

*José Fernandes*

---

## RESUMO

Este estudo se destina a mostrar, mediante análise de textos, as relações da literatura com o esoterismo, notadamente através de fórmulas mágicas pertencentes às chamadas alta e baixa magia.

---

A literatura, com pouca ou com maior intensidade, dependendo da perspicácia dos autores, sempre foi campo fértil para a atualização ou simples transplantes de componentes das ciências esotéricas: cabala, mandala, alquimia e, às vezes, até de elementos ligados à alta e à baixa magia. É evidente que transpostos para o plano ficcional ou poético, quase sempre servem para a instalação do humor e da ironia. Ocorre, muitas vezes, que passam eles ao largo dos conhecimentos dos leitores, que, alheios à sua eficácia ideológica, filosófica, semiótica e semântica, não sabem ler seus simbolismos, sorvendo o texto apenas pela metade, se tanto. Se o poeta transforma elementos esotéricos em imagens semióticas ou imagens-tropos, adensando as polissemias do discurso, o ficcionista também pode enriquecer a narrativa, mediante a velada utilização de fórmulas ou de aspectos que lembram ou que estão coligados às ciências esotéricas.

Se, no poema visual, uma categoria do poético que possui objeto e matéria diversos dos do poema verbal, o uso de aspectos das ciências esotéricas visa a criar um enigma, um mistério, a ponto de transformar o poema em uma espécie de criptonímia, na ficção, a despeito de a linguagem e de os fatos estarem mais próximos de algum possível referencial, pode o ficcionista embaralhar letras, números, figuras geométricas e até fórmulas mágicas, para obscurecer os fatos e, em decorrência, velar a verdade. Assim, lendo o conto *Missa do galo*, de Machado de Assis, vemos, muitas vezes, ser ele, inclusive, relacionado entre os contos de Natal, como se a conversa que se trava entre Conceição e Nogueira não passasse de ingênuo passatempo para que chegasse o instante de o narrador assistir à missa na Corte.

Todavia, examinando a freqüência com que o ficcionista utiliza o número três, algumas verdades começam a despontar, a ponto de verificarmos que não se tratava de mero diálogo entre uma senhora madura e um adolescente. Assim, quando Nogueira descobre que o teatro era um eufemismo de que Meneses se servia para se encontrar com a outra, temos o primeiro ternário: Conceição, Meneses e a "atriz".

Conceição, ao dizer que não gostava dos quadros que se encontravam à parede, de certa maneira o faz porque as mulheres que eles representavam pareciam concorrer com ela, uma vez que ela, ao não proceder à conjunção de imagem com Nossa Senhora da Conceição, sua madrinha, o faz com Cleópatra, símbolo da voluptuosidade, e com a outra, de quem apenas sabemos que era vulgar e que, portanto, possuía os mesmos caracteres que Cleópatra. Do mesmo modo, àquela noite, havia três pessoas na casa: a mãe, que deveria ser a guardiã, mas cede às forças do sono; Conceição e Nogueira. Três pessoas que, através do número três, vão permitir a Nogueira proceder ao ritual de passagem, a sua missa, deixando a condição de frango e ascendendo à de galo, ou seja, capaz de entender e de praticar as aventuras do sexo. Aventura porque, incrivelmente, estava ele a ler *Os três mosqueteiros*; ela gostava de *A moreninha*.

Não bastassem estas coincidências, verificamos, ainda, que as chaves necessárias para abrir a casa e o cerne ou a noz de Nogueira estavam depositadas em um chaveiro que continha três chaves. Duas ficariam com Conceição e a terceira seria dada a Nogueira, não tanto para abrir a porta, quando retornasse à casa, mas para abrir uma janela de que ainda não conhecia os segredos. Conceição, aquela que concebe e que concede, porque *santa*, aceita as relações do marido com a outra, de forma *abnegada*, além de ser a guardiã das chaves, a ponto de ceder uma ao Nogueira, possui 30 anos. Ora, trinta não somente se reduz a três, trazendo a ternariedade na própria essência, como subtraindo dele a idade de Nogueira, 17, obtém-se treze, número do galo, no jogo de bicho<sup>1</sup>, símbolo a que Nogueira não só adere, como incorpora. Ora, até o terceiro canto do galo, que anuncia a traição de Pedro, participa da trama de Machado, quando o amigo vem e bate três vezes à janela, momento em que Conceição e Nogueira parecem acordar-se de uma aventura capaz de haver-lhes subtraído a outra missa. Isso sem falar que, ao anunciar a aurora, o terceiro canto do galo, ou a terceira batida à porta, anuncia também um novo Nogueira. A partir daquela "conversa" que mantivera com a mulher de Meneses, ela concebera um outro ser, capaz de distinguir o teatro da realidade.

Nesse jogo, em que a verdade fica sobre as cascas de Nogueira ou da noz (nós), inclusive as precauções tomadas se dão em nível do número três: Conceição solicita a Nogueira que fale baixo, reiterando três vezes, para evitar a concorrência da terceira, a mãe, que, se não podia participar, podia incomodar a conjunção do binário. Sob este prisma, a presença da mãe não somente confirma a ternariedade por que eram marcadas as pessoas daquela casa, como também faz com que Nogueira, dada a ausência do marido, seja a pessoa que irá constituir o ternário que sempre compôs a vida de Conceição.

