

ANTES DO ORIGINAL: A POESIA AMOROSA DO EGITO ANTIGO¹

Guilherme Gontijo Flores²

Resumo: Se pensarmos que cada experiência tradutória demanda uma teorização pela sua especificidade, a lida com a poesia amorosa do Egito Antigo pode servir de ponto para discussão sobre o que é o estabelecimento de um texto original a ser traduzido. Neste artigo, tento ao mesmo tempo relatar um percurso pessoal e considerar algumas questões tradutórias mais gerais derivadas da transmissão e interpretação da literatura egípcia antiga. Em alguns casos é possível imaginar a tradução como algo que vem antes do original e que até mesmo o constrói.

Palavras-chave: tradução poética; poesia amorosa egípcia; Teoria da Tradução.

1. Em 2004, quando ainda era estudante de Letras na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), numa das minhas passagens regulares pela livraria universitária, topei com o volume *Escrito para a eternidade: a literatura do Egito faraônico*, a maior coletânea de literatura egípcia publicada no Brasil até hoje, feita por Emanuel Araújo (2000). Na época, vinha tentando fazer um percurso de leituras dos fundamentos da literatura ocidental; passava por Homero, Hesíodo, tragediógrafos gregos, Virgílio, Catulo, a Bíblia, revirava alguns manuais de mitologia greco-romana e do oriente próximo, tais como os dois volumes de *Símbolos e mitos do Antigo Egito*, de T. Rundle Clark ([s.d.]) e *O livro egípcio dos mortos*, por E. A. Wallis Budge (1960[1895]), entre outros. A antologia de Araújo veio

1 Agradeço às leituras e comentários e auxílios de Alexandre Nodari, Bernardo Lins Brandão, Caetano Galindo, Maurício Cardozo e Rodolfo Jaruga e Rodrigo Tadeu Gonçalves e Margarida Pontes.

2 Professor do departamento de Polonês, Alemão e Latim da Universidade Federal do Paraná: <ggontijof@gmail.com>.

como uma pérola inesperada: quase quinhentas páginas, abrangendo muitos séculos e gêneros diversos da escrita egípcia; obra que fui lendo aos poucos, entendendo pouco ou quase nada do que estava em jogo a cada texto, apesar das notas e comentários. Era um encontro com desafios mais radicais de antropologia do que até então eu já tivera, pela diferença radical sobre poética, religião, cultura; ali pude ter em abismo a primeira experiência do que seria uma aventura histórica do sujeito em confronto com a tradução, porque o contato tradutório mostrava-se de fato como o lugar mais radical da experiência de alteridade. De tudo que li na época, lembro-me muito bem do impacto causado pela seção de “Literatura Lírica”, daquelas imagens que dialogavam estreitamente com o mais conhecido *Cântico dos cânticos*, da presença natural que invadia o corpo do amado e da amada em múltiplos devires, animais, vegetais e minerais; nessa poesia, tudo virava gosto, cheiro e cor, sem aparentar qualquer preocupação com o bom gosto ocidental; era como se o próprio amor se despedaçasse no excesso das comparações e metáforas, sem estancar o sentido: uma poética da multiplicação indefinida.³ Um dos poemas que me fascinaram à época, talvez por ser muito breve e enigmático, foi este:

Quando a abraço
e seus braços me enlaçam
é como estar na terra de Punt
é como a planta *misy* quando cura,
sua fragrância é como o bálsamo *iber*.
(ARAÚJO, 2000, p. 326)

Era a sexta parte de um ciclo maior, que ao mesmo tempo funcionava como texto individual. Talvez o ponto mais importante nessa leitura tenha sido uma impressão que perdurou ao longo desses anos: como um mote ao movimento subsequente, o poema não parou de performar, fazendo com que eu fizesse algo a partir dele. E não é essa a precisão da *poiesis*, uma feitura que por sua vez faz? Lendo a tradução de Araújo, eu de pronto *quis traduzir* poesia egípcia. Hoje me pergunto o que era especificamente esse querer. A cena, mesmo que banal, guarda um problema de linguagem que vai além de sua especificidade: o que acontece com o leitor quando, ao se deparar com uma tradução cujo original lhe é de todo estranho, sente ele próprio desejo de traduzir? Talvez seja essa a maior marca da tradução poética em comparação com a ideia de um original; porque diante de um

³ É o que Fox (1985, pp. 326-331) estuda sob o título de “Love as vision”.

original, é possível abraçá-lo, recusá-lo, permanecer sem reação clara, é possível querer traduzi-lo; no entanto raro se imagina que haja o desejo de reescrever o original para que seja a nova obra o original. Se há esse desejo – consciente ou inconsciente (penso nas teorias de influência de Harold Bloom, 1991 e 1995) –, ele é um desejo de desdobrar o original em outros originais, que lançam novos caminhos inesperados que desdobram as influências num processo tensionado de reprodução e desleitura criativa. Uma tradução não, pois, ao se apresentar *como tradução*, ela anuncia consigo um outro rasurado (esteja ele presente ao lado, no formato bilíngue, ou não); a tradução se dá como essa relação com o que se rasura e paradoxalmente ela pode ser a lente crítica daquilo que se reescreve. Nessa relação, toda tradução pode provocar desejo de nova tradução. É a partir dessa particularidade que eu gostaria de refletir sobre o que pode, no limite, acontecer com o original. Há aqui um afã teórico, mas que se desdobrará de modo mais singelo, serpenteando num relato de caso, numa trajetória pessoal que hoje vai tomando alguma clareza na experiência de traduzir poemas.

2. Numa longa entrevista concedida a Derek Attridge, em 1989, Jacques Derrida explica parte do movimento de seu pensamento entre filosofia e literatura ainda em sua juventude como algo que se prolongaria até o presente:

Decerto, eu hesitava entre filosofia e literatura, sem renunciar a nenhuma das duas, buscando talvez, obscuramente, um lugar a partir do qual a história dessa fronteira pudesse ser repensada ou até mesmo deslocada: na própria escritura e não somente na reflexão histórica ou teórica. E como o que me interessa ainda hoje não se chama estritamente literatura nem filosofia, diverte-me pensar que meu desejo, digamos, de adolescente pudesse ter me direcionado para algo da escritura que não era nem uma coisa nem outra. O que era então?

“Autobiografia” talvez seja o nome menos inadequado, pois permanece, a meu ver, como o mais enigmático, o mais aberto, ainda hoje. Neste momento, aqui mesmo, por meio de um gesto que comumente seria chamado de “autobiográfico”, estou tentando lembrar o que aconteceu quando me veio o desejo de escrever, de forma tão obscura quanto compulsiva, a um só tempo impotente e autoritária. Bem, o que existia naquele momento era exatamente algo como um desejo autobiográfico. No momento “narcísico” de identificação “adolescente” (uma identificação difícil e frequentemente relacionada, em meus cadernos de juventude, ao tema gideano de Proteu), ocorria acima de tudo o desejo de inscrever apenas uma ou duas memórias. Digo “apenas”, embora já o sentisse como tarefa impossível e infinita. No fundo, havia algo como um movimento lírico em direção às confidências ou confissões. Ainda hoje, permanece em mim um desejo obsessivo de salvar o que acontece – ou

deixa de acontecer – na inscrição ininterrupta, sob a forma de memória. O que eu poderia ficar tentado a denunciar como um engodo – isto é, a totalização ou a acumulação [*rassemblement*] – não é o que me faz prosseguir? (DERRIDA, 2014, pp. 46-47, grifos do autor)

Pouco adiante, ele concluiria que, “[s]endo assim, teríamos dificuldade não em discernir, mas em separar a narrativa histórica, a ficção literária e a reflexão filosófica” (DERRIDA, 2014, p. 47). Se é de fato assim, o empenho de narrar o próprio percurso pode resultar num ponto instável que transborda. Judith Butler (2015, p. 33) dirá que “[o] sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo”; desse modo, toda tentativa autobiográfica seria, para além de um esforço reflexivo que borra gêneros discursivos, também uma relação ética. Essa figura de um sujeito que tenta pensar a partir do próprio relato – o qual deve encarar como algo inacabado e precário – poderia ser traduzida como a aventura histórica do sujeito tantas vezes sublinhada na obra de Henri Meschonnic, uma aventura que se constitui pelo ritmo como organizador do discurso e do sujeito. Dessa forma, no movimento complexo da tradução, caberia pensar que a possibilidade de autobiografia seria também uma cena de auto-historicização com laços éticos de um gesto, talvez a condição mesma do gesto. Se faço aqui uma narrativa precária é porque, como relato de mim, ela encena ou, melhor dizendo, dá lugar à cena da reflexão. A exposição de seu inacabamento passa a ser uma demanda ética do que se poderia teorizar e um empenho de relação com o outro. É por um caminho similar que o próprio Derrida seguiria poucos anos depois, em 1992, ao escrever *O monolingüismo do outro*, ao mesclar sua narrativa pessoal da condição de franco-magrebino (que ele recusa como pura identidade) com a discussão mais ampla sobre as condições de identidade, que resultam na dupla postulação: “*Não se fala nunca senão uma língua – ou antes um único idioma. 2. Não se fala nunca uma única língua – ou antes não há idioma puro*” (DERRIDA, 2016, p. 32, grifos do autor). Não há espaço para debater as implicações dessa dupla postulação, mas ela está no cerne de uma série de problemas tradutórios que estão também em jogo.

