



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

PEDRO GERMANO LEAL

O ESPELHO DOS HIERÓGLIFOS:
da ruína das letras egípcias à sua reinvenção quimérica entre os séc. XV e XVII

Natal
2008



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

PEDRO GERMANO LEAL

O ESPELHO DOS HIERÓGLIFOS:
da ruína das letras egípcias à sua reinvenção quimérica entre os séc. XV e XVII

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem (Área de Concentração: Literatura Comparada).

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva

Natal
2008

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Leal, Pedro Germano.

O espelho dos hieróglifos : da ruína das letras egípcias à sua reinvenção quimérica entre os séc. XV e XVII / Pedro Germano Leal, 2008.
206 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, 2008.
Orientador: Prof. Francisco Ivan da Silva.

1. Língua egípcia – Escrita hieroglífica – Dissertação. 2. Emblemas - Dissertação. 3. Gravura – Dissertação. I. Silva, Francisco Ivan da. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 003.322

a Antonio Leal,
pai, irmão e comparsa

à Graça Leal,
meu porto sutil.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo leal afeto e interlocução; à Bartira Calado, pelo longo companheirismo e cumplicidade; à Celina Batalha, por um lar espelhado para meu exílio de escrita, e outras descobertas; à Cida e Cecília, por uma conversa; e aos muitos e bons amigos de Tiradentes e Natal.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN, pela bolsa de estudos a mim concedida durante o mestrado; ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva, pela generosidade e incentivo.

À Heike Schaumberg e Sandy Nicoll, pela inestimável amizade e incansável apoio.

Aos muitos programas de digitalização de livros antigos que tornam acessível um precioso acervo a estudiosos por todo o mundo, com especial menção à *Bibliothèque Nationale de France*; à *Biblioteca Emblematica* da *Università degli Studi di Bergamo*; à Fundação Biblioteca Nacional; ao *Projeto Cervantes* da *Biblioteca Nacional de España*; às *Bibliotecas virtuales de Literatura Emblemática Hispánica* da *Universidad da Coruña*; a *The Glasgow Centre for Emblem Studies*, da *University of Glasgow*; e outros muitos programas, sem os quais meu acesso à fonte primária para este estudo seria deficiente.

οὐ γὰρ ἄπτεται τὸ ἀπατηλὸν αὐτῆς ἀβελτέρων κοιδῆ
καὶ ἀνοήτων. διὸ καὶ Σιμωνίδης μὲν ἀπεκρίνατο πρὸς τὸν εἰπόντα “τί
δὴ μόνους οὐκ ἐξαπατᾷς Θετταλούς;”

Plutarcho. De aud. poet., 15.3-4

RESUMO

A presente dissertação é um panorama de como a escrita hieroglífica egípcia se torna uma ruína e então é reinterpretada pelo Ocidente através de especulações motivadas por seu apelo imagético ou por seu caráter mágico – uma invenção que resulta não apenas numa nova idéia escrita, transcendental, mas que se desdobra em várias experimentações gráficas que participam ativamente da criação da identidade visual do Renascimento e Barroco.

PALAVRAS-CHAVE: hieróglifo, emblema, ruína, Hieroglyphica, gravura.

ABSTRACT

This master thesis is an overview of how the Egyptian writing became a ruin, and then was “mythunderstood” by the Western culture through speculations based on its figurative appeal or by its magical nature – this invention results not only in new idea of writing, but also in many graphical experiments which take part in the creation of the Renaissance and Baroque visual identity.

KEYWORDS: hieroglyph, emblem, ruin, Hieroglyphica, engraving.

LISTA DE PRANCHAS

- PRANCHA I: Investigações iconográficas de CORY dos *Hieroglyphica* de Horapóllon.
- PRANCHA II: Hieróglifos do *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).
- PRANCHA III: Frontispício do *Mutus Liber*.
- PRANCHA IV: *Hieroglyphica*: comparação entre a descrição de Horapóllon, os caracteres egípcios originais, os desenhos de Albrecht Dürer e as gravuras de Jean Cousin.
- PRANCHA V: Cota de Armas de Albrecht Dürer.
- PRANCHA VI: *Arco do Triunfo do Imperador Maximiliano I* (1515), de Dürer.
- PRANCHA VII: Detalhe do panegírico em hieróglifos do “Arco...”.
- PRANCHA VIII: Manuscrito de Pirkheimer indicando interpretação horapoliana.
- PRANCHA IX: *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer.
- PRANCHA X: Algumas Marcas e Sinetes Pessoais com motivos “hieroglíficos”.
- PRANCHA XI: Obeliscos.
- PRANCHA XII: Frontispício do *Speculum imaginum veritatis occultae* de Jacob Masen.
- PRANCHA XIII: Excerto do *Thesaurus Hieroglyphicorum* de von Hohenburg.
- PRANCHA XIV: Excertos do *Science Hieroglyphique* de la Feuille.
- PRANCHA XV: “*Jeroglíficos de Nuestras Prostimerías*” (1671): *In Ictu Oculi* de Valdés Leal.
- PRANCHA XV: “*Jeroglíficos de Nuestras Prostimerías*”: *Finis Glorae Mundi*.
- PRANCHA XVII: Emblema I “*By Knowledge onely, Life wee gaine / All the other things to Death pertaine*” de George Wither.
- PRANCHA XVIII: *Emblema VII* de Francis QUARLES (Emblemes).
- PRANCHA XVIIIb: *Ex Literarum Studiis...* de Andrea ALCIATO (Lyon, 1550).
- PRANCHA XVIIIc: *In Occasionem* de Andrea ALCIATO (Lyon, 1550).
- PRANCHA XIX: Emblema IX “*Before thou bring thy Workes to Light, / Consider on them, in the Night*” de George Wither.
- PRANCHA XX: Empresa “*His Polis*” de Saavedra Fajardo.
- PRANCHA XXI: Frontispício dos *Principi di Scienza Nuova* de Giambattista Vico.
- PRANCHA XXII: Frontispício do *Oedipus Aegyptiacus* de Athanasius Kircher.
- PRANCHA XXIII: Frontispício do *Obeliscus Pamphilius* de Athanasius Kircher.
- PRANCHA XXIV: Frontispício do *Ars Magna Lucis et Umbra* de Athanasius Kircher.
- PRANCHA XXV: Investigações Hieroglíficas de Athanasius Kircher, em homenagem ao Papa Inocêncio X.
- PRANCHA XXVI: Excerto do *Mutus Liber* (p. 6).
- PRANCHA XXVII: Excerto do *Mutus Liber* (p. 8).
- PRANCHA XXVIII: Frontispício dos *Arcana Arcanissima* de Michael Maier.
- PRANCHA XXIX: Emblema XIV do *Atalanta Fugiens* de Michael Maier.
- PRANCHAS XXX-XXXI: Oito imagens do *Splendor Solis* (1598).
- PRANCHA XXXII: Ripley Scrowle (detalhe, duas primeiras partes).
- PRANCHA XXXIII: Excertos do *Orbis Sensualium Pictus* de Comenius.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: A ESCRITA HIEROGLÍFICA EGÍPCIA	10
CAPÍTULO II: O MITO DO HIERÓGLIFO NA TRADIÇÃO GRECO-ROMANA	35
CAPÍTULO III: O CONTEXTO DO PAGANISMO EGÍPCIO TARDIO	59
DISCUSSÃO PRELIMINAR	105
PARTE FINAL: PROJEÇÕES E DESDOBRAMENTOS	108
EPÍLOGO	152
REFERÊNCIAS	156

INTRODUÇÃO

“O eu possui uma potência hieroglífica”
Novalis.

Manuseando antologias de Poesia Visual, livros de História da Escrita e tratados sobre escritas antigas, o termo “hieróglifo” aponta para uma escrita mágica. A recorrência desse conceito – e suas mais variadas interpretações visuais – aliada ao meu interesse pelo universo das letras delineou minha atual área de estudos e, por consequência, o tema desta dissertação.

Especificamente, o objetivo inicial desse trabalho era observar panoramicamente a influência das especulações de pensadores e artistas do Renascimento e Barroco acerca da idéia de hieróglifo sobre a produção artística (sobretudo nas artes gráficas) e intelectual européia desse período. Todavia, quanto mais esse estudo procurava se enraizar nas questões Quinhentistas ou Seiscentistas, maior era o apelo por uma imersão na própria escrita egípcia – fosse para entender melhor quais as diferenças entre um hieróglifo autêntico e ou um inventado na Renascença, ou para tentar compreender como a escrita nilótica não apenas permitiu como também parece ter atraído essas releituras. Não podendo estar alheio a isso, e às questões que a própria escrita egípcia levantava, estendi então o objetivo desse trabalho, para algo como: *discorrer sobre o funcionamento da escrita egípcia até seu fenecimento, observando sucintamente como ela foi interpretada entre os autores clássicos e mais tarde reinventada no Renascimento e Barroco.*

Em torno dessa tarefa inesgotável, orbitam algumas questões como: por que a escrita egípcia deixou de ser utilizada? Por que ela não foi preservada, por exemplo, por autores gregos? O que eles entendiam por hieróglifo – e de que modo isso pode ser relacionado ao modo como entendem a própria escrita? Quais são as principais idéias de “hieróglifo” entre os autores humanistas? Como essas idéias se concretizam nas manifestações artísticas desse período? Questões, enfim, que não podem ser respondidas nem fácil nem definitivamente, mas que podem se submeter a meditações.

Ainda, observando o percurso deste trabalho, acredito que o mesmo apresenta um caminho para discutir a escrita que não passa necessariamente pela tradição teórica Platão-Rousseau-Saussure-Derrida.

*

A abordagem da questão hermenêutica dos hieróglifos em livros ou artigos científicos não é original: Giehlow, Volkmann e Panofsky já destacaram sua intimidade com as artes gráficas dos séc. XVI e XVII; Praz, Daly, Drysdell, Hatherly, Curtius e Dieckmann analisam sua presença no pensamento renascentista e por vezes relacionam-a com a literatura emblemática; Iversen, como egiptólogo, explora diacronicamente as tentativas de decifração dos hieróglifos e o alcance do mito do Egito na cultura ocidental; Kayser, Benjamin, Ginzburg, Hansen, e Klonsky comentam essa tradição, entre outros. Diante disso, minha proposta foi tecer um panorama parcial desse fenômeno, o que enquadra essa dissertação formalmente como uma *revisão de literatura*.

Ainda quanto à metodologia e forma de exposição deste este, há uma opção em apresentar quase uma coleção de passagens literárias sobre os hieróglifos para que eles falem por si¹. Muito por conta disso, e pela simpatia pela palavra *especulação*, é que essa dissertação recebeu o título “Espelho”. Além disso, o presente trabalho busca se organizar como um pequeno manual, sublinhando elementos pontuais para esta investigação e trazendo sempre que possível material adicional em adenda. Adiante, esclareço a estrutura da dissertação.

Plano da Obra

Este texto organiza-se em uma primeira parte de três capítulos, uma brevíssima discussão sobre os mesmos, e uma parte final. A seguir nomeio-os e faço um resumo de sua matéria.

¹ Muitas dessas passagens apresentadas aqui não têm outras versões no vernáculo, e encontram-se dispersas em diferentes obras, o dificulta a possibilidade de ter diante dos olhos todo esse material para comparação – esse dado motivou fortemente a exposição desse trabalho tal como ele se apresenta.

Capítulo I: A Escrita Hieroglífica Egípcia

O objetivo deste capítulo é dar noções do funcionamento (e algo de sua história) da escrita egípcia, sublinhando algumas características de interesse para o conjunto do trabalho e para discussões em torno da escrita. Ressalve-se aqui, como também lá, que o interesse não é *ensinar* egípcio, mas traçar uma discussão sobre as instâncias significativas daquela escrita e o possível reflexo delas em algumas de suas herméticas interpretações tardias.

Capítulo II: O Mito do Hieróglifo na Tradição Greco-Romana

Aqui, o que se busca é um primeiro espelho da tradição hieroglífica autêntica – de como ela foi interpretada pela cultura clássica, enquanto ainda era utilizada no Egito. Essa interpretação greco-romana terá grande relevância na Renascença e por isso procuro trazer algumas das passagens mais célebres (ou nem tanto) que tratam de hieróglifo na Antiguidade. Também são comentados alguns episódios em que a cultura grega se aproxima de manifestações escriturais não-alfabéticas.

Capítulo III: O Contexto do Paganismo Egípcio Tardio.

Esse capítulo é dedicado ao fenecimento ou *arruinamento* da escrita egípcia por ocasião da dominação romana sobre o Egito, e a perseguição deflagrada contra o paganismo. Também, será aqui tratada uma importante obra: os *Hieroglyphica* de Horapóllon – que relaciona ao seu modo a matéria dos últimos capítulos, e que será fundamental na última parte desse trabalho.

Discussão Preliminar

Aqui são apenas sublinhadas algumas questões discutidas até esse momento.

Parte Final: Projeções e Desdobramentos

Essa parte deve, ainda que bastante superficialmente, demonstrar alguns casos de como as interpretações antigas de hieróglifos, “erradas” do ponto de vista formal, exerceram um papel extremamente relevante no universo das idéias e das artes da Renascença e Barroco. É, portanto, não uma “conclusão” do trabalho, mas seu *desenlace*.

CAPÍTULO I: A ESCRITA HIEROGLÍFICA EGÍPCIA

[Definição & Caracterização – Origem Mítica – Cronologia – A Mecânica dos Hieróglifos – Variação Gráfica, Arranjo e Ordem de Leitura]

Conforme já foi explicitado no Plano da Obra, dá-se início agora a uma sucinta explanação acerca da escrita hieroglífica egípcia, numa série de itens curtos – quase fragmentos. Tal visão geral tem lugar nesse momento porque, ao longo dessa dissertação, poderão ser evocados aspectos técnicos e mesmo culturais dessa escrita, que convém serem conhecidos de antemão.

É importante frisar que é não interesse desse capítulo oferecer subsídios que orientem o aprendizado da língua egípcia, posto não ser este o foco desse trabalho nem a egiptologia especialidade do autor. Antes, a intenção é comentar a ordem interna da escrita hieroglífica egípcia como um sistema semiótico, pontuando nesse apanhado de caráter informativo qualidades bastante particulares desse modo de significar pela imagem.

Assim, entendendo esta escrita como um produto da cultura, e como um uso bastante sofisticado dos recursos gráficos, esse capítulo se oferece como uma análise semiológica bastante restrita de tal fenômeno, não focada especialmente na produção literária realizada por meio desses hieróglifos – ou em questões técnicas concernentes à Lingüística ou Egiptologia –, mas na forma em que estes sinais foram empregados diante de certos desafios suscitados pelo desejo humano de se expressar por meio da linguagem visual.

Definição e Caracterização

A palavra “hieróglifo” hoje utilizada por nós originou-se de τὰ ἱερογλυφικὰ (uma união entre ἱερός, *hierós*, ‘sagrado’ e γλύφειν, *glýphein*, ‘grafar’ ou ‘escrever’) que, eventualmente acompanhada por γράμματα (*grámma*, letra), significaria aproximadamente “letras da escrita sagrada”², expressão usualmente designada³ para verter ao grego o que os egípcios costumaram compreender pelas expressões *mdw-ntr*, “a palavra do(s) deus(es)” (vide abaixo, ex. 1); *sš-mdw-n-ntr*⁴, “as palavras dos deuses escritas” (ex. 2); ou ainda *sš-pr-nh*, “Os escritos da Casa da Vida” (ex. 3)⁵:



(ex. 1)



(ex. 2)



(ex. 3)

Um passo interessante, a ser dado logo entre os primeiros, para a investigação dum objeto – sobretudo nas matérias humanísticas – é a análise da origem do nome que o designa, que pode revelar a apreciação que uma cultura fez de sua invenção, ou como a traduziu em seus termos. Assim, o nome usado pelos egípcios para definir sua escrita oferece pistas do papel da mesma naquela sociedade (ressaltando seu caráter mágico e litúrgico⁶), o qual é interpretado pelos gregos ao seu modo.

Pese-se além que as denominações acima mencionadas davam-se à escrita egípcia principalmente em sua variação epigramática, i.e., àquela utilizada em inscrições (em relevo ou pintadas) no corpo de templos, pirâmides, estátuas, sarcófagos e de alguns documentos: enfim, o sistema que cumpria com as principais finalidades escriturais daquela civilização. Como é de se esperar pelo exposto, outros códigos escriturais surgiram no Egito, a cumprir funções distintas. Fossem eles:

² LSJ, p. 821

³ D.S. 3.4, Plu. 2.354f, Ps.-Luc. *Philopatr.* 21, Dam. *Isid.* 98 etc.

⁴ CHAMPOLLION, 1836, p. 02; BEINLICH.

⁵ “Casa da Vida” era como se chamavam os templos onde se ensinava a escrever, e que serviam de atelier para os escribas.

⁶ A atenção aqui está principalmente no valor etimológico do termo. Mais a frente, no capítulo III, algum aspecto social da escrita egípcia, notadamente em sua relação com a religião, será abordado.

- Hierático⁷: termo utilizado por Clemente de Alexandria, consistia num sistema em uso muitas vezes paralelo aos hieróglifos egípcios, dos quais pode ser considerado uma abreviação, praticamente uma modalidade cursiva, para fins documentais (cânhamo sobre papiro). Seu uso é introduzido no Egito por volta de 650 a.C.

- Demótico⁸: chamado assim por Heródoto⁹, que observara onde mais se dera o uso dessa escrita, signo e graficamente ainda menos complexa que o hierático (da qual descende e veio a substituir no uso regular, não religioso): de uso mais amplo e afeita aos apelos da vida prática, pública ou privada. Começou a ser utilizada na XXV Dinastia (seus primeiros exemplos são geralmente datados a partir do séc. VII a.C.), e sofreu muitas modificações ao longo do tempo, até alcançar o período da dominação romana no Egito.

- Copta¹⁰: nome emprestado dos egípcios cristãos (chamados coptas); baseia-se quase totalmente no alfabeto grego, ao qual foi preciso adicionar outras cinco letras tomadas do demótico (consistindo então num alfabeto de 32 sinais) para designar sons da língua egípcia não conhecidos pelos gregos. Seu uso teve início no séc. II, foi substituída oficialmente pelo árabe no séc. X, mas se estendeu até o séc. XVII da nossa era.

Atente-se, contudo, que em todos os casos em que tratar de “escrita egípcia” ou “escrita hieroglífica egípcia” estarei me referindo àquela modalidade epigramática, salvo considerações contrárias (quando tratarei qualquer escrita por seu nome específico).

⁷ do gr. ἱερός, *hierós*, ‘sagrado’.

⁸ do gr. δημοτικά, *demotiká*, ‘popular’; também chamada por Clemente de Alexandria ἐπιστολογραφική, *epistolographiké*, ‘epistolográfica’; ou ainda ‘encorial’

⁹ pl. III, I

¹⁰ Αἰγυπτίος (*Aiguptios*), palavra grega para “egípcio” foi bastante utilizada numa forma contrata *guptios*, e assim deu origem à expressão árabe *qopt*, que no egípcio daquele período firmou-se como *coptos*

Dando espaço agora a uma caracterização geral dos hieróglifos egípcios, desejo ressaltar imediatamente o quão pertinentes são os comentários de Allan Gardiner¹¹ sobre esta matéria, presentes na introdução de sua gramática. Oportunamente, transcrevo a seguir boa parte das particularidades do egípcio descritas pelo estudioso britânico (dada sua ímpar propriedade e precisão), permitindo-me então destacar dali, por meio breves escólios, o que é de interesse imediato para a dissertação.

*

A mais impactante característica do egípcio em todos os seus estágios é seu **realismo** concreto, sua preocupação com os objetos exteriores e a recorrente negação daquelas distinções mais subjetivas que desempenham um papel tão proeminente nas linguagens modernas e até mesmo nas clássicas. Sutilezas de pensamento como as implícitas em “poder”, “dever”, “difícilmente”, e outras abstrações como “causa”, “motivo”, “dever” pertencem a um estágio de desenvolvimento lingüístico posterior; possivelmente eles seriam repulsivos ao temperamento egípcio. A despeito da reputação de sabedoria filosófica atribuída aos egípcios pelos gregos, nenhum povo jamais se mostrou tão averso à especulação (GARDINER. *Egyptian Grammar*, p. 4).

Quer dizer, a aparência realista dos hieróglifos é ali também um espelho daquela linguagem, pouco afeita a conceitos abstratos. Assim, tanto interessaria investigar até que ponto o aspecto visual da escrita egípcia é impresso por esse pensamento ligado à concretude; quanto de que modo essa figuralidade da escrita pode ter influenciado também na produção intelectual daquela cultura.

Convém, entretanto, chamar atenção ao termo “*speculation*” aqui empregado por Gardiner; justamente pelos argumentos que o próprio estudioso lança mão, é que a *pensée* egípcia parece *afeita* à especulação: aquele que especula não substitui uma coisa por outra, e os egípcios parecem de fato espelhar a natureza no seu processo escritural. O fato de não terem desenvolvido as “abstrações” e as “sutilezas de pensamento” sugeridas por Gardiner não implica na ausência de *especulação*, mas num modo de pensar que não se media necessariamente pelo universo dos conceitos abstratos.

... ou mais passionalmente envolvido com o interesse material; e se eles davam uma atenção exagerada às observâncias funerárias, é porque a continuidade dos objetivos e prazeres mundanos eram interpretados como estando em jogo,

¹¹ GARDINER, A. *Egyptian Grammar, being a introduction to the study of hieroglyphs*. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum, 1988 (1927). Ainda hoje referência na área. A passagem citada aqui se encontra na p. 5. Esse mesmo egiptólogo também organizou a conhecida “Lista de Gardiner”, que orienta a categorização dos hieróglifos egípcios, codificando-os por similaridade gráfica e atribuindo a cada grupo a fim uma letra, distinguindo caracteres dentro desses grupos por números.

certamente nada fora de qualquer curiosidade como o “porquê” e o “para onde” da vida humana (ibidem).

Frente a esse fragmento, procedo a uma comparação que para ser abordada com justeza necessitaria reter-se mais amiúde: essa devoção egípcia ao mundo material¹², e mesmo a grande atenção a rituais, encontra um enorme paralelo em outros cultos como um eixo de interação entre o homem e o sagrado, por meio de um grande laço de correspondências sutis, através das quais torna possível tanger o mundo espiritual, o mito.

Vê-se, portanto, que para os egípcios o rio Nilo é divinizado e por uma alusão às suas margens negras dão nome à própria nação (*kmt*); e mesmo os faraós são tidos como deuses... Cercam-se, então “materialistas”, de um universo sagrado tangível.

O espaço tomado em outros lugares pela meditação e por uma disposição filosófica parecem com os egípcios ter sido ocupado com poderes excepcionais de observação e agudeza de visão. Qualidades intelectuais e emocionais eram regularmente descritas por referência a gestos físicos ou expressões pelas quais eles eram acompanhados, assim “liberalidade” é “extensão da mão” (*3wt-ꜥ*), “esperteza” é “agudeza da face (visão) (*spd-hr*) (ibidem)

A observância desses termos, que desenham o modo concreto dos egípcios em abordar conceitos abstratos, é vital, então, para interpretar aquela literatura – e por esses meandros pode-se marcar uma posição radicalmente contra aquela de HAVELOCK¹³: esse esforço em corporificar a abstração, para um apreciador atinado, pode desdobrar outros valores poéticos, sofisticados.

Outra característica do egípcio é sua remarcada preferência pela expressão **estática**, ao invés da dinâmica; a parte dos raros sobreviventes do Perfectivo Passado ativo, não há nenhum modo ativo, todos os outros se derivam de participios passivos ou neutros. (ibidem)

A expressão “estática” parece estar de acordo com uma cultura onde a epigrafia era a expressão máxima da letra. De fato, a passagem de Gardiner diz respeito a

¹² É preciso lembrar que para os Egípcios o próprio coração, físico, era uma das nove almas do homem – chamado *ab* – e o corpo também era outra, denominando-se *khat*.

¹³ (...) à partir de Homero, do mundo que nós chamamos a “literatura grega” é que vai se estar face a uma tradução da experiência humana bem maior, mais rica e mais pessoal, onde pode se dar livre curso a crítica, a distinção sutil, o humor, a ironia e a reflexão (p. 46) (...) Não podemos dizer assim que a riqueza de conteúdo comparativamente maior dos textos gregos deve ser atribuída às possibilidades técnicas superiores da grafia grega? (p. 47)

recursos lingüísticos, mas atente-se que diz também de uma *preferência* que deve decorrer dessa *pensée* característica.

Uma característica da linguagem [egípcia] é sua **concisão**; as frases e sentenças são breves e diretas. Construções elaboradas e longas são raras, e geralmente encontradas em documentos legais (ibidem).

Na escrita egípcia é marcante o laconismo – que pode ser legado de sua própria origem e condição epigramática: os dizeres precisavam ser escolhidos a dedo, a fim de causar o maior impacto possível, sem desperdiçar espaço com partículas ou redundâncias – o que permitiria reter na mente, por mais tempo, a conversão de hieróglifos em palavras e reafirmar o caráter atemporal do escrito. Interessante ainda que os períodos longos tenham sido presentes com maior ênfase em documentos legais...

(...) ainda deve ser mencionada certa **formalidade** que é conspícua nos escritos egípcios – uma rigidez e convencionalidade que encontram sua contraparte na Arte Egípcia (ibidem).

Na verdade, essa rigidez e alta convenção é, ela mesma, fruto duma projeção sobre a escrita egípcia da expressão visual que é sua origem. Na Arte egípcia a busca pela forma passava pela repetição exata de modelos em princípios bem definidos. A beleza ou perfeição, contudo, não decorria dum olhar realista sobre o objeto, absoluto, mas duma visão que se fragmentava e enfocava individualmente as partes mais bonitas – ou esteticamente mais realizáveis –, nos diferentes ângulos do mesmo elemento, que depois harmonicamente haviam de se encaixar gerando um novo ser, composto apenas do belo e comprometido tão-somente com as regras da Arte. Assim, frequentemente um homem surgia com um rosto de perfil, mas de olho voltado ao espectador; o tronco de frente; braços, quadril e pernas – essas afastadas num passo sobre a mesma linha – voltados para o lado, tudo numa posição estranha e desconfortável ao gesto humano, mas que fazia todo o sentido dentro daquele conjunto, naquela apresentação da beleza feita possível apenas pela Arte.¹⁴ Também uma piscina d'água podia ser vista de cima, enquanto os peixes, dentro dela, eram vistos de lado! Um grupo de pessoas reunido, fosse para servir ou guerrear, sempre ordenado, podia ser composto de uma figura e a multiplicação de seu contorno... Como é de esperar, ao aspecto gráfico (e mesmo lingüístico) da escrita egípcia as mesmas diretrizes se aplicam, e não é por menos que

¹⁴ Que no Ocidente conseguiria curiosamente aproximar-se desses efeitos apenas a partir da Arte Moderna, sobretudo do Cubismo.

ela divide espaço tão harmonicamente com o que entenderíamos ser pura expressão de arte figurativa (muito embora elas constem ali, conforme defendo, também como componentes escriturais).

Comparando a arte egípcia e a grega, Panofsky elucida algo que convém ter em mente ao refletir também a relação desses povos com a arte da escrita:

“Para os gregos, a efígie plástica comemora um ser humano que viveu; para os egípcios, é um corpo que espera ser reanimado. Para os gregos, a obra de arte existe numa esfera de idealidade estética; para os egípcios, numa esfera de realidade mágica. Para os primeiros, a meta do artista é a imitação; para os últimos, a reconstrução.” (PANOFSKY, p. 98)

Voltando, a Gardiner, esse vem informar que “a força da tradição desencorajou a originalidade tanto em assunto-tema quanto em expressão, mas existem notáveis exceções” (1988, p. 4). Essa última afirmação é plenamente atribuível a qualquer produção criativa. Porém, é preciso dar vulto de que quanto, mais forte é a tradição, mais proveitoso é estar atento aos jogos de burla e desvencilho. O diálogo com a tradição é o que produz o efeito de originalidade que costumamos demandar da obra de arte. Todavia, quando se discute uma escrita, no sentido gráfico mesmo, torna-se imprescindível compreender os lentos processos de mudança que garantem sua extensão ao passado. Sem eles, a convenção que dá o caráter da permanência do escrito fica sob risco, e o acesso ao antigo mais restrito. Nesse sentido, observamos que na nossa cultura o sistema de escrita parece mais cimentado – com dignas exceções. Os egípcios, contudo, e por incrível que pareça, ainda ousaram mais que nós: criando três sistemas diferentes, que internamente se aplicaram a finalidades e momentos diversos, sem falar na relação dos hieróglifos com a crença e a produção artística daquela civilização

Origem Mítica

Segundo os egípcios, quando tudo ainda era uma vontade, antes “do início do tempo e da organização do mundo físico”¹⁵, Djehuti, então intelecto e alma do Demiurgo Rá¹⁶, criou os céus, a terra¹⁷ e, por meio dos hieróglifos que inventou, deu nome e constituiu todas as coisas do mundo – associado à lua, fez surgir o tempo, e dele os ritos; dos astros, criou a astrologia; e por fim compilava tudo em seus livros sagrados¹⁸ aos quais eram atribuídas qualidades mágicas e deviam ser copiados exaustivamente pelos sacerdotes egípcios. Pai das letras sagradas, tornou-se patrono das Artes, da Ciência, e das Leis.

Depois, personificado como o Ibicéfalo¹⁹, passou a ser o escriba supremo²⁰, um sumo-sacerdote entre os deuses. Encarnação terrestre da consciência, atuou como conselheiro e árbitro das disputas divinas. Presidia, então, o julgamento dos mortos – quando munido de uma balança pesava o coração do falecido contra uma pena: se mais pesado, o pecador era devorado por Sobek, o deus-crocodilo; caso contrário, poderia adentrar o Mundo do Além²¹, o Belo Oeste, onde reinava o deus-morto Osíris²².

O deus com cabeça de Íbis, então, foi que introduziu entre os homens o uso da escrita, antes vigente apenas nos céus...

¹⁵ CHAMPOLLION, 1823, p. 124

¹⁶ Conforme Champollion (op. cit., p. 124), no “Diálogo de Isis e Hórus”, Djehuti é chamado pelo deus criador de “alma da minha alma” (Ω ψυχῆς ἐμῆς ψυχῆ), “inteligência sagrada da minha inteligência” (Νοῶς ἱερὸς ἐμοῦ νοῦ).

¹⁷ BUDGE, 1914, p. 1

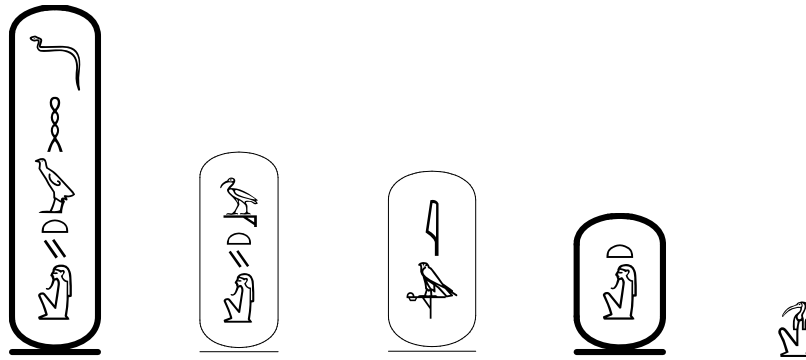
¹⁸ Que popularmente se acreditava perfazem 36,525 livros (BUDGE, ibidem.)

¹⁹ E também Cinocéfalo.

²⁰ Esse deus é usualmente figurado com aparatos de escrita nas mãos.

²¹ Chamado *Amenti* ou *Tuat* (BUDGE, 1912, p. 15).

²² O que se conhece por “Livro dos Mortos” eram papiros encontrados em câmaras funerárias que preservavam descrições detalhadas desse caminho da alma aos infernos e os rituais funerários que deveriam ser observados e cumpridos diligentemente para que se alcançasse êxito na empreitada, da cerimônia fúnebre ao perambular pelo mundo dos mortos.



(Várias maneiras de escrever o nome Djehuti²³)

Tão misterioso era o papel da escrita que também o nome escrito de uma pessoa era lembrado como uma parte viva sua e precisava ser escolhido logo que nascia, ou a mesma poderia não vir à existência propriamente. Quando alguém passava para o além, um nome esquecido poderia causar uma segunda morte – já que o espírito não identificaria seu corpo, senão pelos caracteres sagrados que o guardavam: o fim da eternidade, pela impossibilidade de ressuscitar, era tido como uma grande tragédia entre os antigos egípcios – fazendo-os ordenar que escrevessem seus nomes múltiplas vezes em suas tumbas e monumentos. Era comum, porém, um Faraó assumir o trono e ordenar, por vingança, que os nomes (e estátuas) dos seus oponentes fossem apagados²⁴.

O nome de uma pessoa também era uma de suas almas.



Um trabalho que se inscreve no campo das ciências inexatas – essas humanas – não se pode furtar ao mergulho no mito, de onde brota, sobretudo, a arte. O

²³ Segundo FAULKNER.

²⁴ Ironicamente, os nomes de Faraós e Reis foram o que possibilitaram a decifração da escrita hieroglífica egípcia: devido a estarem inscritos no que é conhecido por “cartucho”, Champollion pôde comparar isoladamente os nomes em egípcio e seus correspondentes em grego, presentes na Pedra da Rosetta, e desvendar um mistério milenar.

²⁵ Palavra escrita que designava “nome”, em egípcio, composta pelo fonograma *r*, boca; pelo fonograma, *n*, pequenas ondas; e pelo determinante de ações intelectuais, um homem sentado com a mão na boca.

conhecimento da mitologia, nas mãos de um letrado, deve ter um valor sensível igual àquele das fórmulas matemáticas para um físico moderno. Sendo, enfim, o mito um produto da cultura (e vice-versa), seu bom manejo e análise se equiparam apenas às grandes descobertas e achados para mais um passo numa ciência exata. Aqui, para o escopo dessa dissertação, conhecer a fábula da invenção dos hieróglifos e o sincretismo Djehuty-Thoth-Hermes²⁶ consumam-se talvez como um primeiro passo para compreender tanto o papel desse invento naquela civilização, quanto ao seu trânsito à cultura helênica, é também bastante significativo notar que, se de um lado, para os judaico-cristãos, o mundo veio do verbo, entre os egípcios ele veio da escrita...

O mito por vezes sabe o que apenas depois viremos explicar sob os auspícios do logos: quer quando conserva rastros ancestrais (como é o caso do fenício Cadmo urdindo o alfabeto grego), quer quando se lança sobre os eventos misteriosos da natureza.

Cronologia

Sobre o desenvolvimento histórico da escrita egípcia, como a matéria é extensa – e objeto de ampla discussão – apresento breve cronologia²⁷, sublinhando as mais dramáticas transformações daquela escrita – e que, somente se aliada a referências específicas pode conduzir a uma reflexão mais aprofundada acerca do tema.

*

§ 1 - Período Pré-Dinástico (c. IV milênio a.C)

Os sinais gravados na cerâmica (Gerzean) desse período lembram hieróglifos.