No mesmo sentido, mas visando mais a dissimular os fatos que ocorreram entre ele e Conceição, também Nogueira, aparentando certa preocupação, a interroga, por três vezes, acerca das horas. Como tudo se passa na fala do narrador-

---

<sup>1</sup> Informa-nos Câmara Cascudo que o jogo de bicho fora muito difundido no século passado, sobretudo na década de 80. O conto em estudo é de 1889.

personagem, esta preocupação acoberta a verdade, porque desvia a atenção do leitor para um fato de somenos importância, relegando a "conversa" a um segundo plano, como se não estivesse lhe dando a devida atenção, como se fosse um acontecimento enfadonho àquela altura, sobretudo porque Conceição viera interromper-lhe a leitura das aventuras e introduzi-lo na prática e no exercício de uma aventura real.

Não bastasse esta reiteração acentuada do número três, o narrador-personagem retorna à Corte em março, terceiro mês do ano, e constata, tempos depois, uma ternariedade há muito existente, confirmando que o epíteto aplicado a Conceição, a *santa*, não passava de um eufemismo. Casara-se ela com o *escrivão juramentado do marido*. Ora, se o *escrivão* era juramentado, já fazia parte da família, compondo um ternário que se revela somente ao fechar-se a narrativa. Assim, a escrita se mantinha no cartório e em casa, já que o marido teria que ir ao teatro todas as quartas-feiras.

A reiteração do ternário, nestas circunstâncias, extrapola os limites do número e interfere na unidade, porquanto, mediante a dinâmica que lhe é própria, exercita e pratica um movimento que possibilita ao homem realizar no ternário a unidade, evocando forças que se colocam acima de suas possibilidades. Não é sem fortes motivos, por exemplo, que a Medéia de Ovídio, antes de invocar as divindades e as forças superiores para vencer seus "inimigos", exercita uma série ternária de movimentos, a fim de despertar as energias dos elementos conjurados:

Faltavam três noites para que a Lua completasse o seu ciclo. Depois que ela apareceu bem cheia e contemplou a Terra sem que nenhuma sombra a obscurecesse, Medéia sai de casa, trazendo uma veste sem cinto, descalça, de ombros nus, sobre os quais caíam os cabelos soltos; caminha só, com passos incertos, na calada da noite. Um sono profundo dominava os homens, as aves e os animais selvagens; nenhum murmúrio nas sebes, calam-se as frondes imóveis, cala-se o úmido ar. Somente os astros cintilam. Estendendo para eles os braços, três vezes ela se voltou, três vezes molhou os cabelos com água que apanhava no rio; três vezes abriu a boca, para lançar gritos agudos, depois, ajoelhando-se, na terra dura, exclama:

A repetição ternária do número três, antecedendo à invocação de poderes mágicos, não se dá por acaso, por um capricho, mas porque ele representa toda atividade dinâmica e as linhas que ligam o mundo da matéria com o mundo dos espíritos, o mundo profano com o mundo sagrado, proporcionando a interação entre eles. Além disso, é ele o número da manifestação de toda e qualquer existência. Como Medéia necessita incorporar-se dos poderes emanados das forças mágicas que atuam na natureza, notadamente os astros, antes de proceder à invocação, segue os passos rituais, imprescindíveis à ação e à materialização dos poderes.

Além do ritual ternário, observamos que ela aguarda uma ocasião em que toda a natureza favoreça a emissão de energias, imprescindíveis à introjeção do mágico. Nesta atmosfera, a Lua cheia exerce um papel fundamental, porquanto representa a matéria fecundante e propulsora das forças celestes, além de ligar-se ao surgimento de entidades demoníacas, portadoras das potências do mal, que Medéia deseja. Para que as energias se desprendam do alto e inundem a terra, é necessário que não haja sombra alguma que suste os raios da Lua. A natureza toda encontrava-

se em estado de recepção, pronta para ser fecundada; até o ar estava úmido, ambiência engendrada pela Noite, a geratriz do engano:

Ó Noite, fidelíssima confidente dos segredos, vós que, com a Lua, sucedeis ao clarão do dia, ó astros, e tu, Hécate de três cabeças, que conheces os meus intuitos e que trazes tua ajuda aos encantamentos e às artes mágicas, e tu, Terra, que forneces aos mágicos ervas poderosas; brisas e ventos, montes, rios e lagos, todos os deuses dos bosques, todos os deuses da noite, favorecei-me.<sup>2</sup>

Nas circunstâncias em que Medéia, filha de Hécate, de quem herdara as artes da magia, se encontra, a reiteração do ternário corresponde a um rito imprescindível à hierofania, porquanto é ele um número não somente consagrado às divindades mágicas, mas, sobretudo, o número de Hécate. A invocação ternária constitui, neste caso, a adesão imprescindível para que o ser mágico entre em harmonia com as divindades e com os elementos que compõem o universo. Para isso, invoca ela a Noite, a Lua e os astros; uma ternariedade que, na concepção greco-latina de magia, libera todas as substâncias do poder de encantamento. Consoante com os objetivos de Medéia, o ternário é um imperativo, porquanto é ele o número da materialização, o número que coloca o mágico em ação.

