade de seus raios exercitando e praticando as potencialidades do bem sobre os homens. A repetição ternária das letras aleph (א), bet (ב) e res (ר) permite-lhes reduplicar a trindade a partir da unidade, aleph (א). Se

17 - Cf. SOUZENELLE, A. (1987) e SKARIATINE, M. V. (1968).

a palavra-texto, além da invocação à Divindade, visa a atrair os raios que dela emanam, o ternário, sendo um número dinâmico, traduz a ação de aleph (X) sobre as demais letras. Não é por acaso que ela se repete em toda a extensão direita do poema, visualizando a descensão da unidade até o múltiplo, ou seja, de Deus às criaturas. Não se trata de uma descensão que lhe vá diminuir a unidade; ao contrário, vai confirmá-la, porquanto o uno não o é sem a existência do múltiplo. Ademais, a reiteração eneádica de aleph (X) eleva-o da unidade à pluralidade, mas uma multiplicidade que lhe devolve a unidade. Sabiamente, a conformação do poematalismã a introduz na ternariedade, a eleva à terceira potência, materializando a ternariedade do triângulo e, ao mesmo tempo, fá-la dobrar-se sobre sim mesma.

Ser três, seis ou nove, sem deixar de ser um, é uma necessidade metafísica de aleph (X) e do próprio texto, uma vez que os raios do ternário chegam à totalidade dos homens através do uno. Além disso, aleph (X), aliado ao um, letra e número masculinos, vão corporalizar os significados ocultos do poema-triângulo, uma vez que aleph (X) e um, conforme postula Annick de Souzenelle, simbolizam a *força divina penetrante que experimentamos em seu ato criador à medida que descobrimos o nascimento das diferentes letras*<sup>18</sup> e, no caso, à medida que seus raios se expandem sobre aqueles que invocam a ação da flama celeste.

Sendo aleph (X) a fonte divina que fecunda as demais letras para novamente lhes insuflar a unidade<sup>19</sup>, nada mais lógico que ela se repetisse nove vezes ao longo da linha direita do poema triângulo. Primeiro, o novenário é inegavelmente o número apropriado para ratificar as semias referentes à fonte de que se desprendem os raios que descem aos homens, pois *os múltiplos de nove são sempre compostos de números cuja soma é igual a nove*<sup>20</sup>. Significa que, por mais que aleph (X) se pluralize ao longo do texto, em momento algum a unidade se vê ameaçada, porquanto nove, aleph (X) e um são, no fundo, a mesma mônada que emite os raios em direção ao múltiplo. Além disso, se Deus é aleph (X) e tau (Π), primeira e última letra do alfabeto hebraico, nada mais evidente que tivéssemos o primeiro e o último número simples, para deixar claro que, dentro da mentalidade medieval, suplica-se àquele que é o princípio e o fim de todo o criado, quer sob a ótica do logos (Λόγος), quer sob a ordem dos números, porquanto o verso e o número são inseparáveis na construtura do universo. Através de aleph (X) todas as energias do uno se canalizam para aqueles que lhe imploram as flamas da verdade. Se aleph (X) encerra em si todas as outras letras, a fim de fazê-las participar da unidade, o mesmo ocorre com o número nove que, sendo o último número simples,

---

18 - SOUZENELLE, A. (1987), p. 29

19 - Idem, p. 30

20 - ALLENDY, R. (1984), p. 258-259.

contém em si todos os que lhe precedem. Para distribuir as energias, Deus age com todas as suas potencialidades: verbal e numérica, porque é ele **logos** e número.

A interação aleph-novenário é elaborada sobre princípios semiológicos executados segundo a ciência e a tradição da cabala. Destarte, se aleph (⌘) se confunde com a mônada e, em consequência, com Deus, que se manifesta por intermédio da palavra, o número nove vem corporificá-la, uma vez que é definido como *o veículo real e objetivo do poder do Logos, (...) o meio de propagação de todas as vibrações cósmicas, aquele que permite suas combinações, suas ressonâncias, suas ações e realizações recíprocas, em suma, todos os aspectos do universo vivo*<sup>21</sup>. Assim entendida, a conjunção de aleph (⌘) com o número nove, que lhe possibilita repetir-se eneadicamente na parte direita do triângulo, vem visualizar e materializar os raios emanados da Divindade. O nove e o aleph (⌘) são as combinações e as ressonâncias das energias que se desprendem do alto. São as forças celestes sendo e acontecendo.