²⁶ Qual será abordado no próximo capítulo “O Mito do Hieróglifo na Tradição Greco-Romana”.

²⁷ Note-se que, mesmo entre os renomados estudiosos que se dedicaram à história Egito, existe muitas controvérsias no estabelecimento de uma cronologia precisa para aquela civilização. Aqui, o interesse principal nesta matéria é o desenvolvimento da escrita, não fazendo sentido nos julgar o mérito desse ou daquele teórico. Desse modo, para a menção de períodos, adoto as datas sugeridas em SHAW, I. **Oxford History of Ancient Egypt**. 2000. p. 479-483.

§ 2 - Entre aprox. 3400 a.C. e 3200 a.C.

No cemitério real de Abydos, moderna Umm el-Qa'ab, foram descobertas por Günther Dreyer (em 1998), na tumba U-j (onde terá sido sepultado o lendário Rei Escorpião I), 300 tabuletas escritas com o que ele denominou proto-hieróglifos²⁸.

Ainda nesse período supõe-se ter sido elaborado o primeiro documento histórico da humanidade. Como evidência para tanto é oferecida uma tabuleta comemorativa da vitória de um rei do período Pré-Dinástico (talvez o próprio Escorpião I), encontrada no sítio de Gebel Tjauti, próximo a Luxor, pelo Dr. John Coleman Darnell e sua esposa Dra. Deborah Darnell – que situam o documento em torno de 3250 a.C.²⁹

§ 3 - c. 3200 a.C.

Data provável da confecção em pedra calcária da Paleta de Narmer, que se julga comemorativa da vitória do Rei do Baixo Egito Narmer sobre as forças do Alto Egito. Descoberta em 1898 no tempo de Hórus em Hierakonpolis (hoje Kawm al-Ahmar), por muito tempo pensou-se tratar do primeiro exemplo da escrita egípcia. Pioneira ou não, é a melhor amostragem de como os hieróglifos nascem da tradição artística³⁰: e essa constatação é basilar porque discorda da idéia da escrita como tendo surgido estritamente para fins comerciais como já se costumou aceitar³¹; porque ajuda a romper o paradigma de vassalagem da grafia³².

Inovador e digno de nota, sim, é o manejo do som pela imagem que surge ali.

²⁸ Essa descoberta está detalhada em DREYER.

²⁹ DARNELL, J.C.; DARNELL, D.

³⁰ Tal como entre os chineses a escrita nasce dos jogos oraculares.

³¹ Ver GELB.

³² É apropriado chamar atenção ao fato do primeiro uso do rébus no Egito ter servido para escrever o nome de um Rei – o que incide de forma curiosa com a importância do nome entre os egípcios, comentada pouco acima. Essa prática inicial de “escrever nomes” se desenvolveu até o ponto de servir a qualquer finalidade, como ser veículo da língua.

A invenção do princípio fonético foi que deu à antiga escrita egípcia seu caráter essencial. Essa invenção foi uma extremamente simples aplicação do princípio do rebos, condicionada pelas características fonéticas e morfológicas da língua egípcia (EDGERTON, p. 475).

§ 4 - I a III Dinastias (c. 3000-2613 a.C.)

Por essa época, os recursos da grafia desdobrando-se em rébus passaram a ser explorados e experimentados – também convenções bastante precisas se estabeleceram e foram a partir daí respeitadas; Iversen, com propriedade, resume assim este processo, retomando a questão da denominação de nomes e títulos, donde insisto em observar a transformação gradual de um *sistema especializado de notação gráfica* (esta escrita artística de nomes) num *sistema amplo de notação gráfica* (o que hoje se entende por escrita hieroglífica egípcia):

O período da primeira à terceira dinastia foi embriônico para a escrita, durante o qual o controle sobre as dificuldades técnicas e práticas foi gradativamente alcançado. Um processo que pode ser rastreado pelas indicações primitivas de nomes e títulos nas paletas, passando pelas anotações anuais das duas primeiras dinastias e seu uso esporádico de verbos e preposições, até as primeiras inscrições contínuas, os textos biográficos da terceira dinastia. (IVERSEN, 1993b, p. 21)

§ 5 - II Dinastia (c. 2890-2686 a.C.)

Na tumba de Seth-Peribsen, também em Umm el-Qa'ab, foi descoberta a mais antiga sentença completa escrita em hieróglifos.

§ 6 - V e VI Dinastias (c. 2494-2181 a.C.)

É por esse momento que o núcleo básico já formado dessa escrita se sistematiza e se desenvolve. Seu uso se torna mais vasto e já estão aí características que poderão se reconhecidas nas práticas escriturais dos egípcios milênios mais tarde. (IVERSEN, 1993b, p. 15)

§ 7 - Império Médio (XI-XVII Dinastias, c. 2055-1650 a.C.)

O sistema de escrita em uso vernacular durante esse período foi tido nas eras seguintes como o modelo clássico egípcio, também a língua desse período foi revisitada pelos próprios egípcios (até o Período Greco-Romano) como uma modalidade erudita, para o uso em fins artísticos, literários e religiosos.³³ Por essa razão, o “Egípcio Médio” ou “Egípcio Clássico” é aquele amplamente adotado por gramáticas, e serve como referência também para essa dissertação. (IVERSEN, op. cit. p. 15)

§ 8 - XXVI Dinastia (também chamada Dinastia Saíta, c. 663-525 a.C.)

Com aquelas reformas trazidas à tona na pequena ilha entre dominações estrangeiras, o próprio Egito também reinterpreta sua cultura violentada pelas longas seqüências de domínio assírio através do que podemos chamar de uma Renascença³⁴, intensamente motivada pelo nacionalismo de então (IVERSEN, p.22). Esse “renascimento” desejado é o que levará ao exagero; à hipérbole.

Até onde se fale de hieróglifos, eles experimentaram uma renascença como consequência natural da atividade arquitetônica da dinastia. Os signos eram reformados e feitos de acordo com os modelos das inscrições monumentais dos reinos Médio e Antigo, e esforços decisivos foram feitos para reformar a pronúncia e ortografia dentro desses mesmos padrões (IVERSEN, op. cit. p. 23).

§ 10 - Período Ptolomaico (332 a.C. a 30 d.C.)

Havendo resistido à conturbada dominação persa, os hieróglifos permaneceram em uso também durante a ocupação grega (a partir de 332 a.C.), quando a “decadência final se estabeleceu e novos princípios ortográficos foram introduzidos” (IVERSEN, op. cit. p. 15), e tão profundas foram certas

³³ Aproximadamente como funcionou o latim dentro da nossa cultura ocidental até o séc. XVII.

³⁴ Como a Roma decadente, desejosa de reviver o seu espírito clássico; como a Europa em busca de novos modelos

modificações que se costuma considerar a escrita “ptolomaica” um outro sistema ortográfico.

Pouco mais tarde, já sob o jugo romano (que se inicia em 30 a.C.), é que os hieróglifos encontrarão sua violenta perseguição³⁵, e serão calados...

A Mecânica dos Hieróglifos

O egípcio se caracteriza, sobretudo, como um modelo semiótico de várias instâncias significativas (tanto dos caracteres quanto nas construções entre eles); i.e. ele se aproxima graficamente do objeto lingüístico com diferentes abordagens, o que faz dele um sistema bastante particular entre outras escritas. Tomando como base o Egípcio Clássico, tento a seguir traçar as linhas gerais do seu funcionamento (que tem em si uma série de características intrínsecas ao sistema escritural, frente às regras da própria língua; que marcam diferenças nítidas entre o uso dos hieróglifos e o do alfabeto, por exemplo, onde a escrita paga um alto tributo à língua). Abaixo, abordo os tipos de signo em que se desdobram os hieróglifos:

§ 1 - Pictogramas:

São os sinais de significação mais imediata, e tudo leva a crer que são os primeiros a serem utilizados, ainda como elementos pictóricos das artes visuais egípcias; neles o caractere se refere imediatamente ao objeto do qual empresta a forma, iconicamente: assim, o desenho de um sol significa o próprio “sol”. Champollion chama-os, por essa razão, *mímicos* ou *figurativos* (1836, p.)

§ 2 - Ideogramas:

³⁵ Que será matéria do próximo capítulo III, “O Contexto do Paganismo Egípcio Tardio”.

A essa categoria pertencem aqueles sinais que, para apresentar uma idéia, demandam uma convenção mais acentuada; ou um conhecimento prévio – destarte, lida-se aqui diretamente com o domínio do símbolo. A esses caracteres Champollion denominava *Trópicos* ou *Simbólicos* (ibidem), analisando-os também a partir da relação gráfica (identificadas com figuras de linguagem) que estabelecem com seus objetos.

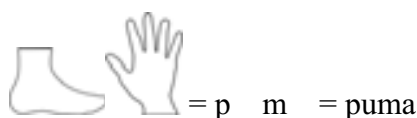
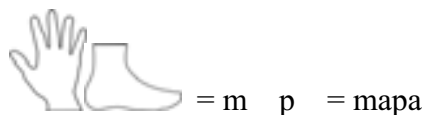
§ 3 - Fonogramas:

São sinais que, ao invés de personificarem uma idéia ou conceito, remetem a um som – tal como o fazem, por princípio, as escritas alfabéticas. No caso do egípcio, isso se tornou possível através do uso do rébus; recurso inovador que permitiu tomar emprestado o som de um caractere pictográfico ou ideográfico para o seu uso em conceitos mais difíceis de serem expressos por grafemas escriturais, essencialmente sucintos e discretos – e que requerem da leitura uma cadência ritmada.

Para compreender mais facilmente, e pelo lúdico, essa solução escritural, proponho observar como funcionam as encantadoras brincadeiras de “carta enigmática”, outrora freqüentes em almanaques, que adotam o princípio do rébus e tanto se assemelham à maneira de escrever foneticamente dos egípcios. Contudo, na escrita egípcia de hieróglifos, fazia-se proveito apenas das consoantes. Desse modo,³⁶



Então, era possível usar o primeiro sinal (desenho de pé) para escrever /pa/, /pe/, /pi/ etc. Assim, para escrever “mapa”...



³⁶

Esses são exemplos do princípio de rébus ou “cartas enigmáticas”: não hieróglifos autênticos.

Esse exemplo é válido para os sinais *monolíteros*, ou seja, para aqueles hieróglifos que tinham como correspondente acústico uma consoante, apenas – já que se derivavam, em geral, de monossílabos ou palavras com uma consoante principal acentuada. Parece também que esses sinais tendem a buscar a maior simplicidade possível – o que, porém, não os desarmonizam com o conjunto. Desses sinais era que se fazia o maior uso, pois, além de geralmente serem graficamente mais simples, eles se prestavam muito bem a escrever nomes abstratos, desinências gramaticais, etc. Também se construía hieróglifos os *bilíteros* e os *trilíteros* que podiam corresponder a duas ou três consoantes.

§ 4 - Complementos fonéticos:

Como vários sinais eram utilizados tanto picto-ideograficamente quanto foneticamente, era preciso um recurso que, no caso dos sinais *bilíteros* e *trilíteros*, reforçasse o caráter acústico daquele emprego – esse efeito era alcançado, na maioria das vezes, reproduzindo a última consoante de um desses sinais através do emprego de um *monolítero*.

Assim, era comum que o sinal bilítero ou biconsonantal, $b\beta$ (abaixo, exemplo 1), fosse acompanhado do sinal monolítero A (exemplo 2) ou mesmo precedida pelo sinal b e seguida do mesmo β (exemplo 3) – o que, no entanto, resultava no mesmo valor fonético $b\beta$:



(exemplo 1, $b\beta$)



(exemplo 2, $b\beta\text{-}\beta = b\beta$)



(exemplo 3, $b\text{-}b\beta\text{-}\beta = b\beta$)

Existem, contudo, aqueles estudiosos para quem “*the habitual employment of absolutely useless signs is a conspicuous characteristic of Egyptian orthography*” (EDGERTON, p. 484), e é brusco observar alguns caracteres podem ser chamados “absolutamente inúteis” nesse contexto. Caberia talvez perguntar: para quem?

§ 5 - Complementos Semânticos: “Determinantes”

Constatando, mais uma vez, que no egípcio não se escrevem as vogais (assim como ocorre com outras línguas semíticas, entre as quais estão o árabe e o hebraico, e onde uma enorme quantidade de combinações possíveis³⁷ e feita possível graças às variáveis vocálicas), chamo atenção para o seguinte exemplo³⁸:



= [desenhos de] SOL + DADO = S__ D _ D _
(a letra “l” detendo o valor acústico /w/ semivogal)

Jogo esse que pode servir para escrever em português, se considerando o uso apenas das consoantes, além das próprias homônimas, várias outras palavras homógrafas, *sob esses princípios*: soldado; soldado (nome de peixe); soldado (nome de inseto); soldado (nome de ave); saudade; soldado (v. soldar); saldado (v. saldar); suadido (v. suadir); saudado (v. saudar)...

Com efeito, para evitar confusões, a necessidade dum contexto semântico era acentuada, não podendo esperar a leitura de muitas palavras à frente – e no caso do egípcio isso foi resolvido de maneira bastante engenhosa, através do ajuntamento de um caractere especial, chamado “determinante”, que no início ou fim da palavra escrita estabelecia em que acepção a mesma devia ser interpretada; ajudava também a delimitar o fim de cada palavra, já que no egípcio não se mantinha espaço entre elas.

Abaixo, juntei ao construto anterior *sldd*, **artificial**, determinantes hieroglíficos verdadeiros a fim de estabelecerem um campo semântico apropriado para cada acepção:

³⁷ As quais são fundamentais no caso do hebraico, por exemplo, para os mecanismos de interpretação cabalísticos por jogos de letras (notarikon, gematria, temura).

³⁸ Reforço que esse exemplo não é autenticamente egípcio e visa apenas facilitar o entendimento desses mecanismos, tendo sido elaborado com matéria gráfica e lingüística mais próxima de nós.

	(guerra)	= soldado, guerreiro
	(aves)	= soldado, nome popular da ave <i>Cacicus chrysopterus</i>
	(peixes)	= peixe “soldado”
	(fogo)	= soldado, do v. soldar
	(sentimento)	= saudade
	(obrigação)	= saldado, do v. saldar
	(adoração)	= saudado, do v. saudar

Os exemplos **de determinantes** acima fazem parte do elaborado sistema, de aproximadamente 150 categorias, tal como estava estabelecido no Egípcio Clássico. Abaixo, um exemplo autêntico:



iʿw, “velho”



iʿw, “adorar”

Havia também palavras que, ao serem escritas em egípcio, eram acompanhadas de mais de um determinante (Gardiner, p. 31)



wʿr, “fugir”



hkr, “homem faminto”

Um dado de extremo interesse para o estudo da escrita é o seguinte: os determinantes egípcios pertencem a uma classe de caracteres escriturais que não correspondem necessariamente a um som ou a uma palavra, o que depõe contra certas posições diante da escrita. É também interessante como imagens podem servir como determinantes de um texto (quando da figura de um rei servir a determinar palavras próximas a ele), ou mesmo esculturas nas quais o texto se inscreve, ampliando as dimensões da escrita como somos levados a entender.

Gardiner alerta para o fato de que:

O nome “determinante” é em muitos casos historicamente inaccurado, uma vez que o ideograma foi o signo original pelo qual a palavra foi primeiro escrita, e os fonogramas foram prefixando-o em prol da clareza. Nesses casos poderá ser mais verdadeiro dizer que os fonogramas determinam o som do ideograma que dizer que o ideograma determina o sentido do fonograma. (*Middle Egyptian Grammar*, p. 31)

A passagem supracitada também permite pensar que tanto o determinante (complemento semântico) desfaz dúvidas de natureza homográfica surgidas no contexto da escrita fonética, quanto os complementos fonéticos desfazem as confusões que adviessem da pluralidade de acepções de um ideograma. Toda essa gama de possibilidades torna possível vislumbrar a extensão significativa do sistema hieroglífico e incide diretamente sobre o caráter sucinto da escrita egípcia (destacado por GARDINER, conforme exposto no começo deste capítulo) frente a outros modelos, como o nosso alfabeto.

§ 6 - Cartuchos

Chamam-se “cartuchos” aqueles signos egípcios que se prestavam a circunscrever um nome real ou título – o que reflete, dentro do sistema hieroglífico, a importância do nome naquela cultura, o que já tão sublinhado aqui em mais de uma ocasião. Abaixo dou como exemplos de cartucho duas denominações reais dois que serviram como verdadeiras chaves para a tradução de Champollion, uma das primeiras palavras escritas em hieróglifos egípcios a serem lidas em praticamente mil e quinhentos anos.



Ptwlmiis = Ptolomeu

§ 7 - Número de hieróglifos egípcios

Ainda não se tem notícia de um estudo específico, comparado, do número de caracteres em uso nos diferentes momentos da escrita egípcia: dadas a lacuna de *corpus* disponível e a imensa quantidade de caracteres a serem avaliados. Todavia, Antonio Loprieno³⁹ estima bem embasado que no Antigo Império se fizesse o uso de 800 a 1000 sinais. Mais tarde, no Egípcio Clássico, do Médio Império, os aproximadamente 750 hieróglifos que eram utilizados foram classificados na já citada Lista de Gardiner. Finalmente, durante o Período Ptolomaico e Romano, mais de 5.000 signos podem ser identificados⁴⁰.

É razoável tentar explicar esse grande número de hieróglifos através do uso – já num período tardio, subsequente ao domínio grego – de acrósticos na escrita egípcia, i.e., passou-se a fazer uso de caracteres que significavam apenas a primeira consoante de uma palavra. Seguindo esse princípio tornou-se muito mais simples forjar e utilizar de novos hieróglifos (inclusive havendo com freqüência mais de uma possibilidade para o mesmo som).

e.g.,



Também sugeriram caracteres resultantes da mistura entre dois ou mais hieróglifos (IVERSEN, op. cit. p. 24). A criação de novos signos, cada vez mais específicos e pessoais – não atentos aos prazos das necessárias convenções – foi se tendendo a um obscurantismo, no mesmo passo em que a cultura pagã egípcia passava a se tornar uma estranha nos próprios domínios, com a presença romana e chegada do cristianismo; assim, a escrita hieroglífica passa a incorporar aí um forte caráter “enigmático” (termo que, inclusive, é adotado oficialmente para tratar da escrita desse período). Especialmente essa modalidade deve ter tido um papel importante em afastar, pelo mistério e confusão, o olhar da cultura estrangeira sobre os hieróglifos.

³⁹ LOPRIENO, p. 12.

⁴⁰ Ibidem.

§ 8 - Ocorrência dos tipos de hieróglifos

O desdobramento dos significantes hieroglíficos em significados de diferentes ordens (fonemas, ideogramas, determinantes semânticos etc.) impossibilita processos eletrônicos que pudessem reconhecer automaticamente comparar a ocorrência de cada categoria de caracteres egípcios, a fim de fazer uma estatística geral dos signos, que também pudesse ser dividida por período, gêneros, mídias, obras, autores, palavras... etc.

Champollion, no estudo dileitante (na melhor acepção da palavra) e certamente gramatológico que fez da escrita egípcia se preocupou com a proporção do uso aplicado daquelas categorias, oferecendo, à apreciação visual, a última linha da Pedra da Rosetta⁴¹, e colorindo os hieróglifos de acordo com a função de cada um: em vermelho, os que ele denomina “figurativos”; em azul os “trópicos”; e em amarelo, os “fonéticos”⁴².

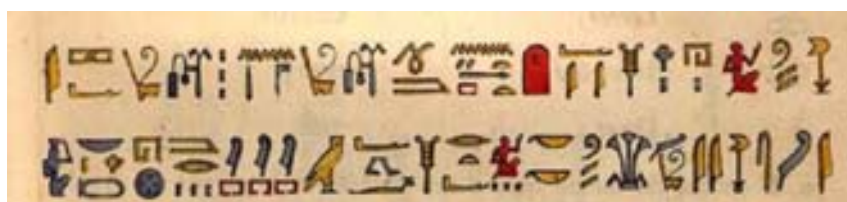


FIGURA I (extraído de CHAMPOLLION, 1836, p. 47)

Não basta, contudo, tomando em conta esses dados, afirmar que a maioria dos signos são fonéticos: é interessante notar quantos signos de cada categoria são necessários para formar uma palavra – e daí seria possível constatar a “potência significativa” de cada um deles, e reavaliar a sua presença, pelo peso que exerce na leitura.

Também a amostragem, aí, é muito restrita, muito embora a iniciativa seja digna de reconhecimento, sobretudo da maneira que se deu (apelando aos olhos). É muito difícil prever a realização de uma tarefa tão árdua da qual os frutos poderão ser apreciados muito mais por semioticistas, que propriamente por estudantes de egiptologia. Ainda sim, oxalá chegue esse dia.

⁴¹ A linha de número 54, que diz "pedra rija em caracteres sagrados [i.e. hieróglifos], nativos [i.e. demótico] e gregos e colocada em cada um do primeiro, segundo e terceiro templos ao lado da imagem do rei para sempre vivo".

⁴² CHAMPOLLION, 1836, p. 47.

Variações de Grafia, Arranjo dos Hieróglifos e Ordem de Leitura

Mesmo podendo ser avaliado – pela sofisticada relação significado/significante, e pela elaborada grafia – como um sistema semiótico de grande complexidade, sobretudo se comparado ao nosso alfabeto, não havia regras estritas de ortografia no egípcio.



m3c hrw, “o verdadeiro de voz”, “o justificado” (COLLIER, p. 41)

A maneira de escrever uma palavra também tendia a variar pelo respeito a regras bastante peculiares de leitura e rearranjo dos hieróglifos.

§ 1 - Ordem de leitura

Diferente do alfabeto romano, onde com raras exceções os signos devem ser lidos da esquerda para a direita, os hieróglifos podiam ser lidos de diferentes maneiras. Como regra geral, os signos voltavam-se para de onde devia-se iniciar a leitura. Assim:



FIGURA II, “ordem de leitura dos hieróglifos” (extraído de GARDINER, p. 25)

É interessante comentar que, quando havia a imagem de um deus ou rei no centro de um painel, como sinal de respeito, todos os hieróglifos voltavam-se para encará-lo: aqueles à esquerda da imagem viravam-se para a direita, e vice-versa. Quer dizer, a presença de um soberano determinava a disposição dos signos.

§ 2 - *Horror Vacui*

Esse princípio, o “medo do vazio”, servia para evidenciar a tendência da escrita egípcia em evitar, por razão do seu grande apelo estético, o espaço escritural em branco. Permitindo, desse modo, que palavras mudassem sua grafia para ocupar de maneira mais elegante esse espaço.

e.g.⁴³



em lugar de:



dedw, “Djedu”



em lugar de:



m33, “ver”

Essa regra não é de todo estranha ao Ocidente: de maneira não-contínua, evidentemente, a arte barroca também fará mostrar seu horror às lacunas, aos lugares vagos.

§ 3 - *Transposição Honorífica*

Ainda dentre as características excepcionais do egípcio consta o pendor de trazer à frente de uma palavra, ou de um enunciado inteiro, o hieróglifo que tiver ligação direta com o conceito de sagrado (de natureza real ou divina) – sem, todavia, mudar a seqüência em que as palavras ou caracteres são pronunciados. Esse tipo de subversão gráfica da ordem gramatical pela conformidade da idéia era notadamente comum em epítetos e títulos.

⁴³

Exemplos retirados de COLLIER, p. 58.

Ex. 1,



sš c n nsw, “escriba dos registros do rei”.

Escrito em hieróglifo, o sinal equivalente a “rei” encontra-se na primeira posição, quando o “*nsw*” (correspondente a ele) é de fato pronunciado ao final da expressão.

Ex. 2 (extraído de GARDINER, p. 51),



mry-ymn, “amado de Amon”.

Aqui o nome “Amon” (*ymn*) corresponde aos quatro primeiros hieróglifos, quando na expressão é pronunciado após “amado” (*mry*).

Sobre a Origem do Alfabeto

Sem delongas, evoco aqui a origem egípcia do alfabeto como uma evidência capital para refutar a hipótese da arbitrariedade que se costuma atribuir a esse sistema de signos, tese muitas vezes aceita que reaparece a cada vez que se discute a escrita⁴⁴ e que se apóia na observação do alfabeto romano tal qual chegou a nós; bem como na validade dessa hipótese (i.e. da relação arbitrária entre significante/significado) quando atribuída aos sons da fala.

É verdadeiro afirmar ser possível inventar uma nova letra (ou mesmo constituir um novo alfabeto, *ad libitum*) e atribuir a ela qualquer valor acústico desejado. Porém, essa *qualidade* da escrita alfabética (ou de qualquer outra modalidade escritural similar) não pode ser considerada sua *essência* – uma vez que a atual grafia de vários caracteres

⁴⁴ CATACH, DERRIDA, GELB, DIRINGER, entre outros.

é profundamente motivada. Tendo se originado na escrita fonética egípcia, o alfabeto teve como base justamente o recurso do rébus comentado há pouco.

Considerando doravante (a) a escrita egípcia, (b) aqueles que se supõe serem os mais antigos exemplos de escrita alfabética, datados de c. 1800 a.C.⁴⁵; (c) os caracteres proto-sinaíticos decifrados por Gardiner – e também (d) a escrita consonantal fenícia; é possível mapear (por análise histórica, geográfica, gráfica e semiótica) o processo que provavelmente levou ao estabelecimento do sistema dessa escrita que hoje domina o ocidente.

Em última análise, maior parte das letras do alfabeto são hieróglifos que foram submetidos a um longo processo de simplificação gráfica e semiológica. Com efeito, a grafia que hoje temos da letra “A” é produto visível de uma estilização do desenho da cabeça de um boi, usada como um rébus acróstico⁴⁶ que então designava a imagem acústica /a/. Sendo, portanto, altamente motivado.

Isso pode sugerir que a hipótese da arbitrariedade do alfabeto é um fenômeno de natureza lógico-especulativa (baseado em sua aparência), e não de consciência histórica e desenvolvimento de signos. O alfabeto romano é, mais que uma possibilidade, um fato cultural – tal que hoje consente podermos, diante dele, num esforço de abstração e conscientes da sua mecânica, reformular sua aparência – o que não muda sua ascendência: em outras palavras, é preciso pesar a diferença entre aquilo que é motivado (factual e historicamente), podendo ser novamente convencionado (através dum empenho lógico), e aquilo que é puramente arbitrário.

⁴⁵ Escavados por DARNELL & DARNELL em 1999, no sítio de Gebel Tjauti, perto de Luxor.

⁴⁶ Que faz uso apenas do primeiro som da palavra que figura, nesse caso *alef*, boi.

CAPÍTULO II: O MITO DO HIERÓGLIFO NA TRADIÇÃO GRECO-ROMANA

[*O Seqüestro de Djehuti – O Olhar Clássico sobre o Egito – Adenda: Fragmenta & Escólios*]

Os egípcios parecem ter invertido as práticas ordinárias da humanidade.

Heródoto, História, 2. 35.

Proponho neste capítulo a leitura d'algumas passagens literárias, míticas ou históricas, nas quais a cultura ocidental procurou se manifestar acerca da Escrita e travou seu primeiro contato com os hieróglifos egípcios. Esta paisagem se justifica na medida em que os testemunhos greco-romanos foram responsáveis, em grande parte, pela interpretação renascentista da escrita hieroglífica, uma vez tidos como fonte confiável, então. Assim, a partir desse ponto, a dissertação se voltará para a idealização do sistema hieroglífico por uma cultura externa, em grande parte provocada pelo apelo visual e seu caráter sagrado dessa escrita.

Sugere-se para tanto uma análise na qual o mito se entremeia como um modo paralelo de percepção, compondo novas medidas para o peso das idéias evocadas nos textos a seguir. De modo que um grande painel é desenhado através de excertos e curtas narrativas míticas. Pese-se mais uma vez que de todos os capítulos da presente dissertação, este é o que mais se apresenta por fragmentos, quase estilhaços, a compor o vitral clássico que iluminará as concepções humanistas e barrocas dos hieróglifos.

O Seqüestro de Djehuti

Ao longo da história da Grécia, muitos foram os momentos de seu intercâmbio com o Egito, amistosos ou em conflitos. Da intensidade desse diálogo advieram as maneiras de assimilar o choque da cultura estranha, e um fenômeno simbólico dentro desse processo surge da constatação pelos gregos de não terem no campo divino um patrono das letras. No berço da civilização ocidental – órfã de um deus-escritor e

crescente em sua certeza de superioridade, não havia um deus ao qual fosse possível comparar os vários atributos do egípcio Djehuti. Bem que o panteão grego contasse com divindades relacionadas à sabedoria, à palavra e às artes⁴⁷, faltava uma divindade já conhecida entre os “bárbaros” do Nilo – e se Heródoto estivesse certo em os gregos terem a origem dos seus deuses no Egito,

Mais além, o nome da maioria dos deuses veio à Hellas do Egito: pois que tenha vindo dos bárbaros eu acredito por estudos ser verdadeiro, e sou de opinião que o mais provável é que tenha vindo do Egito, pois, exceto no caso de Poseidon e os Dioscuroi (...), e também de Hera, Hestia e Themis, e as Charitas e as Nereidas, os egípcios em seu país sempre tiveram nomes para todos os outros deuses. (Heródoto, Hist. II, 50)

Justamente o deus-escriva teria sido deixado para trás, no esquecimento, no espaço entre essas culturas...

Quando, finalmente, no helenismo, dá-se por necessária essa entidade, Djehuti é seqüestrado: suas manifestações perdem a cabeça de íbis e ele passa a ser chamado Thoth (Θῶθ⁴⁸, ou escrito diversamente em grego Θεῦθ, Θωὐθ, ou ainda Τωτ em dialeto tebano e ΘΩΟΥΘ em copta⁴⁹) para dali em diante não ser adorado em sua aparência ou seus feitos originais, mas com novos modos.

Divindade transeunte e suspensa como a própria cultura alexandrina, o ádveno Thoth – ele sim – sofre um sincretismo com o grego Hermes⁵⁰, mensageiro e ladrão: antes, jovial como seu irmão Apolo; agora, um deus mais velho, sóbrio e sábio, curvado pelo peso de ser o protetor da Escrita e das ciências.

Esse mesmo Hermes ainda será adorado em diferentes manifestações, fossem aquelas já conhecidas de Djehuti: como o criador das coisas pela Escrita; como o criador da Escrita pelas coisas, um quase Prometeus que trouxe os hieróglifos aos homens; e, ainda, o enigmático Hermes Trismegistos, pai dos alquimistas e autor do *Corpus Hermeticum* – tratado fundamental para o pensamento egípcio-helênico e suas reverberações⁵¹.

⁴⁷ Palas, Apolo, Hermes...

⁴⁸ De acordo com Manethon, apud CHAMPOLLION, *ibidem*, p. 125.

⁴⁹ CHAMPOLLION, *ibidem*, p. 241.

⁵⁰ CHAMPOLLION, 1823.

⁵¹ Sobre essa obra tratarei brevemente no início do próximo capítulo, à p.

A seguir, outros quatro breves episódios entre os helenos e diferentes formas de escrita, servindo mais a ilustrar a relação dos gregos com a linguagem visual, de uma maneira geral, que explicá-la.

§ 1 - A Carta de Bellerophon

Por ter sido acusado de assassínio, Belerofonte (βελλεροφόντης, “assassino de Belleros”), filho do rei Glauco de Corinto, suplicou exílio ao rei Proetus de Tiryns – que o aceitou, dada a ascendência nobre do suposto criminoso. Nessa nova terra, a rainha Antaneia, apaixonou-se pelo fugitivo e tenta em vão o seduzir. Desesperada por ter sido preterida, diante ao esposo acusa Belerofonte de tentar desonrá-la. O rei Proetus, mesmo furioso, não se satisfaz com a idéia de matar seu hóspede. Trama, então, uma cilada: ordena que Belerofonte vá à Lícia, portando uma carta para o rei Iobates (padrasto de Proetus). Essa tábuca carregada inocentemente continha justamente a sentença de morte do herói:

(...), sinais terríveis, tendo grafado em uma tábuca dobrada muitas coisas destruidoras-de-alma, a qual ele ordenou [a Belerofonte] mostrar ao seu padrasto de maneira que pudesse perecer”.⁵²

Homero. *Iliada*, VI, 168.

*

Esta mensagem, escrita num momento em que o alfabeto ainda não fora empregado entre os gregos, suscitou o interesse de vários comentadores que se inclinaram em adivinhar filologicamente qual seria a natureza semiótica dos tais “sinais terríveis”. Conforme é dito por Nathaniel Schmidt⁵³,

⁵² (...), τόρεν δ' ὅ γε σέματα λυγρὰ,
γράφας ἐν τίνακι πτυκτῶ θυμοφθόρα πολλά·
δειζαι δ' ἠνώγειν ᾧ πενθερῶ, ὄφρ' ἀπόλοιτο

⁵³ SCHMIDT, N. *Bellerophon's Tablet and the Homeric Question in the Light of Oriental Research*. p. 58. Neste ensaio é feita uma boa leitura desse debate, contemplando a visão de diferentes comentadores: dos que crêem se tratar de uma escrita por imagens desconhecida, ou de mais recentes estudiosos que crêem numa ascendência oriental desse episódio...

Zenodotus (...) parece ter insistido que [as imagens na carta] deveriam ser entendidas como letras (τῆς λέξεως γράμματα), sua conclusão é que as palavras ainda não deveriam ser entendidas, mas que γράφασ é explicado por ζέσαι, ‘gravar,’ e que conseqüentemente Proetus traçou imagens que seu sogro iria entender: ἡ διπλῆ, ὅτι ἔμφασίς ἐστι τοῖς τῆς λέξεως γράμμασι κρησθαι. Οὐ δεῖ δὲ τοῦτο δέξασθαι. ἀλλ’ ἔστι γράψαι τὸ ζεσαι. οἶον οὖν ἐγχαράζας εἶδωλα δι’ ὧν ἔδει γνῶναι τὸν πενθερὸν τοῦ Προΐτου. Novamente ele insiste que “ele disse signos, não letras; portanto ele grafou imagens”: ἡ διπλῆ, ὅτι σημεῖα λέγει, οὐ γράμματα. Εἶδωλα ἄρα ἐνέγραφεν. É natural que Aristarchus, que fora familiar com a visão de hieróglifos egípcios, possa ter concluído que o poeta pensou através desses signos. Quer ele soubesse ou não que os hieróglifos tinham um valor alfabético fixo, ele não poderia ser ignorante ao fato de que os εἶδωλα, ou imagens de homens, bestas, pássaros, cobras e outros objetos que ele viu nas paredes de templos representavam um sistema de escrita pelo qual era possível expressar o que se quisesse. Signos como tais, ou similares, poderia ter sido perfeitamente empregados por Proetus; mas eles não eram γράμματα, não letras como aquelas que ele próprio usava.

Do que é certo aferir que já ao grande poeta grego e muitos outros pensadores não é estranho comunicar-se por meio de imagens escriturais (embora ainda hoje não exista certeza a qual sistema Heródoto se reportava, ou mesmo se tratava o pai da História tratava de algum definido).