Os poetas, se não acreditam em bruxas, sabem que elas existem e podem, pelo menos nos compartimentos do lirismo, ajudá-los a conquistar amores impossíveis, ou um poema de alto magnetismo estético. Não é sem razão que Gilberto Mendonça Teles epigrafa o poema *7 resmungos* com as palavras de Medéia, imaginadas por Ovídio, pois, nele, Gilberto coloca todas as formas de conjuração às entidades mágicas e todas as modalidades de magia: alta, branca e negra. Em conseqüência, todos os elementos da natureza são invocados, para, de maneira humorística, conquistar os amores de Fulana. Como não deixaria de ser, também o sortilégio dos números contribui para a teurgia dos espíritos:

Ervas, filtros, pedras, fontes,  
fogo do céu, brasa do sol, ulha do mar.

Assim como o coração da Natureza  
se abre gloriosamente para a Dádiva,  
fazei que o coração de Fulana  
se abraçadabre para o meu amor.

*(Pensar três vezes no nome dela  
e em seguida pronuncia-lo para dentro  
como quem soluça ou engole em seco  
um caroço de ameixa).*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> OVÍDIO. (1983), p. 172.

<sup>3</sup> TELES, G. M. (1986), p. 15.

*Pensar três vez no nome e pronunciá-lo para dentro* afigura-se não somente uma forma de arrancar-lhe o amor, mas, sobretudo, de aprisioná-lo, porque, ao *pronunciá-lo para dentro*, está o eu lírico procedendo a uma espécie de onomatofagia. Ora, engolir o nome, nestas circunstâncias, é engolir a essência do ser nominado e, em decorrência, dominá-la desde dentro; ainda mais que as potências do ternário o estão auxiliando.

Neste contexto, a criação do verbo *abracadabre* se reveste de importância ímpar, porquanto **abracadabra** (א ב ר א ב ר א ב ר א) é uma palavra encantatória. Ora, postula Matila Ghyka que *o termo de encantação deverá ser, em princípio, reservado à ação obtida pela repetição de uma palavra, de uma fórmula, de uma assonância, de uma periodicidade prosódica ou musical, quer dizer a ação de um ritmo. Constatamos que o ritmo e sua ação encantatória são, às vezes, condensados em uma palavra.*<sup>4</sup> Ora, se não bastassem as repetições desse primeiro resmungo, vamos observar que elas se adensam, conforme sejam as resistências de Fulana. Assim, no segundo, além de serem invocados componentes afectos a feitiçarias, deve-se gritar sete vezes o nome dela, como que reiterando, com todas as forças, a conjuração, a fim de que o encanto se instaure e se instale:

Nuvem preta, asas de borboleta,  
buraco negro no manto do céu,  
dentes de rato, cauda de cometa,  
coisas de cartola e de chapéu.

Janelas, portas, sol de janeiro,  
horas abertas, horas fechadas,  
todos os grandes dias primeiros  
nas grandes primeiras madrugadas.

Tudo que vem do Sul e do Norte,  
de Leste e Oeste (e daí vem mais)  
fique no Centro da minha sorte  
de encontrar a Beleza e não ter paz.

E assim como o espírito incriado  
passa sereno deste ao outro lado,  
que o coração fechado de Fulana  
passe pelo menos uma semana  
aberto para mim,

ó Firulinfunfim!

*(Sete vezes gritar o seu nome,  
mas evitando abrir os seus segredos;  
sete vezes acordar com fome,  
roendo as unhas e lambendo os dedos).*<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> GHYKA, M. C. (1959), p. 145-146.

<sup>5</sup> TELES, G. M. (1986), p. 15-16.

É imperioso observar que até mesmo as horas fechadas e abertas são invocadas; não sem grande impacto, porquanto marcam os instantes em que os espíritos do bem e do mal andam às soltas, prontos a entrarem em ação, sendo ou não chamados à ação. Como a maioria das invocações se destinam a entidades malfazejas, a precedência das horas abertas é deveras significativa, uma vez que assinalam elas o momento propício às atividades demoníacas afectas a bruxedos e mandracarias.

À medida que o número dos resmungos vai dirigindo-se ao setenário, as reiteraões, à semelhança de mantras, vão se intensificando, chamando em auxílio outros elementos da natureza, dotados de alguma espécie de energia ou de feitiço capaz de intervir nos desejos de Fulana e fazê-la dobrar-se ante as aspirações do sujeito lírico. Além disso, outros números dotados de substância energética, como o treze, que apresenta a atividade se exercitando sobre a unidade, passam a ser referência obrigatória à enunciação do nome:

Furnas, cavernas, habitações da terra,  
granja do Torto, tijupar, quilombos,  
antro, cafua, esconderijo, loca,  
toca de bicho,

água-furtada,

lugares ermos e sem nome  
e todos vós que sois a um só tempo  
forças de vento, encantações do mar,

obscurecei a razão de Fulana  
e alumiai o espaço do seu desejo  
para que ela se derrame toda  
como um vaso de aromas aos meus pés.