De modo um pouco mais instável, Pascal Quignard vem construindo uma obra que transita sem parar entre a autobiografia, o ensaio, a narrativa histórica e a ficção literária, num mesmo texto. Num livro como *O nome na*

ponta da língua, a experiência de lembrar a expressão de sua mãe tentando achar uma palavra que lhe escapava se expressa até no retorno do termo como um deslumbramento: “E seu rosto se abria. Ela a reencontrava: pronunciava-a como uma maravilha. Era uma maravilha. Toda palavra reencontrada é uma maravilha” (QUIGNARD, 2018, p. 54). É essa imagem da memória que abre a discussão teórica sobre as condições da linguagem humana, sobre o ofício curioso daquele que escreve e portanto escolhe e fixa o que potencialmente escapa, de modo que se possa afirmar: “[q]ue uma palavra possa ser perdida, isso quer dizer: a língua não coincide conosco” (p. 55). Nesse movimento, Quignard ainda ajunta narrativas históricas, uma fábula, comentários sobre mitologia grega etc. Mas tudo retorna ao relato de si mesmo, aos dois silêncios a que foi forçado, quando tinha 18 meses e 16 anos (pp. 59-60). É esse corpo atravessado de linguagem e lembrança que, ao narrar a própria história, se desdobra no gesto teórico e no laço ético.

3. Eu dizia que, diante das traduções de Araújo, fiquei ao mesmo tempo fascinado pela lírica egípcia e também incitado pela ideia de eu mesmo vir a traduzir essa poesia no futuro. Tenho de assumir que essa ambiguidade afetiva era resultado de um curioso desapontamento com o texto final de Araújo: aqueles poemas me pareciam belíssimos, porém aquém de si mesmos, numa contradição que não se resolvia. Como eu poderia pensar isso, sem nunca ter visto um poema egípcio na vida? Pior, como poderia justificar essa impressão sem ter a menor ideia de como seriam esses poemas no original? Na verdade, é a própria instabilidade tradutória que provoca essa espécie de sismo estético: sem o texto egípcio, a tradução de Araújo era todo meu original (talvez ainda perdesse assim – ela, o original da poesia egípcia na minha trajetória); ao mesmo tempo, pela postulação do original rasurado e traduzido (e talvez naquela época ainda seguindo um temperamento melancólico que eu viria a combater a partir dos anos de mestrado), a tradução estaria aquém do que se imagina ser o original. Em outras palavras, a tradução, por ser assumidamente uma relação com outro texto que se aponta como original, guarda em si um furo do real, uma falta que não se esgota e que, por improvável que pareça, dispensa o original para se mostrar já portadora dessa falta, porque é justo nessa falta que ela se estabelece com sua precariedade. É a relação que se estabelece com a tradução *como tradução* que revela essa mesma falta constitutiva de qualquer outro texto. Quero dizer que, na experiência do texto traduzido, temos uma vivência mais clara daquilo que constitui toda

escrita: um sismo do sentido, uma cisma constitutiva. A tradução só existe como abismo, e em sua vertigem vemos outro abismo, que é o conceito de original.

4. Apesar do desejo de aprender egípcio, continuei me concentrando no mundo clássico ocidental, entre as obras gregas e latinas que vieram a me traçar um percurso e uma vida profissional. Só quando já estava quase terminando o mestrado em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com a tradução das *Elegias* de Sexto Propércio, encontrei à venda a versão encadernada de uma fotocópia do *Compendio de gramática jeroglífica* de Eduardo Alfonso (1973), numa banca de livros usados da universidade. Acaso feito, não hesitei em comprar. Pouco tempo depois, em outra banca com livros portugueses novos, tomei conhecimento dos *Estudos sobre erotismo no antigo Egito* de Luís Manuel de Araújo (2000), que, além de debater uma série de questões envolvendo a vida amorosa no Egito, também continha a tradução de quase todo o *corpus* de lírica amorosa. Nele pude ler anos depois (quase) o mesmo poema, que então eu já sabia ser parte do Óstraco do Cairo 25218 + Óstraco Deir el-Medina 1266:

Quando a tomo nos meus braços
e os seus braços me enlaçam,
é como estar na terra de Punt,
é como ter o corpo impregnado
de óleo perfumado.
(trad. de Araújo, 2000, p. 290)

Apesar das semelhanças mais imediatas, havia diferenças gritantes: as especificidades históricas do *misy* (planta desconhecida, de possível efeito medicinal) e do *iber* (outra planta que serviria para um bálsamo, talvez láudano) foram regularizadas para um modo mais genérico, criando “corpo impregnado” e “óleo perfumado”; mas a mudança da planta *misy* para um “corpo impregnado” já na época me parecia ser mais do que soluções variantes relativas a diferentes poéticas tradutórias. Mais do que divergir entre como traduzir *iber* e *misy*, as duas traduções davam a entender que havia concepções de mundo egípcio diversas, de texto específico diverso, de materialidade mesma diversa. Sem qualquer sinal do texto egípcio, agora eu tinha em mãos um original duplo e – por que não? – metamórfico. Como estudioso de poesia antiga e, particularmente, como um tradutor

de Sexto Propércio,⁴ eu sabia que as variantes textuais de uma tradição podem ser grandes e que um tradutor pode não apenas variar as soluções, mas a própria materialidade textual, ao preferir esta ou aquela leitura de um ou outro manuscrito; isso sem falar nas inúmeras conjecturas textuais modernas, que continuam aparecendo em artigos, livros e novas edições. Porém eu achava que Propércio era um caso raro, em grande parte gerado por um modelo racionalista de filologia que distorcia as expectativas do que seria um clássico; na época, eu defendia pensarmos boa parte da poesia antiga como não clássica, para assim lidarmos melhor com aquilo que nos soava estranho, irracional, inclassificável etc. Porém agora estava numa seara sem a língua original, enquanto meus originais eram duas traduções em português; na ausência de indicações precisas sobre o texto egípcio, eu só podia supor variantes, que surgiam de modo muito peculiar nas notas de De Araújo como referências às traduções francesas de Pascal Vernus e de Paule Krieger, sendo esta uma tradução francesa a partir do alemão. À época, comecei a me perguntar se os dois tradutores que até então eu conhecia tinham de fato traduzido de um original, ou se estava diante de traduções de traduções, que apenas tangenciavam o texto egípcio. A leitura dessa nova tradução, inquietantemente contemporânea da de Araújo, deixou-me na sensação persistente de desejo de traduzir isso que eu não sabia. As duas traduções carregavam em si a falta como selo, e nessa duplicidade me sentia estranhamente familiar. Incomodavam-me a simultaneidade de 2000 nas publicações e o Araújo acentuado no nome dos dois, ao modo da ideia de *Das Unheimliche* em Freud (2010, p. 338), “tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”, coisa que pode acontecer pela repetição (p. 355), gerando o inquietante que já foi familiar (p. 365). Seria interessante pensar como a tradução, enquanto possível figuração de um duplo, com sua falta reprimida que não cessa de retornar, seja assim também ela inquietante, *unheimlich*.

5. Em alguns momentos de sua *Poética do traduzir*, Henri Meschonnic (2010) insiste na ideia de que poderíamos aplicar à tradução a radicalidade que se exige da poesia; assim, a tradução existe ou não existe, e neste último

⁴ Para a minha dissertação de mestrado, escrevi um breve estudo, depois revisto acerca da edição textual das *Elegias* propercianas, que acabou sendo publicado em livro (FLORES, 2014, pp. 19-30); nele discutia como a materialidade do texto variava drasticamente a cada editor (com base na visão de Propércio que cada um tinha), de modo que o tradutor precisava lidar com uma quantidade imensa de conjecturas e soluções discordantes.

caso não existe mesmo que tenha sido feita. Como exemplo, Meschonnic afirma que houve tradução inglesa da Bíblia, com a *King James*, tal como houve tradução alemã com Lutero; mas que nunca teria havido uma tradução francesa da Bíblia, embora muitos tivessem de fato vertido o texto (p. xxvii). A radicalidade de sua proposta, ainda que incômoda ao racionalismo, apresenta uma discussão no mínimo instigante: ela compreende a tradução não como mero ato, mas como acontecimento, portanto, como uma espécie de corte histórico que reorganiza o mundo. Nesse ponto, mais do que polemizar, tal proposta convoca o tradutor a tomar uma posição ética e estética a fim de romper a lógica da simples comunicação tradutória para performar na ordem do acontecimento, como aventura histórica de um sujeito. No entanto, o que Meschonnic não consegue plenamente responder acerca do acontecimento tradutório, tal como não conseguimos de fato responder sobre a poesia, é como saber se houve a tradução, como definir que ela teve lugar? Qual seria então a linha de corte do acontecimento? Se teve lugar, qual é afinal esse lugar? Decerto, o pensador e tradutor francês não respondia essas perguntas por saber que não havia ponto estável que as embasasse: no fundo, a tradução pode acontecer ou não, historicamente; e não se trata de um dado essencial, mas de uma relação entre subjetividades. Em Meschonnic, a recusa de um pensamento discreto e dicotômico em favor de voltar para o contínuo reforça mesmo que o acontecimento não se daria como corte absoluto. No entanto, voltando às traduções de poesia egípcia que eu tinha lido em português, seria possível perguntar agora o que me perguntei então: há poesia egípcia traduzida no Brasil? Ou eu poderia dizer que, como a Bíblia em francês, “ela nunca foi traduzida”? Esse furo explícito de parecerem alguém do original sugeriria que não, a tradução nunca se deu; porém o fascínio que essa série de poemas exerceu sobre mim me impede de dizer, sem risco de má-fé, que não houve um acontecimento. Nesse sentido, eu insistiria que essa falta está na base do fascínio; assim como toda tradução acontece com o furo exposto, essas duas traduções aconteciam em mim, comigo, também como máquina que convida à próxima tradução. E esse é um acontecimento muito peculiar, um ato performativo imprevisto, porque de todo impremeditado; no entanto, ainda assim, formador de mundos.