*

Para concluir a estória, Iobates lê tal carta apenas nove dias depois de estar gozando a companhia de Belerofonte e, temendo punição divina por matá-lo, decide dar a ele missões que, ele contava, levariam o hóspede ao encontro da morte. Dentre essas missões está finalmente matar a Quimera, criatura fantástica cuspidora de fogo, com cabeça de leão e cauda de serpente. Tarefa que cumpre com ajuda do Pégaso, cavalo alado das musas que lhe serve de montaria.

§ 2 - Escritas não-alfabéticas na Grécia

Ainda que a cultura grega seja sempre e prontamente relacionada ao alfabeto, no século passado foram descobertos⁵⁴, gravados em tabuinhas de argila, e estudados

⁵⁴ Em 1900, por Sir Arthur Evans.

exaustivamente, três sistemas de escrita utilizados nesse território que nos habituamos a chamar Grécia⁵⁵; antes, portanto, da introdução do alfabeto, mais especificamente na ilha de Creta (em Knossos) e na faixa sul do continente sob influência da civilização micênica (Pylos, Tebas, Micena, Tiryns, Chania).

A Linear B, também conhecida como “micênico”, única entre essas escritas decifrada até agora⁵⁶, foi utilizada provavelmente entre c. 1500 e 1200 a.C.⁵⁷ e consiste de um sistema composto por um silabário de 87 sinais e alguns ideogramas.

Provavelmente, por ocasião da imigração dos micênicos do continente para Creta – durante o declínio da cultura minóica que seguiu a erupção de Thera, a escrita conhecida como Linear A, invento que servia à língua dos minóicos, emprestou seu princípio ao Linear B para servir à língua grega antiga, da nova cultura que ali se estabeleceria.

Ao seu modo, pois, os gregos também tiveram seus hieróglifos e é sempre conveniente tomar nota da queda de uma escrita no esquecimento, sobretudo quando se pensa que literatura bem poderia ter sido produzida por meio desses caracteres.

*

Torna-se muito atraente, agora, voltar ao episódio de Belerofonte – uma vez atento aos exemplares de Linear B encontrados na mesma Tyrens onde reinou Proetus – para uma provocação: poderia o mito ter guardado um relato do uso desses hieróglifos gregos enquanto a própria História os esqueceu por tanto tempo?

§ 3 - A Vinda de Cadmo

Quando Zeus seqüestra Europa, o rei Phoenix de Tiro, pai da jovem raptada⁵⁸, envia outro de seus filhos – Cadmo (Κάδμος) – ao encalço da irmã. Tendo perdido o

⁵⁵ Às vezes fazendo vista grossa pra diferentes culturas que habitaram ali.

⁵⁶ O Linear B foi decifrado por Michael G. Ventris, em 1952. Os outros dois sistemas são o Linear A e o Linear C, também chamado “Hieróglifo Cretense”. Ver CHADWICK.

⁵⁷ Período correspondente ao Heládico Recente (no continente grego) e Minóico Recente (em Creta).

⁵⁸ Segundo Homero (Ilíada, 14.321–22), Hesíodo e Bacchylides, entre outros. Há quem atribua a Agenor a paternidade de Europa, Cadmo e mesmo Phoenix (do qual também pode ser irmão).

rastrado da moça e estando quase sem esperanças, ele perambula incerto até chegar ao Oráculo de Delfos onde é vaticinado: para encontrar Europa, ele deveria seguir uma vaca com uma meia lua no dorso; e no local onde esse animal tombasse exausto, teria por obrigação erguer uma cidade. O que findou acontecendo na Beócia. Lá, Cadmo se preparou para imolar a vaca em homenagem a Palas Athena. Porém, ao ordenar que seus companheiros buscassem água na fonte de Castália, esses se depararam com o dragão que guardava aquela nascente, e que chacinou impiedosamente os seguidores do fenício. Restou a Cadmo matar o monstro, no que teve êxito senão após muito sacrifício. Feito isso, seguindo um conselho de Athena, ele enterra uma das presas da criatura abatida no chão, e subitamente começa a brotar dali uma hoste armada, os Spartoi (Σπαρτοί, “homens semeados”). Ainda surpreso com tal prodígio, o fenício não tem jeito de intervir na luta sangrenta que começa entre esses homens. Ao final da contenda, apenas cinco permanecem de pé⁵⁹, aqueles que enfim ajudam Cadmo a fundar Tebas (que por isso também foi conhecida como Cadméia).

*

Embora não pareça certeza em torno da existência histórica desse personagem⁶⁰, Cadmo, é amplamente atribuída a ele a introdução da escrita fenícia entre os gregos, tanto que esse episódio chega a constituir um fato no universo literário. Cientificamente é sustentada a hipotética data de 900 a.C. para a chegada “das letras fenícias em Hellas” (HARLAND, p. 92). E teriam sido mesmo os Iônios os primeiros a adaptar essa escrita que daria origem ao alfabeto grego (WEST, 1985).

Aqui, mais uma vez, é Heródoto que faz o relato dessa lenda:

Esses fenícios que vieram com Cadmo quando do seu estabelecimento neste país, entre muitos outros tipos de erudição, trouxeram a Hellas o alfabeto, do qual o hitherto era desconhecido, como penso eu, aos gregos; e atualmente o tempo passou sobre o som e as formas das letras mudaram. (HERÓDOTO. Historia V.58.1-16)

⁵⁹ Echion, Udeus, Chthonius, Hyperenor e Pelorus.

⁶⁰ CARPENTER, 1935. p. 5

Essa personagem é, pois, o que posso entender por um herói da escrita entre os gregos; porquanto sua lenda é quem dá vestes fantásticas à chegada do alfabeto fenício na Grécia.

Não é irrelevante, portanto, que justamente o deus Hermes tenha sido adorado na Samotrácia sob o nome de Cadmo⁶¹.

*

Retomando ao mito, recai sobre Cadmo o ódio de Ares, por ter levado à morte o dragão consagrado a esse deus; e após pagar uma penitência de oito anos, recebe Harmonia (filha de Ares e Afrodite) por esposa. Mesmo assim, o infortúnio se abate sobre seus descendentes, a linhagem da trágica casa tebana⁶².

Um dos desfechos dessa fábula conta que Cadmo, surpreso com a importância dada pelos deuses à serpente (dragão) que abateu, haja vista a punição desmedida que sofre; roga aos céus que o tornem também uma dessas criaturas, sendo atendido tanto ele quanto sua mulher, com quem divide o réptil destino.

§ 4 - A Mensagem dos Citas

Mais uma vez é em Heródoto que tomamos conta de mais uma passagem envolvendo linguagem visual.

Dessa vez, o episódio se passa entre os Persas e os Citas, em 512 a.C. quando Dario, o Grande, iniciou sua campanha rumo ao ocidente invadindo o norte do Mar Negro. Lá, o monarca notou que o rei cita Idanthyrsus já havia retirado suas tropas dessa região, conduzindo-as direção ao norte – não sem antes destruir poços e colheitas a fim de não deixar nada que os invasores pudessem beber ou comer. Dario então envia um mensageiro às forças citas, acusando-os de fugirem covardemente. De volta, o

⁶¹ CADMUS, in: **The Encyclopaedia Britannica**, 10a. ed. University of Cambridge, 1911.

⁶² Semele, filha Cadmo, foi seduzida por Zeus e engravidou de Dioniso – ainda durante a gravidez se deixou convencer pela ciumenta Hera a exigir do senhor do Olimpo que surgisse diante de si em sua forma real, contrariado, o deus atendeu ao pedido, surgindo como um raio que queimou a jovem viva (resgatado do ventre da mãe, Dioniso terminou de ser fecundado na coxa do pai, e logo dado para ser criado por Hermes); o jovem Actaeon, neto de Cadmo, foi trucidado por seus próprios cães quando, ao caçar, viu a deusa Ártemis banhando-se nua e por isso foi transformado num veado; e mesmo Édipo é mais um dos infelizes personagens dessa mal-agourada casa.

emissário traz como resposta do próprio Idanthysus que, se os persas ousassem vir e destruir as tumbas dos seus ancestrais, saberiam se os citas são covardes ou não.

Logo em seguida, vem um arauto com uma mensagem para Dario I: um pássaro, um rato, um sapo e cinco flechas. Indagado sobre o significado desses presentes, o mensageiro se clara e diz que, se os persas fossem “sábios”, entenderiam o que esses objetos queriam dizer.

Então, os generais persas formam um conselho, e Dario expressa sua interpretação, acreditando que “os citas estavam lhe oferecendo terra e água”, uma vez que “o rato nasce na terra e se alimenta dos mesmos frutos que o homem” e “o sapo está na água”. Além disso, para ele, “um pássaro muito se parece com um cavalo” – o que poderia indicar a rendição da cavalaria e “eles cedia as flechas como seus valores”, já que os persas eram renomados arqueiros (HERÓDOTO, Hist. IV, 24)

Todavia, ainda a tempo, o sábio Gobryas adivinha a charada:

A menos que se tornem pássaros e voem aos céus, Ó Persas, ou se tornem ratos e entrem na terra, ou se tornem sapos e pulem para os lagos, vocês não retornarão aos seus lares, mas serão abatidos por essas flechas.⁶³
(Heródoto. História, IV, 132)

*

Enfim, esse evento de uma linguagem por coisas será retomado por Rabelais⁶⁴, Voltaire⁶⁵, Rousseau⁶⁶, entre vários outros⁶⁷.

⁶³ ἦν μὴ ὄρνιθες γενόμενοι ἀναπτῆσθε ἐς τὸν οὐρανόν, ὦ Πέρσαι, ἢ μύες γενόμενοι κατὰ τῆς γῆς καταδύητε, ἢ βᾶτραχοι γενόμενοι ἐς τὰς λίμνας ἐσπηδήσητε, οὐκ ἀπονοστήσετε ὀπίσω ὑπὸ τῶνδε τῶν τοξευμάτων βαλλόμενοι.

⁶⁴ *Gargantua et Pantagruel*, IV, XXXIV. 1535

⁶⁵ *Dictionnaire Philosophique*, cap. 178. 1764

⁶⁶ *Essay sur l'Origene des Langues*, cap. I. 1781. p. 46 e *Émile ou de l'Éducation*, IV. 1762.

⁶⁷ É importante atentar para isso uma vez que esses mesmos autores ressurgirão na parte final dessa dissertação, através dos breves comentários que tecem sobre hieróglifos.

O Olhar Clássico sobre o Egito

Dando seqüência a essa sondagem da cultura clássica, procura-se delinear um contexto que prepare (e talvez sustente) a interpretação dos relatos verídicos ou fictícios que debruçam especificamente sobre os hieróglifos egípcios.

Obviamente, não há como oferecer aqui uma análise detida do intercâmbio tão complexo entre as civilizações egípcia e greco-romana⁶⁸; portanto, a seguir serão apenas apontados alguns aspectos dessa relação.

§ 1 - Viagens

Para a formação das perspectivas ocidentais do Egito foi precioso o intercâmbio não apenas de mercadores, mercenários ou conquistadores: antes, houve um grande tráfego de intelectuais, que afinal gravavam para a posteridade – em seus escritos – as impressões que tinham daquela cultura tão diferente: opiniões que então circulavam nas grandes cidades, prestando-se como fonte para tantos outros que quisessem saber da misteriosa terra do Nilo.

Desde importantes filósofos gregos, que ao seu modo pagavam um tributo à imemorável antiguidade e sabedoria egípcias; passando pelo caldeirão de influências que foi a borbulhante Alexandria em seu tempo áureo para os pensadores helênicos – até os romanos que vasculhavam cada recanto do seu império; muitos foram os pontos desse encontro.

Assim, conta-se que Hecataeus de Mileto viajou ao Egito ao final do séc. VI a.C.⁶⁹. e também Tales de Mileto e Pitágoras mais tarde lá tiveram sua formação sua formação; Heródoto também tomou esse destino⁷⁰, ao que se indica entre 450-440 a.C.

⁶⁸ Aliás, existem obras que se debruçaram especificamente na perspectiva romana da cultura egípcia, por exemplo, às quais convém recorrer para o aprofundamento duma discussão dessa ordem. Como é o caso de GIUSTO, M. Connotazioni dell'Egitto negli autori latini. in: CARRATELLI et al., *Roma e l'Egitto nell'antichità classica*, 261-4; e VERLUYS, M. J. *Aegyptiaca Romana*. Leiden: Brill, 2000

⁶⁹ MOYER, p. 70

⁷⁰ AFRICA, T. W. Herodotus and Diodorus on Egypt. *Journal of Near Eastern Studies*. v. 22, n. 2. 1963. p. 254-258.

– e tal foi seu encantamento que ganhou de Plutarco⁷¹ o epíteto φιλοβάρβαρος (“o amigo dos bárbaros”); Platão supostamente é mais um entre os que cumpriram essa peregrinação⁷² para aprender matemática e astronomia; Diodorus, tendo feito sua visita entre 60-56 a.C., ouviu e relatou diligentemente as lendas dos sábios egípcios; Estrabão, que fez sua viagem entre 25-19 a.C., dedica um dos livros da sua *Geografia* ao Egito; Plutarco excursiona pelo Nilo aos fins do séc. I e deixa também sua contribuição em *Moralia*. Todos eles, enfim, uma pequena amostra da interlocução que se estabeleceu.

O fruto dessas interações se consolida em diferentes atitudes dessas culturas entre si. Bem verdade, a interpretação criada por um povo sobre outro muito mais se assemelha a uma construção, uma reinvenção, que a um retrato preciso – mais se imagina do que se explica propriamente; e de materiais dessa espécie podemos obter informações importantes não apenas sobre a cultura que é examinada, mas sobre aquela que se reavalia no momento em que os olhos se defrontam com uma diferente tradição.

Tendo em mãos um apanhado desse imaginário intercultural que se estabelece, é possível distinguir algumas posições mais ou menos sólidas, como as que nomeio a seguir⁷³.

§ 2 - A Reverência Helena

Froidefond assinala que a visão dos gregos do Egito é baseada em tantas invenções e mitos que forma não um entendimento propriamente daquela cultura, mas uma “miragem”⁷⁴. Um dos maiores contribuidores para essa ilusão, por assim dizer, é Heródoto. O próprio mito que se institui em torno da ancestralidade egípcia é

⁷¹ *Moralia*, 875a

⁷² Cícero (De Rep. I, 10, 16; De Fin. 5, [29], 87). Outros autores, como Diodorus Siculus, Valerius Maximus, Quintiliano, Diógenes Laertius, Plutarco e Estrabão, também comentam essa viagem de Platão discordando do momento em que foi feita, ou de quem terá acompanhado o filósofo nessa empreitada. Ver DAVIS.

⁷³ Obviamente, existem exceções consideráveis nesses estereótipos; o que, contudo, não os invalida de todo.

⁷⁴ Ver FROIDEFOND.

subsidiado nos relatos do historiador grego; ao que ele conta a anedota da viagem de Hecateu de Mileto ao Egito⁷⁵, na ocasião em que se encontrou com um alguns sábios tebanos e pôs-se a recitar a própria genealogia, dando conta das dezesseis gerações que então o separariam dos deuses. Os sábios logo refutaram essa hipótese mostrando trezentas e quarenta e cinco tabuinhas com nomes de pais e filhos que se sucediam na linhagem dos sacerdotes. Como diz MOYER, “essa anedota convém vividamente ao senso grego da infância da sua própria civilização em face da grande antiguidade do Egito” (p. 70), e por isso a antiguidade egípcia viabiliza também a idéia de uma sabedoria milenar, e maior:

é impossível, em qualquer tema que deseje, encontrar homens tão sábios como os egípcios; assim, de todos os filósofos e homens versados na sabedoria das letras, os melhores foram estes que sempre viveram nesse país. (Anônimo. *Expositio Totius Mundi et Gentium*, 34)

Segundo ROUGÉ, o autor anônimo dessa obra poderia ser um mercador de Tyre, no séc. IV; o que mostra que no mundo helênico tardio ainda se mantinha esse respeito.

Também em termos de uma relação íntima com o sagrado, de um passado divino, o Egito era uma autoridade – sobretudo por sua aparente imutabilidade, de maneira que;

A atitude progressiva da Grécia é frequentemente contrastada com o caráter estático da civilização egípcia. Justamente pelo Egito não ser Europa ou Ásia, mas um local pelo qual eles passam no caminho um para o outro, o Egito é também estranhamente alheio aos laços temporais nos quais os eventos da Europa e Ásia repousam. (NIMIS, p. 5)

E é aqui valioso ressaltar o quão consoante é esse aspecto inalterável da cultura nilóica àquela qualidade da linguagem egípcia conforme que Gardiner destaca atribuindo o mesmo adjetivo: “estático”⁷⁶.

*

Retornando a Heródoto, e seguindo esse raciocínio, além de o Egito ser muito mais antigo que a civilização grega, ele era também “a fonte da religião grega,

⁷⁵ HERÓDOTO. História, II, 143.

⁷⁶ Ver capítulo I, p. 14.

particularmente do nome dos deuses, e mais que tudo, uma terra cheia de maravilhas: naturais, como o rio Nilo, e mesmo as mais impressionantes feitas pela mão do homem, como as pirâmides” (NIMIS, p. 4)

Enfim, tal era o crédito dado pelos gregos, que os seus principais intelectuais tinham lá sua Meca. O Egito, embora não tivesse no período ptolomáico um poder político relevante, não podia ser ignorado. E não se pôde encontrar melhor lugar para a grande biblioteca senão em Alexandria.

§ 3 - Zombaria Romana

O ponto de vista romano da cultura egípcia parece praticamente avesso a esse grego exposto acima, ainda que o Egito, conforme diz Nimis a propósito das observações de Verluys, tenha “desempenhado um importante papel cultural em Roma” e que, embora houvesse uma “animosidade em relação aos egípcios contemporâneos, os romanos eram obviamente fascinados com a realeza e religião egípcias” (NIMIS, p. 17). Assim, “para que Roma fosse mantida como o ideal centro do mundo, também se lançou mão de propriedades negativas para contrabalancear essas influências dominantes [do Egito],”⁷⁷ uma conceituação negativa próximo à que os romanos tinham para com os próprios gregos, e “um esforço é feito por aí para que para que seus méritos não tenham nada a ver com a Grécia contemporânea e os gregos na realidade romana”.⁷⁸

Deste tal modo que as fontes literárias romanas, sobretudo no período augustano, não se furtam de censurar os egípcios tomando como referência episódios ou personagens históricos (como o assassinato de Pompeu por Ptolomeu XIII; a lasciva Cleópatra), diferenças culturais (como o culto a animais sagrados aos deuses), ou mesmo suposições bizarras (tal como o suposto canibalismo egípcio criticado por Juvenal na sua décima quinta Sátira).

Destarte, além da ode horaciana dedicada à vitória de Augusto sobre Cleópatra (I, 38), que praticamente lista uma série desses preconceitos, existem enfim muitos outros depoimentos literários a reforçar essa imagem negativa (entre os quais Virgílio. **Eneida**, 8.696-700; Ovídio. **Metamorfoses**, 15.826-31; e Lucano. **Guerra Civil**, 8.542-4).

⁷⁷ Verluys apud NIMIS, p. 17.

⁷⁸ Ibidem

Essa agressividade, ou deboche, associada à natureza mística dos egípcios, é que será aparentemente preservada no ocidente na passagem das eras. Exemplo desse sentimento – que se concretiza na linguagem – é que os nômades romani tenham ganhado pejorativamente o nome de ciganos (*gypsies; gitanos*) pela crença de que viessem do Egito.

§ 4 - Desconfiança Egípcia

Os egípcios não assistiram calados aos sucessivos domínios estrangeiros (persa, grego, romano, árabe...) que apossaram sua terra e afinal a descaracterizaram; tampouco foram passivos expectadores dessas invasões. O Egito parece, antes, ter se comportado como um gigante que tomba, não tendo se preparado para isso. Com efeito, é notável o orgulho dos nativos do Nilo em manter e seguir suas próprias leis, evitando até mesmo trajar as vestes forasteiras (HERÓDOTO. II, 79, 91)...

Os egípcios comportavam-se como que confiando no caráter imperecível de sua civilização, esperando com calma o momento em que os estrangeiros enfim se dariam por vencidos ao altivo passado e sapiência desse povo:

Tudo relativo ao Egito era envolvido com os ritmos do mundo divino; e seus habitantes acreditavam que sua terra iria sobreviver apenas enquanto os deuses continuassem a ser adorados, uma convicção que não se desfez até o colapso do próprio paganismo. (FOWDEN, p.13)

Daí surgirem profecias como o ptolomaico do Oráculo do Oleiro, que investiam nessa crença da imutabilidade, que afinal, supunham, iria prevalecer:

E os traja-cintos [i.e. os gregos] vão destruir a si mesmos, pois eles são seguidores de Typhon [Seth] (...). Essas coisas acontecerão quando todos os maus chegarem a um fim, quando os estrangeiros que estão no Egito desaparecerão como folhas numa árvore no outono. (apud FOWDEN, p. 22)

*

Talvez o retrato dos gregos descrito a Apollonius de Tyana (170 - c. 245), em sua viagem à Índia, seja uma síntese fiel do que realmente pensavam os egípcios dos estrangeiros àquela época:

Os visitantes que vêm aqui do Egito (...) difamam os gregos. Eles afirmam que eles mesmos são homens sábios e sagrados, e que foram eles que decretaram os sacrifícios e ritos de iniciação que são de costume entre os gregos. Aos gregos eles negam qualquer boa qualidade, declarando serem rufiões, uma turba dada a todo tipo de anarquia, contadores de história, monges milagrosos, e pessoas as quais, quando de fato pobres, fazem da sua pobreza não um título de dignidade, mas uma desculpa para roubar. (Philostratus, *Vita Apollonii*, III, 32)

Adenda: *Fragmenta & Escólios*

Voltando a tratar especialmente da escrita, para depois novamente imergir em hieróglifos, é óbvio que à Antiguidade Clássica não escapou uma reflexão sobre a mesma. Todavia, foram canonizadas desse ideário (e em seu torno constituída a ciência da linguagem), acima de tudo, as reflexões geralmente contidas em gramáticas sobre o papel da escrita alfabética em “representar” a fala – de modo até quase confundir letra e som⁷⁹, tal como nos trechos a seguir:

Ao aprender você não fazia mais que tentar distinguir os elementos, seja pela vista, seja pelo ouvido, cada um sozinho e em si mesmo, de maneira a ler e a escrever sem deixar-se perturbar pela posição que ele ocupava (PLATÃO. Teeteto, 206a)

Quanto a mim, estimo que, salvo exceção sancionada pelo uso, deve-se escrever conforme o que é pronunciado. O papel das letras é, de fato, o de conservar os sons e restituí-los aos leitores, como um depósito; elas devem, portanto, representar o que tivermos a dizer (QUINTILIANO, 1, 7, 30)

A voz humana e articulada tem princípios que não admitem mais divisão, princípios que chamamos *stoicheia* e *grammata* [letras]; *grammata* porque são significados através de alguns traços [*grammai*]; *stoicheia* porque toda voz toma deles o ponto de partida de sua existência e, em última instância, resolve-se neles (DIONÍSIO DE HELICARNASSO. De Compositione, VI, 14, 1)

Ao entender que se trata de escrita nas passagens acima, é fundamental ter em mente que essas observações se debruçam estritamente sobre aqueles sistemas escriturais em voga na ocasião em que foram tecidas: não existe aí, de maneira alguma, a pretensão de abarcar outras formas de escrita que não o alfabeto. Assim, conforme entendemos hoje, seriam comentários muito mais *ortográficos* que *gramatológicos*. Todavia, argumentos dessa natureza tiveram uma grande influência enquanto se

⁷⁹ DESBORDES, F. A Pretensa Confusão entre o Escrito e o Oral nas Teorias da Antiguidade in CATACH, N. (org.). **Para uma Teoria da Língua Escrita**. São Paulo: Ática, 1996. p. 23-9.

buscava firmar uma teoria geral da escrita, e de certo modo conservam esse status. Quer dizer, de fato há uma crença ingênua de que os antigos viam na dicotomia letra/som o maior problema da escrita, e que os sistemas que privilegiassem essa relação poderiam responder a uma ciência da escrita independente de tantas outras especulações – que se dessem longe dos campos da gramática ou do alfabeto, como é o caso das que surgiram em torno dos hieróglifos⁸⁰.

Com efeito, nutrindo-se dessa tradição, em dias atuais, Desbordes é capaz de afirmar que em textos da antiguidade greco-romana a escrita “(...) é sempre encarada em suas relações com a língua falada, sem a qual não passa de um desenho desprovido de sentido”, ou tão grave quanto isso:

“em seus textos sobre a escrita, os antigos indicam claramente uma diferença entre o escrito e o oral e em geral consideram que a escrita é um artefato secundário, uma representação da língua falada, embora admitindo que existam ou possam existir dissimetrias de um fenômeno ao outro” (op. cit. p. 25)

Porém, e em suma, espero que os fragmentos recolhidos a seguir, por si, bastem para provocar a desestabilização dessa interpretação de Desbordes. Afinal, se (a) as especulações greco-latinas sobre os hieróglifos – dentro de sua grande diversidade – contemplam um modo não-alfabético de escrita; e (b) o hieróglifo era encarado na antiguidade *como uma escrita*; logo (c), a compreensão clássica de escrita não se restringia ao alfabeto.

Adiante transcrevo, e em alguns casos comento, um apanhado passagens que giram em torno da concepção greco-romana dos hieróglifos egípcios e que se mostraram importantes durante a pesquisa. Esta adenda, de nítido caráter fragmentado, é de certo modo o ponto mais importante do presente capítulo (mesmo configurada como um anexo...) – e o propósito que lhe direciona é, sobretudo, ajuntar o maior número de informações para gerar a composição dum “imaginário do ocidente antigo dos hieróglifos”, através do efeito particular que só tem aquilo que é apreciado diante dos olhos, abarcado num mesmo contexto – em documentos. Mais que numa análise

⁸⁰ A propósito, ao tratar da escrita egípcia, como se verá adiante, os antigos não faziam menção apenas a *scripta*: com frequência, a unidade mínima de sentido era um desenho, uma pintura – não uma letra (*gramma*) conforme entendiam a escrita alfabética.

detida de cada um desses trechos, meu interesse está na impressão subjetiva do conjunto – numa unidade visível apenas quando ciente de seu fio condutor, *viz.* a idealização da escrita egípcia.

§ 1 - Heródoto de Helicarnasso (Ἡρόδοτος Ἀλικαρνασσεύς, 484 a.C. - c. 425 a.C.)

Finalmente, na escrita dos caracteres e no cálculo com pedrinhas, enquanto os helenos movem a mão da esquerda para a direita, os egípcios o fazem da direita para a esquerda; e, fazendo isso, eles dizem que eles sim vão para a direita, e os helenos para a esquerda: e eles usam dois tipos de caracteres para escrever, dos quais um tipo é chamado sagrado, e o outro comum [demótico]. (**História**. II, 36)

§ 2 - Platão (Πλάτων, 428/427 a.C. - 348/347 a.C.)

SÓCRATES: – Na cidade egípcia de Naucratis, existia um famoso velho deus, do qual o nome era Theuth (sic); o pássaro chamado “Íbis” era consagrado a ele, e ele foi o inventor de muitas artes, como a aritmética e o cálculo e a geometria e a astronomia e o jogo de tabuleiro [damas?] e os dados, mas sua grande descoberta foi o uso das letras. Naqueles tempos, o deus Thamus era o rei de todas terras do Egito; e ele vivia na grande cidade do Alto Egito que os gregos chamam Tebas Egípcia, e o deus, ele mesmo, é chamado por eles de Ammon. A ele veio Theuth e mostrou suas invenções, desejando que fosse concedido aos outros egípcios ter benefício deles; ele os enumerou e Thamus perguntou sobre seus vários usos, e elogiou alguns deles e censurou outros, conforme os aprovava ou desaprovava. Tomaria muito tempo repetir tudo o que Thamus disse a Theuth em louvor ou repreensão das várias artes. Mas quando eles chegaram às letras, “Isto”, disse Theuth, “fará dos egípcios mais sábios e os dará melhor memória; isso é um remédio para ambos a memória e o raciocínio”. Thamus respondeu: “Ó engenhoso Theuth, o pai ou inventor de uma arte nem sempre é o melhor juiz para a utilidade ou inutilidade de suas próprias invenções para aqueles que fazem uso delas. E neste caso, você que é o pai das letras, por amor paternal aos seus filhos foi levado a atribuir a eles uma qualidade que eles não podem ter; pois esta sua descoberta vai criar o esquecimento no espírito dos aprendizes, porque eles não vão utilizar suas memórias; eles irão confiar em caracteres escritos externos e não lembrar por eles mesmos. O remédio que você descobriu é uma ajuda não para a memória, mas para a lembrança, e você dá aos seus discípulos não a verdade, **mas a aparência da verdade** [g.m.]; eles serão ouvintes de muitas coisas, e não terão nada aprendido; eles parecerão oniscientes e geralmente nada saberão; eles serão uma companhia enfadonha, tendo o aspecto de sabedoria, sem a realidade”.

FEDRO: – Sim, Sócrates, você pode facilmente inventar contos do Egito, ou de qualquer outra nação.

(**Fedro**. 274, c.5)

*

Destaco no fragmento acima a passagem que bem ilustra – ou melhor, baseia – o juízo que faz distanciar o *logos* (palavra, verdade) da escrita (aparência da palavra, por conseguinte, da verdade), e que leva ao desdém por esta última, salvando-se a preferência logocêntrica pelo alfabeto – ao menos “fiel” à palavra falada.

*

SÓCRATES: – Não posso deixar de crer, Fedro, que a escrita é infelizmente como a pintura: pois as criações do pintor tem a atitude da vida, e ainda que você os indague uma questão eles preservam um silêncio solene. E o mesmo pode ser dito da fala. Você imaginaria que eles tivessem inteligência, mas se você quer saber uma coisa qualquer e põe a questão a um deles, o falante sempre dará uma resposta invariável. E uma vez que tenham sido escritos, eles tropeçam cá e lá entre aqueles que podem ou não compreendê-los, e não conhecem a quem eles devem replicar, e a quem não: e, se eles são maltratados ou abusados, eles não têm pais que o protejam; e eles não podem proteger ou defender a si mesmos. (Ibidem. 275, d.4 - e.5)

*

FEDRO: – Você quer dizer a palavra viva do conhecimento, a qual tem uma alma, e da qual a palavra escrita é propriamente não mais que uma imagem?

SÓCRATES: – Sim, claro que é isso que quero dizer. (...)

(Ibidem. 276, a.8 - b.1)

*

SÓCRATES: – Algum deus ou homem divino, que na lenda egípcia diz-se ter sido Theuth (sic), observando que a voz humana era infinita, primeiro distinguiu nesta infinidade certo número de vogais, e então outras letras que tinham som, mas que não eram vogais puras [i.e. semivogais]; essas também existiam num número definido. E finalmente, ele distinguiu uma terceira classe de letras as quais agora chamamos mudas, sem voz e sem som, e dividiu essas, e também as outras duas classes – de vogais e semivogais – em sons individuais, e disse quantas eram, e deu a cada uma, e a todas, o nome de letras; e observando que nenhum de nós podia aprender uma delas, e não aprender todas, e em consideração ao laço comum que as unia, ele determinou a todas elas uma única arte, e esta ele chamou de arte da gramática ou das letras. (Filebo, 18, b.6 – d.2)

A perspectiva de Platão sobre a escrita nessa suma é o corpo deste entendimento que prevalece até os dias de hoje, e que já sofreu muitas considerações. Derrida reinterpreta esse cânone tomando-o como mote para discutir as ciências humanas em livros como *A Farmácia de Platão; Escritura e Diferença* e *Da Gramatologia*. No rastro de tais obras já é um clichê acadêmico começar discutir a escrita por esse viés:

como se fossem essas definições questionáveis de escrita a única postura inicial “científica o bastante” para aceder ao problema da escritura.

São necessários, como já quis dizer, não apenas novos argumentos para o estudo do escrito, provenientes de tantos outros campos do interesse humano; mas também uma nova atitude diante dos problemas da Escrita – que ouse diferentes pontos de partida: quanto maior a nave (da tradição), mais difícil é manobrá-la pelo mar da ciência.

§ 3 - Diodoro da Sicília (Διόδωρος Σικελιώτης, c. 90 a.C. - c. 30 a.C.)

(...) e os sacerdotes ensinam aos garotos dois tipos de letras, aquelas chamadas de sagradas pelos egípcios, e aquelas contendo a mais comum sorte de aprendizado... Dos dois tipos de letras egípcias, o demótico é ensinado a todos, mas aquelas chamadas de sagradas pelos egípcios são conhecidas apenas pelos sacerdotes. (**Bibl.**, I, 74)

*

Devemos falar agora das letras etíopes, que são chamadas hieróglifos entre os egípcios, para não omitir nada de interesse arqueológico. Ocorre que os caracteres que eles usam estão na forma de todos os tipos de bestas e membros do corpo humano, e mesmo de ferramentas e especialmente de ferramentas de construção. Pois a escrita deles não é composta de sílabas para expressar um significado subjacente, mas da aparência das coisas desenhadas e seus significados metafóricos, aprendidos de cor. Por isso eles desenhavam um falcão e um crocodilo, ou ainda uma cobra, ou entre os órgãos humanos, um olho e uma mão e a face e outras coisas como essas. O falcão significa para eles todas as coisas que ocorrem velozmente, porque este pássaro é de longe o mais veloz de todas as coisas aladas. E o significado é conduzido por metáfora a todas as outras coisas velozes e para coisas associadas à velocidade, como se eles tivessem dito isso. O crocodilo é o símbolo de todo mal, e o olho é o protetor da justiça e protetor de todo corpo. E dos órgãos humanos, a mão direita com os dedos estendidos significa o sustento, e a esquerda fechada significa o defensor e guardião da propriedade. A mesma explanação pode ser dada dos outros caracteres, daqueles derivados do corpo e ferramentas e todas outras coisas. Pois através da concentração no significado essencial de cada um, exercitando seus espíritos com grande diligência, e os memorizando, eles reconhecem o uso de cada uma das letras. (Ibidem, III, 4)

§ 4 - Cícero (Marcus Tullius Cicero, 106 - 43 a.C.)

O quinto [Hermes], que foi adorado pelo povo de Pheneus [na Arcádia], é dito ter matado Argus, e por essa razão ter fugido para o Egito, e ter dado aos egípcios suas leis e alfabeto – ele é aquele a quem os egípcios chamam Theyn (sic) [Thoth]. (**De Natura Deorum**, III, 56)

§ 5 - Fílon de Alexandria (Φίλων ο Αλεξανδρινός, 25 a.C. - c. 50)

O sábio egípcio ensinou Moisés a filosofia que é expressa em símbolos, a qual é exemplificada nas assim chamadas letras sagradas, e o respeito pelos animais que eles honram com rituais divinos. (*Vit. Mos.*, I, v, 23)

§ 6 - Lucano (Marcus Annaeus Lucanus, 39 - 65)

Estes fenícios foram os primeiros, se os relatos forem corretos, a registrar a fala em caracteres rudes para os tempos vindouros, antes de o Egito ter aprendido a fixar juntos os juncos de seus rio [i.e. fazer papiro], e quando apenas figuras de pássaros, bestas, e outros animais, gravados em pedra, preservavam os ditos de seus homens sábios. (*Guerra Civil*, III, 220)

§ 7 - Plutarco (Πλούταρχος, c. 46 - 127)

Pitágoras, ao que parece, foi muito admirado, e ele também muito admirou os sacerdotes egípcios, e, copiando o simbolismo e ensinamentos ocultos deles, incorporou suas doutrinas em enigmas. De fato, a maioria dos preceitos pitagóricos não se distancia de todo dos escritos que são chamados hieróglifos; tais como, por exemplo: “**não coma sobre a latrina**”; “**não sente sobre um celamim**⁸¹”; “**não corte os brotos de uma palmeira**”; “**não cutuque o fogo com uma espada dentro de casa**” [g.m.].