Conquanto a essência do número três dominar a totalidade do texto, também a letra bet (⌘) parece fugir a esta estruturação, porquanto é regida pelo binário. Todavia, se observarmos que o fonema bet (⌘) se apresenta três vezes na formação da palavra, verificamos que, ao um só tempo, ele se adequa à ternariedade do triângulo e à masculinidade de aleph (⌘). Primeiro, porque sendo bet (⌘) uma letra feminina, ao repetir-se três vezes, mantém a exigência do par, uma vez que sua principal característica é a receptividade: receptividade a aleph (⌘), elemento masculino, e, em decorrência, aos raios emitidos pela Divindade. Bet (⌘) não somente não coloca em risco o ternário, como, inclusive, eleva-o à terceira potência, multiplicando no triângulo as energias da mônada. Além disso, se atentarmos para a estrutura do poema-triângulo, vamos averiguar, em segundo lugar, que a reciprocidade de aleph-bet, como está escrito nas origens das letras, perdura: aleph (⌘) e bet (⌘) concorrem o mesmo número de vezes na tecitura do texto. Aleph (⌘) coloca diante de bet (⌘) a alteridade sem, no entanto, dele se separar, porque o habita, é seu par inseparável.

Se é aleph (⌘) a mônada, bet (⌘) é a criação, os raios que se desprendem da divindade, tanto que bet (⌘), juntamente com aleph (⌘), chega ao vértice do triângulo. Entretanto, as energias de bet (⌘) se expandem através de aleph (⌘), realizando o que Annick de Souzenelle chama mistério de bet (⌘), ou seja, *bet é colocado como outro, separado de aleph ⌘ e é, no entanto, não separado dele. Mistério do 2 que secretamente contém o 1, como o ovo o contém o germe. Mistério da Criação que é chamada a germinar seu Criador, a colocá-lo no mundo, a fim de ser integrada a Ele*<sup>22</sup>. Para que os raios de aleph (⌘) e da mônada, isto é, da

---

21 - ALLENDY, R. (1984), p. 170

22 - SOUZENELLE, A. (1987), p. 34

Divindade, desçam àqueles que a invocam, é imprescindível a integração entre o um e o dois. Somente assim, o uno pode se irradiar sobre o múltiplo.

Essa irradiação se torna mais manifesta, quando verificamos que também a letra res (ר), inserida no múltiplo, tem como correspondente numérico o dois e, como simbolismo principal, a receptividade. O binário permite que ela componha par com aleph (א), pois, acresce-se ser ela uma letra feminina. A receptividade, por outro lado, possibilita que ela, ao mesmo tempo que recebe eflúvios de aleph (א), também exerça influência sobre ele. Esta arquitetura semiótico-semântica se nos aclara ao interligarmos o significado etimológico de אַבְרָהָם אַבְרָהָם, *abreg ad habra*, palavra mágica, com um dos simbolismo de res (ר): fogo. Res (ר), sendo fogo, materializa, na construtura do poema-talismã, as energias que são lançadas sobre aqueles que invocam as divindades. Entretanto, como res (ר) não chega ao ápice do triângulo, porque múltiplo como os suplicantes, deve atingi-lo por intermédio de aleph (א), ou seja, por intercessão do uno. Dentro do espírito mágico, teológico e filosófico que perpassa a montagem do texto, fica claro que mesmo o múltiplo, para se expandir sobre a multiplicidade, necessita do uno.

Essa irradiação se torna mais evidente, quando verificamos que res (ר), a despeito de ser regida pelo binário, não elimina a ternariedade do triângulo, porquanto contribui triplicemente para a composição do vocábulo que conforma o poema talismânico. Além disso, a repetição novenária de aleph (א), ao início, transforma-o em um símbolo cósmico que, em decorrência, engloba as demais letras. Esta corrente de evolução já fora objetivada pelos fonemas aleph (א) e bet (ב), presentes dezesseis vezes, cada um, na conjuntura visual do poema-triângulo. É interessante observar que se trata de uma evolução positiva, uma vez que dezesseis se reduz a sete,  $1 + 6 = 7$ , número da liberação cármica. Destarte, as energias dispendidas por aleph (א), a letra que libera o fogo de res (ר), serão sempre positivas, porque regida pelo número sete.

Res (ר), entretanto, colabora somente treze vezes na constituição do poema-talismã. Ora, treze não se configura um número aleatório, conformado à estrutura visual do texto. Na junção dos signos, o número treze se integra à geração de semias destinadas à ampliação e à confirmação do campo de raio ou de fogo. Assim, o número treze só poderia estar afecto a res (ר) que, ao aliar-se ao simbolismo de fogo, é também atividade, movimento. Este número, afirma-nos René Allendy, *representa um princípio de atividade, 3, se exercendo na Unidade de um todo, 10, que ele contém e que não faz produzir, se não um ciclo de renovações perpetuamente idênticas (1 + 3 = 4)*<sup>23</sup>.