*(Treze vezes repetir o nome dela  
escrevê-lo depois de trás para frente,  
como quem planta bananeira na janela  
ou então arranca um dente).*

Se no terceiro resmungo o sujeito lírico se dirigira a elementos fechados e, às vezes, revestidos de simbolismos femininos, no quarto ele se dirige à água, que não somente é fonte de vida, mas, devido à sua conformação líquida e aos sons que emite, parece conformar-se a um ritual de encantamento, indispensável às transformações por que deve passar o amor de Fulana. Ainda mais que o número, agora, é setenta, fazendo referência direta à solidariedade na multiplicidade. Sobretudo, é ele o número da harmonia e da reciprocidade, indispensáveis à interação do eu lírico com o amor de Fulana:

Águas paradas, águas profundas, águas da serra,  
água benta dos dilúvios, águas mortas dos desertos,  
águas passadas e corredeiras, cujos murmúrios  
ainda comovem alguns moinhos do meu futuro.

lustrai a superfície dos elementos  
para que eu possa escrever em cada coisa  
o c'oração mais forte que jamais se conheceu  
para os males de amor.

*(Setenta vezes esgoelar o nome dela  
com gargarejo de cravo e de canela).*

As conjurações não só se estendem aos objetos que vivem sobre a terra, ou que recebem conformações especiais, como as cavernas, mas se dirigem aos quatro elementos, no que eles representam em termos rituais, porquanto estão ligados aos mitos. O ritual que, por excelência, é repetição, não desobriga o ar e o fogo, indispensáveis à existência e, no caso do fogo, representação viva da voluptuosidade.

Para que os elementos não fiquem sós na tarefa de amolecer o coração de Fulana, a conjunção dos números acompanha até mesmo os movimentos intermitentes do fogo, à proporção que o poeta invoca a multiplicação do sete, para demover sua emperrada resistência aos seus clamores:

Ar encanado, bolha de vento, suspiros fundos,  
matéria volúvel e alada dos terrenos baldios,  
fogo-fátuo dos pastos e dos pântanos,  
teia-de-aranha dos sótãos,  
felpas de paramentos,  
bocejos da Meia-Noite,  
levitações, fantasmas.

tudo o que sobe e se dissolve no ar  
com a magia branca do encantar  
suba à cabeça de Fulana e a faça  
deixar de tanto dengue e de pirraça.

*(Repetir o seu nome mundo afora  
das seis da tarde aos vermelhidões da aurora;  
e tantas vezes sete se não fora,  
além de pirracenta, traidora).*

Neste verdadeiro ritual de bruxaria, em que tudo é imprescindível para remover todos os obstáculos interpostos por Fulana ao sujeito lírico, não escapam sequer as entidades mágicas, normalmente portadoras de poderes e de magnetismos. Dentre estas forças, situam-se aquelas capazes de materializar desejos e aspirações, a ponto de torná-las visíveis. Ora, que deseja o sujeito lírico, senão que o amor de Fulana se transforme em realidade, que não seja apenas fruto de sua imaginação?:

Silfos e gnomos invisíveis do Ar,  
salamandras douradas do Fogo,  
centauros ambíguos da Terra,  
ondinas verdes das Águas,

língua de fogo, língua perdida,  
língua de sogra nalgum surrão,  
língua de trapo que veste a vida  
das personagens do meu sertão:

pai-do-mato, caipora,  
lobisome, assombração,  
saci que pula por fora  
e sai de dentro do chão,

juntai vosso poder e despertai  
no corpo de Fulana algum hormônio  
a fim de que ela possa, nalgum dia,  
ser possuída por mim, como um demônio.

*(Pegar seu nome e amarrá-lo bem,  
fazer-lhe vênias murmurando vem,  
comer três letras e dizer amém).*

A conjuração dos poderes implica, inclusive, amarrar o nome, isto é, aprisioná-lo, para que ele fique sob os domínios do amante. Aliado ao poder advindo do nó, cresce-se a deglutição de três letras que não apenas revela o nome da Fulana, como aprisiona parte de sua essência, na medida em que o nome é o determinante da identidade.

No sétimo resmungo, o mais longo de todos, o ritual mântico se instala, à proporção que, dentre os inúmeros sortilégios, se somam as vibrações sonoras que, sob certo sentido, se destinam a dominar a mente de Fulana. É verdade que o ideal mântico pressupõe a adesão do iniciado, mas pode ele ser utilizado para se exercer poderes sobre outras pessoas. Na transposição que o poeta faz de todos os componentes esotéricos, o lado mágico, em que as energias se desprendem das divindades e se depositam sobre os outros, é atualizado pelo poeta:

Ó conjunção dos astros na Quaresma,  
quebra-cabeça, logogrifo, arcano,  
charadistas do Estado (senaífes),  
maçonaria dos mistérios órficos,  
mitos, superstições, feitiçarias  
e ciências ocultas, cabalando  
as coisas feitas de quebranto e medo.

O xamanismo, ó mau-olhado, enguiço.  
magnetismo animal de sete fôlegos,  
grifos, centauros, leviatãs, sereias,  
sombras dos cantos, dos porões, das fendas,  
o signo-salomão, mandingas, passe,  
varinha-de-cordão umbilical  
nas benzeduras e metamorfoses.

O sortilégio, sugestões, linguagem  
encantatória, exoterismo, práxis  
verbivocovisual de semi-ótics,  
de vilões de becos e ladeiras,  
gemidos de pagãos, anginas, vozes  
de resmungos e rezas ressoando  
na música de fundo das parlendas.