(...) a classe militar tinha seus sinais gravados na forma de um besouro [escaravelho]; pois não existe algo como um besouro-fêmea, todos os besouros são machos. Eles ejetam seu sêmen numa massa redonda que eles constroem, uma vez que eles não são menos ocupados em preparar suprimentos de comida que em preparar um lugar para cuidar de suas crias.

(*Moralia*, 12 E-F)

*

Destaco aqui a relação entre “hieroglíficos” e lugares-comuns, ou enigmas: curiosamente tal vínculo constitui o cerne da literatura emblemática que surge no Renascimento – onde a imagem (de inspiração hieroglífica) se une às máximas (ditados, *loci comunes*) e ao texto poético (em grande parte epigráfico)⁸².

⁸¹ Medida de capacidade para secos, aproximadamente 9 litros.

⁸² Sobre a literatura emblemática, ver adiante p. 130.

§ 8 - Tácito (Publius Cornelius Tacitus, c. 56 - c. 117)

Foram os egípcios que primeiro simbolizaram idéias, e isso através da figura de animais. Esses registros, os mais antigos de toda história da humanidade, permanecem gravados em pedra. Os egípcios também reclamam ter inventado o alfabeto, que os fenícios, dizem eles, através de sua navegação superior, introduziram à Grécia, e do qual eles se apropriaram da glória, anunciando terem descoberto algo que foi na verdade ensinado a eles. A tradição, de fato, diz que Cadmus, visitando a Grécia numa frota fenícia, foi o professor dessa arte às tribos ainda bárbaras. De acordo com um relato, foi Cecrops de Atenas ou Linus de Tebas, ou Palamedes de Argos no tempo de Tróia, quem inventou a forma das dezesseis letras, e outros, principalmente Simonides [de Ceos], incluíram o resto. Na Itália, os etruscos as aprenderam de Demaratus de Corinto, e os aborígenes do acadiano Evandro. E assim as letras latinas têm a mesma forma que os mais antigos caracteres gregos. No início, também, nosso alfabeto era insuficiente, e adições foram feitas mais tarde. Seguindo este precedente, Claudius incluiu três letras, as quais foram utilizadas durante seu reinado e subsequentemente abandonadas. Estas ainda podem ser vistas sobre as chapas de latão colocadas nas praças e templos, nos quais novas estátuas estão expostas. (**Anais**, XI, 14)

§ 9 - Apuleio (Lucius Apuleius Platonicus, c. 123/125 - c. 180)

Trouxe do local secreto do tempo uns livros escritos com caracteres desconhecidos, em parte pintados com figuras de bestas, declarando resumidamente cada sentença, em parte com letras das quais o topo e a cauda davam voltas como numa roda, unindo-se umas às outras como gavinhas de vinha, o que fazia delas completamente estranhas e impossíveis de serem lidas pelas pessoas profanas. (**Metamorfoses**. XI, 22)

*

Aqui resta a dedução do hieróglifo enquanto uma escrita esotérica: vedada aos olhos “das pessoas profanas”. Essa percepção será retomada mais tarde, sobretudo quando o que se entende por hieróglifos se firmarem como linguagem gráfica do discurso alquímico na Europa ocidental.

§ 10 - Clemente de Alexandria (Titus Flavius Clemens, ? - 211/216)

Agora, aqueles instruídos entre os egípcios aprendiam, em primeiro lugar, aquele estilo de letras egípcias chamado Epistolográfico; e em segundo, o Hierático, o qual os escribas sagrados praticam; e finalmente, e último de todos, o Hieroglífico, do qual um tipo é literal [Curioso], através dos primeiros elementos, e o outro Simbólico. Do Simbólico, um tipo fala

literalmente por imitação, e outros escrevem como se fosse figurativamente; e outro é bem alegórico, usando certos enigmas.

Desejando expressar o Sol na escrita, eles fazem um círculo; e Lua, uma figura como a Lua, como seu próprio contorno. Mas ao usar o estilo figurativo, por transposição e transferência, por mudança e transformação de muitas maneiras, como lhes apetece, eles desenham caracteres. Ao relatar os louvores dos reis em mitos teológicos, eles escrevem em anáglifos. Sirva o que se segue como um modelo do terceiro tipo – o Enigmático.

Para o resto das estrelas, levando em conta seu curso oblíquo, eles figuraram como os corpos de serpentes; exceto o sol, que fazem como um besouro [escaravelho], porque este faz uma figura redonda de esterco, e rola a mesma diante de sua face. E eles dizem que essas criaturas vivem seis meses sob o solo, e as outras divisões do ano sobre a terra, e emite seu sêmen nessa bola, e assim dá cria; e que não existe besouro-fêmea.

Todos então, numa palavra, que tiveram falado de coisas divinas, tanto bárbaros quanto gregos, velaram os primeiros princípios das coisas, e entregaram a verdade em enigmas, e símbolos, e alegorias, e metáforas, e em tropos como esses.

Assim também são os oráculos entre os gregos.

(*Stromata*. V. iv, 20 - 21)

*

Mas estes, instruídos na teologia por aqueles profetas, os poetas, filosofam muito por meio dum sentido oculto. Falo de Orfeu, Linus, Musaeus, Homero e Hesíodo, e daqueles de mesmo sábio costume. O estilo persuasivo da poesia é para eles uma cortina para o vulgo. Sonhos e sinais são todos mais ou menos obscuros para os homens, não por ciúmes (pois é errado conceber Deus como sujeito a paixões), mas de maneira que a investigação, introduzindo à compreensão dos enigmas, pode adiantar a descoberta da verdade. Então o trágico poeta Sófocles diz, em algum lugar:

“E Deus, eu sei ser um tal,
Sempre o revelador de enigmas para o sábio,
Mas para o mal perverso, contudo, um professor de poucas palavras” (ibidem, V, iv, 24)

§ 11 - Plotino (Πλωτῖνος, c. 205 - 270)

Similarmente, ao que me parece, o sábio do Egito – seja por conhecimento preciso ou por uma indução da natureza – indicou a verdade onde, em seu esforço na direção de uma demonstração filosófica, eles deixavam de lado as formas de escritas que tomam em detalhes palavras e sentenças – esses caracteres que representam sons e transmite proposições de raciocínio – e desenhava em seu lugar imagens, gravando-as no templo – inscrevendo uma imagem separada para cada item separado, e assim eles exibiam o modo pelo qual o Supremo segue adiante.

Para cada manifestação de conhecimento e sabedoria há uma imagem distinta, um objeto em si mesmo, uma unidade imediata, não como agregada de um raciocínio discursivo e detalhada condescendência. Depois, a partir dessa sabedoria em unidade, surge, em outra forma de ser, uma imagem, já menos compacta, que anuncia a original em um estágio exterior e busca as causas pelas quais as coisas são tais, que o deslumbramento se questiona como o mundo gerado pode ser tão excelente.

Pois, aquele que sabe precisa declarar seu deslumbramento, que esta Sabedoria, embora não contendo em si as causas pelas quais o Ser existe e é tão excelente, ainda assim as concede às entidades produzidas no reino do Ser. Esta excelência, cuja necessidade é escassa ou não de todo manifesta à procura, existe, se pudéssemos todavia encontrá-la, antes de toda procura e raciocínio.

O que eu digo pode ser considerado uma idéia principal, e então aplicado a todas as entidades particulares. (**Enéadas**, V.8.6.)

*

Plotino sistematiza a noção de hieróglifo como linguagem filosófica que, diferente desses “caracteres que representam sons e transmitem proposições de raciocínio” (*viz.* o alfabeto), é capaz de tanger a essência da natureza: enquanto o alfabeto opera em favor da lógica, exigindo se juntar a “um raciocínio discursivo e detalhada condescendência” para lidar com as manifestações de conhecimento e sabedoria, o hieróglifo tem a função elevada de se ligar ao íntimo das coisas, puramente, sem a mediação da palavra. Destarte, é possível vislumbrar, no plano da escrita em geral e do hieróglifo em específico, uma deleitosa divergência entre Platão e Plotino (embora este último considerado, o principal filósofo neoplatônico).

Iversen faz uma interpretação muito apropriada dessa mesma passagem de Plotino, que convém estar exposta aqui.

Essas imagens [às quais Plotino se refere] não eram meramente imagens ordinárias das coisas que representavam, mas eram dotadas de certas qualidades simbólicas (*sophia*), por meio das quais elas revelavam ao contemplador iniciado um profundo *insight* na verdadeira essência e substância das coisas, e uma compreensão intuitiva de sua origem transcendental, um *insight* o qual não era produto da razão ou da reflexão mental, mas adquirido espontaneamente através de inspiração divina e iluminação. Como representações artísticas de objetos fenomenais, elas revelavam, de fato, o mundo ideal da alma. (IVENSEN, **The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition**, p. 45-6)

O entendimento de Plotino exercerá ainda uma influência relevante no tocante ao papel dos hieróglifos entre os intelectuais da Renascença, especialmente Marsilio Ficino.

§ 12 - Ammianus Marcellinus (325/330 - após 391)

Nós vemos gravadas em todo lugar [do Egito] inumeráveis contornos e formas chamados hieróglifos, expressando os antigos registros de sabedoria primordial. Entalhando muitos tipos de pássaros e bestas de um mundo estranho, de modo que a memória da tradição pudesse ser publicada para as eras futuras, eles herdaram os desejos dos reis, cumpridos ou apenas prometidos. Pois não como hoje em dia os antigos egípcios escreviam uma série e facilmente aprendiam um número de letras para expressar o que quer que a mente humana pudesse conceber, mas um caractere servia para apenas um nome ou palavra, e às vezes significava todo um pensamento. Deixe-me dar dois exemplos dessa arte... Através de um abutre eles denotavam a palavra *Natura* [aqui, genitália feminina], porque nenhum macho pode ser encontrado nessa raça de pássaros, de acordo com os registros dos cientistas naturais. E pela figura de uma abelha fazendo mel eles indicavam um rei, mostrando por esse símbolo que um rei precisa ter tanto doçura quanto um ferrão afiado.

(XVII, iv, 8-11)

*

Nesta passagem de Marcellinus encontramos algo fundamental: os exemplos oferecidos por ele, do abutre e da abelha, coincidem exatamente com aquilo que é indicado nos *Hieroglyphica* de Horapóllon (obra do séc. V que será estudada em pormenor no próximo capítulo).

Entre todos os autores desses fragmentos, não são conhecidos aqueles que realmente soubessem a língua egípcia. Ou seja, toda a informação a que tinham acesso eram intermediadas por tradutores, ou ditadas por sábios que entendessem o grego, – haviam então que se resignar à mitificação que os próprios egípcios faziam de sua cultura. E esses autores, de fato, não se deram ao trabalho de aprender a escrita hieroglífica egípcia – mesmo sendo contemporâneos ao seu uso. Por isso também,

A concepção dos hieróglifos proposta nesses textos é em toda parte a mesma, e sempre fundada em equívocos similares que surgiam da incapacidade dos gregos de compreender a lógica mítica dos egípcios, da tendência dos primeiros à exposição alegórica do material mítico e dos esforços que faziam para “traduzir” toda informação sobre os fenômenos egípcios nos termos abstratos da filosofia deles. (IVERSEN. 1993b. p. 185)

Como complemento às palavras supracitadas de Iversen, a propósito das interpretações clássicas da escrita egípcia, talvez seja mais prudente crer que nem

sempre a concepção é “em toda parte a mesma”, embora seja possível notar que o “pensamento grego”, como é costumeiro rotular, *tende* a ser dotado de uma grande sensibilidade em relação à observação dos fenômenos naturais e humanos – algo emprestado do seu próprio *modus operandi* mítico⁸³ –. O caso é que a partir de um dado momento, sobretudo no rastro do triunvirato Sócrates-Platão-Aristóteles, esses fenômenos manifestados e nítidos à percepção ou intuição se convertem em termos abstratos (conceitos e categorias), e em seguida a especulação parece se dar apenas nesses termos, criando ainda mais outros conceitos, artificiosos frutos da meditação sobre esse eixo, que enfim parece deixar a própria natureza das coisas em segundo plano, enquanto os jogos lógicos sozinhos assumem o papel discursivo.

O próprio pensamento grego, então, mais imita (nessa criação de termos e de sistemas fechados de sentido) o universo que interage com ele. E, no entanto, mais uma vez, o etnocentrismo da *pensée* grega se impõe: ao pregar ser a imagem (visível) apenas uma imitação das coisas, um substituto falso da aparência, e não a *presentificação* da coisa – assumindo assim um papel menor enquanto linguagem, dado que a grafia imitaria a palavra que já imita a idéia.

⁸³

Ver VERNANT.

CAPÍTULO III: O CONTEXTO DO PAGANISMO EGÍPCIO TARDIO⁸⁴

[*A Ruína de uma Escrita – Hieroglyphica – Adenda: Fragmentos dos Hieroglyphica*]

Ó! Egito, Egito! De teus cultos restarão apenas mitos e nem sequer teus filhos, mais tarde, crerão neles, nada sobreviverá, a não ser as palavras gravadas sobre as pedras que contam tuas piedosas façanhas.

Corpus Hermeticum, 106

No Egito sob o jugo helênico, o sincretismo filosófico-religioso foi um instrumento político: da ascensão de Alexandre, o Grande, a faraó (c. 332-331 a.C.), até a manutenção da Dinastia Ptolomáica que o sucedeu. Esse sincretismo obrigava pela diplomacia os soberanos gregos (no que eram seguidos por súditos de mesma origem) a adorar seus deuses ao lado daqueles egípcios e também das novas divindades que surgiam neste panteão – fossem amálgamas, entidades correspondentes ou mesmo novas *personae* divinas de deuses mais ou menos conhecidos – como Hermanubis (Hermes-Anubis), Helioserapis (Helios-Serapis), Thoth (Djehuti-Hermes), Hermes Trismegistus (Thoth-Hermes)... ou o próprio Serapis (uma espécie de Osiris-Zeus) que nascia ali; isso podia ser constatado sobretudo onde a dominação helênica era mais acentuada, a exemplo de Alexandria⁸⁵. Muitas vezes, os próprios gregos no Egito se davam ao culto das divindades locais, posto que “os Olímpicos pareciam deslocados nos bancos do Nilo”⁸⁶.

Já os nativos egípcios, ao menos em boa parte – e com a complacência dos dominantes –, resistiam e seguiam venerando seus deuses ao modo dos cultos de seus antepassados (que remontavam às práticas do Antigo Império), da qual muitos autores helênicos se ocuparam, sobretudo Plutarco. Confluíam então a religião grega e a religião egípcia clássica nessa nova “religião alexandrina”.

*

⁸⁴ Uma referência importante para o estudo do pensamento “nilo-helênico” é o livro “*The Egyptian Hermes: a historical approach to the late pagan mind*” de Garth FOWDEN; com uma abordagem erudita e impecável desse *milieu* de fusão cultural embebido no enorme mistério dos fragmentos literários, dos autores anônimos, do pensamento platônico ao misticismo hermético.

⁸⁵ Para uma discussão do panteão egípcio nesse contexto, ver FOWDEN, p. 18

⁸⁶ FOWDEN, p. 19.

Esta dinâmica das divindades – que se mesclam, confundem, dialogam – se coloca ela própria como a mitificação desse momento histórico; para além de deuses a serem adorados naquele instante, trata-se de uma metáfora preciosa da interação que ali teve lugar, um espelho divino daquela terra, que estabelece um paralelo imediato com este achado hermético:

An ignoras, o Asclepi, quod Aegyptus imago sit caeli aut, quado est verius, translatio aut descensio omnium, quae gubernantur atque exercentur in caelo? Et si dicendum est verius, terra nostra mundi totius est templum. (Asclepius, 24)

*

Para atestar a relação íntima e altamente organizada entre a fé egípcia e a escrita hieroglífica⁸⁷, é imperioso que se ressalte o papel do escriba na estrutura dessa religião: Walter Otto⁸⁸, após examinar documentos egípcio-helênicos, subdivide a casta de altos sacerdotes egípcios em cinco subclasses, os “altos sacerdotes” (ἀρχιερεῖς), os “profetas” (προφetai), os *stolistai* (στολισταί), os *pterophorai* (πτεροφόροι), e os *hierogrammateis* (ιερογραμματεῖς). Essas duas últimas eram compostas de clérigos responsáveis diretamente pela escrita, do ponto de vista pedagógico, artístico, religioso e de sua conservação nas Casas da Vida⁸⁹; uma vez que preservassem em lugares como esse toda a memória de seus cultos, não terá sido a toa que esses espaços fossem vistos como os grandes focos de resistência, praças-fortes, da cultura pagã egípcia.

A experiência fenomenal e mística se convertia em livros repletos dos segredos sacerdotais e inacessíveis aos não-iniciados; para se ter alguma idéia do conteúdo de alguns desses livros, ofereço a segunda⁹⁰ e breve sessão de um catálogo que ornava as paredes internas da biblioteca do templo de Horus em Edfu⁹¹, nomeando os livros que ali se encontravam:

⁸⁷ Justamente porque será essa relação um dos fatores determinantes para a proibição do uso dos hieróglifos.

⁸⁸ Apud DIJKSTRA, p. 67

⁸⁹ Que, conforme já foi comentado anteriormente (p.), era como se chamavam os locais reservados ao ensino e conservação de escritos pelos clérigos egípcios.

⁹⁰ A primeira parte enumerava títulos relativos à mitologia e cerimônias.

⁹¹ O templo foi construído entre 237 e 57 a.C. e a biblioteca de 140 a 124 a.C.

Eu trago a vós esquifes contendo mistérios excelentes, isto é a fina-flor das emanações de Ra:

Livro do inventário do templo;
Livro do ameaçador;
Livro contendo todos os escritos sobre o esforço;
Livro da planta do templo;
Livro dos guardiões do templo;
Especificação para a pintura das paredes;
Livro da proteção do corpo;
Livro da proteção do rei em sua casa;
Feitiços para desviar o mau-olhado;
Conhecimento do retorno [ciclo] das duas estrelas;
Controle sobre o retorno das estrelas;
Enumeração de todos os lugares e conhecimento do que pode ser encontrado neles;
Todas as fórmulas de proteção para a partida de Sua Majestade de seu templo para seus festejos. (CHASSINAT, 3.339-51).

Também, em seu *Stromata*, Clemente de Alexandria lista uma coleção de livros que eram carregados por sacerdotes egípcios em procissão – todos supostamente escritos por Hermes (Thoth) – dessas obras, as trinta e seis que não tratam de medicina continham, segundo Clemente, toda a filosofia dos egípcios.

- (1) Hinos aos deuses;
- (2) Relato da vida do rei;
- (3) Os livros astrológicos (4);
- (4) Sobre a ordenação das estrelas fixas;
 - (a) Sobre a posição do sol, da lua e dos cinco planetas;
 - (b) Sobre as conjunções e fases do sol e da lua;
 - (c) Sobre as horas em que as estrelas surgem;
- (4) Os livros hieroglíficos (10), sobre cosmografia e geografia, Egito e o Nilo, a construção dos templos, as terras dedicadas aos templos, e provisões e utensílios para os templos;
- (5) Livros sobre a educação e a arte do sacrifício (10), tratando em particular com sacrifícios, primeiros-frutos⁹², hinos, orações, procissões e festejos;
- (6) Os Livros hieráticos (10), sobre as leis, os deuses e todo o treinamento sacerdotal;
- (7) Os livros médicos (6):
 - (a) Sobre a construção do corpo;
 - (b) Sobre doenças;
 - (c) Sobre órgãos;
 - (d) Sobre remédios;
 - (e) Sobre as doenças dos olhos;
 - (f) Sobre as doenças da mulher. (*Stromata*, VI.4.35.2-3)

⁹² Eram as oferendas dos primeiros frutos de uma colheita em agradecimento aos deuses pela fertilidade.

E, não obstante, todos esses livros⁹³ se oferecem tão-só como uma ínfima amostra do que deve ter sido a biblioteca de um templo egípcio, e o volume da literatura que se produziu e tentou resguardar em seu bojo.

Supõe-se que na áurea biblioteca de Alexandria, idealizada por Ptolomeu Soter e erigida por Ptolomeu II, tenham sido conservados mais de setecentos mil volumes⁹⁴, desses, quatrocentos mil no edifício localizado, acredita-se, dentro das muralhas do palácio, no Brucheion – bairro alexandrino de maioria grega – e outros trezentos mil hospedados numa “filial” da biblioteca no Serapeion (na seção egípcia, o Rhakotis, onde foi construído um templo a Sérapis), que depois foi enriquecida por outros duzentos mil volumes saqueados de Pérgamo dados por César como presente de casamento a Cleópatra⁹⁵. Embora não haja evidência capaz de provar esses números⁹⁶, sabe-se que Ptolomeu III decretou que todas as embarcações que visitassem Alexandria deviam ser revistadas na busca por livros que eram então levados à biblioteca para serem copiados. Também foi obra dos Ptolomeus tomar emprestadas dos atenienses as obras completas de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés – devolvendo cópias no lugar dos originais; além de comprar muitos volumes das nações mediterrâneas.

Além disso, foram atraídos muitos pensadores a se envolverem com Μουσεῖον (Templo das Musas), parte mais antiga do complexo da biblioteca – e inspirado no Liceu de Aristóteles em Atenas –, onde se espalhavam salas de leitura, laboratórios, observatórios, aposentos, refeitório, jardins e, claro, a própria biblioteca. Lá estudiosos viviam, publicavam, davam aulas, pesquisavam e traduziam todos os clássicos da literatura grega, assíria, persa, indiana, hebraica, egípcia...

*

O que se pode chamar de “pensamento alexandrino”⁹⁷ é, pois, mais um fruto dessa dinâmica de convergência entre as culturas grega e egípcia. Todavia, os elementos

⁹³ Muitos dos quais, permito-me a digressão, parecem saídos de uma invenção de Borges.

⁹⁴ Obviamente, “volumes” não quer dizer “títulos”. Contudo, não é possível quantificar (a não ser via suposições) a qualidade das obras ali contidas.

⁹⁵ MARTINS, p. 74

⁹⁶ Que reste o dizer de Ateneu de Alexandria: “e acerca do número de livros, do estabelecimento das bibliotecas, e da coleção no Salão das Musas, por que devo eu falar, uma vez que eles estão na memória de todos os homens?”

⁹⁷ Que tem entre suas vertentes o Hermetismo, compilado em obras como o afamado *Corpus Hermeticum*. Para um estudo detido desse complexo conjunto de idéias, em que se misturam elementos do neoplatonismo e dos mistérios egípcios, ver FOWDEN e FESTUGIÈRE.

envolvidos nessa interação vão além da adoração de deuses diferentes (mas correlatos, e que não se excluem), ou dos diversos modos de cultuar as divindades: antes, o que se produz aqui é fruto do choque entre uma jovem civilização que despertara para o pensamento conceitual (de silogismos e deduções), e uma outra cultura que organizava seus preceitos a partir do monumental e então já milenar registro de suas experiências acumuladas.

Essa colisão entre uma cultura essencialmente verbal e outra visual, forças a princípio antagônicas, faz surgir o anseio dos sábios alexandrinos em racionalizar, sondando com os instrumentos da nascente ciência, a essência mítica ou empírica da sabedoria nilóica. O construto artístico e escritural egípcio impressiona e desafia; e tanto algo do pensamento egípcio é reintroduzido nessa terra pelos pensadores neoplatônicos⁹⁸, quanto é pela criação do primeiro índice da biblioteca de Alexandria, sob os cuidados de Calímaco, que se possibilita a organização do cânone da literatura grega.

A Ruína de uma Escrita

No presente sub-capítulo, chego ao momento de tratar de maneira sucinta da perseguição ao paganismo gentio no Egito que, conforme argumento, levou abruptamente ao fim da tradição dos hieróglifos egípcios, conquanto estes, desde o nome que recebem, até seu papel na vida social egípcia, estão irreparavelmente envolvidos com a dimensão de um sagrado (*hierós*) que virá a se tornar inimigo aos olhos dos estrangeiros.

O quadro da crível tolerância que se estabeleceu durante o período helênico egípcio já feneceu a partir da tomada de poder pelos romanos e da anexação do Egito como província na ocasião da vitória de Augusto sobre as forças de Cleópatra. Entretanto, o golpe definitivo viria com os desígnios do imperador Teodósio que, havendo se convertido ao cristianismo, deflagrou uma campanha contra a fé não-cristã

⁹⁸ “Então a tradição grega de ver a origem da sua filosofia no Egito sem dúvidas é mais verdadeiro do que vem se creditando nos últimos anos (...). O hábito, mais tarde tão prevalente entre os gregos, de interpretar filosoficamente a função e relação dos deuses egípcios (...) de fato começou no Egito antes que o primeiro dos mais antigos filósofos gregos tivesse nascido...” (BREASTED, p. 54)

nas terras sob seu jugo. Por força de uma série de decretos, o imperador romano suprimiu, um a um, os direitos dos gentios cultivarem suas crenças e rituais.

No Egito decorre dessas iniciativas um triste episódio que, *per se*, já caracteriza o que clima persecutório e violento que se estabeleceu – frente ao qual se insurgiram e pereceram muitos gentios: sentindo-se apoiado pelo édito teodosiano de 24 de Fevereiro de 391 (*Nemo se hostiis polluat*, que em linhas gerais proibia qualquer prática sacrificial, a entrada em santuários e templos pagãos, e da adoração de estátuas), o patriarca de Alexandria, Teófilo, reuniu um grupo de acólitos cristãos e trouxe à rua, a fim de ridicularizar, vários objetos religiosos que haviam sido tomados do templo de *Mithreum* que ele já havia destruído.

Esse ato provocou uma revolta, liderada pelo filósofo Olympius que, após o tumulto sangrento pelas ruas de Alexandria, buscou proteção junto com outros insurgentes dentro do Templo de Serápis – preparando-se para defendê-lo. O complexo do templo (que incluía o Museion e a biblioteca, grande reduto do paganismo) foi em seguida cercado por uma horda cristã, e invadido: tudo o que se pôde foi profanado e destruído, e o que ainda seguia preservado da biblioteca de Alexandria⁹⁹ encontrou seu trágico desfecho em chamas. É assim Sócrates Escolástico conta relata o ocorrido, no quinto livro de sua *Historia Ecclesiastica* (c. 440):

Por solicitação de Teófilo, bispo de Alexandria, o imperador enviou uma ordem a esse momento para a demolição dos templos pagãos naquela cidade; comandando também que a execução dessa tarefa ficasse sob a direção de Teófilo. Aproveitando essa oportunidade, Teófilo empenhou-se ao máximo para expor os mistérios pagãos ao desprezo. E para começar, ele fez com que o *Mithreum* fosse esvaziado e exibidos ao público os símbolos de seus mistérios sangrentos. Em seguida ele destruiu o *Serapeum*, e os rituais sangrentos do *Mithreum* ele expôs caricaturalmente; o *Serapeum* também foi mostrado repleto de superstições extravagantes, e ele teve o falo de Priapo carregado pelo meio do forum. Então, tendo terminado esse tumulto, o governador de Alexandria, e comandante-em-chefe das tropas do Egito, assistiu Teófilo na demolição dos templos pagãos.

Não só os templos eram postos abaixo, para que com suas pedras se fundassem igrejas cristãs, mas também as imagens sagradas e outros objetos rituais eram derretidos para a confecção de novas peças. Destaca-se no comportamento de Teófilo de Alexandria (hoje santo, segundo a igreja católica), uma avidez não apenas destruir os templos, mas em antes profanar seus costumes, ridicularizando a fé diversa para, finalmente, fazer tombar os prédios sem se importar com a jóia literária (não apenas

⁹⁹ Após ter sido incendiada por negligência de César e propósito de Aureliano.

egípcia, mas do mundo conhecido) que por essa barbárie seria, ali, sepultada para sempre.

É até mesmo curioso que se lance dúvida sobre a existência e importância do anexo da biblioteca de Alexandria no Templo de Serápio – e sobre a autoria cristã da destruição de todo o complexo do Mouseion: tal como se costumou atribuir o arrasamento definitivo da Grande Biblioteca aos árabes seguidores de Omar, no séc. VII (Albert Cim apud Wilson MARTINS, p. 76), como se isso pudesse amenizar o fato, a catástrofe que foi para o patrimônio humano.

O Mouseion, sendo ao mesmo tempo um “santuário das Musas”, gozou um nível de santidade enquanto outros templos pagãos não foram molestados. Synesius de Cyrene, que estudou sob a tutela de Hipácia no final do quarto século, viu o Mouseion e descreveu as imagens dos filósofos nele. Nós não temos uma referência posterior à sua existência [do Mouseion] no século quinto. Como Theon, o destacado matemático e pai de Hipácia, ela mesma uma estudiosa renomada, foi o último estudioso-membro a ser registrado (c. 380), é possível que o Mouseion não tenha sobrevivido à promulgação do decreto de Teodósio em 391 para destruir todos os templos da cidade. (El-ABBADI)

Por falar em Hipácia, filósofa ao seu tempo imbatível em beleza e cultura – inventora do astrolábio e do hidrômetro –, sua morte equivaleu no plano humano à brutalidade cometida contra os templos egípcios e a biblioteca. Uma muitas das versões desta tragédia conta que por razão de sua proximidade com o prefeito Orestes (cristão moderado), espalhou-se o boato de que ela estimulava diretamente a rivalidade entre ele e o patriarca Cirilo de Alexandria (também santo, sobrinho de Teófilo...). Então, conforme é narrado por Sócrates Escolástico¹⁰⁰, uma turba fanática de cristãos – liderada por um orador de nome Pedro – cercou a pensadora no caminho de casa, arrancou-a de sua carruagem, arrastou-na até o Caesareum (uma igreja) e lá, eles “rasgaram suas roupas, e então a assassinaram à pedradas¹⁰¹. Depois de esquartejarem seu corpo, levaram seus membros para um lugar chamando Cinaron, onde foram queimados”.

Buscou-se, mais uma vez, como “justificativa” para a posteridade, acusar Hipácia de bruxaria¹⁰²... mas o certo é que “depois disso, Alexandria não foi mais importunada por filósofos”¹⁰³.

¹⁰⁰ Op. cit.

¹⁰¹ Diz-se de outra maneira que foi “raspada” com conchas até os ossos.

¹⁰² JOÃO (Bispo de Nikiu). A Vida de Hipácia. **Crônicas**. 84.87-103. SOLDAN, W.G.; HEPPE, H., **Geschichte der Hexenprozesse**. Essen, 1990. p.82

*

Observando essa realidade – imposta pela violência – não será abuso ter alguma reserva em relação ao comentário que Gibbon faz a esse momento,

... tão rápido, e **ainda tão gentil** [g.m.], foi a queda do Paganismo, que apenas vinte e oito anos após a morte de Teodósio, os frágeis e minúsculos vestígios não eram mais visíveis aos olhos do legislador. (GIBBON, xxviii.)

§ 1 - O Fenecer dos Hieróglifos

Depois de progressivamente proibir a entrada nos templos gentios, praças-fortes do pensamento não-alinhado; e em seguida ordenar sua destruição, Teodósio proibiu enfim o culto pagão privado¹⁰⁴ através do Decreto de 8 de novembro de 392 (*Gentilicia constiterit superstitione*), prevendo a pena capital a quem contrariasse essa determinação.

Nesse cenário de intolerância extrema, não haveria nada mais denunciador que a própria escrita egípcia – uma vez que escrever por hieróglifos era justamente uma das mais altas funções do sacerdócio gentio, usar a escrita sagrada, nacional, ao invés da copta que se impunha, significaria depor contra a própria vida. Para infelicidade das gerações futuras, destruindo os templos e bibliotecas, o acervo escrito em papiro ou parede foi irremediavelmente perdido; proibindo as manifestações de fé gentia, o ensino da escrita foi coibido. Outrossim, ainda que se fale nos caracteres egípcios, é difícil encontrar fontes que saibam apontar exatamente o fim dessa tradição. Pode-se pensar que escrever através aquele sistema tornou-se um segredo inviolável do qual dependia a vida dos conhecedores – um mistério – tal como uma jóia que de tão bem guardada acaba se perdendo...

Esta incerteza abriu espaço para a tese infundada de que os egípcios abandonaram sua escrita pela complexidade da mesma frente ao alfabeto copta; ou por haverem se convertido ao cristianismo – renegando os “maus hábitos” de seus antepassados. Até mesmo Champollion se deixou levar por essa hipótese dizendo que

¹⁰³ RUSSELL, Bertrand. **History of Western Philosophy**, p. 342

¹⁰⁴ i.e. dentro de residências, como havia sendo feito. Vide DIJKSTRA, op. cit.

“os egípcios, havendo tornados cristãos, abandonaram assim sua escrita nacional; e os hieróglifos cessaram de ser empregados” (**Grammaire...**, p. 33).

É importante notar a similitude que existe entre afirmar que os egípcios abdicaram do uso dos hieróglifos (dada a nova fé ou a dificuldade deste sistema) e dizer terem sido os árabes os destruidores da Biblioteca de Alexandria (como já insinuei anteriormente) – para evitar que qualquer culpa recaia sobre os ombros da cristandade, quando hoje sabemos que os hieróglifos não foram simplesmente relegados e sim “deletados” por obra da Roma decadente e da igreja que ali teve berço. Num movimento de natureza idêntica àquele irrompido pelo regime talibã que levou aos destroços elementos da cultura afegã antiga (para citar um exemplo ao qual o mundo contemporâneo assistiu estarecido).

Diringer¹⁰⁵ oferece ainda uma série de razões plausíveis que contrariam o simplório abandono dos hieróglifos:

- I) Hieróglifos tinham um valor mágico
- II) Ideogramas e determinantes eram uma ajuda, e não um obstáculo, para a compreensão
- III) Hieróglifos permaneciam sendo uma escrita pictórica, extensivamente utilizada para propósitos decorativos
- IV) Fossem por razões religiosas ou mágicas, a criptografia podia ser utilizada, o sistema se dava admiravelmente a adaptações tornando-o ininteligível ao não-iniciado, mas claro para os escribas do templo; e
- V) Por que abandonar um sistema consagrado pelo tempo e divindade, que funcionava na prática?

*

Este momento da perseguição romano-cristã ao livre pensamento alexandrino marcará o fim de uma era no campo das letras e da história das idéias. Houve aí, sim, o rompimento brusco de uma tradição literária (tanto pelas obras perdidas nos incêndios da biblioteca de Alexandria, quanto no esquecimento da escrita egípcia).