6. Continuei por cerca de uma década sem tocar na língua egípcia; apenas acumulava traduções com as quais topei ao longo dos anos: versões em inglês, francês, espanhol, italiano, alemão, estudos em todas

essas línguas, artigos *on-line* etc. Em geral, nenhum quase livro apresenta os originais egípcios, que permanecem como que em reserva aos iniciados numa religião de mistério; de modo que, na ausência de egípcio, fui ampliando aquele original duplo e metamórfico para um verdadeiro Proteu de inúmeras faces contraditórias, que apresento em parte aqui, como sendo os meus originais, por ordem cronológica de publicação:

When she welcomes me
Arms open wide
I feel as some traveller returning
From the far land of Punt.

All things change; the mind, the senses,
Into perfume rich and strange.

And when she parts her lips to kiss
My head is light, I am drunk without beer
(trad. de Noel Stock a partir de Boris de Rachewiltz,
POUND & STOCK, 1962, p. 8)

Quando l'abbraccio
e sono aperte le sue braccia
son come uno (che fosse) nel paese di Punt
come uno (asperso) d'olio oloroso.
(trad. de Edda Bresciani, 1969, p. 449)

When I hold my love close
(and her arms steal around me),
I'm like a man translated to Punt
or like someone out in the reedflats.
When the whole world suddenly burst into flower.
In this dreamland of South Sea fragrances,
My love, you are essence of roses.
(trad. de John L. Foster, 1974, p. 25)

(A) I'll embrace her
her arms are opened—
and I <am> like a man in (the land of) Punt
(B) It's like de *misy plant*,
which has become a mixture.
Her scent is (that of) the *ibr*-balm.
(trad. de Michael V. Fox, 1985, p. 33)

Quando ela me acolhe
Braços tão abertos
Sinto-me como o viajante retornando
Da distante terra de Punt.

Tudo se confunde o senso o sentimento
no perfume estranho e forte

E quando ela separa os lábios para o beijo
Meu rosto é luz estou bêbado sem beber
(trad. de João Carlos de Carvalho, 1987,
[s.p.], a partir de Noel Stock)

(*Le “frère”*)
Je veux l’êtreindre, ses bras ouverts contre moi,
Comme qui revient de Pount,
En étant comme...

...
Le parfum [est comme] celui de laudanum
(trad. de Pascal Vernus, 1992, p. 89)

I shall embrace her.
Her arms are open wide.
I’m like a man from Punt.
It’s like the *misy* plant
which becomes a medicine.
Her fragrance is *ibr* balm.
(trad. Barbara Hughes Fowler, 1994, p. 36)

Quand je l’enlace, ses bras ouverts ver moi
comme si j’étais Celui qui vient de Pount.
C’est comme une plante *misy* devenue mixture
dont le parfum [ressemble] à celui du ladanum
(trad. de Bernard Mathieu, 1996, p. 34)

Quando me dá as boas-vindas
De braços bem abertos
Sinto-me como aqueles viajantes que regressam
Das longínquas terras de Punt.

Tudo se muda: o pensamento, os sentidos,
Em perfume rico e estranho.

E quando ela entreabre os lábios para beijar
Fico com a cabeça leve, ébrio sem cerveja
(trad. de Hélder Moura Pereira, 1998,
[s.p.], a partir de Noel Stock)

When I embrace her, her arms spread over me,
(I am) like one who is in Punt.
It is like *Misy* flowers, which have become a mixture
And whose smell [resembles] ladanum.
(trad. de Navrátilová & Landrářová, 2009, p. 139)

Cuando la abrazo, sus brazos se despliegan sobre mi.
(Soy) como uno que está en Punt.
Es como las flores amarillas del arbusto, que se han convertido en una mezcla
Y cuyo olor (parece) el del labdanum
(trad. de Robert Rivas, 2012, *on-line*)

I hold her tight, while her arms spread out like wings under me (in protection) to fly, like those who are in the land of Punt. Oh, what it is like when she and I are together, we are a united couple wandering through the reeds. Her perfume is as the precious unguent, laudanum
(trad. de Bernard Paul Badham, 2014, [s.p.])

Serei conciso, sem citar outras traduções ou seleções que não contemplem esse trecho, como é o caso da antologia em três volumes de Lichtheim (1980), porque assim já temos quatorze versões. Parecia-me de pronto curioso observar as intervenções dos tradutores, com reticências, colchetes, parênteses, que sugeriam lacunas textuais no original; no entanto, como logo se percebe, as lacunas que nem sempre apontavam para o mesmo lugar, ou melhor dizendo, são lacunas aparentemente móveis, como se pode reparar em “asperso”, na tradução de Bresciani, e “ressemble” ou “est comme” nas traduções de Mathieu e de Vernus, para ficarmos em apenas um problema. A essa plethora de soluções multilíngues, agora já se somava também um número crescente de notas que em parte remetiam aos textos originais; começavam então a se revelar vestígios de como ler o texto egípcio, mas a esta altura o próprio original começava a tornar-se proteico junto com seus duplos.

7. Diante da multiplicação de traduções e originais, que então me punham em vertigem, e já morando em Curitiba como professor, depois de comprar *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, de James P. Allen (2000), numa livraria em Paris, há cerca de três anos tomei uma decisão dupla e, em parte, contraditória: traduziria todos os poemas amorosos egípcios a partir de todas as traduções de que dispunha, com a consulta de vários estudos, recusando a ideia de um original materialmente único que determinasse seu resultado, pois tomaria todas as traduções como possíveis originais, inclusive as duas de língua portuguesa. (Note-se que nunca estive em jogo a univocidade do texto, a metafísica da presença, mas apenas sua unidade material). Por outro lado, também aprenderia agora o egípcio médio e tardio, seguindo a gramática de Allen passo a passo, para entender mais peculiaridades

do que construía o poema em sua língua. Aqui chegamos ao ponto contraditório: por que me propus a aprender a língua, se não iria mais me preocupar em seguir um original da língua em jogo? Preciso antes explicar um pouco do conhecimento que temos do egípcio antigo e um pouco da transmissão dos poemas amorosos.

Em primeiro lugar, a língua. É de conhecimento geral que a decodificação da língua egípcia antiga se deu há pouco tempo, já no século XIX, graças à Pedra de Rosetta, descoberta em 1799 por forças do exército de Napoleão durante a invasão do Egito. Até então, pouco ou nada se sabia acerca da escrita do egípcio antigo, e a maior parte do nosso conhecimento se dava através do copta, versão muito tardia da língua egípcia – cerca de mil anos posterior ao egípcio tardio – escrita com caracteres gregos; diante dos hieróglifos dos Reinos Antigo, Médio e Novo, o mais comum era julgar que se tratava de ideogramas ainda não de todo compreensíveis, uma ideia que continua a imperar no senso comum. O que dava base a esse entendimento é a obra *Hieroglyphica*, do século 5 d.C., atribuída a Horapolo, numa suposta tradução grega de um certo Felipe; pois nela vemos a explicação de 189 hieróglifos como ideogramas. Talvez o maior exemplo do renascimento de uma tentativa de escrita hieroglífica inventada nesses moldes sejam alguns trechos da *Hypnerotomachia Poliphili*, atribuída a Francesco Colonna e publicada em 1499, em Veneza. Porém a descoberta da Pedra de Rosetta mudou tudo: pelo fato de ser uma inscrição tripla em hieróglifos, demótica⁵ e grego, de 196 a.C., com um decreto de Ptolomeu V, era possível então contrastar as escritas para abrir a chave do egípcio antigo. Thomas Young e logo depois Jean-François Champollion começaram a comparar os nomes dos imperadores Ptolomeu e Cleópatra, que na versão egípcia estavam marcados por um círculo que os separava do resto do texto; depois de perceber as repetições de cada signo, Champollion descobriu que os hieróglifos não eram apenas ideogramas, mas, na maior parte, signos fonéticos, simbólicos e figurativos ao mesmo tempo, como ele próprio buscou demonstrar em sua *Lettre à M. Dacier*, de 1822, e posteriormente no *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, de 1824; esse trabalho inicial de decodificação que levou bastante tempo – marcado por constante embate contra Young, em disputa pela primazia na área – e que vem se aprimorando em minúcias até hoje, graças a pesquisas de línguas comparadas, de desenvolvimento