Aqui te invoco em vibrações e sopros  
de enigmas e babéis. Sou teu discurso  
de ordem e petição, não de artes negras,  
mas para a luz das súplicas e bênçãos,  
para os filtros de amor e de amavio,  
prestidigitação merlim-melosa  
na bola de cristal de algum boêmio.

Sou teu encantamento, a realidade  
que dá peso a teu nome e em cada coisa  
inscreve o teu mistério e te publica  
no paradoxo de um responso ambíguo,  
em que o som mais antigo é como o número  
de ouro nos pés da Esfinge – a multiface  
de Ísis, Demétria, de Eletéia e de Eros.

E sou teu Livro de Esplendor, teu gesto  
produtor de mensagem, teu silêncio  
de Palavra Perdida e sempre achada  
na goela dos ventríloquos, na arenga  
de uma língua-de-trapos. Sou a essência  
do que ficou sem forma, como um hiato  
na sílaba mais pérfida dos deuses.

*(Tomar um nome como se por dentro  
dele se ouvisse um retinir de espadas,  
e como se por fora cada letra,  
cada som ou sinal, cada rabisco  
valesse como senha ou contra-senha  
para te conduzir, te iniciar  
na anulação de todos os Sentidos).*

Se, às vezes, na leitura de um conto, que é uma narrativa curta, de um poema, muitos detalhes passam despercebidos, que dizemos de narrativas longas, como *Grande sertão: veredas*? Podemos ler várias vezes uma canção como a de Siruiz e não captarmos a profundidade que ela encerra. Se no poema de GMT repetem-se as palavras para que se produza o encanto, à semelhança dos mantras, em *Grande sertão: veredas* ocorre o *mantra* em seu sentido mais genuíno. No mantra não interessam os significados das canções, mas sim o efeito que os sons produzem sobre os indivíduos que participam do ritual ou que ouvem as canções. Mesmo que, como ocorre a Riobaldo, no início, em vez de a canção introjetar magnetismos positivos, produza uma espécie indefinível de tristeza, como podemos perceber nesta passagem:

Tudo sobrevêm. Acho, acho, é do influênto comum, 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, à alegria fingida no coração?:

*Olererê, baiana...  
eu ia e não vou mais:  
eu faço  
que vou  
lá dentro, oh baiana!  
e volto do meio pra trás... –? (GS:V, 54)*

A convivência com o bando foi-lhe ensinando o efeito cósmico das canções, capazes mesmo de fazer com que os componentes do grupo entrassem em contato com vibrações positivas suficientes para se alterarem os ânimos de toda a turba. Na verdade, entretanto, os poderes das canções residem menos no som e nas palavras que na disposição mental de quem as ouve ou as canta. É a predisposição que sentimos em Riobaldo, já em um segundo momento. A canção serve, agora, para animá-lo, para infundir-lhe energias e a coragem que andava meio esvanecida:

Era seu dia de alta tarefa. Quando estiou a chuva, procuramos o que acender. Só se trouxe uma vela de carnaúba, o toco, e um brandão de tocha. Eu tinha passado por um susto. Agora, a meio a vertigem me dava, desnorteado na vontade de falar aqueles versos, como quem cantasse um coreto:

*Meu boi preto mocanguero,  
árvore para te apresilhar?  
Palmeira que não debruça:  
burití – sem entortar... (GS:V, 63)*

De certa maneira, esta canção e as de Siruiz vão preparando Riobaldo para os grandes momentos da descoberta e da travessia. À semelhança de Quinto Tio, Riobaldo, com o emprego dos ritos que, de certa forma, as canções incluem, fora conseguindo vitória sobre o medo e, em decorrência, os discernimentos em torno do bem e do mal, a fim de vencer a dualidade. Neste sentido, os mantras funcionam como uma fórmula mágica para que a personagem amadureça e vá mudando o comportamento e a mente. O mantra é uma espécie de ritual por que Riobaldo vai passando ao longo da narrativa. Como componente de um ritual prolongado, a canção varia ao longo do relato. Não interessa o significado, mas as energias, a liberação e a alteração de estados de consciência, como postula John Blofeld<sup>6</sup>. E o que percebemos ao longo de *Grande sertão: veredas*, senão as transformações por que Riobaldo vai passando? Assim, já acostumado às outras canções, estranha quando Siruiz cantou palavras diversas, para mim a toada toda estranha:

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

---

<sup>6</sup> Cf. BLOFELD, J. (1977), p. 24-25.