¹⁰⁵

DIRINGER, David. **The Alphabet**. 2 vol. New York: Funk & Wagnalls, 1968. p. 33

§ 2 - Horapóllon¹⁰⁶ (‘Ωραπόλλων)

À altura do quinto século da era cristã, então, já havia sido perdida a chave para a leitura dos hieróglifos egípcios, mas ainda houve quem se voltasse (com sigilo e em grupos fechados, geralmente núcleos familiares) às práticas da antiga religião – ou ao menos como se supunha serem a essa altura...

Nos últimos momentos do quinto século, Alexandria conta então com muitos filósofos pagãos, mas as famílias de onde eles surgem estão em pequeno número (...): a “filosofia” formava uma espécie de sociedade semi-secreta, que considerava como um dever nacional empregar a ciência para defender os restos da antiga religião; e as gerações de sofistas transmitiam de pai para filho esse posto de combate. (MASPERO, **Horapollon...**, p. 180)

Ao mesmo tempo, aquela escrita proibida ainda gravada nas paredes agora suscitava uma nova contemplação, e uma nova leitura:

Así, en la cultura alejandrina de la baja edad antigua, el jeroglífico se presenta como un elemento visual que esconde un significado arcano. Sin duda, el misterio que encerraban templos y tumbas egipcios poblados de inscripciones, hizo observarlos erróneamente como signos dotados exclusivamente de recónditos significados morales y religiosos. (ZÁRATE, p. 10)

Afinal, que segredo feroz poderia ser aquele, encerrado na escrita antiga, que tão fortemente foi evitado pelos pregadores da nova fé? Que mistérios mágicos poderiam estar escondidos ali – disfarçados na imagem de animais, deuses e coisas – esperando para serem redescobertos? Uma das personagens que certamente se debruçaram sobre essas questões é Horapóllon, o autor dos *Hieroglyphica* [“hieróglifos”]¹⁰⁷ – único tratado sobre hieróglifos escrito na antiguidade a chegar “preservado” aos dias atuais¹⁰⁸.

Existem muito poucas referências sobre quem de fato foi essa figura da resistência pagã no Egito que herdou, no próprio nome, a amálgama das culturas egípcia

¹⁰⁶ Existem diferentes grafias para esse nome entre estudiosos: Horapollon (entre os franceses), Horapolo (entre os espanhóis), Horapollo (entre os ingleses), Orapollo (entre os italianos)... e as grafias latinizadas: Orus Apollon ou Horus Apollon. Em português, para essa dissertação, optei por praticamente transcrever a grafia grega.

¹⁰⁷ Sempre farei uso da grafia latinizada, *Hieroglyphica*, em referência à obra de Horapóllon, desejando com isso aplacar a inevitável repetição da palavra “hieróglifo” e possíveis confusões advindas daí.

¹⁰⁸ Não se preservaram quaisquer outros tratados da antiguidade que versassem sobre os hieróglifos. Todavia, é afamada também a obra de Chaeremon, discípulo de Apion, (e seu sucessor na direção do Mouseios de Alexandria) que foi tutor do imperador Nero, havendo escrito uma “História do Egito” e um tratado sobre a “Escrita Simbólica dos Antigos Egípcios”, da qual se tem notícia através de fragmentos recolhidos e citados por Tzestzes, no séc. XII, em sua obra que comenta a *Iliada*, reinterpretando-a também à luz de hieróglifos (!).

e helênica – na composição rara entre *Horus* e *Apollo*¹⁰⁹, “dois aspectos de uma mesma figura divina”¹¹⁰. Uma das únicas menções a este nome está no *Suda*¹¹¹ (uma espécie de enciclopédia bizantina do mundo mediterrâneo antigo, escrita no séc. X); e consta do seguinte:

Horapóllon: de Phaenebythis, uma vila no *nomos* Panopolita. Gramático. Deu aulas em Alexandria e no Egito, e então em Constantinopla sob regime de Teodósio. Ele escreveu Nomes para Templos, um comentário sobre Sófocles, sobre Alcaeus, sobre Homero. Era famoso por sua perícia, e ganhou não menos renome que os mais bem reputados gramáticos de seu tempo.

Um egípcio, no tempo do imperador Zeno [c. 425-491]. Nicomedes estava buscando por Harpócras e não conseguia encontrá-lo. Isidoro, o filósofo, quando soube disso, enviou uma mensagem escrita revelando os atacantes. O mensageiro foi capturado, e ficou-se sabendo quem o havia enviado. Eles cercaram Horapóllon e Heráiscus, amarraram suas mãos e perguntaram a eles por Harpócras e Isidoro. Horapóllon não tinha o *ethos* de um filósofo, mas manteve oculta a crença sobre deus que tinha. Heráiscus predisse que Horapóllon iria mudar de lado e abandonar seus costumes ancestrais; e foi isso que aconteceu. Sem qualquer razão aparente que o obrigasse, ele optou por mudar de livre vontade, por causa das esperanças inspiradas por algum desejo insaciável – já que não há nada que possa facilmente ser invocado para defender essa deserção. Aparentemente, ele se tornou cristão, ou talvez o contrário. (*Suda*, ω 159)

Existem então dois Horapóllon, que tudo indica terem pertencido à mesma família – algo em conformação com o corrente parentelismo dos intelectuais pagãos alexandrinos (o primeiro, “gramático”, de Phaenebythis, seria avô do segundo; e como elo entre essas gerações estaria Asclepiades de Alexandria, filósofo neoplatônico¹¹²). É ao Horapóllon “egípcio”, “filósofo”¹¹³, que se atribui a autoria dos *Hieroglyphica*¹¹⁴ – e pode-se observar que, além de parca a informação, ela é também inconclusiva: não é sabido se Horapóllon renunciou ou não à sua fé, e sequer se o fez pacificamente...

Horapóllon – pelo mistério que recai sobre si, por seu nome, por sua filiação, pela perseguição que sofreu – é uma metáfora de seu tempo, e a seu respeito é certo apenas que sua obra¹¹⁵, a despeito de ser considerada baseada em equívocos – do ponto

¹⁰⁹ Eram comuns, nesse período, nomes próprios criados a partir da união do nome de uma divindade egípcia e de outra, geralmente grega. Ver FOURNET, p. 232.

¹¹⁰ Op. cit. p. 232

¹¹¹ Ou *Suidas*, geralmente em língua francesa.

¹¹² FOURNET, p. 233.

¹¹³ Há também um comentário de Estéfano de Bizâncio, que se refere ao Horapóllon que teria vivido nos tempos de Zeno como “filósofo”.

¹¹⁴ MASPERO. *Horapollon et la fin du paganisme égyptien*. p. 185.

¹¹⁵ Talvez o livro-base de todo o fenômeno abordado por esta dissertação.

de vista formal – exercerá uma influência indelével na criação artística e literária de eras vindouras.

Hieroglyphica

O melhor título para essa obra, conforme assinala FOURNET, é certamente Ὡραπόλλωνος Νειλῶου Ἱερογλυφικά, o que vertido ao português corresponde aproximadamente a “Os Hieróglifos de Horapóllon do Nilo”. Trata-se de uma exegese dos hieróglifos conforme o que entendia Horapóllon por eles, visão provavelmente compartilhada por outros pensadores de seu tempo (e que não coincidem exatamente, como se pode esperar, com a escrita egípcia original). O tratado foi provavelmente escrito em copta¹¹⁶, e depois traduzido para o grego¹¹⁷ – pouco sofisticadamente (ZÁRATE, p. 9) – por um certo Philippos; consta de dois livros: o primeiro¹¹⁸ contempla setenta capítulos, cada qual explicando um hieróglifo, e o segundo¹¹⁹, outros cento e dezenove. Notadamente eles divergem em estilo, chegando-se a atribuir partes do segundo livro, ou mesmo ele todo, ao suposto tradutor. O livro se compõe apenas do título e dos capítulos, sem qualquer texto introdutório, e também não se trata de uma gramática nem de uma explicação do funcionamento daquela escrita, e sim da exposição e explanação do significado individual desses hieróglifos.

Existe uma estrutura bastante recorrente nesses capítulos (ZÁRATE, p. 11)¹²⁰: títulos geralmente introduzem a idéia que se pretende exprimir; no corpo do texto, então, é designado o hieróglifo que abarca tal significado (eventualmente um hieróglifo pode simbolizar mais de um conceito, e vice-versa). Por fim, procura-se estabelecer uma relação entre significado e significante, o que não escapa de uma aclaração mágica.

¹¹⁶ Conforme sustentam SOTTAS e DRIOTON (p. 79). Também existe a possibilidade menor de ter sido escrito, ao menos em parte, em demótico conforme Sbordone (ZÁRATE, p. 9).

¹¹⁷ Quaisquer comentários sobre o caráter dessa obra têm essa tradução como limite: não há notícias do original.

¹¹⁸ “Os Hieróglifos de Horapóllon do Nilo escrito em egípcio e que depois Philippos traduziu ao grego”

¹¹⁹ “Livro II da interpretação dos hieróglifos de Horapóllon do Nilo”

¹²⁰ Conforme poderá ser observado nos fragmentos dessa obra oferecidos mais adiante.

Não há, inclusive, nos *Hieroglyphica*, a tradução de nenhum texto escrito originalmente em hieróglifos – tampouco veio a nós qualquer ilustração¹²¹. Um dado, contudo, é de fundamental relevância: do repertório de cento e oitenta e nove capítulos, pelo menos cento e dois (todos do primeiro livro, e os mais do segundo) descrevem a aparência de hieróglifos autênticos, os demais não parecem ter se inspirado no conjunto dos sinais da escrita egípcia antiga – ou ao menos não é clara a menção (ZÁRATE, p. 9). Por vezes, os hieróglifos de Horapóllon têm grande proximidade com o significado original dos caracteres que apresenta: vinte e um sinais do livro I e outros nove do livro II, conforme assinala Sottas¹²². Mesmo Champollion, que descortinou escrita egípcia no mundo moderno, faz quinze referências a Horapóllon ao comentar na sua gramática¹²³ os tipos de caracteres egípcios...

Mas o quê, afinal, poderia explicar qualquer acerto – por menor que fosse – se o funcionamento da escrita egípcia, àquele momento, já havia sido vedado? E de que modo essa obra, da qual se sabe tão pouco sobre a origem, pode ter se construído?

Ainda que muitos desses “acertos” sejam inexatos, de fato, hieróglifos citados por Horapóllon foram utilizados originalmente na escrita hieroglífica clássica para designar, sozinhos ou junto a outros sinais, palavras ou enunciados aferidos nos *Hieroglyphica*¹²⁴, porém, a explicação oferecida por Horapóllon para essa correspondência é completamente inventada, mítica. Para todo este fenômeno, incluindo a invenção de novos hieróglifos não inspirados na tradição, nada se pode além de elaborar conjecturas – da minha parte, concentro-me na conjunção sinérgica de cinco forças:

Primeiro, pode ter havido resquícios dum entendimento dos hieróglifos preservados por uma tradição oral, na qual textos decorados eram recitados, ou lembrados, diante das inscrições parietais às quais correspondiam originalmente. Assim, por exemplo, de “boca-em-boca”, saber-se-ia que na parede de um determinado

¹²¹ Ou seja, o livro explica os sinais empregados, mas não qualquer reprodução de hieróglifos autênticos, ao menos na tradução grego, embora seja possível especular o contrário no original copta. Porém, a partir do séc. XVI, edições serão ilustradas com gravuras, a esse respeito, consultar o próximo capítulo, p.

¹²² apud ZÁRATE, p. 17

¹²³ *Grammaire...*, p. 23-6

¹²⁴ Na lista abaixo, dos hieróglifos contemplados por Horapóllon em sua obra, estão dispostos também os sinais egípcios originais aos quais supostamente correspondiam, de acordo com SOTTAS, H; DRIOTON, E., p. 72. E mais adiante, ao citar trechos dessa obra, procurarei nos comentários estabelecer algumas dessas relações para que sirva de exemplo deste fato.

templo estava inscrito um hino a Osíris, o qual, uma vez preservado oralmente, podia ser defrontado com os hieróglifos que uma vez os guardou – e desse choque em sobreposição alguns sinais poderiam ser “adivinhados”.

Também o apelo da imagem, sobretudo por causa da ocorrência de rébus (já que a língua religiosa era praticamente a mesma) e ideogramas, podia suscitar o significado recôndito de um hieróglifo através do mesmo percurso que o instituiu na escrita sagrada dos antigos.

Numa terceira possibilidade, Horapóllon poderia ter tido acesso a outros escritos, confiáveis ou não, que versassem sobre os hieróglifos egípcios – sem que, contudo, essa literatura tenha vindo a ajudar o autor dos *Hieroglyphica* a compreender perfeitamente o sistema original. Todavia poderiam ter sido tomados como referência para a criação do seu próprio modelo de interpretação¹²⁵.

Uma quarta força, sempre comentada¹²⁶ ao se falar na obra de Horapóllon, são seus paralelos com o *Physiologus*¹²⁷. Aqui, porém, embora possam se estabelecer correspondências bastante claras – sobretudo ao se explicar a razão de usar a imagem de determinado animal para significar um conceito –, o bestiário muitas vezes soa uma fonte supervalorizada: tanto o *Physiologus* quanto os *Hieroglyphica* podem, sim, beber de uma mesma tradição simbólica; mas atribuir à essa primeira obra a origem dos muitos animais da segunda é um equívoco – “correspondência” não quer dizer “decorrência” – sobretudo quando a escrita egípcia, bem verdade, já se servia abundantemente (para não dizer na imensa parte) da grafia de animais, havia mais de um milênio. Além do que, o propósito das obras é completamente diferente¹²⁸.

Por fim, não se pode deixar de falar da atmosfera neoplatônica que certamente influenciou Horapóllon (que teve como pai e tio¹²⁹, ao que tudo indica, filósofos dessa

¹²⁵ A propósito do “seu próprio modelo de interpretação”, chamo atenção ao próprio título da obra: são “Os Hieróglifos de Horapóllon”, e não dos antigos egípcios, etc. Aliás, no texto existem muitas repetições de “os egípcios”, ou “eles escreviam”, estranhamente na terceira pessoa – o que leva à questão: Horapóllon se consideraria um egípcio? Estava tratando de antigos egípcios? Ou ainda: a que público Horapóllon pretendia dirigir sua obra?

¹²⁶ ZÁRATE, p. 11; THORNDIKE, p. 331 reforça essa relação, contudo, apenas vinte oito animais são citados no Livro I dos *Hieroglyphica* – o que certamente não constitui um universo tão amplo (BOAS, p. 36).

¹²⁷ Trata-se de uma exegese das qualidades simbólicas morais de animais e criaturas fantásticas (e mesmo pedras e ervas). Obra base da tradição dos bestiários medievais, escrita ou compilada supostamente em Alexandria entre os séculos II e IV.

¹²⁸ Muito embora seja inegável se tratarem de sistemas simbólicos que podem se sobrepor como uma malha, interpretando um mesmo fenômeno à luz dos bestiários ou dos *Hieroglyphica*.

¹²⁹ Heraiscus de Alexandria.

corrente) em seu entendimento sobre a escrita hieroglífica¹³⁰. Compõe também essa atmosfera um ar místico, uma expectativa mágica: uma escrita chamada “sagrada”, de ascendência divina, de maneira alguma poderia ser explicada senão pelo mito.

*

No momento em que desmorona de suas vicissitudes originais, a escrita egípcia toma emprestado o mágico valor de uma ruína¹³¹: uma vez contemplada, provoca imediatamente o despertar inventivo e vívido de quimeras, como quando diante dos restos de um palácio perdido alguém é atraído, tal como diante de um abismo, a recriar na imaginação um esplendor desconhecido no vazio significativo imposto pelo tempo e desgaste. Porém, depois de erigir “quimericamente” esse palácio imaginário pode-se entrar em contato com um desenho do original – a fantasia, então, se confronta com o “real”, e sob um olhar científico, é fulminada num golpe: sendo descartado o invento como uma tolice, e junto com ele, qualquer poesia. Todavia, para a arte, é justamente essa quimera o interesse – que pode ser trazida à vida: quimeras nada mais são do que o produto fantasmagórico de vestígios que incitaram a imaginação (que então as alimenta com mito e elementos inconscientes).

Voltando essa discussão para a questão dos hieróglifos, com a intenção de por estes meandros ir estabelecendo um construto teórico¹³², é concreto que a escrita egípcia (alicerce daquela cultura) encontra-se como uma ruína aos olhos de Horapóllon e seus contemporâneos, de tal modo que “dum osso passa à relíquia”: aquela escrita sagrada ‘calada’ à força era o principal vínculo com a cultura nativa – era preciso dar-lhe voz, e para isso não basta apenas estabelecer arrolar um objeto a outro ente de alto valor

¹³⁰ Convém até mesmo voltar ao capítulo anterior, quando comento a interpretação de Plotino dos hieróglifos egípcios.

¹³¹ Numa acepção bastante benjaminiana do termo, confesso, mas desdobrando seu encantamento para além do barroco (ao menos enquanto estilo de período).

¹³² Para todo o fenômeno tratado nesta dissertação e, para além, penso também que esse projeto teórico pode se estender ao “quimerismo” da ruína da escrita ocidental, entre aqueles que não aprenderam a ler: o mito que escrita carrega de tratar-se de algo mágico é combatido imediatamente pela alfabetização – talvez por herança marxista-estruturalista, a escrita torna-se “só o alfabeto”, e o alfabeto “só um monte de letras”. Há de ser a escrita libertária, mas isso não significa, em absoluto, abrir mão do mítico, do afetivo – sobretudo quando há espaços em que a cultura escrita não consegue adentrar senão por esses caminhos. Ver LEAL, Antonio.

simbólico, é preciso dar-lhe corpo preenchendo-lhe de mito¹³³. De sorte que Horapóllon se assemelha a um arqueólogo (tal como o chama Zárata): recolhe sinais, estabelece significados, e preenche essa relação com os instrumentos que tem ao seu dispor (em combinações desconhecidas daquelas cinco forças comentadas acima), criando um novo sistema semiótico que se superpõe àquele hieroglífico original¹³⁴ – e uma vez que também faz sentido, não pode ser ignorado, mesmo que tenha sido cientificamente provado não corresponder exatamente à escrita egípcia clássica. Sua validade cultural enfim se mostra pela reverberação dos *Hieroglyphica* dentro da cultura ocidental (onde firmou influência maior que a escrita egípcia autêntica).

Há, afinal, um erro histórico em interpretar tal obra como uma “proposta equivocada”, “errônea”, de como ler os hieróglifos egípcios: os *Hieroglyphica* apontam, no mínimo, como os hieróglifos eram interpretados na Alexandria daquele tempo. Se, no fim das contas, a leitura horapoliana¹³⁵ à sua maneira se deita sobre os hieróglifos clássicos e estabelece um sentido (mesmo independente do original), descobrindo novas verdades plausíveis ao engenho humano, então – enquanto linguagem – não pode ser questionada. Onde ali se evoca “erro” e “fantasia”, consigo ver apenas qualidades, e poesia. E sobre poesia é preciso dizer o seguinte: provavelmente os *Hieroglyphica* não tiveram intenção alguma de se configurarem uma obra de literatura no sentido artístico da palavra (talvez sim de iniciação hermética), todavia, a poética não é refém de livros de poema, ou ao menos não mais – é produto da linguagem. Por isso, entre os Hieróglifos de Horapóllon é possível encontrar “harmônicos poéticos” tanto inerentes ao próprio texto, quanto a surgir do conflito entre manuscritos e traduções, ou na relação que estabelecem com hieróglifos originais, nas imagens evocadas pelas explicações míticas, e mesmo na temática escolhida de cada capítulo.

Saliente-se ainda que a linguagem essencialmente enigmática (parte hermeticamente intencional, parte provocada pela natureza “partida” do texto, sua tradução vulgar) deve ter sido um dos componentes que seduziu muitíssimo os artistas e *literati* de eras posteriores, uma vez que também não tinham contato algum com a escrita egípcia.

¹³³ Em última hipótese, o tratado de Horapóllon é um microcosmo da criação mítica: uma vez observado um fenômeno, inventa-se uma explicação que passa a interagir todo um sistema de sentido.

¹³⁴ Estabelecendo novos significados para os significantes hieroglíficos, e aproveitado mesmo a sintaxe original para vislumbrar, descobrir, segredos ocultos nesse novo enunciado. Ver na PRANCHA um esquema dessa superposição, e um exemplo.

¹³⁵ Que tão bem pode se aproximar daquela proposta de harmônicos na leitura que Ernst FENOLLOSA encontra aos caracteres chineses, mais uma vez lembrada aqui.

Adenda: Fragmentos dos *Hieroglyphica*.

Aqui apresento uma prova de vinte e oito capítulos do livro I dos *Hieroglyphica* de Horapóllon, que faz parte da primeira tradução desta obra para a língua portuguesa¹³⁶ – tarefa à qual tenho me dedicado também ao longo da pesquisa desenvolvida durante o mestrado. O interesse desse apanhado é expor, ainda que não em sua completude, nuances da interpretação horapoliana dos hieróglifos egípcios e, ao mesmo tempo, citar passagens dessa obra que tomarão parte de manifestações culturais vindouras, como composições artísticas ou literárias no renascimento/barroco – que serão abordadas mais adiante ainda neste estudo. Também o critério de escolha dos capítulos citados contemplou sinais relativos ao papel da escrita ou do escriba.

A presente tradução toma como base a edição de Bernadino Trebatio (*Ori Apollinis Hieroglyphica*, Augsburg, 1517), que consiste da primeira tradução desta obra para a língua latina. A razão para esta escolha dá-se por, na ocasião em que dei início a tal empreitada, meu interesse ter residido, sobretudo, na influência deste tratado na Renascença europeia. Destarte, como a citada versão foi reeditada várias vezes¹³⁷, por diferentes impressores, tendo servido como referência para outras traduções em línguas vulgares, tomei-a como referência primeira, devido a sua provável popularidade – mesmo a despeito do seu menor rigor técnico (Trebatio por vezes parece encontrar sua própria solução quando diante de passagens mais obscuras ou difíceis, e acaba por ter uma tradução mais *literária* que *literal*). Todavia não pude me furtar de eventualmente compará-la a outras edições baseadas nos manuscritos em língua grega, traduções realizadas durante os séculos XVI e XVII, ou mesmo em edições modernas cercadas de critérios filológicos, para que a versão em português não fosse prejudicada por sua proposta.

Como se pode ver, a simples escolha de uma edição-base para a versão ao vernáculo mostra-se uma difícil tarefa, aplacada talvez pelo jogo curioso no qual se inscreve: trata-se, por fim, da tradução em língua portuguesa de uma edição latina

¹³⁶ A qual pretendo fazer publicar em completo numa edição crítica, bilíngüe, em 2008/9. Obviamente, a versão apresentada aqui não é definitiva.

¹³⁷ No capítulo a seguir, à p. , existe uma lista das edições contemplando aquelas das quais se tem notícia.

renascentista¹³⁸, que se baseou por sua vez numa versão grega, que mal traduzia o original copta perdido...

*

Convenções:

Todos os exemplos recolhidos aqui pertencem ao livro I dos *Hieroglyphica* e estão numerados de acordo com a ordem estabelecida em outras edições¹³⁹ a fim de facilitar a pesquisa (i.e. ainda que a edição de Trebatio apresente alguma discrepância, e nem tenha de fato os capítulos numerados).

Nos comentários que faço constar ao fim dos capítulos citados, desejo investigar o diálogo *arruinado* entre Horapóllon e a escrita egípcia clássica, imediatamente relacionando o hieróglifo descrito por Horapóllon àquele(s) autêntico(s) ao qual o autor poderia estar aludindo – nessa empreitada, alio às notas de minha iniciativa¹⁴⁰, as observações de outros estudiosos – e, por esse feitio, também são levantadas hipóteses para a relação significado-significante que se estabelece ali¹⁴¹.

Alguns comentadores dos *Hieroglyphica* empenham-se tanto em obter origens palpáveis para alguns caracteres que, de fato, findam eles – por meio de certa ginástica intelectual – criando “explicações horapolianas”, que ao invés de trazer uma “luz científica” à questão, iluminam novos jogos e possibilidades

Por fim, a pesquisa efetuada sobre alguma fortuna crítica dos *Hieroglyphica*, que se reflete nos escólios a seguir, revelou um dado crucial para o presente estudo ao constatar que Alexander Turner CORY, em suas especulações, relacionou alguns hieróglifos de Horapóllon não apenas a caracteres egípcios autênticos, mas também a imagens¹⁴² que figuravam em painéis ao lado de textos hieroglíficos (algumas delas

¹³⁸ O que implica dizer num latim que já não era língua materna de qualquer povo, e sim uma língua literária repleta de incertezas – *barroca*, por assim dizer – e que chega a ser diminuída academicamente quando tratada por “neolatim”.

¹³⁹ SBORDONNE; CONY, BOAS.

¹⁴⁰ No geral, as minhas suposições tomam respaldo no dicionário de egípcio de FAULKNER. Ainda assim, alerto que as possibilidades etimológicas (ou seriam “etimográficas”?) que sinalizo aqui residem, obviamente, no campo da especulação.

¹⁴¹ Houve alguma dificuldade na maneira de como dispor os hieróglifos autênticos de modo que não desviassem a atenção do texto. Para contornar isso, optei pelo uso de caracteres discretos (em tamanho), e fiz questão de apresentá-los *depois* do texto escrito.

¹⁴² Conhecidas na egiptologia por “emblemas” (o que de fato é extremamente interessante, uma vez que aqui estudo justamente a influência da escrita egípcia no gênero literário “emblema”, que firmou o termo tal como é utilizado pelos egiptólogos, num outro contexto). As imagens sugeridas por Cory a alguns dos capítulos dos *Hieroglyphica* citados aqui serão expostas em Prancha, para não comprometer

bastantes recorrentes): pode-me estar sensível, então, à possibilidade de Horapóllon ter em “hieróglifos” um conceito muito mais amplo que contemplaria também as imagens... quiçá próximo daquele que Plutarco pode ter tido em mente ao dizer que “os egípcios, para mostrar o começo da aurora, pintam uma criança muito jovem numa flor de lótus” (*De Pythia Oraculis*, §12), quando, na verdade, a descrição do historiador grego não coincide com qualquer hieróglifo egípcio, mas se trata sem dúvida

“da interpretação iconológica correta de uma bem conhecida representação do deus Nefertum sentado numa flor de lótus, e que nos comentários teológicos egípcios é explicado como ‘o raiar do sol na manhã’” (IVERSEN, p. 149).

Quem sabe esse fato sirva como alguma evidência, mesmo menor, de que toda manifestação visual egípcia da arte egípcia pudesse ser interpretada como escritural por uma cultura alheia em algum dado momento.

*

Marcas de intervenção:

O texto entre colchetes, “[...]”, foi inserido por minha iniciativa para facilitar a apreensão de uma idéia que esteja pouco clara, ou cobrindo a lacuna de alguma informação presente em partes aqui omitidas da obra.

Entre chaves, “{...}”, estão assinaladas passagens do original grego que divergem ou complementam a versão apresentada por Trebatio. Assim, quando o texto for apresentado em *itálico*, o trecho destacado pode ser substituído por aquele entre chaves que lhe seguir.

*

ainda mais a fluidez da leitura, e não associar irremediavelmente essas leituras ao texto de Horapóllon – tendo em vista serem imagens de maior dimensão e apelo.

1. De que modo significam “eternidade”

Significando a eternidade, eles [os egípcios] desenham o Sol e a Lua, pois estes planetas são elementos eternos, e desejando escrever de outro modo pintam uma serpente, com a cauda coberta pelo resto do corpo. Os Egípcios chamam-na “Ureus”, isto é, “Basilisco”, o qual formado de ouro circunda os deuses. Também os Egípcios dizem a que Eternidade é significada por este animal porque enquanto existem três sortes de Serpente, todas as outras certamente morrem, apenas esta é imortal, porque fere outras bestas tão-só com o ar que bafeja; e mata sem dar mordida. Assim, considera-se ter ela o poder sobre a vida e sobre a morte, e por essa razão a colocam na cabeça dos deuses.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



O uso dessa grafia – de sol e lua – para designar “eternidade” está, segundo SOTTAS, entre os “acertos” de Horapóllon.



Já esta combinação de hieróglifos é sugerida por ZÁRATE (p. 45), informando que a mesma em “época tardia (...) serve para designar ‘todos os dias’ e, segundo Brugsch (Ä. Z. 1871, p. 33), ‘dia e noite, sempre’”.



Este primeiro sinal da expressão anterior está intimamente relacionado ao deus-sol Rá (*r3*, podendo vir a significá-lo quando ocorre sozinho). E, de fato, pairava como um atributo divino sobre a imagem desse deus (e também de outras divindades como a deusa Sekhmet).



Já esse sinal, que corresponde à sagrada serpente “Ureus”, e que de fato parece cobrir com seu corpo a própria cauda, servia a muitas expressões ligadas à divindade e à magia. Quando Horapóllon a menciona “formada de ouro” pode estar aludindo ao sinal já discutido acima (e também ilustrado abaixo, sobre a cabeça de deuses).

IHE

FIGURA: Deuses Sekhmet e Rá com a serpente solar sobre a cabeça;
Rá com o sol e a lua como atributos.

2. De que modo “*mundo*” {universo}

Desejando escrever “mundo” pintam uma Serpente devorando sua própria cauda, adornada por várias escamas, pelas quais figuram as estrelas do mundo. E altíssimo é este animal em sua magnitude, assim como a terra, é também sinuosa & assim similar à água, e {porque} a cada ano desveste sua pele *junto com sua velhice* {, significa “velhice”¹⁴³}. Por esta razão faz a mutação dos anos e rejuvenece o tempo no mundo. A mesma se utiliza do próprio corpo como alimento, e com isso significa tudo o que é gerado no mundo pela divina providência, e que tudo a esta redução se submete.

Mesmo sendo o Ouroborus (do gr. Ουροβόρος, “devorador da cauda”) uma criatura mítica largamente conhecida, sobretudo na iconologia alquímica, não há notícia no egípcio clássico de qualquer hieróglifo regular que se compusesse com uma serpente mordendo a própria cauda (mesmo que possam ter havido desenhos).

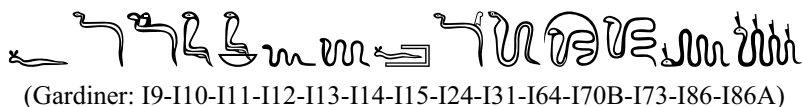


FIGURA: Hieróglifos na forma de cobras, serpentes, etc.

Mais uma vez, o sinal que parece ter a maior afinidade visual com o descrito por Horapóllon é aquele já citado que corresponde a Rá. Porém, uma observação é imprescindível: não há num hieróglifo como detalhar as escamas da serpente descrita...

¹⁴³ É possível que o “velhice” venha de um trocadilho com a palavra γῆρας que significa também “troca de pele de uma serpente” (BOAS, p. 44).

A referência literária latina mais antiga dessa besta que BOAS (p. 44) pode encontrar está em Servius Honoratus (**In Vergilii Aeneidos**. V, 85¹⁴⁴): “*Annus... secundus Aegyptios indicabatur ante inventas litteras picto dracone caudam suam mordente, quia in se recurrit*”.

*

Finalmente, Boas ressalta o caráter fragmentário interno dos *Hieroglyphica* (no próprio conteúdo) tomando como ilustração o fato de Horapóllon aludir que tal serpente significa o universo por também indicar os quatro elementos; embora o autor egípcio só comente de fato a relação deste animal com a água e a terra.

7. De que modo indicam “alma”

Também é colocada a *Águia* {Falcão} como uma interpretação do nome alma. Porque entre os Egípcios a alma é chamada *Baieth*, este nome dividido significa a alma e o coração, porque *bai* [significa] alma, *eth* [significa] de fato coração. Na verdade, o coração entre os Egípcios é uma extensão da alma de onde soa seu próprio nome, por assim dizer uma alma cordata [sensata]. Por esta razão [coisa] a *Águia* é de uma natureza idêntica a da alma, porque a maioria delas não bebe água, mas sangue, o nutriente da alma.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Realmente, a *Íbis* – animal dedicado à Djehuty/Thoth – era utilizada para escrever “alma” (*b3*)¹⁴⁵,



e a mesma coisa podia ser escrita por meio deste curioso hieróglifo, que mostra um falcão com cabeça humana diante do que parece um incenso¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Comentário à Eneida de Virgílio escrito no final do séc. IV, anterior, portanto, à elaboração dos *Hieroglyphica*. Esta passagem afirma o uso simbólico pelos egípcios do Ouroboros.

¹⁴⁵ Comparar com o capítulo 36, citado mais adiante.

Além desses sinais, Cory oferece algumas outras ocorrências visuais na arte egípcia que têm grande proximidade com o conceito abordado por Horapóllon¹⁴⁷.

*

Em se falar em “alma”, conste ainda, a título de curiosidade, que entre os egípcios existiam cinco delas: *Ren* (*rn*, nome), *Ba* (*b3*, espírito), *Ka* (*k3*, força vital), *Sheut* (*šwt*, sombra), e *Ib* (coração¹⁴⁸); e além dessas ainda a Ankh (*ʿnh*), que “pertence ao céu, [como] o corpo pertence à terra”¹⁴⁹.

11. O que é significado escrevendo um “abutre”

Escrevendo “mãe”, “visão”, “limite”, ou “precognição”, ou “ano”, {ou “abóbada celeste”}, ou “misericórdia”, ou “Atena”, ou “Juno”, ou “duas dragmas”, eles pintam um Abutre.

“Mãe” porque não *se encontra* {existe} macho neste tipo de *ave* {animal}, e de fato o nascimento deles se produz do seguinte modo: quando o Abutre deseja conceber, abre sua genitália diante do [vento do norte] Bóreas, & assim permanece durante cinco dias, e não se alimenta nem bebe, e *desse modo concebe seu feto* {ansiado seu feto}, & existem outros gêneros de Abutres, os quais não concebem pelo vento, dos quais os ovos são úteis apenas como alimento, e não para serem procriados. {Enquanto o nascimento dos ovos dos abutres cobertos pelo vento dá lugar a seres vivos}.

“Visão” porque entre outros animais [o abutre] vê com mais acuidade, & *do ocaso olha para o nascer do sol* {observando desde o poente, quando sai o sol e até o oriente, enquanto o deus se põe}, e dessa grande distância [*enxerga*] *o quê comer* {consegue os alimentos que necessita}.

“Limites” porque na ocasião de uma guerra porvir [*futuro bello*], determina o lugar onde se dará {a batalha, apresentando-se a ele} com sete dias de antecedência.

“Precognição”, pela causa já dita, & porque {quando assiste uma luta ou durante a caça} olha para um dos lados, para o qual será inferior [na luta], faminta dos massacrados pela maioria. Por esta razão os antigos reis costumavam enviar batedores que avisassem para qual parte da batalha os Abutres olhavam {pressagiando deste modo os vencidos}.

“Ano” porque deste modo esta ave divide os trezentos e sessenta e cinco dias pelos quais o ciclo anual é completo, pois permanece cento e vinte dias na terra, em nenhum momento deixando o solo, gerindo os cuidados da sua prole, nutrindo-os. [noutros] Duzentos e quarenta cuida de si mesma, não nutrindo nem procriando, preparando-se para outra concepção. Além disso,

¹⁴⁶ Quanto a esse incenso, é interessante observá-lo em paralelo ao capítulo 43, que também fiz presente nesta seleta, mais abaixo.