5 A demótica é um desenvolvimento posterior da hierática, que comento logo abaixo, e que se iniciou entre os séculos 7 e 6 a.C.

do egípcio, de escrita em outros modelos etc. Com isso sabemos agora que os hieróglifos são em grande parte símbolos fonéticos consonantais, pois, como na língua hebraica, o egípcio clássico – que é uma língua afro-asiática – não tem vogais grafadas. Porém as coisas são ainda um pouco mais complexas: um mesmo hieróglifo pode ser uma marca sonora, ou um ideograma, ou mesmo um símbolo determinativo, a depender do uso. Por exemplo, o hieróglifo Gardiner Aoo1  serve tanto para indicar *j* – o símbolo fonético /j/ –, como marca de primeira pessoa, seja em posição de sujeito ou de objeto, quanto para indicar um “eu” desprovido de som na fala; mas também pode apenas indicar que se trata de uma figura masculina implicada no texto; é o que acontece com uma série de palavras terminadas com o hieróglifo , que então passa a ser um ideograma que determina o gênero do indivíduo no texto. Outros exemplos: para deixar claro que há um plural, usa-se o hieróglifo Gardiner Zoo2 ; para especificar que se trata de uma figura feminina, usa-se o hieróglifo Gardiner Boo1  etc. Portanto, alguns hieróglifos podem ser um ideograma pronto, sem outro uso fonético, como é o caso de Boo1; outros hieróglifos podem representar dois sons, ou até três sons, como é o caso de Gardiner Doo1 , que é tanto o som *tp* (“cabeça”) quanto o ideograma que designa a cabeça. Na verdade, há ainda o problema de que hieróglifos diferentes podem servir para representar um mesmo som, produzindo redundância escrita; ou seja, não há propriamente uma ortografia. Também não podemos ter conhecimento muito aprofundado sobre como as vogais alteravam o sentido das palavras e das frases, pelo fato de elas não serem contempladas pelos hieróglifos; no entanto, no contraste com o copta é possível perceber como elas diferenciavam bastante várias palavras. Para dificultar um pouco mais a leitura, as palavras não são separadas na escrita, tal como as palavras do hebraico, do grego e do latim, entre outras línguas antigas; e não há pontuação inequívoca que separe sintagmas ou frases: a separação das palavras e a determinação de cada sentença dependem da intervenção ativa do leitor, que pode e deve usar do contexto para realizar sua interpretação. Tudo isso resulta num texto de grande ambiguidade para o leitor contemporâneo, sobretudo quando não temos domínio completo do contexto possível para determinado texto. Se hoje temos um conhecimento bastante desenvolvido pelos últimos dois séculos de pesquisa, com um bom número de gramáticas e dicionários disponíveis, a comparação entre esses estudos mostra a frequência do dissenso interpretativo sobre a materialidade desses textos

e, assim, revela como é precário o conhecimento, em comparação com outras línguas antigas, como o grego e o latim.

Em segundo, a poesia amorosa e sua transmissão material. Toda a poesia lírica amorosa egípcia que nos chegou está compreendida no Novo Reino e é datável em torno das Dinastias XIX e XX, entre 1300-1100 a.C., ou seja, cerca de meio milênio antes do que conhecemos da lírica grega arcaica. Os poemas sobreviveram em papiro ou óstraco (um tipo de cerâmica lascada). Os poucos poemas que nos chegaram estão em três papiros:

O Papiro Harris 500, datado da 19a. dinastia, hoje no British Museum em Londres, apresenta na frente quatro ciclos de canções amorosas e a canção do harpista, e no verso duas narrativas; provavelmente originado da Tebas Ocidental.

Papiro de Turim 1966, datado da 20a. dinastia, hoje no Museo Egizio em Turim, apresenta na frente canções amorosas do jardim e no verso protocolos judiciais (nunca publicados).

Papiro Chester Beatty I, datado da 20a dinastia, hoje na Chester Beatty Library, em Dublin, apresenta canções amorosas na frente e no verso, porém misturadas nos dois lados com outros textos; é provável que tenha pertencido a uma família de escribas de Deir el-Medina. Esse papiro, na verdade, faz parte de uma série muito ampla de papiros do mesmo nome, em geral com marcas de copistas diferentes, que revelam uma história talvez longa de sua preparação.

Além disso, vários poemas chegaram por meio de 26 óstracos, como é o caso do Óstraco do Cairo 25218, da 19a. ou 20a. Dinastia, que devido ao mal estado de preservação tem muitas lacunas; ou do Deir el-Medina 1266, em 28 fragmentos, entre outros; na verdade, hoje é consenso que o Óstraco do Cairo 25218 e o Óstraco Deir el-Medina 1266, descobertos com mais de meio século de distância, faziam parte de um vaso maior. É notável que tudo que nos chegou permanece anônimo, e apenas um ciclo de poemas está ligado ao nome de Nakht-Sobek; mas tudo indica que este seja um copista, e não necessariamente o compositor dos poemas; Navrátilová e Landgráfová (2009, p. 222) sugerem que Nakht-Sobek poderia ser até uma espécie de usurpador, já que o texto com seu nome foi escrito sobre outro apagado. É curioso observar que todos os poemas provêm de um curto espaço de tempo (19a. até 20a. dinastias, ou seja, séculos 13 e 11 a.C.), se levarmos em conta os milênios de duração da cultura egípcia; além disso,

todos provêm de uma mesma região, Tebas Ocidental, e quase todos de Deir el-Medina. Essa restrição espacial e temporal apresenta uma série de problemas para sabermos qual seria sua função original, se é que havia apenas uma; e o mais razoável é assumir o que dizem Navrátilová e Landgráfová (2015, pp. XXIV-XXV, tradução minha):

O caráter dos papiros talvez corresponderia a coleções copiadas para uso de uma pessoa ou grupo de pessoas letradas, que mantinham uma biblioteca pessoal com textos de interesse intrínseco a eles, seja por motivo profissional e/ou pessoal, ou seja, cultural. É muito provável que os textos tivessem múltiplos valores (incluindo, mas não restringindo, referência profissional, prestígio pela posse ou interesses e entretenimento privados) para os seus escritores, donos e usuários (três categorias distintas, ainda que sobrepostas).

[...]

Óstracos também podem ter sido parte de uma biblioteca, talvez uma biblioteca privada – uma coleção mais ampla, talvez usada por várias gerações de donos. Óstracos poderiam também fazer parte de um arquivo privado, talvez mais pessoal.⁶

Nenhum dos textos chegou com variantes textuais; em todos os casos, temos apenas um exemplar, sem base com que contrastar o que pode ser erro de ortografia, interpretação ou mesmo falha de um copista. Eles todos foram escritos em hierática, que é a forma cursiva mais comum na escrita dos papiros e dos vasos, em contraposição aos hieróglifos que vemos nas construções grandiosas. Isso indica que tanto a produção quanto o consumo desses textos estavam restritos a certa elite e subelite administrativa ou a estratos sociais de artesãos letrados, mesmo que as canções tivessem em alguns casos prováveis origens populares ou que fossem performadas para públicos mais amplos.

A escrita hierática demanda ainda mais cuidado do leitor, porque, para ser compreendida, precisa ser – ao menos mentalmente – vertida ao hieróglifo, que, depois de decodificado pelo especialista, é por sua vez transliterado em nosso alfabeto, apenas com as consoantes, como se explicou. Não exagero se digo que está em jogo já um modo tradutório e interpretativo que se dá ao mesmo tempo, inclusive num papiro com caligrafia cuidadosa, como é o caso do Chester Beatty I. Já no caso dos óstracos, a situação é um pouco mais complicada: os papiros e as faixas de couro eram usados para uma escrita, por assim dizer, mais profissional, uma vez que eram dois materiais um pouco mais caros, de lenta confecção. Para a escrita ágil, como as anotações e exercícios

6 Cf. ainda Navrátilová e Landgráfová (2009, p. 19), sobre a complexidade do uso dos óstracos.

escolares, eram usados os óstracos, pequenas peças de cerâmica bastante dispensáveis a médio prazo. Então boa parte do que sobreviveu da poesia amorosa pelos óstracos pode ter sobrevivido na forma de escrita por ditado para alunos, o que amplia o problema, já que se trata de uma língua elaborada e literária, com alguns arcaísmos, construções por vezes demasiado sintéticas e estranhas etc. É como se tivéssemos fragmentos de um poeta como Gregório de Matos apenas através de folhas de ditados escolares, ou por rascunhos de copistas! Isso tudo convoca o editor, leitor e tradutor a desconfiarem bastante do que nos chega, sobretudo no caso desses óstracos, mas por vezes também no dos papiros.