*Corro os dias nesses verdes,  
meu boi mocho, baetão:  
burití – água azulada,  
carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,  
viola da solidão:  
quando vou p'ra dar batalha,  
convido meu coração... (GS:V, 93)*

A evidência de que as canções são mantras<sup>7</sup> pode ser percebida após a morte de Siruiz, quando Riobaldo, que ainda não se submetera a todos os rituais de passagem, é agora obrigado a aprender outra, a fim de espantar o medo e preparar o espírito e a mente para o grande momento da travessia do Liso do Sussuarão e da própria existência. Além disso, a outra canção, ou o outro mantra, era mais apropriada às atividades e à psicologia dos guerreiros, preparando-os para enfrentar as adversidades do combate e até da convivência em bando, como confessa Riobaldo nesta passagem:

"Eh, eh, ô... O Siruiz já morreu. Morreu morto no tiroteio, entre o Morcego e o Suassùapara, passado para o Pacuí..." Do choque com que ouvi essa confirmação de notícia, fui arriando para um desânimo. Como se assim ele tivesse fala: "Siruiz? Mas não foram vocês mesmos que mataram?..." Eu não. Nessa vez, eu tinha restado longo por fora, na Pedra-Branca, não vi combate. Como era que eu podia? O Garança tomava rapé. Era um sujeito de intenções muito parvas. Perguntou se o Siruiz não seria meu amigo, meu parente. – "Quem sabe se era..." – eu respondi, de toleima. O Garança, vi que não gostou. Viver perto das pessoas é sempre dificultoso, na face dos olhos. Nem eu quis indagar o mais, certo estava de que ele Garança não sabia nada do que tivesse valor. Mas eu guardava triste de cor a canção recantada. E Siruiz tinha morrido. Então me instruíram na outra, que era cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar, nosso bando, toda a vida:

*Olerereêê, bai-  
ana...  
Eu ia e  
não vou mais:  
Eu fa-  
ço que vou lá dentro, oh baiana,  
e volto  
do meio  
p'ra trás... (GS:V, 136)*

O aprendizado do novo mantra é um imperativo. Do contrário, o espírito guerreiro pode sofrer. Riobaldo, à medida que ia percebendo a necessidade de desvanecerem-se os preconceitos referentes à dualidade, sente necessidade de repetir mantras e até de inventá-los. Entretanto, percebe que a canção mântica pertence a um ritual cristalizado pelo tempo e pela pessoa de Siruiz. Introduzir-lhe

---

<sup>7</sup> Cf. MALAZZO, H. F. (1990), p. 26-34.

novas palavras implica desvirtuá-lo e subtrair-lhe os efeitos mágicos. Em decorrência desaparece o mantra, como podemos perceber, de forma clara, neste trecho:

Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando. Versos ditos que foram estes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam sem razoável valor:

*Trouxe tanto este dinheiro  
o quanto, no meu surrão,  
p'ra comprar o fim do mundo  
no meio do Chapadão.*

*Urucúia – rio bravo  
cantando à minha feição:  
é o dizer das claras águas  
que turvam na perdição.*

*Vida é sorte perigosa  
passada na obrigação:  
toda noite é rio-abaixo,  
todo dia é escuridão...*

Mas estes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles (GS:V, 241).

Em *Grande sertão: veredas* tudo segue um ritual, a fim de que Riobaldo descubra por si mesmo que a existência autêntica não é um processo dual, mas um retorno à unidade. Assim, o episódio do pacto não ocorre em qualquer lugar, mas nas *Veredas-Mortas*, ou seja, caminhos estreitos e desertos; à noite: *Sombra de sombra*, como diz o narrador-personagem. Ao opor-se à luz, a sombra se presta à presença, não só das trevas, mas até do chamado rei das trevas. Ademais, como o demo não constitui uma materialização, deve ele apresentar-se como um elemento fugidio. O espaço sombrio, neste caso, revela-se ideal, porquanto o diabo, não sendo um ser matéria, também não pode revelar a sua sombra.

Além de as veredas serem sombrias, outros aspectos compõem a ambiência ideal para a daimonofania. A ousadia da personagem, incrustada na própria essência, uma vez que Riobaldo significa *rio ousado*, leva-o a escolher o espaço ideal para que o pacto se realize. A narrador refere-se a *lance de capoeira*. A capoeira, afora adensar as sombras, a ponto de se proceder à passagem para o estado de treva, inspira, por estas circunstâncias, certa dose de terror. Ora, Riobaldo, não obstante sentir, no início, certo receio, que ele chega a nomear como medo, deseja que haja uma encruzilhada sob uma árvore, para que as trevas sejam mais acentuadas. Não apenas por isso, mas, sobretudo, porque a árvore, considerando que Riobaldo exercita e pratica um ritual de passagem, transforma-se em uma árvore cósmica, habitação das divindades; no caso, o espaço propício para o encontro com o *Bode-Preto*.

Não deseja ele uma árvore qualquer, mas *capa-rosa* que contém um círculo ao redor, lugar onde, segundo ele, *o Careca dança*. Se o círculo representa a morada das divindades, verificamos que todos os atos de Riobaldo, não só são executados com consciência e liberdade – *Deus deixou que eu fosse em pé, por meu querer, como fui* –, mas, sobretudo, que seguem um ritual litúrgico. No círculo, não somente pode estar o demo, divindade do mal, para que o pacto se concretize, como, decorrente de sua indivisibilidade, pode oferecer a Riobaldo os componentes ritualísticos indispensáveis ao encontro com a unidade. Destarte, sai ele do espaço dual e se insere no recinto do uno. Ele só assumirá a condição de chefe do bando e de si mesmo quando estiver de posse da totalidade de sua essência. Só com a consciência das margens do círculo, ou seja, dos próprios limites, poderá ele ousar atravessar o sertão inóspito e mergulhar na própria humanidade.