¹⁴⁷ Ver PRANCHA I para vários exemplos de Cory,

¹⁴⁸ Ver capítulo 36 dos *Hieroglyphica*, “de que modo [eles denotam] ‘coração’”, adiante.

¹⁴⁹ Pyramid Text, 474.

gasta os cinco dias restantes, como foi dito, *concebendo* {em união com o vento}.

“Misericórdia”, pois por mais absurdo que pareça, *como nenhum dos outros animais obedece a este animal* {esse animal destrói tudo}, logo por essa causa eles [o] têm em menor conta, pois todos os cem dias, durante os quais é dividido em nutrir suas crias, praticamente nunca voa, e caso o alimento que nutre a prole falte, para que ela não seja consumida pela fome, ferindo a própria coxa oferece o sangue fugido [como alimento].

“Atena” e “Juno”, porque se observa entre os egípcios que Atena tenha clamado para si o hemisfério superior do céu, e Juno de fato o inferior. De onde acreditam [os egípcios] ser absurdo que o céu seja escrito [ou indicado] como masculino. {de maneira diversa eles o dizem feminino}. {“a” céu¹⁵⁰} Considerando que o nascimento do Sol & da Lua, & das outras estrelas [syderum] são completos por obra feminina. & como foi dito, o gênero dos Abutres é apenas feminino, motivo pelo qual *escrevem o real abutre desse sexo para outras aves, por isso, de fato, para não serem trazidos a muitas palavras, por Abutre designam qualquer deusa*. {também colocam o abutre sobre todas as figuras femininas, considerando-o real, e por meio dele também representam todas as deusas, para não me estender na menção a cada uma}.

Desejando significar “mãe” pintam um abutre, pois é mãe *de sexo feminino* {de animais fêmeas}.

{“Abóbada celeste”, porque não os agrada dizer “o céu”, como foi dito antes, porque a origem de todas as coisas está ali}.

Além disso, escrevem “duas dracmas” pela pintura de um Abutre, pois entre os egípcios duas dracmas são a unidade, e a unidade é o princípio de todos os números, não é sem mérito, portanto, que escrevam um Abutre desejando significar duas dracmas, & *mãe, & princípio, porque desse modo certamente a unidade é entendida*. {posto que parece ser mãe e origem, o que precisamente também é a unidade}

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



O desenho de um “abutre”, para designar “mãe” é outra descrição de Horapóllon que corresponde corretamente a um hieróglifo egípcio autêntico, segundo SOTTAS. De fato, um conceito como “mãe” era algo difícil de conceber através de signos discretos, afinal, o desenho de uma mulher com uma criança poderia significar “mulher e criança”, ou mesmo “Isis e Osiris” (imagem que, aliás, o cristianismo parece ter importado da cultura egípcia); uma mulher com o ventre dilatado poderia ser “grávida” – o que certamente não é o mesmo que “mãe”. Desse modo, a escrita hieroglífica clássica lançou mão de seu recurso mais sofisticado: o rébus, que emprestou o desenho de um abutre para significar outro conceito que tinha o mesmo som *mwt*, e daí, para que não houvesse confusão entre a ave e a mulher, fez-se uso de um

150

Em latim não existem artigos, portanto perdeu-se essa possibilidade resgatada a partir do grego.

determinante – após o desenho do abutre, os egípcios punham um complemento fonético *t* (que em muitos casos também servia para determinar o gênero feminino, conforme o exemplo a seguir), e um determinante – geralmente aquele também utilizado após o nome de mulheres, e outras vezes o desenho simples de um ovo assumia o papel de determinante. Todo esse vaivém diz muito da maneira em que a grafia pode jogar com o conceito.



mwt “mãe”

Este, justamente por ser o mais longo capítulo dos *Hieroglyphica*, é o que abre mais espaço para divergências lingüísticas (o que se pode perceber pelas muitas intervenções no corpo do texto), sendo também aquele que tem as mais diferenciadas relações entre significado-significante: desde a interpretação equivocada de um rébus (“mãe” e “abutre” em egípcio eram palavras homônimas = *mwt*), até a explicação mítica que justifica essa confusão; passando pela exploração simbólica das qualidades daquela ave (como sua visão) e por jogos de extensão de sentido.

No momento em que Horapóllon toma ciência de que o desenho de um abutre foi realmente utilizado na escrita egípcia antiga para escrever “mãe”, ele recorre às tradições que tem em mãos que possam esclarecer a razão disso: uma passagem de Ammianus Marcellinus (XVII, iv, 8-11), devidamente recolhida no capítulo anterior, reforça essa tese – visto que ali, antes da composição dos *Hieroglyphica*, o autor latino já vincula o hieróglifo do abutre à genitália feminina, apresentando como fonte “os registros dos cientistas naturais” (provavelmente o já comentado *Physiologus*).

A explicação mítica oferecida por Horapóllon de que “não existe macho nesse tipo de animal” torna ainda o abutre o oposto do escaravelho no universo dos *Hieroglyphica*: já que no caso desse segundo animal não existem fêmeas¹⁵¹.

¹⁵¹ Tal como pode ser observado no capítulo 10 do livro I dos *Hieroglyphica*, denominado “Como eles significam o unigênito”. Já bem antes de Horapóllon, Plutarco (*Moralia*, 12 E-F) e Clemente de

O uso dessas duas figuras lado-a-lado servem, segundo Horapóllon, para escrever “Hefesto e Atena”¹⁵². Em razão dessa ocorrência, é importante salientar que há, sim, alguma relação interna entre os signos dos *Hieroglyphica*: eles reincidentem, complementam-se, divergem... chegando mersmo a mudar seu significado através de alterações gráficas (serpente, serpente enrolada, serpente mordendo a própria cauda, com um nome inscrito em si, outro tipo de serpente, etc.) ou pela disposição em relação a outros símbolos.

*

Reste que esse capítulo consta aqui especialmente por ter uma grande importância histórica, ao passo que fora utilizado por Freud para interpretar um sonho de Leonardo da Vinci¹⁵³.

13. O que é significado escrevendo uma “estrela”

Significando Deus, ou o destino, ou o quinto número, pintam uma estrela. Deus porque ao movimento de todas as estrelas e do mundo inteiro a divina providência dá fim [governa]. Visto que nada pode reinar [existir] senão inerente à vontade de Deus. O destino, porque ele nasce do movimento das estrelas. O quinto número, de fato, porque enquanto existem muitas estrelas no céu, destas apenas cinco se movem, e governam a dispersão do mundo inteiro.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):

★ Se “pintada” desta maneira, a “estrela” sugerida por Horapóllon corresponde a um hieróglifo autêntico, segundo SOTTAS. Para assumir isoladamente esse significado, a estrela deve ter sido utilizada em expressões como a que compõe os sinais a seguir:

Alexandria (*Stromata*. V. iv, 20 - 21) citavam o escaravelho como um hieróglifo, dizendo não haverem fêmeas nessa espécie. As passagens em que isso ocorre está fortuitamente presente no capítulo anterior dessa dissertação, às p. x e x, respectivamente.

¹⁵² No capítulo 12 “Como eles denotam *Hefesto* [Ptah] {e *Atena* [Neit]}”: “(...) pois parece que o mundo é formado pelo masculino e feminino. Para Hefesto, que é homem, desenham o escaravelho; e para Atena, o abutre. Pois entre os deuses estes são os únicos que são hermafroditas”.

¹⁵³ FREUD, S. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In **Obras Completas**, v. XI.



dw3 “reza, adoração” (é conveniente notar como “adorar” figura um homem prostrado em reverência a tal estrela). Dessa maneira, em expressões como a próxima,



dw3 ntr “adorar deus”, o sinal relativo a “deus” (o primeiro na seqüência) se distancia da figura em louvação, e a estrela parece assumir sua função, pela proximidade. Muito provavelmente o papel da astrologia (se entendida como a arte de conhecer a “providência” divina) na cultura egípcia reforça esse sentido.

Segundo o que informa Zárte (p. 96), havia duas grafias de estrela, e em época tardia uma significava “deus” e outra o numeral “cinco”. No período grego, porém, o primeiro símbolo acabou assumindo os dois significados.

17. De que modo significam “Alma”, “Ira”, ou “Furor” {“coragem”}

Desejando significar a *alma*, a *ira* ou o *furor* {“coragem”}, pintam um Leão, este animal tem a cabeça grande, e as pupilas dos olhos inflamadas, o corpo redondo, e os pêlos como raios, à semelhança do sol. Por esse motivo eles pintam o Leão sob o trono do Sol, demonstrando sua similitude ao Sol.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Para além da poética explicação de Horapóllon, não é possível encontrar qualquer referência do uso do leão para escrever “coragem” em hieróglifos autênticos. Na verdade, este sinal era inicialmente utilizado foneticamente, servindo a emprestar as letras *rw*. Mais tarde, passou a ser utilizado mais frequentemente para a letra *l*, som antes inexistente em egípcio.

18. De que modo “Força {física}”

Significando “força {física}” escrevem as partes dianteiras do Leão, pois eles têm esses membros mais *extensos* {fortes} que o resto do corpo.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



A menção às “partes dianteiras do leão” provavelmente corresponde ao hieróglifo ao lado, *h3t*, o qual era empregado na escrita hieroglífica egípcia para formar expressões de certo modo ligadas, nem sempre diretamente, à idéia de “força”, como:



h3t, que pode significar “parte dianteira (de um animal)”, “proa (de uma embarcação)”, “vanguarda (de um exército)”, “início (de uma região)”, “primeiro”, “chefe”, “o melhor de”.



CORY (p. 39) afirma que “este hieróglifo significa ‘poderoso’; e a topo ele mesmo, ‘Victrix’ [vencedora], conforme ocorre em Nitocris ou Neith Victrix.”¹⁵⁴



Ao lançar uso apenas do hieróglifo que corresponde à cabeça de um leão (e não sua parte dianteira toda), aí sim, é possível encontrar várias grafias para a palavra *phty*, “força física”, “poder (de um deus, rei)”.



phty, “força física”, “poder (de um deus, rei)”



Surpreendentemente, até mesmo a parte posterior do leão pode também ser utilizada para escrever *phty*, como neste exemplo ao lado (e no entanto, a parte dianteira segue sem essa função).

22. De que modo escrevem “Egito”

¹⁵⁴

Infelizmente, não pude averiguar esta informação em fonte primária.

Escrevendo o Egito, pintam uma acerra¹⁵⁵ ardente e acima um coração, indicando deste modo que assim como o coração [de um homem] ciumento queima, o Egito continuamente pelo calor, gera os animais que aqui existem.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



CORY (p. 45) supõe que Horapóllon descreve neste capítulo o hieróglifo que significava “Alto e Baixo Egito”. Da minha parte, não considero essa possibilidade tão remota quanto parece, uma vez que existem chances de o autor (ou sua fonte) alcançar esta conclusão por ver grafado tal sinal em contextos nos quais fossem feitas menções a “Egito”, como o exposto pelo próprio Cory¹⁵⁶.



Já ZÁRATE (p. 215) associa a descrição proposta no presente capítulo a um epíteto real, composto também pelos hieróglifos ao lado, que querem dizer “coração ardente” (e figuram o sinal equivalente a fogo, e em seguida o correspondente a coração).

BOAS ressalta que “em Plutarco, *Isis e Osiris*, 355 A, este símbolo [descrito por Horapóllon] é interpretado como significando Osiris. Em Cirilo de Alexandria (*Contra Julianum*, ix) o mesmo símbolo representa ‘raiva’” (p. 58). Convém aproveitar esta observação para lembrar que existem interpretações e notícias diversas de hieróglifos (algumas dispersas a ponto de escapar ao alcance desta dissertação) que não chegam a compor um livro de hieróglifos – mas que são certamente relevantes (como aquelas aqui recolhidas entre os fragmentos greco-romanos sobre hieróglifos, no capítulo anterior). Também é preciso estar atento a que Horapóllon não apenas cunhou significados, mas também certamente terá feito um trabalho de coleta dentro da(s) tradição(s) na(s) qual(is) se inseria¹⁵⁷.

¹⁵⁵ pequeno altar portátil erigido diante do leito de um morto, no qual se queimavam perfumes e incenso

¹⁵⁶ E reproduzido aqui, na PRANCHA

¹⁵⁷ Por isso também não é raro que se estabeleçam paralelos com algumas obras clássicas. Para tanto, ver a edição crítica de ZÁRATE.

*

Por fim, vale salientar o veio poético da imagem “assim como o coração [de um homem] ciumento”... Tipo de construção criativa que sobreviveu ao tempo e à questão das versões dos *Hieroglyphica*.

23. De que modo “homem que nunca viajou ao estrangeiro”

Significando o homem que não *parte em peregrinação* {viaja ao estrangeiro} pintam *a cabeça de um Asno* {um onocéfalo}, porque nem ouve histórias nem, como os que peregrinam, sente.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



sth “Set”. Segundo a mitologia egípcia esse deus foi expulso do Egito, podendo simbolizar um estrangeiro. Outro dado interessante levantado por ZÁRATE (p. 218): “Ao que parece, Horapóllon não se refere aqui a um egípcio que não tenha deixado seu país, e sim a um estrangeiro que nunca tenha visitado o Egito”.

Para além do usual, o elemento que conduziu a escolha desse capítulo dos *Hieroglyphica* para que aqui fosse recolhido foi o complexo conceito exprimido pelo sinal, e mais, a raridade com o que o mesmo poderia ser utilizado num contexto escritural – o que contrasta imediatamente com o fato de merecer menção numa obra tão seleta, dentre os muitos outros conceitos mais diretos e tão importantes que poderiam ter sido contemplados pela obra. Além de tudo, o sinal em questão é especialmente abstrato: posto não tratar de numa única palavra (ainda que abstrata) como “amor”, “verdade”, mas corresponder, sim, a todo um enunciado (que talvez pudesse ser expresso de outras maneiras), “que não viaja ao estrangeiro”, e também ter uma explicação um tanto misteriosa no relacionar vago da cabeça de um asno com algo que “não ouve (...), nem sente”.

26. De que modo “abertura”.

Querendo significar “abertura” pintam a lebre, pois este animal tem os olhos sempre abertos.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



É verdadeiro o uso do desenho de um coelho (tal como está ao lado, mesmo sem o auxílio de outros sinais), para significar “abertura”, já que o animal emprestava por *rébus* sua grafia a outra palavra de sonoridade aproximada: assim, “coelho” (“*wn*”) e “abertura” (“*wn*”) eram homógrafos em egípcio. Este hieróglifo, não obstante, também está entre na lista de SOTTAS dos sinais dos *Hieroglyphica* que de fato tem relação íntima com caracteres autênticos, muito embora a explicação seja mítica (como naquele caso do desenho de um abutre para “mãe”).



Ao lado outras duas grafias comuns para *wn* (“abertura”, “abrir”)



28. De que modo “mudez”

Significando “mudez” escrevem o número *MXXXXV* [*mil e quarenta e cinco*] {1095}, pois este é o número de três anos, ano constituído de CCCLXV [trezentos e sessenta e cinco] dias. De fato, quando dentro desse tempo uma criança não fala, & se tem língua, considera-se que *lhe falta a voz* {tem a língua travada}.

Além da curiosíssima explicação, que relaciona a idade em dias de uma criança à sua capacidade de falar (comentário de base empírica que deve merecer, certamente, alguma atenção mesmo científica), é interessante sublinhar

o uso de um número para exprimir um conceito complexo, numa dinâmica bastante particular:

O número 1095 > três anos de idade, em dias > momento em que a criança já deve falar > [caso contrário, notar a inversão] > indica mudez da criança > “mudez”, que então pode se aplicar, por extensão, a qualquer mudez.

Não obstante à explicação de Horapóllon, Lauth¹⁵⁸ protagoniza um dos mais originais esforços em interpretar etimologicamente um sinal dos *Hieroglyphica* desde a descoberta de Champollion, de tal modo que não deixa a desejar à já às vicissitudes da explicação horapoliana:



A expressão hieroglífica ao lado *h3nr*, que significa “calar”, é tomada pelo estudioso alemão como base para a confusão de Horapóllon. Segundo ele, ao invés de decompor os sinais em sons (e ideograficamente) para compor a palavra em questão, Horapóllon teria interpretado o valor numérico que de fato era atribuído a alguns desses hieróglifos, à seguinte razão:



Assim, se somado o desenho do falcão aos quatro traços que então repetiriam seu valor, obter-se-ia o valor numérico “5” e este, uma vez diminuído do total perfeito pelos outros sinais (conforme o que seria indicado pelo desenho de ondas), levaria ao número 1095 (1000+100-5=1095), que então poderia ter servido como mote para a explicação de Horapóllon (que possivelmente reconhecia na

¹⁵⁸

apud ZÁRATE, p. 185

expressão original seu significado, embora ignorasse seu funcionamento).

30. De que modo “antiga estirpe”

Querendo significar uma antiga estirpe, pintam um rolo de pergaminho, por isso significando os primeiros alimentos, pois ninguém encontra a origem dos alimentos ou das nações.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



O signo ao lado corresponde a uma folha de papiro enrolada, utilizada amplamente na escrita hieroglífica como determinante em palavras ligadas à escrita, a funções de controle (administrativas) e relativas a regras. Assim, dentro desta vasta gama de sinais, o caractere descrito podia aparecer em palavras relativas à descrição de Horapóllon como:



is, “velho” (notando que existe um outro sinal, parecido com o papiro, a compor esta palavra e a seguinte);



iswt, “tempos antigos”;



3wt, “presentes, alimento”



iw^ct, “herança” (além do sinal do papiro, surge também o de um osso, que pode se relacionar com o “alimento” comentado por Horapóllon, unindo a idéia de “tempo antigo” e “alimento” num mesmo contexto.

Ainda sobre este hieróglifo, ZÁRATE (p. 223) diz que “para representar esse conceito podia aparecer somente o símbolo do papiro”, *is*, contudo não pude atestar essa informação¹⁵⁹.

Por fim, um comentário de ordem menos imediata: é relevante reter-se um momento nesta escrita horapoliana para dar conta duma palavra que aqui deriva seu sentido de outra, baseada nessa relação simbólica tão tênue e curiosa (como ser impossível rastrear a origem de ambos os conceitos abarcados neste capítulo/hieróglifo).

31. De que modo “gosto”

Desejando significar o “gosto” pintam *o começo da garganta* {a parte anterior da boca}, *porque ali se guarda todos os gostos* {porque todo gosto se conserva até ela}, falo, entretanto, do gosto *saboreado* {completo}. Quando desejam significar um gosto [na verdade] *não saboreado* {incompleto} pintam uma língua nos dentes, porque por esta todos os gostos se saboreia.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Este determinante aparece geralmente ligado à idéia de respirar, *tpj*, e por vezes em outras palavras como “rebeldia”, “harém”, “morte”. Lauth (apud ZÁRATE, p. 178), alerta para uma derivação copta “tôpe” que significa “comer com avidez”, sugerindo daí a interpretação de Horapóllon. Todavia, interpretar “a parte anterior da boca” por esse sinal parece-me um esforço demasiado.



dp, “saborear, experiência”. Aqui, surge o ideograma de língua (o terceiro), e o determinante para ações intelectuais ou ligadas ao que se pode fazer com a fala, que consiste de uma figura humana tocando a própria boca.

¹⁵⁹ i.e. não consta essa possibilidade no material que uso como referência para a presente dissertação, sobretudo FAULKNER.



ZÁRATE (p. 178) argumenta a possibilidade de trocar aquele último determinante, por esse ao lado, que significa “boca”, o que talvez abarcasse dos elementos descritos neste capítulo.

32. De que modo “prazer”

Significando o prazer escrevem o número XVI, pois é daí que de fato os homens começam a se dar à *Vênus* {Afrodite} e gerar.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Como ZÁRATE bem esclarece (p. 139), a deusa egípcia Hathor, tal como a deusa grega Afrodite, é a divindade do amor e do prazer; e entre seus títulos está “A Senhora dos Dezesesseis” – o que muito bem se encaixa à explicação horapoliana. Ao lado, consta o título por extenso “Hathor, a Grande, Deusa dos Dezesesseis”¹⁶⁰, algo que poderia ser abreviado segundo Zárate pelo uso simples dos numerais (observando-se, claro, o contexto), como a seguir:

⌒ III III

(numeral equivalente a 16)

Não é possível afirmar que o “dezesesseis” presente no título de Hathor seja relativo à idade em que os jovens se dão ao prazer sexual. Se não o for, este é um presente do Horapóllon para a semiose dos seus *Hieroglyphica*.

¹⁶⁰ A grafia aqui apresentada difere ligeiramente da encontrada em Zárate, e está reproduzida para fins estritamente didáticos – já que estão contemplados os caracteres utilizados. Porém, o uso do cartucho aqui é ilustrativo.

Também, como se pode ver, esse é mais um dos capítulos que usam um número para significar algo (o que também acontece com vigésimo oitavo: “De que modo ‘mudez’”).

33. De que modo “cópula”

Significando “cópula” escrevem o número XVI repetido, porque filhos são frutos do prazer, e de fato o coito, como se sabe, de um prazer repetido – o do homem e o da mulher –, por causa disso adicionam o segundo número XVI.

Aqui, Horapóllon faz uma derivação de sentido, utilizando duas vezes o dezesseis do capítulo anterior para significar o prazer de um casal.

36. De que modo “coração”

Quando desejam indicar “coração”, pintam a Íbis, porque este animal é consagrado a Mercúrio¹⁶¹, senhor de todos os corações e idéias, e *esta Íbis tem um coração maior que a grandeza do corpo* {a Íbis em si mesmo é semelhante ao coração} e sobre isso existem muitos rumores entre os Egípcios.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Esta é a figura do pássaro Íbis descrita por Horapóllon, e que de fato serviu a escrever “coração” na escrita egípcia antiga, uma vez que *ib* “Íbis” era bastante parecido sonoramente com *hbi* “coração” ao qual passou a emprestar sua figura, com o tempo a língua egípcia abandonou a aspiração inicial e essas palavras se tornaram “praticamente homônimas e seus ideogramas se fizeram intercambiáveis” (ZÁRATE, p. 230). Ainda, para essa opção é fundamental que se leve em conta o fato de tal ave ser consagrada a Djehuty-Thoth: divindade que justamente pesava o coração dos

¹⁶¹ Aqui, obviamente, se trata de uma *latinização* do panteão egípcio (o deus em questão era provavelmente Thoth, que é representado pela Íbis).

mortos quando estes transitavam para o outro mundo, fazendo juízo de suas vidas e traçando-lhes o destino final.

37. De que modo “educação”

Indicando “educação” pintam um céu com gotas caindo, pois do mesmo modo que as gotas [o orvalho] caindo sobre todas as plantas enternecem aquelas que dessa maneira podem ser enternecidas por natureza, e de maneira alguma as outras que são de fato duras por natureza, assim o conhecimento se apresenta diante dos homens: aqueles engenhosos bebem dessas gotas, por assim dizer; e aqueles obtusos de fato nada podem fazer.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



ZÁRATE (p. 117) não hesita em atribuir ao caractere ao lado, que bem significa “chuva”, a descrição de Horapóllon. Contudo, ele não logra encontrar relação entre o sinal que identifica com e o conceito tratado neste capítulo dos *Hieroglyphica*. Sendo então a relação estritamente simbólica.



Embora mais distante graficamente da especulação horapoliana, este hieróglifo tem um significado bastante parecido com o sugerido por Horapóllon: ῥκ, “saber, notar, tomar total conhecimento de, ser sábio, ser perito (em)”. Embora seja originalmente o desenho de uma barraca ou salão, não é tão absurdo ver ali uma gota caindo do alto (o próprio sinal de chuva não é facilmente reconhecido à primeira vista)...

38. De que modo “letras egípcias”

Escrevendo as letras egípcias, ou o escriba sagrado, ou o fim, pintam o atramento¹⁶², o crivo¹⁶³ e o junco. As letras de fato, porque entre os Egípcios

¹⁶² *Atramentum*, tinta negra usada para a escrita

¹⁶³ *Cribum*, peneira

todos os escritos são feitos por estes [instrumentos]. Deveras, não escrevem com outra coisa senão o Junco, [além disso] pintam junto a peneira, pois este é o primeiro instrumento para fazer o pão e é feito de Junco. Indicam também que todo aquele que tenha a vida [feita – condições] [do que viver] deverá se dar ao trabalho das letras, e quem não tem, de fato, deverá se predispor a outra arte. Daí por isso a educação é chamada *Sbo*, pois significa “pleno de alimento”. Sacerdote, ou escriba sagrado, porque este decide a vida ou a morte, de fato está entre os sacerdotes o livro, que é chamado “Ambar Sagrado”, pelo qual indicam se um doente viverá ou morrerá. O fim, porque quem estudou as letras, abraça [assegura] tranqüilo o curso da vida, livre de todas as calamidades da vida humana.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



A descrição de Horapóllon corresponde quase fielmente ao caractere egípcio ao lado que significa “escrita” (e por isso também consta entre os sinais que SOTTAS diz serem fiéis à escrita antiga). A única confusão está na interpretação da paleta de tinta como uma peneira – obviamente também a explicação é mítica, na linha das reconstruções horapolianas.



Para designar “escriba”, *sš*, geralmente se fazia uso do determinante de pessoa/homem (ao contrário do que se diz no capítulo dos *hieroglyphica* citado a seguir).

Sobre a palavra mencionada, “sbo”, a mesma vem a significar “aprendizado”, em copta (Champollion Apud CORY, p. 59).

39. De que modo “escriba sagrado”

Desejando novamente significar “escriba”, ou “profeta”, {ou “embalsamador”,} ou “baço”, ou “odor”, ou “riso”, ou “espirro”, {ou “magistratura”, ou “juiz”,} eles pintam um cão.

“Escriba”, pois aquele que pretende ser um escriba perfeito, precisa praticar muitas coisas, e do mesmo modo latir {sem interrupção} para tudo, ser rude sem agradar a qualquer um, *do mesmo modo um profeta*

{“Profeta”, porque o cão, frente aos outros animais, fixa os olhos nas imagens dos deuses, como um profeta.}

{“Embalsamador dos animais sagrados”, porque este também contempla nuas e cortadas as imagens que ele honra com os ritos fúnebres}.

“Baço”, porque o cão {frente aos outros animais} tem um levíssimo, & se a morte ou a raiva lhe vêm, é por ele [o baço], e aqueles que trabalham cuidando do cão {nas honras fúnebres}, quando estão para morrer, tornam-se na maioria doentes do baço {porque ao sentir o odor da emanação do cão dissecado se vêem afetados}.

“Odor”, “riso” & “espirro” porque de fato, aqueles doentes do baço não podem sentir odores, nem rir, nem mesmo espirrar.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Existem três grafias principais para cão ou chacal em egípcio (outras se derivam das mesmas com pequenas modificações), essa ao lado, que usualmente era utilizada para significar “juiz”¹⁶⁴;



šst3, “fazer segredo, misterioso, tornar inacessível, segredo, assunto confidencial, mistério (religioso), problema”. Este hieróglifo também é epíteto de Anúbis “O Guardião do Segredo”, o que na interpretação horapoliana pode ter levado a estender seu sentido à casta sacerdotal, na qual o escriba sagrado é personagem fundamental. Também Anúbis é a divindade dos cultos aos mortos, sendo, por assim dizer, o patrono dos embalsamadores.



Este é o último dos três caracteres que se assemelham ao que descreve Horapóllon, e em grande parte é uma redução do primeiro hieróglifo dessa série (adiante, no fragmento a seguir, esse sinal será retomado).

As demais “acepções” para este hieróglifo (“baço”, “odor”, “riso” etc.), sugeridas por Horapóllon, não encontram embasamento na escrita egípcia clássica, sendo provavelmente resultante de um jogo de extensão contínua de sentido.

¹⁶⁴

Ver próximo trecho.

Seja como for, nos elementos visuais oferecidos por CORY (p. 60) para este capítulo, pode-se observar algumas ocorrências do papel desempenhado pelo cão como um emblema de Anubis.

40. De que modo “*homem que seja magistrado*” {“magistratura” ou “juiz”}

Escrevendo “magistrado”, da mesma maneira pintam um cão, ao lado de cuja figura nua colocam uma estola {vestimenta} real. Pois o cão, como foi dito antes, olha paralisado para *os simulacros* {as imagens} dos deuses, & da mesma os magistrados {juizes} nos tempos antigos olhavam nus para o rei, e graças a isso reclamavam junto de si a estola real {por isso [os egípcios] juntam também a eles a vestimenta real}.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



SOTTAS afirma ser o caractere ao lado o descrito neste capítulo, enquadrando-o como um acerto de Horapóllon (embora não dê satisfação, em imagem, da tal “estola real”).



De fato, *s3b*, quer dizer “dignitário” ou “juiz”.



Todavia, LAUTH enxerga nesse outro, que também assume o significado de *wsr*, “forte, potente, rico, poderoso”, o caractere delineado por Horapóllon.



E, embora pessoalmente não concorde completamente com Lauth, chamo a atenção para a outra grafia bastante comum da mesma palavra acima “*wsr*” acompanhada com um elemento que de fato assemelha-se a um tecido.

42. De que modo “horoscopista”, i.e., aquele que computa as horas

Querendo significar o horoscopista, pintam um homem comendo as horas, não que o homem coma as horas, porque isso é impossível, mas porque o alimento é preparado de acordo com as horas.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Para Sbordonne¹⁶⁵, a palavra que significa “horas”, também serve a “serviço sacerdotal por turno” e se escreve da maneira exposta ao lado. A primeira parte de tal expressão assemelha muito à palavra “comer”,



onde a única diferença reside no determinante, que passa a levar a mão à boca, e “o homem representado dessa forma teria se confundido com aquele que, como o horóscopo, desempenha o turno horário” (ZÁRATE, p. 100).

Talvez tenha sido essa confusão que levou Horapóllon a encontrar na expressão “aquele que vê as horas” (de onde vem a palavra “horóscopo” em grego), algo relativo a “comer”: posto enxergar em parte do enunciado “serviço sacerdotal por turno”, os caracteres então correspondentes a esse verbo.

Outra “adivinhação” de base mais iconográfica que filológica, mas igualmente interessante, é aquela proposta CORY¹⁶⁶.

¹⁶⁵

Apud ZÁRATE, p. 100

¹⁶⁶

E reproduzida aqui na PRANCHA I.

43. De que modo “ignorância” {pureza}

Escrevendo “ignorância” [pureza] pintam o fogo e a água, porque por [meio de] estes dois elementos *tudo se torna corrompido* {se realizam todas as purificações}.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



mw, “água”. A partir desse caractere eram compostos vários outros conceitos ligados à pureza:



w^c b, “puro, purificar, banhar, purificação”



w^c b, “sacerdote”



Todavia, não é possível encontrar a mesma relação com hieróglifo determinante de “fogo” (ao lado), dessa maneira,



ZÁRATE (p. 127) crê que pode se tratar do sinal *sn^t r*, “incenso”, uma vez que o mesmo ocorre em muitos casos relativos à purificação (sendo um instrumento religioso para a mesma – tendo por isso grandes chances de aparecer no mesmo contexto que o hieróglifo de água, no sentido de purificar), e afinal se assemelha realmente a uma chama.

45. De que modo “boca”

Escrevendo “boca” pintam uma Cobra, a Cobra não faz força em outro membro que não a boca.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



O sinal de boca correspondia usualmente ao fonograma *r*, e em textos enigmáticos era substituída por uma serpente com a mesma função. Supõe ZÁRATE (p. 180) que daí venha a relação entre os dois.



Para tal serpente Zárate oferece essa grafia, embora não tenha sido possível ao longo desse trabalho averiguar qualquer hieróglifo em forma de serpente que tenha som aproximado a *r*.



Ainda, *mdtft*, que significa um tipo de cinzel especial – usado na “cerimônia da abertura-da-boca” –, é escrito com o desenho de duas serpentes.

51. De que modo “impudência” [despudor]

Significando “impudência”, pintam uma Mosca, pois espantada continuamente não obstante retorna.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



A mosca, durante eras, foi utilizada por faraós como um símbolo “do valor e da combatividade” (ZÁRATE, p. 151). Assim, aqui temos um mesmo símbolo interpretado de maneiras completamente opostas. Além disso, não foi possível estabelecer em relação à escrita clássica nenhuma ponte satisfatória que ligue esse hieróglifo ao conceito oferecido por Horapóllon.

52. De que modo “conhecimento”

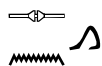
Quando desejam significar “conhecimento”, pintam uma Formiga porque *ela sabe por si mesma preparar esconderijos seguros* {o que um homem oculta de forma segura, esta conhece}: *assim* {e não só por isso}, diferente do costume dos outros animais, quando prepara suas provisões para o inverno, *ela não se desvia do seu esconderijo* {não se equivoca de lugar}, e ao mesmo [sempre] *procede corretamente* {chega sem errar}.

Não há qualquer menção literária egípcia à formiga, nem sequer existe hieróglifo que a delineie. Não sem razão, portanto, ZÁRATE afirma que Horapóllon se baseia na literatura greco-latina, “onde se apresenta este animal como símbolo da atividade e previsão” (p. 131).

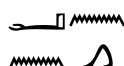
57. De que modo “impossível”

Significando um evento que não pode ocorrer, escrevem os pés de um homem caminhando sobre a água. De outro modo, um homem caminhando sem cabeça, tanto um quanto outro impossíveis, daí não sem razão eles assumem tal uso.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



sni, “passar, atravessar, ultrapassar, transgredir”



ʕnn “retornar” (1458)



Apenas aqui, numa combinação de vários sinais, chegamos à palavra *hn̄hn*, “impedir, deter”, que talvez seja a mais próxima

escrita com os sinais sugeridos nos *Hieroglyphica* para escrever “impossível”. Entretanto, recolho-a apenas para que conste dentre as possibilidades – seria forçoso derivar de tal expressão a interpretação horapoliana.



Este sinal, com uma pequena modificação, é o único dos que pude buscar em que o hieróglifo de água surge sob os pés (noutros os pés vêm depois – já que se trata do determinante de uma palavra) vindo a se tratar de *ini*, “trazer, buscar, levar, remover, superar, alcançar, obter, comprar, apontar, usar”.



Apenas nesta palavra foi possível encontrar a menção ao pé, à água, e a uma criatura sem cabeça (não um homem, para qual hieróglifo, embora possa ser encontrado, não há uso regular): *hn*, “aproximação”.

Além das possibilidades acima destacadas, existem aquelas outras de CORY¹⁶⁷.

60. De que modo “*péssimo rei*” {“rei muito poderoso”}

Significando um péssimo rei pintam uma serpente na figura do universo, unem a extremidade da cauda à boca da mesma, escrevem o verdadeiro nome do rei no meio dessa volta, crendo dar a entender por isso um rei que domina tudo. O outro nome para Serpente, entre os egípcios, é Mesi {meisi}.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Era costume, entre os egípcios, escrever nomes – sobretudo de reis e faraós – dentro do que se convencionou chamar “cartuchos”. São provavelmente essas molduras aquilo que Horapóllon entende por uma serpente mordendo a

¹⁶⁷

Ver PRANCHA I.

própria cauda (no exemplo ao lado, está mais uma vez o nome de Ptolomeu, *Ptwlmiis*).