Como nunca consegui ter acesso a uma versão hierática do poema que venho comentando, como mero exemplo dessa primeira adaptação ao modelo tradicional do hieróglifo, apresento abaixo outro texto, que se encontra no óstraco Deir el-Medina 1040 (também um poema amoroso) e sua adaptação hieroglífica feita por Georges Posener (1938):

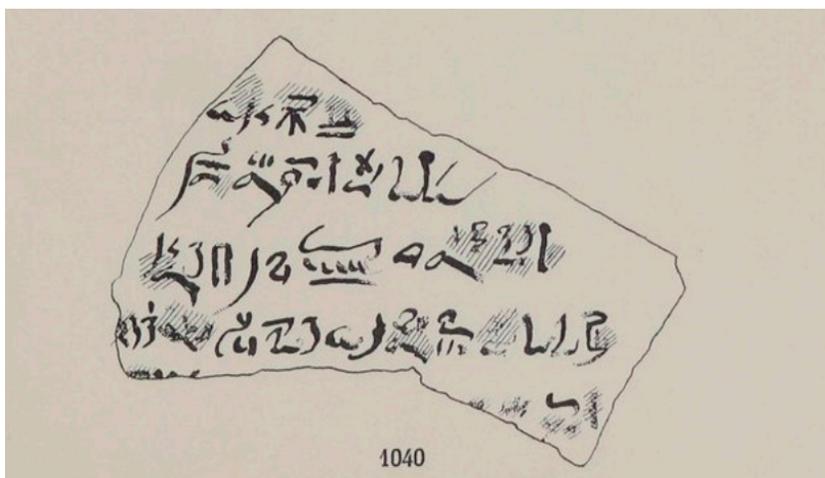


Figura 1. Transcrição do óstraco por Posener (1938, placa 22).

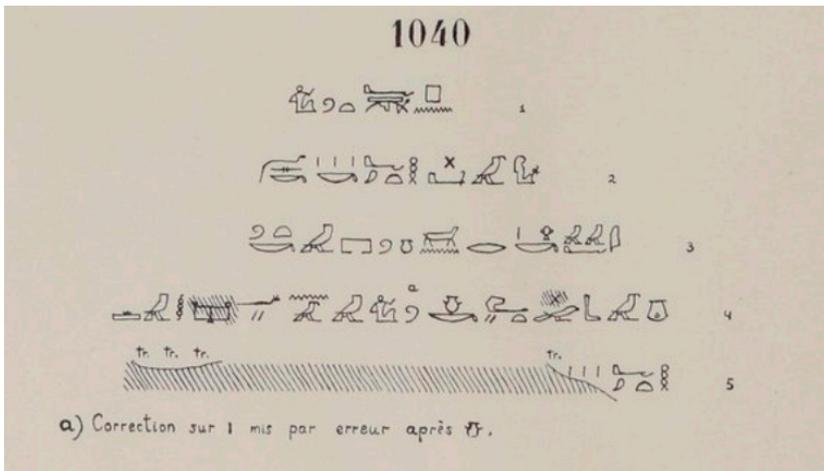


Figura 1. Adaptação hieroglífica de Posener (1938, pl. 22).

O leitor pode perceber, na transcrição inicial do óstraco, que Posener marca vários símbolos com listras em rasura, para indicar que sua leitura é difícil – e, portanto, hipotética – já na identificação material. Fazendo então suas conjeturas na escrita cursiva, ele depois apresenta a transposição desta para os hieróglifos, também com rasuras indicadas, o que não se dá sem um segundo passo de hipóteses: Fox, por exemplo, embora edite e traduza o fragmento, assume que, apesar de o poema chegar com quatro linhas inteiras, seu sentido permanece quase de todo obscuro; de modo que poderia até não ser um poema amoroso. Eis minha atual tradução do fragmento:

vire-me por inteiro • e cuide do teu corpo •
 aponte o rosto para dentro • despoje o coração • daquele deleite do corpo 𓂏

Como se não bastasse, a língua dos poemas não é o egípcio médio, parcela mais bem conhecida, anotada e explicada da língua, mas sim o egípcio tardio. Assim, para entender um pouco melhor os textos, consultei também as gramáticas específicas de Junge (2005) e de Neveu (2015), além do dicionário de Lesko e Lesko (2002). Ao fim e ao cabo, mesmo com certo tempo de estudo e bastante repertório para consulta, sinto que não tenho quase nenhum domínio linguístico do egípcio médio, menos ainda do novo, mas que consigo extrair, com muito esforço, possibilidades de leituras que contribuam para uma poética, sobretudo em contraste com comentários e traduções. É nessa condição que eu mesmo traduzo. Seria

abusivo dizer que me tornei egiptólogo, exagerado afirmar que consigo ler sozinho uma inscrição qualquer; por isso busquei estudos específicos, tais como *Sex and the Golden Goddess I e II*, editados por Hana Navrátilová e Renata Landrgráfová (2009 e 2015, respectivamente), que me desse o maior amparo possível nessa aventura, e outros que me dessem uma visão ampla do contexto, como o de Lalouette (1995). É portanto na diversão (divergência e divertimento) entre traduções e originais que estabeleço uma nova relação tradutória em que me instauro também tradutor dessa tradição – aqui com toda a ambiguidade da expressão: tradutor que sou, faço parte da tradição, mas também traduzo as variantes da tradição, num movimento instável.

8. Neste momento, se já nos desvencilhamos da ideia de um original único, do ponto de vista material, que se abriria para infinitos suplementos hermenêuticos, posso contar como cheguei a novos originais no texto egípcio hieroglífico e transliterado, em sua pluralidade, mostrando alguns deles com a dupla assinatura de quem os editou. Em primeiro lugar, apresento duas versões em hieróglifo daquele mesmo poema que por primeiro me fascinou:

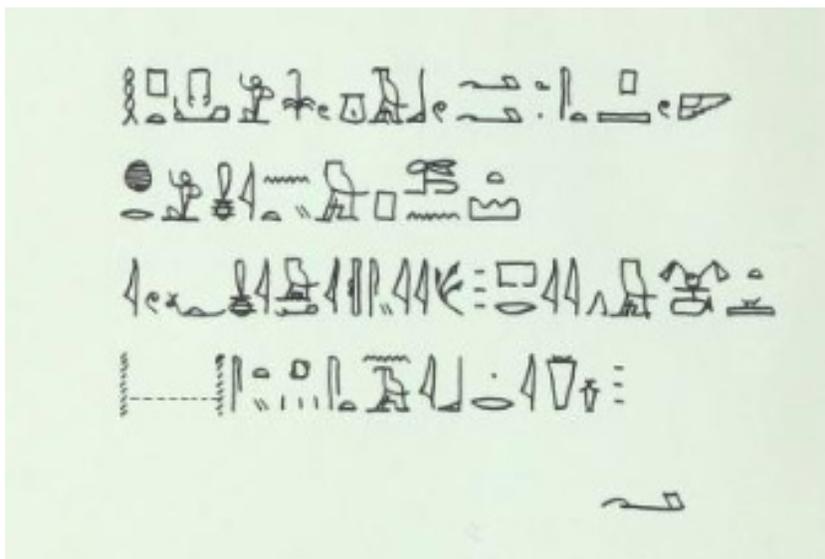


Figura 3. Interpretação dos hieróglifos por Foster (1974); a quebra de versos é feita por ele.



Figura 4. Interpretação dos hieróglifos por Badham (2014), com separação de palavras, em prosa.

Seguem agora quatro transcrições do que seria o som grafado pelas consoantes, com divisão de palavras:

hpt.i sw g³bwy.s t pš hr.j mi nt[y] m pwnt iw.f mj misy pri m dmdt . . . sty.s
n³ ibr

(Transcrição de Fox, 1980)

hpt.i sw gbAw
st pSw dnH xr.i
mi nty m pwnt
iw.f mi mai sy iw
pry m dmdt [Sw]
[swt] sty st nA ib
ri mrHt sft
(Transcrição de Foster, 1992)

hpt=j s.w gb.wy=s pš=w hr=j
mj nty m Pwn.t
jw=f mj mjsy pr=y m dmd.t [. . . jw]
sty=s n³ jbr.w

(Transcrição de Matthieu, 1996)

hpt=j {sw}<st> g³b.wy=s pš(.w) hr=j
mj nty m pwn.t
jw=f mj mjsy.w pry(.w) m dmd.t
[snj] sty=s n³ jbr.w

(Transcrição de Navrátilová & Landrfovea, 2009)

Hoped I sew gebaawy, set peshw kher I, mi nety Pwnt.
Iw ef mi may sy I iaarw, peri em demedet.
Setjy st naa iber.

(Transcrição de Badham, 2014)

Qualquer passagem de olho muito rápida já permite perceber que não há consenso editorial, por exemplo, sobre a versificação egípcia, que é outro problema interpretativo por falta de dados. Em alguns papiros,

vemos uma pontuação discreta em vermelho, que indicaria quebra dos versos, muito embora não seja possível determinar com clareza qual seria a regra versificatória em jogo, nem qual seria a prática vocal dessa poesia eminentemente oral, já que desconhecemos as particularidades das vogais e de seu uso nessa poética. No caso do trecho que estamos vendo, essa pontuação não aparece no óstraco, e são os editores que determinam como ler uma possível quebra de versos. Ou seja, quem determina a noção de verso é o editor, e não um dado inequívoco da materialidade textual. O texto só pode ser definido por um ato que o circunscreva e o defina como texto e como poema.