Adentrar-se na floresta, neste sentido, não figura apenas uma viagem física, mas uma viagem em sentido profundo, ontológico, porque um mergulho na própria essência. Deste modo, detalhes que nada aparentam, na verdade constituem partes integrantes do ritual. Os *caborés* que o narrador-personagem encontra em meio à *capoeira*, por exemplo, dada a mística que os envolve, asseguram uma espécie de antecipação da hierofania. Melhor, antecipam a manifestação de uma teratofania. Ao caboré ligam-se os maus presságios, uma espécie de revelação do lúgubre.

Não bastasse o círculo, exige ainda o ritual que os acontecimentos se dêem em uma *encruzilhada* que, para Riobaldo, parecia pobre de componentes mágicos. De qualquer forma, é nela que se devem invocar os espíritos do mal, de modo particular o demônio, pois nela habitam os deuses sinistros. A encruzilhada, na estrutura física do romance e na metafísica da personagem, sendo o lugar da epifania, transforma-se para Riobaldo em centro do mundo. Não é por causa do diabo, que não aparece, mas porque ele descobre que o mal que existe no homem não lhe provém de forças externas, mas nasce da sua condição, sobretudo, de sua dualidade. Neste sentido, é ela não só o lugar das revelações, mas da passagem. A epifania possibilitou-lhe tamanha transformação ontológica, que, inclusive, implicou que viesse a trocar de nome. Ora, mudar o nome envolve alterações na essência. Tanto que o Riobaldo que viera às *Veredas-Mortas* não é o mesmo que retorna.

Segundo este prisma, a encruzilhada, em *Grande sertão: veredas*, não se restringe a uma superstição popular, mas adquire uma isotopia metafísica. A partir do momento em que o *Pai da Mentira* (GS:V, 317) não aparece, ela deixa de ser o *habitat* das divindades e passa a ser a encruzilhada da existência. É evidente que os simbolismos esotéricos perduram, só que reforçados pelo caráter ontológico, pois, nela, Riobaldo se desvincilha das forças negativas do dualismo que o perseguiram, notadamente o medo, e incorpora as forças positivas de quem se conhece e compreende as verdades humanas, como afirma: *Mas eu terei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha* (GS:V, 317). É por esta razão que atravessará o Liso do Sussuarão, porque sabe que deverá confiar e contar com as próprias potencialidades, pois, *O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. ∞*. Infinito, porque uno e múltiplo; não dual.

Posicionar-se na encruzilhada fez com que os medos de Riobaldo se dissipassem e ele assumisse a essência, ou seja, materializasse a ousadia. Para isso ele se transforma em *mil* e dita as ordens. Ele que viera com a incerteza e a covardia do medroso, de repente diz: *Eu era eu – mais mil vezes*. Ora, ser mil, no caso, não corresponde apenas a um reforço da coragem, mas à junção das partes de seu microcosmo e ao alcance da perfeição de quem se sabe senhor da travessia às forças cósmicas da árvore e da encruzilhada. Como consequência, nem mesmo o canto lúgubre e agoureiro das corujas, que tanto receava, que *Arrepiá os cabelos das carnes*, agora nada lhe não diz.

Nesta mesma visão do microcosmo e do macrocosmo, situa-se uma passagem do conto *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá*. Para melhor compreendermos as razões dos componentes esotéricos, vejamos o texto de Bernardo Élis:

– Fio, fais um zoi de boi lá fora pra nós.

O menino saiu do rancho com um baixeiro na cabeça, e no terreiro, debaixo da chuva miúda e continuada, enfiou o calcanhar na lama, rodou sobre ele o pé, riscando com o dedão uma circunferência no chão mole – outra e mais outra. 3 círculos entrelaçados, cujos centros formavam um triângulo equilátero (EG, 4).

Se o ponto representa a máxima condensação da palavra e do silêncio, nas circunstâncias do conto, representa ele a máxima condensação dos mundos. O círculo, ao resumir a perfeição e a indivisibilidade, se liga à Divindade, Àquele que tem o poder, inclusive, de controlar as forças da natureza. O entrelaçamento de três círculos, neste caso, seria a interação das três pessoas divinas, a fim de proceder ao equilíbrio do criado, simbolizado pelo triângulo equilátero que se lhes interpõe.

A repetição ternária, dada a insistência das chuvas e o crescente volume das águas, opera a transformação máxima das forças que aglutinam os dois mundos, como se houvesse um pedido tríplice. Ora, se tanto o círculo como o triângulo apontam para uma semântica afecta à harmonia, no momento em que as figuras condensam o ternário, temos a máxima potência dos símbolos, a fim de que a harmonia não se resuma a palavras, mas se materialize nas figuras que o menino desenha no chão.

O círculo, parte integrante de um figura mandálica, no estrito sentido do vocábulo, mesmo que não seja percebido pelo leitor que, muitas vezes, não alcança seus simbolismos, está sempre presente em obras literárias, desde tempos remotos. O conto de Osman Lins intitulado *Um ponto no círculo*, por exemplo, possui um antecedente medieval. Não um conto, mas um poema:

Um ponto no Círculo,  
E que se coloca no Quadrado e no Triângulo,  
Conheces o ponto? tudo é para o melhor,  
Não conheces? tudo é em vão.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. GHYKA, M. C. (1959), 72.