Um dado curioso é a grande discrepância da tradução de Trebatio já no título deste capítulo, ao praticamente inverter o sentido original: de “um rei muito poderoso” para um “rei péssimo” (*regem pessimum*) – ao passo que conserva a explicação horapoliana não condizente ao título que forjou em latim.

61. De que modo “*rei vitorioso*” {“um governante cósmico”}

Significando um rei senhor do mundo, pintam ainda a Serpente [que morde a própria cauda], e no meio dela uma casa grandiosa.

Hieróglifo(s) possivelmente descrito(s):



Tal como o fragmento anterior, aqui se faz menção, provavelmente, a um cartucho, e é difícil dizer por qual razão uma casa grandiosa dentro do mesmo passa a significar “um rei vitorioso” ou “governante cósmico”; contudo, ZÁRATE (p. 196) alerta para uma possibilidade: “casa régia”, em egípcio *pr* ʕ, deu origem à palavra “faraó” (que poderia sido encontrada compondo algum epíteto real, dentro de um cartucho). Fato que sem dúvida poderia ter levado à confusão de Horapóllon, que compreenderia simbolicamente a casa dentro da serpente. Ao lado, está o caractere correspondente a casa (*pr*). CORY (p. 81) oferece outros exemplos¹⁶⁸.

¹⁶⁸

Ver PRANCHA I.

DISCUSSÃO PRELIMINAR

Toda essa primeira parte da dissertação é um longo prelúdio para o fenômeno abordado apenas superficialmente a seguir, *viz.* a influência do imaginário que se criou em torno da escrita hieroglífica na cultura visual e na criação artística entre o Renascimento e o Barroco, especialmente nos campos da gravura e da literatura emblemática. Nisso, vai-se cumprindo já uma fração do objetivo principal da pesquisa, explicitado quando da sua proposição¹⁶⁹, e que...

*(...) consiste em levantar dados que permitam observar como a criação da literatura emblemática concretiza, poética e sistematicamente, **uma concepção profunda da relação entre a imagem e a escrita; e que concepção é esta, criada no seio duma invenção ocidental do que seriam os hieróglifos durante o Renascimento/Barroco europeu.***

Pretendo que o já realizado até este ponto se alinhe ao trecho em negrito; enquanto caberá à segunda parte deste trabalho cumprir com o restante da proposta. Na elaboração escrita desta dissertação pode-se identificar, à vista disso, um caminho inverso àquele da pesquisa: na ordem seqüencial do texto consta primeiro o que na verdade foi um enraizamento do estudo da literatura emblemática que, ao puxar o fio da tradição hieroglífica, prescindiu que essa última não fosse apenas citada – dada a complexidade e natureza aparentemente incomum dos fenômenos que a compõem, o truncado acesso à informação específica, e a discussão mais ampla que pode suscitar através dos argumentos que lhe são próprios.

Nada obstante, a esta altura, a análise dos dados levantados já aponta para algumas conclusões importantes – não categóricas tampouco originais, mas formais – para o curso da dissertação, que podem e devem ser muito mais aprofundadas:

a) A escrita egípcia tem diversas maneiras de estabelecer a relação entre significado e significante (iconicamente, indicialmente, simbolicamente, por meio de caracteres que sequer tem correspondentes sonoros), sendo preponderante o papel do rébus nos fonogramas;

¹⁶⁹ Submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, UFRN, em 2006.

- b) A escrita egípcia não foi abandonada, mas reprimida dado seu papel na cultura pagã;
- c) A cultura grega teve outras referências escriturais além do alfabeto, que lidassem mais diretamente com a imagem escritural;
- d) O hieróglifo já foi interpretado como uma escrita mística, fechada aos não-iniciados;
- e) O hieróglifo já foi interpretado como uma escrita filosófica, que se liga diretamente à idéia.
- f) Em mais de um momento, toda a manifestação visual egípcia pôde ser tida como escritural;

Do seu verdadeiro início como um desdobramento da arte visual egípcia que dá-se conta de que pode usar a língua, com a Paleta de Narmer; segundo Plutarco, ou nas sugestões mesmo de Cory, bem mais recentes, para alguns sinais de Horapóllon.

- g) Os Hieroglyphica de Horapóllon não são uma mentira; mesmo que não correspondam ao egípcio clássico. Eles são, sem dúvida, uma superposição semiótica, um tecido de signos que se deita sobre uma tradição/sistema (neste caso a escrita hieroglífica clássica) e dá-lhe novo sentido, permitindo novas leituras e criando através de novas combinações premissas também verdadeiras. Superposição semiótica é uma expressão-chave para muitos outros fenômenos escriturais: é a base do funcionamento das operações cabalísticas (temura, gematria, notarikon), na interpretação do Torah; das leituras anagramáticas de textos sagrados; das interpretações oraculares; da análise de Fenollosa dos caracteres chineses – e do que se entendeu a partir daí por *ideograma*¹⁷⁰; de gêneros da poesia visual como os *tecnopaegiai*, os *carmina figurata*, os labirintos, os acrósticos etc.

- i) O papel da ruína na cultura

No presente estudo, em mais de uma ocasião, ressurgiu a idéia de *ruína* – numa acepção bastante benjaminiana¹⁷¹, que não apenas se aplica muito bem à análise da obra de arte

¹⁷⁰ Ainda que muitas ressalvas precisem ser feitas nesse ponto.

¹⁷¹ Ver BENJAMIN.

barroca quanto também pode servir de referência para a interpretação de outros fenômenos culturais. Não apenas o Barroco (enquanto estilo de época) se nutre e revigora diante da ruína: outros momentos têm seu *horror vacui* – o pavor do espaço vazio (de imagem e sentido) que vai se preenchendo de quimeras, de invenções. Com efeito, os Hieroglyphica são quimeras, erigidas pela insatisfação dum Horapóllon diante das lacunas arruinadas da escrita egípcia clássica.

O próprio alfabeto é uma ruína dos hieróglifos – mas por um caminho inverso ao da escrita hieroglífica que levou à leitura horapoliana: em nosso sistema vigente de escrita (ou como chamo *sistema amplo de notação gráfica*) não ruiu o significado, mas o significante (o apelo visual), e no empobrecimento dessa relação gráfica, muitos recursos escriturais.

A ruína também permite a permanência das coisas, a conservação¹⁷², porque uma ruína não se habita, visita – guarda-se do uso comum. A ruína é ainda o romancista morto sobre quem, então, pode-se especular (ele não repelirá nem as mais infundadas teorias sobre sua obra). As quimeras, produtos da especulação da ruína, não são *erros*, *equivocos*: são recriações sobre uma *arché* fragmentada onde não interessa apenas reconstruir a coisa original – mas fantasiar novos construtos válidos para a cultura de maneira diferente daquela que uma postura científica determinaria.

*

¹⁷² Por ocasião da pesquisa de campo que desenvolvi em São João del-Rey (MG), hospedei-me em na cidade de Tiradentes – que teve seu centro histórico preservado justamente por causa da decadência do ouro: ou seja, graças a essa miséria é que a cidade não se “modernizou” completamente.

PARTE FINAL: PROJEÇÕES E DESDOBRAMENTOS

[*Fascínio – Hieróglifo e Arte – O Hieróglifo como linguagem filosófica – Adenda: lista das edições dos Hieroglyphica de Horapóllon – Adenda: lista de obras relativas a hieróglifo*]

... quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit,
quam diuinarum humanorumque rerum naturam
aperire¹⁷³

Valeriano, *Hieroglyphica*.

Nesta última parte da dissertação, apresento um panorama do meu atual universo de pesquisa – estruturado até aqui pelo corpo desse trabalho sobre hieróglifos, e no alcance da sua projeção dentro da cultura ocidental. Esse desfecho, portanto, tende a ser ainda mais pontuado pela imagem, e aqui permito aflorarem alguns exemplos. A idéia central que rege essa “conclusão” é que, além de oferecer uma breve noção dos percursos tomados pelo fenômeno abordado anteriormente, sejam apontados também novos desdobramentos interessantes à pesquisa acadêmica dadas as questões que surgem e aqui não puderam ser aprofundadas como merecem – nem tampouco poderiam ser deixadas de lado.

Fascínio

Ut pictura Poesis!

Retomando o último capítulo, no qual os *Hieroglyphica* eram examinados face à escrita egípcia clássica e sua ruína à altura da perseguição ao paganismo alexandrino, adveio a perda e o conseqüente esquecimento da obra de Horapóllon¹⁷⁴. Quase mil depois é que uma cópia grega do manuscrito original será redescoberta por Christoforo Buondelmonti, em 1419, na ilha de Andros, e levada à Florença em 1422...

¹⁷³ “Posto que quando se fala por hieróglifos nada se faz senão aceder à natureza das coisas humanas e divinas”.

¹⁷⁴ Embora IVERSEN (p. 59) afirme que esse tratado “*was continually copied right down until the fourteen century*” – obviamente num círculo extremamente restrito, não contando com referência literária de quem possa ter lido a obra nesse período.

Nesse momento, Florença encarnava “a capital da Renascença” e graças ao interesse e decorrente patrocínio de Cosimo e Lorenzo de’Medici, Marsilio Ficino é levado a traduzir ao latim a obra de Platão e vários outros autores neoplatônicos, especialmente Plotino e Jâmblico. Dentro desse circuito intelectual será formada a Academia Platônica:

A Academia Platônica se havia desenvolvido, mas tendera a prestar ainda mais atenção aos escritos dos intérpretes alexandrinos de Platão do que ao próprio filósofo. [Marsilio] Ficino e Pico [della Mirandola] estão mergulhados no misticismo, derivados em parte de Plotino e em parte de origens orientais. Esse neoplatonismo místico foi encorajado por Lorenzo de’Medici, talvez em parte por razões políticas. Seja como for, certamente serviu a seus fins; pois os neoplatônicos a essa época punham muito mais ênfase na vida contemplativa do que na ativa e condiz com um autocrata manter os homens que pensam o quanto possível fora da política ativa, de modo que ele possa gozar de seu poder absoluto sem ser perturbado (BLUNT, p. 33)

É curioso que, quando autores como Plotino e outros “místicos” passam a ser recebidos com deslumbramento e entusiasmo, acusem-se os “homens que pensam” de uma grotesca alienação no tocante à vida prática ou pública, como se antes desse “neoplatonismo renascentista” a política das cidades italianas sempre tivesse experimentado algum modelo ideal, de vazão ao livre-pensamento e ampla participação de intelectuais, e como se nesse momento as mesmas não assistissem ali – muito em razão da Academia Platônica – a um ímpar despertar cultural. Ora, esse “misticismo” é justamente o que mantém o pensamento inacabado, que frente a tantos segredos convida novos pensadores à contemplação, reflexão e contribuição. Mais que uma análise religiosa de Platão, os “mistérios de origens orientais”¹⁷⁵ alimentam e autorizam o mergulho nas fontes arruinadas – não apolíneas – de então.

Ainda assim, o senso comum parece ter cultura greco-romana – seja lá com que “pureza” – como a inspiração única do Renascimento¹⁷⁶. Todavia, a atividade intelectual durante os Quatrocentos ou Quinhentos não consiste simplesmente de uma recapitulação positivista da cultura clássica, mas da imersão num manancial aparentemente infinito de idéias afins ou contraditórias, verdadeiras ou duvidosas, que orientavam a construção de uma arqueologia humanística da cultura, muito predisposta às *quimeras*.

¹⁷⁵ Onde também Plotino bebe, diga-se de passagem. Como exemplo disso volte-se ao importante fragmento deste autor presente na adenda ao terceiro capítulo desta dissertação (p. 56).

¹⁷⁶ A mesma é, na verdade, a tradição mais acessível que esses intelectuais têm em mãos, tal como Horapóllon teve suas fontes para preencher de mito seus Hieroglyphica

N'outra ponta de lança da difusão do pensamento humanista está Aldo Manúcio, grande protagonista na mudança da cultura oral medieval para uma cultura visual renascentista (que muito deve ao surgimento da imprensa), e também fundador da Academia Aldina, composta de vários *literati* de prestígio aos quais cabia definir quais obras deveriam ser impressas no atelier de Aldo, suprimindo a demanda dos intelectuais da época, ávidos por imergir na cultura dos antigos; portanto, não é de maneira alguma arbitrário que a impressão *princeps*¹⁷⁷ dos *Hieroglyphica* de Horapóllon realizada pela oficina aldina, em 1505¹⁷⁸. Isso demonstra que de fato o opúsculo horapoliano recebeu o tratamento de uma grande obra antiga, sendo recebido como uma autoridade para a leitura dos hieróglifos de origem egípcia.

Assim, serão novamente os *Hieroglyphica* de Horapóllon o eixo central de uma ampla discussão acerca da imagem escritural, e para compreender o papel do hieróglifo na Renascença é preciso ter consciência das várias circunstâncias favoráveis que precederam e/ou conviveram com sua divulgação entre os homens de letras da época. Tais como (i) o advento da imprensa e a demanda por uma discussão da escrita que ela mesma promove¹⁷⁹; (ii) o acesso a outros fragmentos greco-romanos tratando de hieróglifos¹⁸⁰; (iii) o contato com passagens clássicas que, nem sempre interpretadas corretamente, tratavam da relação entre imagem e escrita; (iv) a nascente teoria da pintura que questionava a relação entre pintura e a poesia, e suas implicações expressivas¹⁸¹; (v) o uso de imagens ou coisas na reparaçãõ artística e jocosa do Rébus,

¹⁷⁷ Como são conhecidas aquelas obras, anteriores à invenção da imprensa de tipos móveis, ao serem impressas pela primeira vez.

¹⁷⁸ Como era de prática corrente, a obra de Horapóllon – em grego e sem ilustrações – foi impressa num tomo que trazia vários outros volumes, como: *Fabulae Aesopeae* de Babrius; *De natura deorum* de Lucius Annaeus Cornutus; *De incredilibus* de Palaephatius; *Allegoriae Homericae* de Heraclides; *De fabula* de Aphonius; *De fabula* de Philostratus e *De fabula* de Hermogenes.

¹⁷⁹ A esse propósito é mister dizer que o papel intelectual do impressor era completamente diverso daquele do monge copista. Dentre as atribuições usuais de um impressor estavam: a pesquisa e edição (estabelecimento do texto), a diagramação e tipografia, a gravura (sendo muitos reconhecidos como verdadeiros expoentes dessa arte, como Theodor de Bry) e criação de tipos (muitos dos quais utilizados até hoje, como o Aldino), a encadernação, a busca pela permissão (condicionada à coroa e/ou à igreja) e conseqüente impressão, a distribuição e venda. Não raro, e não por menos, muitos impressores vão discutir a própria linguagem, propondo até mudanças ortográficas (novamente de Bry) ou a criação de “alfabetos fantásticos” (como aqueles presentes no *Champ Fleury* de Geoffroy Tory, 1529).

¹⁸⁰ Dentre os quais estão aqueles coligidos no Capítulo III.

¹⁸¹ coroada e sob os auspícios da máxima “*ut pictura poesis*” [assim como a pintura, a poesia] – corruptela de uma passagem da *Arte Poética* de Horácio onde se faz uma comparação entre essas duas artes, a partir duma qualidade mimética comum, isto é, da disposição das duas em *imitar a natureza*; e outra, mais radical e controversa, atribuída por Plutarco (*De Gloria Atheniensium*, III. 346f-347c) ao grande Simonides de Ceos: Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, e “Simonides chamou à pintura poesia muda e à poesia pintura falante”

(vi) questões mais objetivas como o interesse europeu pelos obeliscos e (vii) a grande abertura ao pensamento hermético e neoplatônico, do qual se esperava que os hieróglifos fossem a própria linguagem.

Se já antes de sua edição por Aldo (isto é, ainda em círculos restritos) a chegada dos *Hieroglyphica* já foi capaz de exercer influência sobre uma obra tão significativa quanto o *Hypnerotomachia Poliphili*¹⁸², depois de sua versão impressa e subseqüentes traduções¹⁸³ eles irão se tornar o texto central orbitado por uma infinidade de novos tratados sobre hieróglifos¹⁸⁴ (mais ou menos inspirados em Horapóllon) e por construtos artísticos baseados nessa especulação¹⁸⁵: isso tudo sem falar nas precisas aparições do conceito-chave “hieróglifo” (não mais necessariamente sob o viés horapoliano) na obra de grandes figuras do pensamento ocidental. Dentre os que compõem essa plêiade mistagoga, que se ocupou *en passant* dos hieróglifos, estão autores (e opiniões) tão diversos como: Marsilio Ficino; Leon Battista Alberti¹⁸⁶; Andrea Alciato¹⁸⁷; Desiderius

expressão latinizada pela fórmula “*poema pictura loquens, pictura poema silens*”. Pese-se que justamente Simonides foi o criador da *Ars Memoriae* (Arte da memória, que ressurge na Renascença para tomar parte importante da *pensée* humanista, ver YATES) e da diferenciação entre as vogais curtas e longas no grego. Para uma discussão mais aprofundada sobre a célebre parágone entre a pintura e a poesia, ver LESSING, HOWARD, LEE, MARKIEWICZ e MORA.

¹⁸² “o *Hypnerotomachia Poliphili* (‘A Luta de Amor num Sonho de Polífilo’) [nota: largamente atribuído a Francesco Colonna e supostamente ilustrado por Leon Battista Alberti: um dos mais conhecidos artistas/teóricos da Renascença, e que fala da importância do uso hieróglifos na decoração de prédios na sua obra ‘*De Re Aedificatoria*’] – conta a história de Polífilo (“aquele que ama todas as coisas”) que num sonho, entre *ruínas* de uma civilização misteriosa repletas de hieróglifos, procura por sua amada Polia (“todas as coisas”).” (LEAL, Pedro Germano. **O Hieróglifo Barroco**. p. 03). Na PRANCHA II podem ser vistos alguns hieróglifos presentes nesta obra.

¹⁸³ ver Adenda.

¹⁸⁴ Ao final dessa parte constam em Adenda as obras principais que se debruçaram exclusivamente sobre os hieróglifos (seja lá como fossem entendidos em cada tratado em particular). Nesse ponto é preciso chamar a atenção para dois autores, autores de verdadeiras neo-hieroglíficas: Pierio Valeriano e Athanasius Kircher.

¹⁸⁵ Como os exemplos nas PRANCHAS que acompanham o presente trabalho.

¹⁸⁶ Expoente da arquitetura e da teoria da arte renascentista, dizia “*Or est il que la façon d’escrire dont usoient les Egyptiens, estoit entendue par tout le monde seulement des hommes sages & savans, a qui les choses dignes doiuent estre communiquées: & ceulx la les pouuoïët facilement interpreter, au moyen de quoy plusieurs sen voulans faire honneur, figurerent diuerses choses dessus les sepultures, ainsi qu’en celle de Diogene le Cynique, ou vne colône estoit dressée de marbre Parian, qui portoit vn chien entaillé*” (*L’Architecture et Art de Bien Bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert, Gentilhomme Florentin, divisée en dix livres*, Paris: Kerver, 1553. Trata-se da primeira tradução francesa, por Ian Martin, da obra originalmente escrita em latim, *De Re Aedificatoria*). A visão particular de Alberti aponta para um hieróglifo vulgar, profano, que não estando condicionado a uma língua especial serviria melhor que os alfabetos para ornamentar os prédios públicos – citando o etrusco como uma escrita que se perdeu por causa da língua).

¹⁸⁷ Pai do gênero emblema, no seu livro *De Rerum et Verborum Significatione*, escreve: “*verba significant, inquit, res significantur: tamentsi et res quandoque significant, ut Hieroglyphica Orum et Chaeremonem, cuius argumenti* (g.m.) *et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata*. [As palavras significam, as coisas são significadas: mas as coisas podem às vezes significar, como os Hieróglifos em Hórus [Horapóllon] e Chaeremon. **Nesses termos** (g.m.) compusemos um libretto em

Erasmus (Erasmus de Rotterdam)¹⁸⁸; Francis Bacon¹⁸⁹; Sir Thomas Browne¹⁹⁰; Rabelais¹⁹¹; Jean-Jacques Rousseau¹⁹²; Antoine Joseph Pernety¹⁹³; Michel de Nostradamus¹⁹⁴; Francis Quarles¹⁹⁵; Voltarie¹⁹⁶; Willibald Pirckheimer¹⁹⁷; Giambattista Vico¹⁹⁸; Denis Diderot¹⁹⁹; isso sem falar dos teóricos de emblema e divisas, de *images*

versos, cujo título é *Emblemata*]. Aí se atesta a íntima relação entre a idéia de Hieróglifo e o gênero Emblema já no nascedouro deste último.

¹⁸⁸ “*Sic enim vocantur aenigmaticae sculpturae, quarum priscis seculis multus fuit usus, potissimum apud Aegyptios vates ac theologos: qui nefas esse ducebant, sapientiae mysteria literis communibus vulgo profano prodero, quemadmodum nos facimus (...)*” [“Letras dos Hieróglifos’ (*literarum hieroglyphicarum*) como também eram chamados os baixo-relevos (*sculpturae*) enigmáticos, os quais foram muito usados em antigas datas junto aos teólogos e homens-de-letras (*vates*) egípcios: que consideravam ser nefasto conduzir os mistérios da sabedoria ao vulgo profano comum, do mesmo modo que nós (...)”] (ERASMUS, *Adagia*. II, 1, 1. “festina lente”). Pouco mais adiante Erasmo ainda faz menção direta aos “dois livros de símbolos” escritos pelo Hórus Egípcio (*Horus Aegyptios*, i.e. Horapóllon), no qual uma serpente que morde a própria cauda significa o tempo.

¹⁸⁹ “*And as hieroglyphics were before letters, so parables were before arguments; and nevertheless now and at all times they do retain much life and rigour, because reason cannot be so sensible nor examples so fit.*” (BACON, Francis. *The tvoo bookes of Francis Bacon, of the proficience and aduancement of learning, diuine and humane. To the King*. At London: Printed for Henrie Tomes [...] 1605, XXII, III).

¹⁹⁰ “*The Hieroglyphical doctrine* [g.m.] *of the Aegyptians (which in their four hundred years cohabitation some conjecture they learned from the Hebrews) hath much advanced many popular conceits. For using an Alphabet of things, and not of words, through the image and pictures thereof, they endeavoured to speak their hidden conceits in the letters and language of Nature*” (*Pseudodoxia Epidemica*, 1646. I, ix, p. 35-37). Para Browne, essa doutrina hieroglífica “*still retained by symbolical Writers, Emblematists, Heraldists, and others*”. Também, não deixa de fazer menção a “Orus Apollo Niliacus” e outros autores antigos e modernos que tratam dos hieróglifos.

¹⁹¹ “*C'est bien autrement que, jadis, procédaient les sages de l'Egypte quand ils utilisaient pour écrire des lettres qu'ils appelaient hiéroglyphes. Nul ne pouvait les comprendre s'il ne connaissait les vertus, les propriétés et la nature des choses qu'elles désignaient, mais pourvu qu'on eût ces connaissances, on pouvait les comprendre. Orus Apollon a composé en grec deux livres à ce propos, et Poliphile en a fait une plus ample présentation dans Le Songe d'amour [i.e. Hypnerotomachia Poliphili]. En France vous en avez un petit exemple dans la devise de Monsieur l'Amiral, devise qui fut d'abord celle d'Auguste. (La vie treshorricque du Grand Gargantuan pere de Pantagruel Jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence. Livre plein de Pantagruelisme. Lyon: Francoys Juste, 1535. cap. IX.)*

¹⁹² “*Ces trois manières d'écrire répondent assez exactement aux trois divers états sous lesquels on peut considérer les hommes rassemblés en nation. La peinture des objets convient aux peuples sauvages; les signes des mots et des propositions aux peuples barbares; et l'alphabet aux peuples policés.*” (ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, 1781).

¹⁹³ Que dedica um capítulo (*Des Hiéroglyphes des Egyptiens*) de sua obra *Les Fables Égyptiennes et Grecques* (1786) aos hieróglifos (a partir da p. 246),

¹⁹⁴ Tradutor para o francês, em versos, dos *Hieroglyphica*, ver Adenda.

¹⁹⁵ Poeta e emblematista, autor dum livro de emblemas significativamente chamado “*Hieroglyphikes of the Life of Men*” (1638), para quem “*Before the knowledge of letters, God was knowne by Hieroglyphicks; And, indeed, what are the Heavens, the Earth, nay every Creature, Hieroglyphics and Emblemes of His Glory?*” (*Emblemes*. London: Marriots, 1635. *To The Reader*).

¹⁹⁶ “*Tout est emblème et figure dans l'antiquité. On commence en Chaldée par mettre un bélier, deux chevreaux, un taureau, dans le ciel, pour marquer les productions de la terre au printemps. Le feu est le symbole de la Divinité dans la Perse; le chien céleste avertit les Égyptiens de l'inondation du Nil; le serpent qui cache sa queue dans sa tête devient l'image de l'éternité. La nature entière est peinte et déguisée.*” (*Dictionnaire Philosophique*, “Emblème”)

¹⁹⁷ Ver p. 118.

¹⁹⁸ Ver p. 137.

¹⁹⁹ Ver p. 143.

*sçavantes*²⁰⁰, que também se debruçaram sobre os hieróglifos – seja creditando a esses a origem da arte de significar pela imagem, ou versando sobre a intimidade entre esses sistemas de signo²⁰¹: nesse caso, o alcance dessa tradição se multiplica e, mais importante, ilustra com exemplos visuais²⁰².

Dentre as especulações um tanto idiossincráticas dos autores comentados até aqui é possível destacar, por alto, quatro tendências principais de como o Hieróglifo passa a ser interpretado:

a) como *Linguagem da Natureza, por extensão da linguagem de Deus*: neste caso, o próprio mundo e seus fenômenos são vistos como linguagem da natureza, e a leitura apropriada desses signos leva ao entendimento da obra divina. Todo o universo, os astros, as estações, os fenômenos naturais, animais, plantas e seu arranjo no espaço sensível compõem a silenciosa língua da criação (e.g. Browne) – da qual o próprio mundo é um hieróglifo.

(...) se é verdade, como escreve Walter Benjamin, que “onde quer que reine o espírito barroco está-se no domínio da expressão emblemática”, isto é assim na medida em que ela é uma expressão hieroglífica da multiplicidade do significado do mundo. A multiplicidade e a mobilidade das imagens e o seu significado são o fundamento dinâmico da concepção da arte barroca em que impera, soberana, a alegoria (HATHERLY, p. 70)

b) como *Linguagem Esotérica, Sagrada*: muito próxima da anterior, porém com um novo ingrediente: trata-se de um código esotérico do qual obteriam a chave apenas aqueles iniciados, conhecedores das virtudes das coisas. O mistério que cercaria esses sinais também preservaria a revelação das verdades divinas do vulgo. (e.g. Erasmo, Rabelais, Quarles). Enfim, a escrita hieroglífica passa a ser um microcosmo da natureza, por meio do qual os cultistas do período...

...“tinham querido criar algo que correspondesse ao pensamento divino, já que a divindade detinha o saber de todas as coisas, não como uma idéia cambiante, mas como a forma simples e imutável das próprias coisas. Portanto, os hieróglifos como uma reprodução das idéias divinas!” (GIEHLOW apud BENJAMIN, p. 192)

²⁰⁰ Como Menestrier chama as práticas viso-textuais dos emblemas, numismática, heráldica, etc.

²⁰¹ Ver LEAL, Pedro Germano. “O Hieróglifo Barroco”. In **Colóquio Barroco**, 2008.

²⁰² Nos próximos dois itens desse capítulo adentro essa perspectiva, com um enfoque na relação entre os hieróglifos, a arte e a filosofia.

Walter Benjamin, a propósito do *Trauespiel*, observa com grande precisão o papel do hieróglifo no cultismo e acompanha a idéia de uma escrita sagrada que transborda, durante o Barroco, do campo das artes visuais para o campo da criação de imagens verbo-literárias – que então deveriam ser interpretadas como hieróglifos...²⁰³

A santidade da escrita é inseparável da idéia de sua codificação rigorosa. Porque toda escrita sagrada consolida-se em complexos verbais que em última análise são imutáveis, ou aspiram sê-lo. A escrita alfabética, enquanto combinação de átomos gráficos, está mais afastada que qualquer outra dessa escrita sagrada. É nos hieróglifos que esta se manifesta. O desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita – o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente – impele essa escrita a complexos de sinais, a hieróglifos. É o que se passa com o Barroco. Externa e estilisticamente – a contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas – a palavra escrita tende à expressão visual. (BENJAMIN, p. 197).

Os hieróglifos – mistérios que requerem eles-mesmos uma chave – podem ser sinais ocultos *disfarçados* em imagens evocativas (sugeridas textualmente) e assim o domínio dessa tradição constitui em muitas ocasiões uma das ferramentas *sine qua non* de decifração da literatura barroca. Portanto, não é a toa que Benjamin chame a atenção para esse tema: “hieróglifo”, ali, não é um “conceito-chave”, um “mote benjaminiano” – é um complexo e abrangente fenômeno literário abordado por ele.

c) como um *Modo profano de se fazer entender pela imagem*: como em Alberti, Alciato e nos muitos outros teóricos que tratarão do campo das *Belles Lettres*, aqui se dá um relaxamento do caráter divino dos Hieróglifos. Embora ainda sagrados e de origem egípcia, eles estão à disposição do homem. Aqui, ele é consoante com sua interpretação neoplatônica e serve para trazer aos olhos (ou ao espírito) as impressões da verdade (significado). Nos termos de um teórico da época:

Os Symbolos, Geroglificos & Emprezas são também sinaes sensíveis dos conceytos: são engenhosos, porque allusivos; & figurados, porque metafóricos. Nelles hua cousa se vê & outra se entende: manifestão o corpo, & occultão a alma; os olhos admirão a figura, & o figurado só o entendimento o percebe; & por isso semelhantes sinaes são hus quase contradictorios sensíveis, pois a vista conhece o objecto & ignora o significado: está evidente, & parece enigma; a allusão veste-se de illusão. (Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos* apud HARTHERLY, p. 221)

²⁰³ Não será em vão buscar uma análise de autores simbolistas sob este viés. Ou a permanência do termo hieróglifo na literatura “convencional”: da sua reparação em novos trajes entre os poetas malditos franceses e outros da “Renasença Americana” como Emerson, Thoreau, Whitman, Poe, Hawthorne e Melville (para uma enorme licenciosa análise desse tema, ver IRWIN, John T. *American Hieroglyphics: the symbol of the Egyptian hieroglyphics in the American Renaissance*. New Haven: Yale University Press); até o interessante livro do pintor Nicolas Roërich, “*Hieroglyphes*”.

Um campo bastante relevante de investigação seria o quanto também hieróglifos não poderiam servir para burlar a censura a obras pagãs/alquimistas – já que é praticamente impossível determinar se uma imagem corresponde exatamente àquilo que alega o doador de privilégio (i.e. permissão para imprimir), ou até se tem a intenção de significar algo, e não apenas ilustrar. Os hieróglifos servem também para dissuadir, enganar, os não-iniciados – enquanto aqueles conhecedores dos seus segredos compreenderão o significado profundo ali encerrado.

d) Como uma *Escrita Silenciosa*: Se for juntado o que já disse Alciato em seu *De Rebus et Verborum Significatione* ao prefácio da primeira edição do seu *Emblematum Liber* (1531, obra que inaugura o gênero emblemático),

Prefácio a Konrad Peutinger de Augsburg, no livro de emblemas de Andrea Alciato.

Enquanto as nozes distraem as crianças; e os dados, os jovens:

as cartas pintadas detém os homens preguiçosos.

Estes Emblemas e signos nós forjamos durante nossas horas vagas,

Feitos pelas mãos do ilustre artesão:

Assim como fixar passamanes às vestes, e distintivos aos pétasos²⁰⁴,

que cada pessoa se valha de escrever por meio de sinais silenciosos. [g.m.]

Que a ti o supremo Imperador conceda ter em mãos

preciosas medalhas e as mais extraordinárias relíquias,

Eu mesmo te oferecerei, de vate²⁰⁵ para vate, presentes de papel,

toma-os, Konrad, símbolos do meu amor.²⁰⁶

E, mais ainda, a conhecida obra alquímica *Mutus Liber* (1677, ver PRANCHAS III, XXVI e XVII), que traz em seu frontispício os únicos dizeres de todo o tratado, constituindo-se no mais apenas de imagem (sendo um antiqüíssimo e nem tão conhecido precursor do quadrinho – ou bem melhor, *storyboard*),

O Livro Mudo, no qual toda a Filosofia hermética é pintada por meio de figuras hieroglíficas, que está consagrado ao três vezes ótimo e grandioso deus

²⁰⁴ tipo de chapéu dos antigos gregos, de aba larga e copa cônica (alta nos chapéus femininos e baixa nos masculinos), feito geralmente de palha ou feltro.

²⁰⁵ indivíduo que faz vaticínio, predição; profeta, vidente: aquele que cria ou escreve poesia; poeta,

²⁰⁶ *Andreae Alciati in librum emblematum praefatio ad Chonradum / Peutingerum, Augustanum / Dum pueros iuglans, iuvenes dum tessera fallit: / Detinet, et segnes chartula picta viros. / Haec nos festivis Emblemata cudimus horis / Artificum illustri signaque facta manu: / Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas, / Et valeat tacitis scribere quisque notis.* [g.m.] / *At tibi supremus pretiosa nomismata Caesar, / Et veterum eximias donet habere manus, / Ipse dabo vati chartacea munera vates, / Quae, Chonrade, mei pignus amoris habe.*

misericordioso, e dedicado apenas aos filhos da arte, pelo autor cujo nome é Alto.²⁰⁷

Então claramente poder-se-á falar em termos de uma *escrita silenciosa* (no caso do *Mutus Liber*, também filosófica e vedada ao vulgo), uma dimensão escritural quase oposta à idéia científica de que a escrita serve à representar a fala. Quem diria haver, em passados séculos, exemplos tão claros e desafiadores de escritura, tão solenemente ignorados quando se trata hodiernamente da mesma (tanto teórica quanto praticamente)!

A idéia de uma escrita que não corresponde a um termo, a uma palavra, também pode colocar questões à relação significante/significado, já que este último pode ser indeterminado, vago, uma sensação que não passará pela ordem lógica.

*

Após essa explanação, nota-se que os hieróglifos são vistos muito como algo muito além uma forma de linguagem “nascida no antigo Egitto”, mas perpetuada e passível de reinvenção, humanista ou barroca. Com a transição do *horror vacui* (“medo do vazio”)²⁰⁸ barroco para o *horror erroris* (“medo do erro”), “nenhuma resposta” será melhor que uma resposta arruinada ou inventada. Os Antigos outrora cultuados serão considerados ultrapassados e assim, os hieróglifos e sua tradição serão postos paulatinamente sob suspeita – e assim seguirão até o golpe final da decifração de Champollion.