9. O que está em jogo, portanto, é um curto-circuito entre interpretação do texto e estabelecimento material do próprio texto. Mais do que um infinito suplemento derridiano, é a própria materialidade que está condicionada pela interpretação, que depois retorna ao texto e tenta produzir sentido; essa produção, por sua vez, interfere no resto do *corpus*, gerando uma série de poemas metamórficos, originais em movimento material, que convidam a uma multiplicação incessante de interpretações. Isso – que em parte, pode se aplicar a quase qualquer texto, se supusermos as condições materiais de edição e leitura, de vocalização e escuta, como condicionantes (considere-se que o leitor pode trocar palavras, o ouvinte pode escutar algo diverso do que o falante disse, sem que nada disso impeça o diálogo e a semiose de seguir adiante de ambos os lados) – é bastante comum nos textos mais problemáticos da tradição greco-romana.

Já mencionei antes minha experiência com as *Elegias* de Sexto Propércio. Cito agora como novo exemplo os versos 189-193 do poema 61 de Catulo, tais como nos chegaram pelos manuscritos:

Ad maritum tamen iuuenem
celites, nichoilo minus
pulcre res, nec te Venus
neglegit. sed abiit dies:
perge, ne remmeorare.

Martin L. West (1973, p. 132 e ss.) mostra com cuidado os problemas ali encontrados, tais como agramaticalidades e desconexões de sentido, além de irregularidades métricas, que sugerem uma corrupção do texto original ao longo de um processo de cópias manuais. Essa estranheza material convida o leitor a formar um novo padrão a partir de seu conhecimento linguístico; é justo isso que faz um filólogo numa edição

crítica: ele tenta dar ao texto aquilo que imagina ser o seu original. Em outras palavras, diante de um texto complexo e/ou deturpado, o editor suplementa a origem, ocupa ele próprio o lugar ambíguo de receptor e coautor do texto, porque assume o desafio de definir sua materialidade. Nesses casos a hermenêutica traça o corte da questão ontológica e mesmo ôntica. Numa leitura corrigida possível desse mesmo texto, segundo West (1973, p. 132 e ss.), leríamos:

at marite, ita me iuuent
caelites, nihilo minus
pulcher es, neque te Venus
neglegit. sed abit dies:
perge, ne remorare.

De fato, a proposta de West coincide com a maioria das edições contemporâneas de Catulo, o que reforça que é possível utilizar determinados métodos mais precisos para corrigir erros típicos de copistas, tais como trocas de letras similares, grafias de época e pequenas confusões gramaticais mais recorrentes. A edição de D. F. S. Thomson (1997) é basicamente a mesma (altera apenas a grafia *pulcher* para *pulcer*, sem prejuízo do sentido e do som), bem como a de João Angelo Oliva Neto (1996), que assim se lê em tradução:

marido – que os celícolas
me ajudem – não és menos
belo em nada nem Vênus
te desleixa mas passa
o dia, vai, não tardes.

Então, para traduzir o texto é preciso antes decidir o que é o texto, modulá-lo e moldá-lo materialmente; o que só pode se dar, como já disse, numa espécie de curto-circuito em que a interpretação também deve preceder a definição material. Essa interpretação antes da origem é uma resposta à precariedade do próprio texto, assim como toda experiência linguística é marcada por preenchimentos vários, seja da grafia, seja do som escutado. Nos textos danificados pela transmissão e complicados pelo nosso parco conhecimento linguístico, esse acontecimento geral da linguagem se torna transparente, porque demanda uma ação consciente do editor, comentador, tradutor e leitor. Nesse sentido, tanto as transcrições da escrita hierática, quanto suas transposições em hieróglifos e suas transcrições fonéticas são já processos interpretativos

que alteram – por vezes de modo profundo – o original; o resultado disso é uma multiplicação de assinaturas e contra-assinaturas, uma metamorfa estruturante que tende a não cessar, como não cessam as novas edições de Catulo e Propércio, como não cessam as variantes na poesia amorosa egípcia. Nessa construção do texto, o que está em jogo é sua legibilidade, ou melhor, são suas legibilidades plurais, mesmo as contraditórias. Se é assim, se a interpretação pode e deve vir antes do original, pode ela ser a condicionante básica do que se chama original e é multiplicado de modo incessante, num suplemento de origem que altera o plano material em jogo. Nesse sentido, aprender egípcio para traduzir poesia egípcia não é mais uma contradição com a determinação de traduzir a partir das traduções pré-existentes; em certo sentido, são as traduções que exprimem como os editores leem e editam os possíveis originais: elas operam a rasura textual, invertem a cronologia tradutória e passam a assumir a primazia. São elas que justificam o original, e não o contrário.

10. Depois de uma série de reescritas, assim traduzi o poema do Óstraco do Cairo 25218 + Óstraco Deir el-Medina 1266, ou assim o traduzo por enquanto:

se eu abraço seus braços • em asas para mim • pareço estar em Punt •
parece *misy* • numa mistura • o seu perfume é bálsamo de *iber* 

Quem tiver disposição de retornar à multiplicação dos originais perceberá que minha tradução não segue apenas um deles, mas acaba por delinear ela própria o original que deve traduzir, mesmo que não o grafé em transcrição, hierática ou hieróglifos. Nesses casos, o original passa a existir como resultado do ato tradutório. Gostaria então de muito brevemente alinhar algumas escolhas mais significativas. Em primeiro lugar, diferentemente de todos os outros tradutores, optei por fazer um esquema métrico semifixo; em vez de monometrificar o poema traduzido, sigo sempre padrões pares de metro, um pouco ao modo da poesia de Giuseppe Ungaretti em *Il dolore*, publicado em 1947, o que cria uma espécie de repetição rítmica na variação do número de sílabas. Assim faço a escansão, numa disposição visual em verso:

| | |
|--|-----------|
| Se eu a bra ço seus bra ços | 6 sílabas |
| em a sas pa ra mim , | 6 sílabas |
| pa re ço es tar em Punt . | 6 sílabas |

| | |
|---|------------|
| Pa re ce mi sy | 4 sílabas |
| nu ma mis tu ra, | 4 sílabas |
| o seu per fu me é bál sa mo de i ber. | 10 sílabas |

Assim, as duas estrofes tripartidas da tradução resultam num mesmo número de sílabas poéticas somadas, totalizando 18 sílabas em cada. Para além disso, como Ungaretti, tentei criar uma preponderância de padrões binários de acento interno das unidades, embora não seja uma regra. Tudo isso se dá por perceber que, embora nada indique uma contagem de sílabas na poesia egípcia, muito menos uma contagem de sílabas longas e breves, como no latim e no grego, ela parece se organizar por respirações, como a poética hebraica arcaica se organizava em versículos com pausas internas. A discussão sobre o verso egípcio é ponto de dissenso: Pascal Vernus (1992, pp. 20-23) comenta alguns problemas do entendimento versificatório e sugere que haveria um número variável de acentos; Bernard Mathieu (1988) leva uma proposta interessante adiante, defendendo que a poesia egípcia estaria organizada em dísticos, com uma tendência heptamétrica, ou seja, feita por quatro acentos principais no primeiro verso e três no segundo, uma proposta bastante interessante; para além disso, vemos como os poemas nos chegaram com uma organização macroestrófica bastante mais clara, em geral, do que a dos versos.⁷ A noção versificatória pode ser mais perceptível em alguns poemas (como os da primeira série amorosa do papiro Chester Beatty I) que vêm com marcas de pontuação vermelha que sugerem uma respiração, coisa que para nós poderia ser compreendida como a unidade de um verso. No Óstraco do Cairo 21218 + Óstraco Deir el-Medina 1266 essa pontuação não aparece, o que leva os editores e tradutores a debaterem sobre sua definição possível, bem como sobre o local exato de um corte, sem chegarem a um consenso. Por isso, optei por fazer uma grafia que ao mesmo tempo remete à prosa e ao verso, com uma respiração pontuada de vermelho extraída de outros poemas que nos chegaram mesmo no caso de poemas que não apresentam essa mesma pontuação. Na primeira versão dessa tradução, assim eu dispunha os versos, usando a leitura e tradução de Foster como base:

Se eu abraço seus braços
em asas para mim,

⁷ Mathieu retoma com minúcia a discussão formal da poesia amorosa egípcia em seu livro (1996, cap. VIII), abordando outros aspectos, como, por exemplo, a possibilidade de os ciclos de sete estâncias reproduzirem os sete metros do dístico.

pareço estar em Punt.

Parece *misy*
numa mistura,
o seu perfume é bálsamo de *iber*.