Acima das particularidades numéricas de cada letra, observamos que, em conjunto, as letras compõem uma enêada, associando as energias individuais

---

23 - ALLENDY, A. (1984), p. 356.

às vibrações cósmicas de aleph (ℵ), à harmonia do triângulo que as conduz à multiplicidade dos homens que se dirigem, súplices, à Divindade. Mas a ternariedade e a lógica do texto não se atêm somente ao nível das letras, estendem-se também, à arquitetura do poema- triângulo. É para atestá-lo que devemos verificar a soma de todas as letras que erigem o poema: quarenta e cinco, ou seja,  $4 + 5 = 9$ , número que robustece os simbolismos da unidade cósmica corporificada pelo aleph (ℵ). Ademais, todas as semias do número quarenta e cinco, descritas por René Allendy, fazem parte da organização física do poema: *Nós temos aqui a vida, 5, nas revoluções do mundo, 40, se dispersando ao infinito, mas tendendo à solidariedade do novenário ( $4 + 5 = 9$ ). Este número se afigura um quántuplo novenário ( $45 = 5 \times 9$ ), simbolizando esta solidariedade cósmica que se exprime na vida de todos os seres*<sup>24</sup>. É seguindo esta ótica que o texto é um talismã, porque todas as letras, juntamente com a palavra mágica e com o triângulo, materializam as energias e todas as forças cósmicas emanadas da Divindade.

A despeito de os simbolismos impressos a cada signo interligarem-se às semias dos talismãs e dos pentáculos, a arquitetura do texto obedece a um engenho cabalístico que o insere na isotopia do poético, notadamente se observarmos que o poema visual deve pautar pelo velamento de um mistério, de um enigma, seja ideológico, teológico ou filosófico. Importa que a palavra, as letras e a conformação visual sejam signos densos de significados, que toda a cadeia dos signos seja construída segundo um campo semântico determinado, de tal forma que tudo se processe de conformidade com as leis da simetria, imprescindíveis à instalação do belo, e consoante as leis da cabala, que direcionam a conjunção dos signos esotéricos. Destarte, as letras, na totalidade do poema, não são meros fonemas que se aglutinam para compor a palavra; são símbolos que se conjugam para gerar significados que se emaranham à integridade do objeto estético-esotérico. Chegam mesmo a ultrapassar a ordem semântica da palavra, como se cada letra fosse um lexema independente que se amalgama ao texto semiótico. A letra, assim entendida, além de carregar as próprias semias, incorpora as semias dos números da figura em que está inserida, formando um objeto semiótico todo semântico.

## ABSTRACT

This study intends to show, through esoteric analysis related to cabala and mandala, how the structure of visual Greek poems and Hebraic pentacles follow a creative process which is typical of the poetic text, even though they were created with religious intentions aiming at magic.

---

24 - ALLENDY, R. (1984), P. 386-387.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRIEN. *História da filosofia oculta*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ALLENDY, Docteur René. *Le symbolisme des nombres: essai d'arithmosophie*. Paris: Chacornac Frère, 1984.
- ARISTÓTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973.
- BOULTENHOUSE, Charles. Poemas in the shapes of things. *Art News Annual*, New York, v. 28, p. 65-173,
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.
- EVOLA, Julius. *La tradizione ermetica*. Roma: Mediterranee, 1991.
- FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: CERNE, 1992.
- GHYKA, Matila C. *Le nombre d'or*. Paris: Gallimard, 1959.
- HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.
- HOCKE, Gustav René. *Il manierismo nella letteratura*. Milano: Il Saggiatore, 1965.
- JUNG, Carl G. *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1943.
- KEPES, George. *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires: Infinito, 1969.
- PLATON. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1979.
- RIVIÈRE, Jean. *Amuletos, talismanes y pentáculos*. Barcelona: Martinez Rocha, 1974.
- SAFRAN, Alexandre. *La cábala*. Barcelona: Martinez Roca, 1976.
- SELIGMANN, Kurt. *História da magia*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- SKARIATINE, Michel Vladimirovitch. *La langue sacré*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1984.
- SOUZENELLE, Annick de. *O simbolismo do corpo*. São Paulo: Pensamento, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La lettre chemin de vie*. Paris: Dervy-Livres, 1987.
- WARRAIN, Francis. *La Théodicée de la kabbale*. Paris: Guy Trédaniel, 1984.
- YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1979.