Se na arquitetura, como postula Matila Ghyka, deve-se, sempre, *buscar o círculo diretor e o pólo de simetria que comandam toda a geometria de traçado e entregam a chave de sua unidade*<sup>9</sup>, no conto de Osman Lins, as personagens estão à busca desta simetria, a fim de realizar o amor perfeito. Enquanto encontra-se o quadrado, homem, para um lado e o triângulo, mulher, para o outro, não se concretiza o encontro. O ponto, neste caso, simboliza a mais completa e profunda união da eudade com a alteridade, dentro de integral harmonia, porque no interior do círculo.

Tudo leva a crer, inclusive, que Osman Lins tenha se inspirado no poema para compor o conto. É verdade que ele sempre usa figuras geométricas para designar a mudança de narrador. Entretanto, neste conto, as coincidências são tamanhas que o conto parece se desprender do poema; ainda mais se considerarmos outra versão em que se ampliam semias sobre que se embasam os acontecimentos que perfazem a narrativa:

Um ponto que se coloca no círculo  
Que se encontra no quadrado e no triângulo:  
Se você encontrar o ponto, você será salvo,  
Desembaraçado de dificuldade, angústia, perigo.<sup>10</sup>

Tal como no poema, as personagens, sendo quadrado e triângulo, escapam às angústias da existência, através da integração dos corpos. O ponto, estando no círculo, no quadrado e no triângulo, possibilita a fusão das figuras, até a possibilidade de comporem uma única, o círculo, porque todas elas são formadas a partir do ponto. A passagem de quadrado e de triângulo a círculo transfigura as personagens, chegando a apagar-lhes o lado mortal, ou seja, todas as imperfeições, como podemos perceber neste trecho, em que a própria narradora nos dá conta de seu estado dual e uno a um só tempo, porque ela e ele, triângulo que é ponto, que é círculo:

∇ Somos dois corpos, somos um corpo. O olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado e portanto de contíguo à sua natureza. Enquanto isto, perante a outra pupila, estranho como em frente ao universo da jovem que lembra Ana da Áustria, apaga-se meu lado mortal. Transformo-me, assim, numa entidade que, dual, é visível a um olho humano e resgatada por um olho mecânico, em sua fria e lúcida dureza. Para este, sou a Grande Vaca Celeste, deusa do amor, da alegria, da música, da dança e do enlaçamento das guirlandas. Então, quando novamente separados, passarei minha perna direita sobre as dele e desenharei em sua espádua, com a ponta do seio, como se vertesse leite ou sangue, o sol, tranças espessas, triângulos perfeitos, chifres, o pentagrama, símbolo da vida (NN, 31).

Verificamos, deste modo, que transformar-se em ponto não é apenas incorporar uma perfeição física, mas, antes, uma harmonia metafísica, porquanto em simetria com o cosmos e, em decorrência, com o outro. Por estas razões, importa-lhe

---

<sup>9</sup> Idem, p. 72.

<sup>10</sup> Cf. GHYKA, M. (1959), p. 55.

marcá-lo com símbolos que conotem poder, perfeição e vida, como demonstram as semias que se desprendem de *triângulos, chifres e pentagrama*.

Antes de nos atermos a teorias abstratas, cremos que a análise destes textos nos permitiu verificar que as relações da literatura com o esoterismo são mais estreitas do que aparentam. Como o homem esteve sempre ligado a crenças, a seres e a forças superiores, mesmo que eles passem por transformações ao longo dos tempos, a literatura continuará se abeberando dessa fonte que cristalizou um arcabouço inestimável de elementos atualizáveis. Cabe ao artista, na sua ilimitada capacidade de criar, imprimir novas tintas e novas palavras ao mundo antigo e devolvê-lo à arte com as roupagens dos novos tempos.

## RESUMÉ

Cette étude a pour but de montrer, à travers l'analyse de textes, les relations de la littérature avec l'ésotérisme, notamment à travers des formules magiques du domaine de la haute et de la basse magie.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLENDY, Docteur René. *Le symbolisme des nombres*. Paris: Charconac Frères, 1984.
- ANDRADE, Maria Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974. v. 2.
- BLOFELD, John. *Mantras*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário ao folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.
- ÉLIS, Bernardo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1987. v. 1.
- EVOLA, Julius. *Lo yoga della potenza*. Roma: Mediterranee, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La tradizione ermetica*. Roma: Mediterranee, 1991.
- GHYKA, Matila C. *Le nombre d'or*. Paris: Gallimard, 1959.
- KANDINSKY, Wassily. *Point-ligne-plan*. Paris: Denoël/Gonthier, 1970.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- LORENZ, Francisco Valdomiro. *Cabala*. São Paulo: Pensamento, 1976.
- MELAZZO, Helena Ferreira. *A dimensão simbólica em Bernardo Élis*. Goiânia; 1990. Dissertação de Mestrado, Inédito.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Hora aberta*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- TEXTOS *de magia en papiros griegos*. Madrid: Gredos, 1987.
- TUCCI, Giuseppe. *Teoria e prática da mandala*. São Paulo: Pensamento, 1991.
- WESTCOTT, W. Wynn. *Os números*. São Paulo: Pensamento, 1988.