Na época eu seguia a disposição visual de versos em hemistíquios sugerida por Fox, depois de me convencer de que, embora não saibamos muito sobre a versificação egípcia, ela poderia ser recriada como composição visual. Porém, ao considerar as implicações da poesia hebraica tal como comentada e recriada em francês por Henri Meschonnic (1970, pp. 16-17; 1973, p. 451; 1981, pp. 48-49), com espaços brancos, e como foi resgatada por Haroldo de Campos (1993, pp. 20-23 e 43-44; 2004, pp. 28-29) com sinais de parágrafo (§), julguei que certo borrão entre a noção de verso *contra* prosa poderia ser importante nesse projeto. Ao manter certo modelo semissilábico e semibinário, organizado por pontuações, performo um hibridismo entre o padrão egípcio que não dominamos e certa expectativa métrica ligada às poéticas antigas; é nesse espírito que crio microestrofes a cada trecho, que acabam sendo representadas como linhas. Assim também pretendo deixar o texto instável entre sua condição de canção notavelmente oral e sua transmissão puramente escrita, sem resolver essa questão, mas relançando-a em sua historicidade. Ao fim de cada poema de um ciclo, passei a colocar o hieróglifo Gardinas Do41 , que tradicionalmente simboliza uma pausa e aparece em alguns poemas como marcação do fim, para que se possa começar o próximo texto. Tal como no caso dos pontos vermelhos, aqui também regularizei o uso para todo o trabalho, por acreditar que poderia incorporar o uso ideográfico de um hieróglifo na tradução, que passaria a ser compreendido pela sua repetição sistemática. Outro ponto para mim importante foi a recriação de aliterações e assonâncias gerais: a poesia egípcia é marcada por uma riqueza de paronomásia impressionante, que envolve recorrências sonoras variadas das consoantes que sobreviveram e até mesmo trocadilhos, o que qualquer leitor pode perceber nas transcrições fonéticas pela repetição das mesmas consoantes; como a tradição do cancionero brasileiro também recorre aos jogos sonoros entre vogais, optei por retrazar essas relações, mesmo que elas não possam ser verificadas em egípcio. Assim, é possível ver como as tônicas (em negrito duas páginas acima) dos três primeiros versos tendem ao som de *a* acompanhado por aliterações em *b* e *p* (abraço, braços, para pareço, Punt), enquanto concentro acentos em *u* nos dois últimos versos da segunda estrofe, com aliterações em *m* (*misy*, numa,

mistura, perfume, bálsamo). Nesse ímpeto de buscar um som que seja o da canção, em outras traduções até cito o cancionero moderno, como no caso do poema 5 da primeira série do Papiro Chester Beatty I:

[...]
ela chegou aqui por conta própria • que deleite e delíquio •
que delírio e delícia que dilúvio • se digo “Ela chegou” •
pois mal pouso os amantes se reclinam • por ser tamanho amor •
[...]

Nessa sequência, os termos “deleite”, “delíquio”, “delírio”, “delícia” e “dilúvio” são todos tirados dos versos finais da tradução de Carlos Rennó para “It’s de-lovely” de Cole Porter (*apud* RENNÓ, 1991, p. 47), intitulada em português “Que de-lindo”:

Que deleite, que delícia,
Que delírio, que delíquio,
Que dilema, que delito, que dilúvio,
Que de-lindo!

Por certo, a tradução não se fez por mero enxerto, mas aproveitou um momento de diálogo temático, para desdobrar um diálogo com o cancionero e com a prática tradutória de poesia oral contemporânea, que até hoje recebe muito menos atenção teórica e crítica do que merece. Movimento similar eu mesmo tinha feito com a poesia de Safo, ao verter os dois primeiros versos do fragmento 31 (o mais famoso do *corpus*) como:

Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses
esse cara que hoje na tua frente
[...]

Nessa passagem optei por fazer em tradução uma clara referência à canção “Esse cara” de Caetano Veloso, para performar o gesto crítico de vinculação entre mélica grega arcaica e canção brasileira contemporânea. Dessa forma, aproveitando que a tradução da poesia egípcia instabiliza o original e o molda, pude também fundir registros, inverter tradições, performar uma tradição de oralidade ao mesmo tempo em que eu próprio traduzia uma tradição de traduções anteriores.

Quanto à questão interpretativa e lexical, guardo nesta versão as duas palavras que se mantêm enigmáticas – *misy* e *iber* – que já me fascinavam desde a primeira leitura da tradução de Araújo, sejam elas geradas por lacuna material do óstraco, ou por lacuna lexical dos dicionários

modernos. Em nota ao poema, Araújo (2000, p. 326) afirmava que “A planta e o bálsamo mencionados não são identificados”. Já Fox (1985, p. 36), que mantinha *ibr*, não o comentava e se restringia a afirmar que *misy* é uma planta desconhecida. Por outro lado, Vernus (1992, pp. 89 e 187), que marca uma lacuna onde aparecia *misy* e verte *ibr* por *laudanum*, não tece nenhum comentário; assim como nenhum comentário faz em relação a De Araújo (2000), que também traduz os termos; Mathieu (1996, p. 44) traduz *ibr* por *ladanum*, mas assume que não é confirmado e também insiste que *misy* não é identificada, no que é seguido por Navrátilová e Landgráfová (2009, p. 139). Nessa divisão, optei pelo estranhamento da planta desconhecida, como símbolo de uma alteridade nas relações com o ambiente na região do vale do Nilo. Já Punt é consenso entre todos os editores e tradutores: trata-se de uma região real, embora não identificável com precisão geográfica hoje, mas que servia de fonte para incensos no Egito; ela era vista como uma espécie de paraíso terrestre por seu clima e natureza; assim, em vez de generalizar com “paraíso”, preferi manter o vínculo espacial como estranhamento do presente.

Por fim, incorporei um aspecto que se encontrava apenas na tradução de Badham: a expressão *like wings*, que em português ficou como “em asas para mim”. Convém me explicar com mais detalhe: nada na transcrição sonora dos poemas evoca uma asa, temos apenas *pšw*,⁸ que está ligado ao verbo *psš*, que o dicionário de Livio Secco (2015) interpreta como “dividere, distribuire, spartire, ripartire”, o de Bil Petty (2013a) resolve como “divide” e o de Lesko e Lesko (2002) indica como derivado de *pš* com o sentido de “to divide, to share, to apportion, to assign”; no entanto, a presença do ideograma da asa (hieróglifo Gardiner Ho05 ≡), que não é fonético, mas indica visualmente o abrir dos braços “como asas”, que é como Badham traduz a imagem; o termo aparece em Lesko e Lesko com o sentido de “to spread out”. O próprio Badham (2014, [s.p.]), em comentário ao poema, lembra como a imagética de deuses alados com proteção era comum no Egito antigo e poderia alterar o sentido geral do poema numa comparação de proteção divina com o amor. Mathieu (1996, p. 44), que não usa nada que se refira a asa em sua tradução, sugere que a imagem dos braços abertos pode evocar a deusa Hathor – patrona do amor – tal como era representada em alguns sarcófagos, protegendo o defunto. O que está em

8 Seguindo a edição de Mathieu, que considero a mais interessante, inclusive na manutenção dos hemistíquios; *pšw* na de Foster; *peshw* na de Badham. São meras variantes da grafia, mas designam nos três a mesma palavra.

questão é que um hieróglifo sem aparente valor fonético pode servir como símbolo que especifica uma comparação ou metáfora, embora não haja consenso dos estudiosos; como se trata de um poema, e sabemos que os egípcios tiravam muito partido do fator visual de sua escrita, optei por traduzir a imagem concreta em som e imagem mental; além disso, para manter o choque, retirei da minha tradução o comparativo e deixei os braços tornarem-se asas.

11. No começo deste ano de 2018, terminei a primeira versão da tradução integral de todos os poemas amorosos egípcios que nos chegaram, inclusive alguns fragmentos mais legíveis, usando apenas as várias traduções a que tive acesso como base, enquanto estudava o egípcio. Há pouquíssimo tempo, comecei a rever essas traduções com um olhar mais detido nas transcrições e nos hieróglifos, conforme consigo acessá-los. É um percurso inacabado, talvez inacabável em certo sentido; daí a necessidade de fundir o relato precário de meu próprio percurso à experiência da prática tradutória para fazer alguns gestos teóricos. Não posso negar que essas traduções estejam antes dos originais, temporalmente na experiência de conhecê-las muitos anos antes de sequer ver o texto egípcio, mas também condicionando as possibilidades desses mesmos originais que elas fundam no mesmo ato em que rasuram. Nesta experiência, se o original guarda certa aura, ela está embaçada, embaralhada nas variantes textuais e nas interferências promovidas pelas traduções, que eliminam a hierarquia típica entre original e tradução. Na mistura delas, acabo eu também rasurando e fundando novos originais; tomo daqui e dali segundo me convém, segundo se estabelece sua legibilidade e traduzibilidade, num movimento histórico.

Nomeei provisoriamente o trabalho como *Seu dedo é flor-de-lótus: poemas de amor do Antigo Egito* e decidi assiná-lo como um livro meu de poemas; gesto extremo de contra-assinatura crítica e de tomada de partido. Ao mesmo tempo em que o incorporo, preencho lacunas, fundo passagens etc., tenho anotado, ainda que de modo conciso, cada poema, indicando sua origem material e explicando algumas leituras históricas possíveis, para marcar sua diferença constitutiva, sua condição dupla de tradução e obra nova. Quero com isso forçar o lugar problemático da assinatura tradutória, que sem dúvida estará em tensionamento contraditório com o subtítulo do livro, uma vez que denuncia seu caráter híbrido. Nada inovo nesse quesito: basta lembrarmos que Haroldo de Campos assinou a própria tradução da *Ilíada de Homero* (2003), deixando

Homero como parte do título do livro e rasurando seu lugar de autoria, partilhando e, melhor dizendo, usurpando luciferinamente o lugar do autor. Encontramos uma contra-assinatura forte nos poemas mudados de Herberto Helder, seja no *Bebedor nocturno* (2010) ou em outros livros nos quais, ao mesmo tempo em que dá origens aos poemas, apaga seus originais e elimina o percurso feito.⁹ Só há pouco descobri que Helder também tinha traduzido o mesmo poema:

Quando eu a cinjo e ela me abre os braços
sou como um homem que regressa da Arábia,
impregnado de perfumes.

O que marca talvez a diferença maior: se Helder de algum modo aclimata o poema, prefiro mantê-lo na zona indecível de seu estado; assino junto, contra-assino e me aposso, como Helder, porém insisto em mantê-lo muito outro nessa relação. Nesse jogo, o que se anuncia como original entra apenas como uma versão a mais de um texto metamórfico e instável. No entanto, isso que vivi de modo interrupto e irregular nos últimos anos não poderia ser mesmo uma definição provisória do traduzir? Não é um percurso complexo e truncado que ao fim decide até mesmo as condições materiais de um texto, ali onde ele se mostra instável? Parece-me, agora, que o que está em jogo nesses poemas egípcios de amor é a forma radical de toda experiência de leitura no sentido mais amplo, bem como de hermenêutica ou de tradução. O toque do tradutor imediatamente remete a antes do original, funda o original, num gesto generoso de rasura e criação.

BEFORE THE ORIGINAL: LOVE POETRY FROM ANCIENT EGYPT

Abstract: If we think that each translating experience demands a theorization because of its specificity, the work with love poetry from Ancient Egypt may well serve as a point of discussion on what is the establishment of a original text to be translated. In this paper I try at the same time to relate a personal course and to consider some more general

⁹ Gostaria de agradecer a Álvaro Faleiros pela indicação de *Trésor de la poésie universelle*, editado por Roger Caillois e Jean-Clarence Lambert (1958), onde podemos ler os textos da poesia egípcia que Helder consultou, em francês. Também consegui descobrir alguns poemas da série dos “Cinco poemas esquimós”, que estavam presentes na antologia de poesia oral preparada por Ruth Finnegan (1982), embora não todos. Com isso, hoje é possível saber que Helder partiu de versões inglesas e francesas para fazer as suas.

translation issues derived from the transmission and interpretation of Ancient Egyptian literature. In some cases one may imagine the translation as something that comes before the original and that even constructs it.

Keywords: Poetic translation; Egyptian Love Poetry; Translation Theory.

REFERÊNCIAS

- ALFONSO, Eduardo. *Compendio de gramática jeroglífica del egipcio clásico*. Barcelona: Ediciones Bellsola, 1973.
- ALLEN, James P. *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ARAÚJO, Emanuel. *Escrito para a eternidade: a literatura no Egito faraônico*. Brasília/São Paulo: Ed. UnB/Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- ARAÚJO, Luís Manuel de. *Estudos sobre erotismo no antigo Egito*. Lisboa: Colibri, 2000.
- BADHAM, Paul. *Ancient Egyptian Love Songs, with Commentary*. [Edição do autor], 2014.
- BLOOM, Harold. *Angústia da influência: uma teoria da poesia*. trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BRESCIANI, Edda. *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*. Torino: Einaudi, 1969.
- BUDGE, E. A. Wallis. *The Book of the Dead*. 2 vols. Nova York: Gramercy Books, 1960[1895].
- BUDGE, E. A. *An Egyptian Hieroglyphic Dictionary*. [s.l.]: Dover, 1978[1920].
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*. 2 vols. 4. ed. São Paulo: Arx, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*. Com uma colaboração especial de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARVALHO João Carlos de. *Poemas de Amor do Egito Antigo*. Trad. João Carlos de Carvalho. São Paulo: Expressão, 1987.
- CLARK, T. Rundle. *Símbolos e mitos do antigo Egito*. 2 vols. Trad. Noberto de Paula Lima e Atilio Cancian. São Paulo: Hemus, [s.d.].

- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda; rev. téc. e introd. Evando Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- FINNEGAN, Ruth H. (ed.). *The Penguin Book of Oral Poetry*. Londres: Penguin, 1982.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Estabelecimento do texto. In: PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Org., trad., introd. e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, pp. 19-30.
- FOSTER, John L. *Hymns, Prayers, and Songs. An Anthology of Ancient Egyptian Lyric Poetry*. Atlanta: Scholars Press, 1995.
- FOSTER, John L. *Love Songs of the New Kingdom*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1974.
- FOWLER, Barbara Hughes. *Love Lyrics of Ancient Egypt*. Londres: The University of North Carolina Press, 1994.
- FOX, Michael V. The Cairo Love Songs. *Journal of the American Oriental Society*, v. 11, n. 2, 1980, pp. 101-109.
- FOX, Michael V. *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: *Obras completas, vol. 14: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, pp. 328-376.
- HELDER, Herberto. *O bebedor nocturno: poemas mudados para português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- JUNGE, Friedrich. *Late Egyptian Grammar: An Introduction*. 2. ed. Trans. David Wartburton. Oxford: Griffith Institute, 2005.
- LALOUETTE, Claire. *L'empire des Ramsès. Histoire de l'Égypte pharaonique III*. Manchecourt: Flammarion, 1995.
- LESKO, Leonard H. (Editor) & LESKO, Barbara Switalski (Collaborating Editor). *A Dictionary of Late Egyptian*. 2. ed. Fall River: B. C. Scribe Publications, 2002.
- LICHTEIM, Miriam. *Ancient Egyptian Literature*. 3 vols. Berkeley: University of California Press, 1980.
- MATHIEU, Bernard. Études de métrique égyptienne. I. Le distique heptamétrique dans les chants d'amour. *La Revue d'Égyptologie*, n. 39, 1988, pp. 63-82.

- MATHIEU, Bernard. *La poésie amoureuse de l'Égypte Ancienne: recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire*. Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, 1996.
- MESCHONNIC, Henri. *Les cinq rouleaux: Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du Sage, Esther*. Paris: Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC, Henri. *Jona et le signifiant errant*. Paris: Gallimard, 1981.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESKELL, Lynn. *Private Life in New Kingdom Egypt*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- NAVRÁTILOVÁ, Hana; LANDRÁFOVÁ, Renata (eds.). *Sex and the Golden Goddess I: Ancient Egyptian Love Songs in Context*. Praga: Faculty of Arts Charles University in Prague, 2009.
- NAVRÁTILOVÁ, Hana & LANDRÁFOVÁ, Renata (eds.). *Sex and the Golden Goddess II: World of the Love Songs*. Praga: Faculty of Arts Charles University in Prague, 2015.
- NEVEU, François. *The language of Ramesses: Late Egyptian Grammar*. Trans. Maria Cannata. Oxford: Oxbow Books, 2015.
- OLIVA NETO, João Angelo. *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- ORTIZ, José Miguel Parra. *A vida amorosa no Antigo Egito: sexo, matrimónio e erotismo*. Trad. Verónica Vilar. Lisboa: A esfera dos livros, 2010.
- PEREIRA, Hélder Moura. *Poemas de amor do antigo Egito*. Trad. Hélder Moura Pereira; introd. Paulo da Costa Domingos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- PETTY, Bill. *Hieroglyphic Dictionary: A Middle Egyptian vocabulary*. Littleton: Museum tours Press, 2013a. PETTY, Bill. *Hieroglyphic Sign List: Based on the Work of Alan Gardiner*. Littleton: Museum tours Press, 2013b.
- PETTY, Bill. *Egyptian Glyphary: A Sign List Based Hieroglyphic Dictionary of Middle Egyptian*. Littleton: Museum Tours Press, 2012.
- POUND, Ezra; STOCK, Noel. *Love Poems of Ancient Egypt*. Londres: New Directions, 1962.
- QUIGNARD, Pascal. *O nome na ponta da língua*. Trad. Ruth Silviano Brandão e Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

- RIVAS, Robert. Poemas de amor del Antiguo Egipto. In: *Idiomas olvidados [Blog]*. 26/1/2012. Disponível em: <<http://inutilesmisterios.blogspot.com.br/2012/01/poemas-de-amor-del-antiguo-egipto.html>>. Acesso em: 2 maio 2018.
- RIVAS, Robert. Más poemas de amor del Antiguo Egipto. *Idiomas olvidados [Blog]*. 4/3/2012. Disponível em: <<http://inutilesmisterios.blogspot.com.br/2012/03/mas-poemas-de-amor-del-antiguo-egipto.html>>. Acesso em: 2 maio e 2018.
- RIVAS, Robert. Poemas de amor del Antiguo Egipto (3. y última parte). *Idiomas olvidados [Blog]*. 15/5/2015. Disponível em: <<http://inutilesmisterios.blogspot.com.br/2015/05/poemas-de-amor-del-antiguo-egipto-3-y.html>>. Acesso em: 2 maio 2018.
- SECCO, Livio. *Dizionario egizio-italiano, italiano-egizio*. Torino: Kemet, 2015.
- THOMSON, D. F. S. *Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- VALE, Alessandra Pinto Antunes do. *Os poemas de amor do Egito Antigo (Reino Novo, 19-20a. dinastias, 1295-1069 a.C.): uma análise histórico-literária*. Monografia de fim de curso – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2010.
- VERNUS, Pascal. *Chant's d'amour de l'Égypte antique*. [s.l.]: Imprimerie Nationale, 1992.
- WEST, Martin L. *Textual Criticism and Editorial Technique: Applicable to Greek and Latin Texts*. Stuttgart: Teubner, 1973.