Finalmente, para ilustrar a fascinação por hieróglifos na Renascença/Barroco, ofereço ao longo deste capítulo, uma série de pranchas que, fossem vistas em conjunto, poderiam perfazer uma “breve antologia visual de diferentes concepções de hieróglifos”. Uma atividade interessante pode ser comparar esses sinais com aqueles da lista de Gardiner (que consta como adenda ao segundo capítulo), que supostamente foram seu princípio. Seguida dela haverá ainda duas adendas: a primeira, que consiste de uma lista de obras que versaram sobre os hieróglifos (fossem “egípcios” ou

²⁰⁷ *Mutus Liber, in quo tamen tota Philosophia hermetica, figuris hieroglyphicis depingitur, ter optimo maximo Deo misericordii consecratus, solisque filiis artis dedicatus auctore cujus nomen est Altus.*

²⁰⁸ Noção importada de uma característica da escrita egípcia clássica, tal como está descrita no Cap. II. Aqui serve para dar conta da liberdade de criação e ao mesmo tempo aceitação do mistério na criação artística e filosófica do Barroco – preferíveis a um mundo sem respostas e culto.

inventados), com comentários pontuais²⁰⁹; e a segunda, contendo as edições conhecidas dos *Hieroglyphica* de Horapóllon.

Hieróglifo e Arte

Quanto mais os hieróglifos do artista se ajustam às impressões que os sentidos têm da natureza - e toda arte não passa de hieróglifos - tanto maior será o esforço imaginativo requerido para inventá-los.

Max Liebermann (*Die Phantasie in der Malerei* [A Fantasia na Pintura], p. 255. apud Gombrich, E. H. Arte e Ilusão. Martins fontes, 1986).

Qualquer pesquisa acerca da permanência da idéia Hieróglifo na Arte é uma tarefa fadada à incompletude e à injustiça: primeiro, pelo volume do *corpus* que estaria sob investigação; depois porque mais que uma análise estética ou histórica, a presença do hieróglifo demandaria uma interpretação semiótica das obras em questão; também, não necessariamente essa relação passaria pela tradição motivo desta dissertação, quer dizer, a ocorrência de “hieróglifos” – de sutileza variada – numa pintura pode ser muito uma projeção do leitor que intenção do criador: além do mais, mesmo havendo um “sistema hieroglífico” numa obra, nada impede que tanto o sistema quanto os caracteres correspondam a uma escrita íntima do artista, *seus próprios hieróglifos*. Por fim, se for o hieróglifo a linguagem do mundo da qual o artista se apropria, então nem a arte, nem a natureza, lado-a-lado, passarão incólumes aos olhos do hierogramatista.

Incompleta e injusta, a proposta desta parte é apresentar uns pouquíssimos episódios, mais como apontamento para pesquisas vindouras que como uma varredura ampla do fenômeno. Para tanto, faz-se uso aqueles mais facilmente rastreáveis, quer dizer, que tenham relação mais evidente com hieróglifo (seja por chamarem-se assim, por estarem claramente vinculado à tradição hieroglífica, ou porque seus autores conheciam essa tradição – o que pode ser atestado em testemunhos escritos...) e que alguma maneira dêem novas luzes sobre a influência dele em diferentes campos da arte e da história das idéias: lembrando que é pela arte que o conceito de hieróglifo será vestido.

²⁰⁹

Infelizmente não há espaço para um estudo aprofundado de cada uma dessas obras aqui.

É interessante notar como esse cânone secreto passa a consumir suas próprias fantasias: hieróglifos inventados por uns passam a ser imitados e catalogados por outros para servir como repertório para autores da posteridade.

§ 1 - *Hieroglyphica* de Horapóllon: do hieróglifo egípcio autêntico à sua releitura renascentista;

Oficialmente, o tratado de Horapóllon não era acompanhado de qualquer ilustração até a edição de Jacques Kerver (*Les Sculptures ou Gravures Sacrées*²¹⁰, *traduites du Latin en Francois*. Paris: 1543), mais tarde, em 1551 foi feita uma reedição que além do texto em grego e latim, continha as mesmas gravuras realizadas em 1543 por Jean Cousin para cada capítulo do livro. Todavia, décadas antes (por volta de 1512-4) Albrecht Dürer²¹¹ desenhou ao seu modo alguns dos hieróglifos de Horapóllon no verso de uma manuscrita latina que vinha sendo preparada por seu amigo e grande humanista Willibald Pirckheimer (que em 1514 presenteou com ela seu patrono Maximiliano I). Embora essa tradução nunca tenha sido editada²¹², e portanto não se possa falar da influência desses desenhos de Dürer entre os leitores dos *Hieroglyphica*, ela comprova o contato íntimo que o artista alemão teve com essa obra – e dá indícios de como a mesma pode ter exercido influência sobre ele (algo que será abordado pouco mais adiante).

Retornando à edição de 1543, é importante observar que (i) os *Hieroglyphica* eram uma interpretação verbo-literária, uma sugestão, dos caracteres da escrita egípcia, e que (ii) apenas com a edição de Kerver surge uma interpretação visual completa dos hieróglifos dali. Quer dizer, é aproveitado o conceito de um sistema de signos hieroglíficos e sobre ele se deita a identidade visual renascentista, sem qualquer preocupação em reproduzir os sinais originais. Também, as gravuras em questão são emolduradas em quadriláteros e, ao invés de apresentar sinais discretos que pudessem ser articulados (como letras para formar sentenças), os vários hieróglifos de um capítulo são apresentados dentro do mesmo contexto e o espaço vazio²¹³ é preenchido de

²¹⁰ É fundamental frisar a idéia de hieróglifo como “gravura sagrada”.

²¹¹ Maior expoente artístico do Renascimento alemão: pintou tão bem quanto os italianos, e foi um excelente gravurista (para mais sobre sua vida e obra, ver PANOFSKY, 1971).

²¹² Embora tenha sido preservada.

²¹³ Um novo *horror vacui*?

ornamentos figurativos, paisagens. Os desenhos se permitem grande fantasia e se relacionam de forma dinâmica²¹⁴ com o ambiente: há poses carregadas de sentido, olhares entre os signos e todo o entorno físico parece *arruinado*. Isso pode certamente dar pistas de como a própria gravura se apropria do hieróglifo como a contraparte significativa (e não meramente ilustrativa) da sua arte – o que, num estudo específico e mais detido, pode discernir os tantos hieróglifos “fingidos”, “ocultos”, “disfarçados”, que se escondem na gravura de outras obras.

Na PRANCHA IV, são retomados alguns sinais horapolianos, que constam traduzidos no capítulo anterior, e dispostos para comparação na seguinte ordem (para que mais uma vez falem por si): provável caractere (ou conjunto) egípcio autêntico no qual se inspirou o comentário de Horapóllon (quando houver); desenho de Albrecht Dürer; e gravura de Jean Cousin da edição parisiense de 1543. Em alguns casos poderá haver algum escólio ou referência. Nessa análise comparativa, deve falar mais alto o gênio criativo dos artistas nas ocasiões em que concordam e divergem, em sutis gradações.

Outro estudo comparativo que poderia ser feito trataria de percorrer a iconografia da época em busca de um “hieróglifo” como o *ouroborus*...

§ 2 - Albrecht Dürer;

Uma vez observada a intimidade de Dürer com os *Hieroglyphica* – e sua leitura visual dessa obra – torna-se interessante notar também como as gravuras desse artista se tornam *passíveis de uma leitura hieroglífica*: desde sua marca pessoal até o panegírico que encima o *Arco do Triunfo do Imperador Maximiliano I* de 1515. Na PRANCHA V, junto à *cota de armas* de Dürer, teço uma brevíssima especulação dos possíveis significados escondidos ali. Já para o *Arco do Triunfo*, exposto na PRANCHA VI (e com detalhe na VII), é imprescindível que se dedique antes, aqui no corpo do texto, algumas palavras...

²¹⁴ Não é estranho comparar esses hieróglifos a uma *cena*... Quanto à ilustração de 1551, poderia haver uma influência reversa: a gravura dali pode ter sido inspirada nas gravuras de livros de emblema. Mas analisar isso estenderia em muito o alcance desse trabalho.

“*O Arco do Triunfo...*” é parte integrante do conjunto de obras que ainda inclui “*A Procissão Triunfal*” e “*A Grande Carruagem Triunfal*”, projetados entre 1512 e 1515 (ao menos “*O Arco...*”, conforme pagamento feito a Dürer²¹⁵) e embora tenha sido concebido e desenhado em sua maioria por outros artistas, como o pintor e arquiteto Jorg Kölderer, Albrecht Altdoffer²¹⁶, Hans Springinklee e Wolf Traut²¹⁷, “*O Arco...*” é atribuído a Dürer, que foi o supervisor da obra²¹⁸ e que de fato imprimiu nela seu estilo e brasão²¹⁹.

A obra consiste de um conjunto de 192 pranchas xilogravadas compondo um gigantesco painel de 3,5x3 metros que mostra um Arco Triunfal com três grandes portões, quatro colunas e quatro torres ricamente ornamentados em detalhes notáveis com cenas e textos sobre os feitos de Maximiliano, da casa de Hapsburg e de seus ancestrais, além de infundas alegorias e brasões de sua glória. Sobre o portão principal, chamado “O Portão de Honra e Autoridade” encontra-se o *tabernaculum* para onde toda a obra parece convergir, e nele, o panegírico chamado por Johannes Stabius (historiador, biógrafo e astrônomo da corte), “um mistério em sagradas letras egípcias”.

Como etapas para a preparação dessa única parte, Stabius escreveu a primeira versão do “grande título de Maximiliano” em latim, Pirkheimer passou-a ao alemão e introduziu nela desenhos indicando como deveriam ser interpretados segundo os *Hieroglyphica* de Horapóllon (PRANCHA VIII), e esse material foi entregue a Dürer. Supõe-se ainda que o próprio imperador (IVERSEN, p. 77) tomou parte desse processo.

Eis a versão em português do “grande título de Maximiliano”, com os comentários entre colchetes de PANOFSKY (que dá nome aos desenhos do manuscrito de Pirckheimer).

Maximiliano [o próprio imperador] – um príncipe [cão enrolado por uma estola] de grande piedade [estrela sobre a coroa do imperador], o mais magnânimo, poderoso e corajoso [leão], enobrecido por uma fama eterna e imperecível [basilisco sobre a coroa do imperador], descendente de uma antiga linhagem [feixe de papiro no qual está sentado], Imperador Romano [águias bordadas em seu pano de honra], dotado com todos os dons da natureza e possuidor de arte e erudição [orvalho descendo do céu] e mestre de grande parte do globo terrestre [serpente entorno do cetro] com sua virtude militar e grande discrição [touro] obteve uma vitória brilhante [falcão sobre o orbe]

²¹⁵ STIBER, EUSMAN & ALBRO. “The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I: Two oversized, multi-block, 16th-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Durer”. *The Group and Paper Book Annual*. v. 14. The American Institute for Conservation. 1995.

²¹⁶ conforme se supõe desenhou as duas torres redondas que ladeiam “*O Arco...*”

²¹⁷ esses dois últimos assistentes de Dürer em sua oficina.

²¹⁸ como Stabius o convenceu a fazer em 1512.

²¹⁹ junto aos de Stabius e Kölderer, no canto inferior direito da obra.

sobre o poderoso rei indicado aqui [o galo sobre uma cobra, significando o Rei de França], e por conta disso cautelosamente se protege [garça levantando uma pata] dos estratagemas do dito inimigo, o qual foi considerado impossível [pés caminhando sozinhos sobre a água] por toda a humanidade.

Há um detalhe interessante que não deve passar despercebido quando da análise dessa síntese dos hieróglifos feita por Panofsky: as referências entre colchetes podem ignorar em grande parte o efeito produzido pelo arranjo dos hieróglifos na cena (tão importantes para Dürer quanto para os *Hieroglyphica* de Cousin). Lá, o **Imperador** está sentado sobre o **leão**, que dizer, ele doma o próprio símbolo de grandeza, poder e coragem segundo os *Hieroglyphica* – o que o faz ainda maior (o que pode dizer também do **feixe de papiro**); o **basilisco** vem na coroa para dar a essa coroa a fama; o **touro** surge deitado, calmo, olhando para Maximiliano (como o faz apenas o **cão**, que significativamente repousa sobre o **feixe de papiro**); a **serpente**, o **falcão**, a **garça** e o **basilisco** olham para a mesma direção que o Imperador. O **galo** (único símbolo que não se deriva de Horapóllon, e que no esboço de Dürer para a gravura está de bico aberto²²⁰) gaulês repousa sobre uma **cobra** que se volta contra suas patas. Ou seja, *existe uma sofisticada sintaxe sem regras* entre esses signos, que joga sutilmente com seus significados originais.

*

Autoridades já procederam com a análise d'*O Arco*, como o historiador da arte austríaco GIEHLOW, o alemão VOLKMANN e Erwin PANOFSKY (1971). A razão de mais uma vez retornar a esse tema, sem grande contribuição original, reside em demonstrar a influência direta dos *Hieroglyphica* numa das principais obras do Renascimento, como um passo para tradição também possa ser identificada em outras obras não tão facilmente relacionadas aos hieróglifos como, por exemplo, a *Melencolia I* de 1514 (PRANCHA IX), outra de Dürer, na qual todos os objetos presentes podem ser interpretados²²¹ como “hieróglifos”, não apenas horapolianos e sim fruto da linguagem do próprio gravador (às vezes de inspiração pitagórica, cabalística/anagramática e hermética).

²²⁰ VOLKMANN, p. 86

²²¹ Ver FINKELSTEIN.

Por efeito dessa possibilidade de leitura (não linear!), a gravura será muitíssimo mais afinada com o discurso escrito que qualquer outro gênero visual (até porque seu palco, como o da escrita, é o prelo), a ponto dela se confundir com o próprio na medida em que nela mesma irá irromper uma pluralidade de novas atribuições significativas: tanto é que, enquanto o pintor busca se aproximar da aparência da natureza – rumo a um ideal de semelhança ou imitação –, o campo de ação do gravurista se estende à ficção (não apenas temática) e desobedece essa tendência no trato da imagem (i.e., numa maior suspensão de crença em relação às liberdades que a mesma galga)²²². Ainda sobre a diferença dos recursos significativos entre a gravura e a pintura, a mesma pode ser abordada na esfera do traço e da pincelada: por razão da ausência da cor, da intensidade exagerada do contorno²²³ (que contrasta justamente com o *sfumazzo*²²⁴ que se descobria na pintura), e dos relativamente poucos efeitos de textura, a estampa – que já se encontrava muito mais livre quanto à temática – parece ter buscado encontrar suas soluções e construir sua linguagem particular através duma vocação simbólica. A pintura, a seu turno, por razões diametralmente opostas preferiu explorar seus recursos no sentido de uma fidelidade icônica, da mimese.

É mister considerar também que há na gravura, pelos motivos já expostos, uma diferença menos acentuada entre a figura humana e os objetos, ou por assim dizer entre protagonistas e figurantes, o que tanto exige jogar com outras possibilidades na busca do realce da coisa expressa, quanto coloca cada imagem menor que a compunha num mesmo plano, tal como a escrita o faz com suas letras. Na pintura, inversamente, é difícil discernir o que pode ter um valor escritural – até porque sua aparição demanda um contexto lógico à sua volta²²⁵, e em meio a todas essas exigências sua preeminência se queda comprometida. Na gravura apresenta-se então não apenas uma questão de *plano*, mas de *montagem* (numa acepção bastante cinematográfica, em oposição à *pose pictórica*).

²²² Exemplo disso, extremo, é o próprio Albrecht Dürer: que já vi ser cultuado como *realista* num tratado de história da arte (!). Essa afirmação, todavia, só pode ter se baseado na sua obra enquanto pintor, uma vez que seu trabalho como gravurista constitui-se também de temas fantásticos e duma concepção diversa da imagem, permeada de recriações hieroglíficas, fundamental para esta dissertação.

²²³ Especialmente na xilogravura, fator que determinava uma limitação grave em detalhar uma imagem, ou fazê-la pequena. Com o talhe doce, i.e. a gravura em placa de metal, isso é um tanto aplacado e o traço torna-se muito mais sofisticado.

²²⁴ Técnica que consiste em atenuar os contornos duma imagem borrando seus traços “delimitadores”, produzindo um resultado *esfumado* que simula melhor a aparência realística das coisas.

²²⁵ O caráter mimético da pintura raramente conciliou objetos (como uma taça) soltos no ar, o desenho do vento, e outros elementos dessa ordem. Sem falar na imprescindível paisagem, na relevância do fundo.

Assim, por razão do *traço* e também dessa *montagem*, é razoável sustentar que não apenas a escrita se aproximou da gravura, para ilustrar-se, mas a gravura também se aproximou vigorosamente da escrita, se não apropriando-se da sua qualidade semiótica, convocando o texto à sua presença para lhe tomar emprestado seus apelos. A escrita impressa, no fim das contas, era uma gravura²²⁶: a página de texto, uma estampa.

§ 3 - As marcas pessoais, divisas ou Impresas.

Divisas ou Impresas são um gênero texto-visuais (ou talvez melhor fossem chamados viso-textuais...), muito em voga durante a Renascença e Barroco, que compreende o uso de uma máxima e uma imagem gráfica geralmente como marcas pessoais, ou comemorativas: nesse sentido chegam a ser a linguagem alternativa daquele período à prática heráldica²²⁷. Do ponto de vista visual, essa tradição dos séc. XV a XVIII pode ser interpretada como correspondente à prática hodierna das logomarcas, todavia algumas diferenças são radicais, já que nessas últimas,

Em lugar de um conteúdo filosófico, religioso/mítico ou muito pessoal nas máximas humanistas que acompanhavam a imagem – pelas quais o portador desejava ser lembrado ou reconhecido – o uso e design contemporâneo parece deixar de lado o axioma e trazer à tona o conceito do *slogan*, junto com seu valor abstrato de “melhor”, “mais limpo”, “mais bonito”, ou “exclusivo”, “VIP”, “original”. O foco do portador/criador se move dos antigos atributos morais/individuais do símbolo de identidade para o apelo comercial/classista da nossa sociedade de consumo.²²⁸

Quer dizer, se durante o Renascimento e Barroco a gravura era construída muitas vezes sob intuições (e até com intenções) hieroglíficas, sendo um meio privilegiado de comunicar uma profunda reflexão filosófica (tarefa a qual se prestam também as máximas epigramáticas – geralmente escritas em latim – dispostas em sinergia junto a essas imagens, e que caracteriza os gêneros “divisa” e “impresa”); naquela que poderia ser entendida como a prática contemporânea equivalente às divisas e brasões, todavia, são as pessoas jurídicas quem têm a identidade visual – e não os indivíduos ou famílias. Também, o aspecto visual das logomarcas de hoje tende a alguma abstração, ao ícone,

²²⁶ Marcando sua diferença por usar tipos pré-definidos para escrever o som.

²²⁷ Sobretudo no universo preto-e-branco do impresso, que ignorava as cores que outrora serviam como elemento significativo na prática dos brasões.

²²⁸ LEAL, Pedro Germano. *Appropriating the Improper*, ASA 2008.

ou a uma brincadeira com a forma das letras. No lugar de um adágio, surge o falacioso *Slogan*: a intenção é, pois, complemente diferente – em lugar de provocar uma reflexão, deseja-se vender um produto; em lugar de significado ocultos e difíceis (uma qualidade barroca), a logomarca preza pelo fácil discernimento; em lugar de uma verdade íntima, uma maior aceitabilidade; em lugar de poesia e enigma, propaganda²²⁹.

O tema das “divisas” e “impresas” será retomado mais uma vez adiante, quando tratando também dos “emblemas”. Aqui destaca-se apenas a apropriação desses gêneros por alguns impressores²³⁰ e intelectuais (PRANCHA X): muitas vezes também envolvidos, não por acaso, com a questão do hieróglifo.

Pese-se ainda que as grandes coleções de divisas e impresas (e os manuais escritos no período de como criá-los) servirão como motivos para novas invenções e terão um alcance perceptível no campo da numismática, no desenho de moedas e medalhas (como a de Leon Battista Alberti), expandindo ainda mais a presença dos hieróglifos entre as artes visuais dos Quinhentos e Seiscentos. Especialmente na Península Ibérica, essa herança irá se manifestar com mais ênfase nos paramentos de festas religiosas e procissões.

§ 4 - Obeliscos

Em 1414, o último chanceler da república Florentina, Poggio Bracciolini encontrou num monastério alemão um manuscrito de fragmentos da “*Historia*” de Ammianus Marcellinus. Nessa obra,

“numa digressão sobre obeliscos, Ammianus cita uma longa tradução grega da inscrição hieroglífica de um dos obeliscos romanos, que provou a eruditos florentinos que as antigas informações sobre a natureza simbólica da escrita egípcia procediam, e essa concepção foi confirmada quatro anos mais tarde” (IVERSEN, E. A Tradição Hieroglífica. In: J. R. HARRIS (Ed.). **O Legado do Egito**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.)

²²⁹ Não que a prática Renascentista não servisse a propaganda, nem que as logomarcas hoje não tenham de todo qualidades artísticas. O caso é o uso da imagem e textos amalgamados nesses dois contextos tem finalidades completamente diferentes, e às vezes oposta.

²³⁰ Especialmente porque reforça a relevância dessa prática entre os propagadores da cultura escrita no Renascimento/Barroco.

Confirmada, justamente, com a redescoberta dos *Hieroglyphica* de Horapóllon. Ou seja, embora o tratado horapoliano tenha finalmente fornecido o argumento, a fantasia em torno dos hieróglifos é primeiro provocada pelos enigmáticos obeliscos – símbolos, por assim dizer, seqüestrados pelos romanos como prova do seu domínio sobre a terra do Nilo. Enfim, com a descoberta de Bracciolini²³¹, prova-se o que até então apenas se suspeitava: aquelas letras egípcias, de fato, ocultavam um significado e não apenas ornamentavam o monumento, e este será para sempre associado a elas: sendo o suporte por excelência dos hieróglifos, sejam aqueles baseados na prática egípcia²³², ou os novos inventados.

Na PRANCHA XI, apresento alguns desenhos de obeliscos, erigidos ou não, conforme as releituras dos séculos XVI-II de monumentos autênticos ou de todo inventados para servir de suporte aos hieróglifos.

§ 5 - Iconologiae

Embora o espaço dedicado aqui às iconologias seja ínfimo (melhor apenas que nenhum...), a sua importância delas para a expansão de um modo hieroglífico de tratar a imagem na arte é cabal.

A “arte de significar pela imagem”, assumiu o que de alguma forma já vinha sendo feito pelas compilações de divisas, impresas, emblemas e hieróglifos, mas deixou claro seu distinto interesse: ao invés de servir a ocultar verdades, manter significados recônditos e mágicos, ou aproximar-se da linguagem de deus (para contemplação filosófica), as iconologias prestavam-se como manuais para artistas. Tanto o é que a primeira delas, a de Cesare Ripa, explica-se no próprio título: “*Iconologia, ovvero descrizione dell’imagini universali cavate dall’antichita et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per reppresentare le virtù, vitii, affetti, & passioni humane*”²³³,

²³¹ Que no final das contas descreve com detalhes o transporte do obelisco que se encontrava em Tebas para Roma, e sua colocação no Circus Maximus em 357, por obra de Constantino (Historia XXII, 15-16). Inclui ainda uma tradução acurada dos sinais gravados nesse monumento, hoje localizado diante da Igreja de São João Laterno. (ver IVERSEN, *Obelisks in Exile, I: The Obelisks of Rome*. Copenhagen: G. E. C. Gad, 1968).

²³² sobre os quais recairão as mais curiosas traduções.

²³³ “Iconologia, ou descrição das imagens universais retiradas da Antiguidade e de outros lugares, por Cesare Ripa de Perúgia. Obra não menos útil que necessária aos Poetas, Pintores e Escultores para representar as virtudes, vícios, afetos e paixões humanas.” (Roma: Gigliotti, 1593)

Seja como for, esse novo gênero, seja pela tênue concepção que faz das imagens...

as quais são um verdadeiro ensinamento nascido primeiro da abundância da doutrina egípcia, como faz testemunho Cornélio Tácito (...), como narra Gio. Goropio em seus Hieróglifos²³⁴.

... seja na forma com a qual apresenta suas descrições (apresentando com um título primeiro o que deseja designar e depois descrevendo a imagem por escrito, ao longo de explanações – exatamente e não por acaso como acontece com os *Hieroglyphica*)...

A Preguiça

Uma Mulher, que jaz por terra, & ao seu lado se fará um Asno, da mesma maneira jazendo, animal o qual se vai empregar como os Egípcios, para mostrar a vergonha do pensamento das coisas sagradas, & religiosas, com a ocupação contínua na vilania, & em pensamentos condenáveis, como narra Pierio Valeriano.²³⁵ (p. 24)

... ou ainda como demonstrando considerável evidência da influência horapoliana em seu repertório (embora maior parte das suas referências deva se creditar à tradição clássica e cristã)...

A Adulação

Uma mulher, que soa a Tíbia²³⁶, ou a Flauta, com um Cervo que dorme vizinho aos seus pés: pois como descreve **Horapóllon**, & escrevem alguns, o Cervo por sua natureza, seduzido pelo som da Flauta, quase esquece de si mesmo, & se deixa capturar (...) (g.m., p. 25)²³⁷

²³⁴ *le quali sono un vero ammaestramento nato prima dall'abondanza della dottrina Egittiana, come fà testimonio Cornelio Tacito (...), come racconta Gio. Goropio ne' suoi Ieroglifici.* (p. 11)

²³⁵ *Accidia / Donna, che stia à giacere (jazer) per terra, & à canto si farà un'Asino similmente à giacere, il quale animale si soleva adoperare da gli Egittii, per mostrare lontananza del pensiero delle cose sacre, & religiose, con occupationne continua nelle vili (vil), & in pensieri biasimevoli (condenável), come racconta Pierio Valeriano.*

²³⁶ Espécie de flauta de pastor.

²³⁷ *Adulatione / Donna, che suoni la Tibia, ovvero il Flauto, cõ un Cervo, che le stia dormêdo vicino à piedi: così la dipinge **Oro Apolline**, & scrivono alcuni, che il Cervo di sua natura, allettato dal suno del Flauto, quasi si dimêtica di se stesso, & si lascia pigliare. (...)*

... não esconde sua íntima relação com as especulações hieroglíficas, e certamente essas obras exerceram uma grande autoridade nas criações artísticas do Renascimento em diante²³⁸.

De fato, já existiam coleções de divisas, emblemas &c. à altura da criação da Iconologia de Ripa, mas a partir dela outro fenômeno curioso pode ser observado: surgem as coleções de coleções (como a do jesuíta Jacob Masen²³⁹ – PRANCHA XII, e outras igualmente volumosas²⁴⁰) – que nem sempre continham apenas texto, mas também imagens exemplares. Ao passo que surgiam esses dicionários “de todo o conhecimento do mundo”²⁴¹ e “da sabedoria civil”²⁴², torna cada vez mais difícil discernir as tradições a que remetem – com os hieróglifos sempre entre elas. Uma obra como a...

Science Hieroglyphique, ou Explication des Figures Symboliques des Anciens, avec Différentes Dévises Historiques; Ouvrage utile aux Peintres, aux Statuaires, aux Graveurs & aux Amateurs des Arts qui ont rapport au Dessin. (De La FEUILLE, Daniel. Haia: Jean Swart. 1744)²⁴³

Pode ser considerada uma Iconologia uma vez que se oferta como tal a artistas, todavia, anuncia-se como uma Ciência Hieroglífica: volta-se então, com cuidado, à apreciação do mundo através de um livro que tudo contém, uma obra de verdades hieroglíficas²⁴⁴; e diante de uma análise bem pessoal, acredito que um livro dessa natureza só pode surgir em acordo com imagens hieroglíficas e emblemáticas (já que uma “vale mais que mil palavras”) e o recurso do labirinto barroco (a multiplicar as possibilidades de leitura): jamais se terá chegado tão perto.

²³⁸ ver PANOFSKY, Significado as Artes Visuais.

²³⁹ MASEN, Jacob. *Speculum imaginum veritatis occultae*, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omnium materiae, quam formae varietate... Colonia: J. A. Kinchii, 1681.

²⁴⁰ PETITY, Jean Raymond de. *Le manuel des artistes et des amateurs, ou, Dictionnaire historique et mythologique des emblèmes*, al... (que tem mais de 1400 p.); DELAFOSSE, J-C. *Nouvelle iconologie historique ou attributs hieroglyphiques*, Composées et arrangées de maniere qu'ils peuvent servir à toutes sortes de Décorations, puisqu'on est le maitre de les appliquer également à des Fontaines, Pyramides, Cheminées, dessus de Portes, Bordures, Medaillons, Trophées, Vases, Frises, Tombeaux, Pendules, etc. Dédié aux artistes par Jean Charles de la Fosse... 1781.

²⁴¹ De la FEUILLE, Daniel. *Essay d'un Dictionnaire contenant la connoissance du monde, des Science Universelles et Particulierement celles des medailles, de passions, des moeurs, des vertus et des vices, &c. Representé par des Figures Hyeroglyphiques, expliquées en Prose & en Vers*. Amsterdam: Daniel de la Feuille. 1700

²⁴² MEISCHSNER, Daniel. *Thesaurus Sapientiae Civilis, sive vitae humanae ac virtutum et vitiorum theatrum*. Frankfurt, 1626. A bem da verdade, trata-se de um livro de emblemas, faço-o constar aqui pelo nome de “dicionário”, como um repertório de imagens que dicionariza os costumes humanos.

²⁴³ Ver PRANCHA XIV.

²⁴⁴ Como tantos outros livros de Iconologia, emblema e hieróglifos...

Enfim, por não se caracterizarem como uma obra necessariamente enigmática, aos poucos as iconologias aproximam-se da idéia de simples representação alegórica (destituindo-se dos valores hieroglíficos), o que lhe dá maior sobrevida²⁴⁵ em relação às outras práticas de emblema, divisa, &c. mas que também, com o Classicismo, será a razão do seu fenecimento, quando a alegoria voltará a ser vista como um recurso inferior.

Enfim, se à Renascença e Barroco esses tratados se dedicaram como manuais para a composição artística, hoje eles devem ser tidos como *imprescindíveis* guias de leitura, não apenas no universo das letras e outras artes visuais, senão também no plano da história das idéias.

*

A essa altura, pode-se observar que embora as artes visuais objeto de estudo da dissertação, não adentra o campo, por exemplo, do tema egípcio na arte. Não é a temática egípcia *per se*²⁴⁶ o interesse dessa pesquisa, mas aquela dos hieróglifos²⁴⁷ – e seu inventivo repertório (ver um exemplo na PRANCHA XIII).

§ 6 - O caso de Valdés Leal

Até o momento não fiz referência direta a uma pintura, e muitas são as que se permearam pelos fenômenos abordados até agora. Todavia, no campo de uma arte realística, dificilmente será possível discernir o que é um hieróglifo ou um simples objeto²⁴⁸. Visto que,

“Los jeroglíficos y los emblemas no sólo eran representaciones del mundo sino que el mundo mismo era escritura, es decir, medios de representación de la

²⁴⁵ BOUDARD, J.B. *Iconologie, tirée de divers auteurs. Ouvrage utile aux Gens de Lettres, aux Poëtes, aux Artistes, & généralement à tous les Amateurs des Beaux Arts*. Viena: Trattner, 1766.

²⁴⁶ Como o caso desenho de Piranesi para a decoração do Caffé degl’Inglese na Piazza di Spagna, em Roma (c. 1760).

²⁴⁷ Para uma análise do mito do Egito ao longo da civilização ocidental, será melhor o uso das obras de IVERSEN aqui apontadas.

²⁴⁸ Pois nem sempre terá uma legenda explicativa, nem estará tão próxima de um texto quanto uma gravura. No exemplo visual que darei logo a seguir, o título da obra é que a torna passível de uma interpretação de seus hieróglifos.

realidad, sino a la realidad misma (...), todo era un jeroglífico, sin cesar de ser lo que era. Los signos adquirieron la dignidad de ser; no eran un trasunto de la realidad: eran la realidad misma. (PAZ, Octavio. Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe. Barcelona: Seix Barral, 1989. p. 221)

Convém chamar a atenção para um achado de Paz: o signo adquire, enquanto hieróglifo, “a dignidade de ser” – e também é possível pensar numa recíproca verdadeira, de que o ser adquire uma potência hieroglífica²⁴⁹ – já que nem o que existe no mundo tangível é algo alheio ao pensamento humano. A linguagem e as coisas parecem perfazer uma mesma realidade mental, e assim uma não poderá existir sem a outra.

É com isso em mente que recomendo observar uma obra de um famoso pintor do *Siglo de Oro*, Juan Valdés Leal: os “*Jeroglíficos de Nuestras Prostimerías*”²⁵⁰ (1671), que participavam do conjunto idealizado por don Miguel de Mañara para a igreja do hospital da Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Essa obra compreende duas telas (220x216 cada): *In Ictu Oculi* (“Num Piscar de Olhos”, PRANCHA XV) e *Finis Gloriae Mundi* (“Ao Fim da Glória do Mundo”, PRANCHA XVI).

Embora eu teça alguns comentários interpretativos nas pranchas dessas figuras genialmente macabras, a maior questão me que ocupa nesse momento é: será cada tela um hieróglifo, ou as telas mostram vários objetos hieroglíficos? Ou ambos serão uma espécie de escritura em abismo?

Seja como for, o surgimento de objetos hieroglíficos não deve ser aí encarado com surpresa – nem sequer sua articulação: muitas outras obras trarão esses enigmático despojos: desde a *Melencolia I* de Dürer²⁵¹, até um exemplo proveniente da literatura emblemática²⁵², o “*By Knowledge onely, Life wee gaine / All the other things to Death pertaine*” de George WITHER (*Só pelo Conhecimento, a Vida se atém / Todas as outras coisas a Morte detém.* PRANCHA XVII)²⁵³. E, mudando o foco dos objetos para a caveira, pode-se partir do emblema de Wither para outro de Francis QUARLES, também surpreende: o emblema VIII (p. 272) de seu livro “*Emblemes*”, de 1635, que conta com gravuras de William Marshall (PRANCHA XVIII)...

²⁴⁹ O que lembra um fragmento de NOVALIS: “o eu possui uma potência hieroglífica”.

²⁵⁰ Termo teológico para a morte e juízo *post mortem*.

²⁵¹ Sobre a qual já teci algum comentário.

²⁵² Inevitavelmente e mais uma vez trato de “emblema” sem pormenorizar o gênero: pouco mais adiante, no próximo item, terei finalmente essa oportunidade.

²⁵³ Primeiro emblema do livro: “*A Collection of Emblemes, ancient and moderne...*” (Londres, 1635)

É preciso um resistente fio de Ariadne para não se perder dentro labirinto de imagens e texto, que dialogam às vezes por pura simpatia e correspondência sem necessariamente citarem-se uns aos outros. Ao tempo, é preciso perder-se ali, para que nas imersões inseguras sejam encontradas jóias improváveis.

Hieróglifo como Linguagem Filosófica

As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas.

o que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca.

Walter Benjamin, A Origem do Drama Barroco Alemão, p. 200

Agora, retomo a hierografia como linguagem (em forma, função e conteúdo), e mais que isso, como veículo privilegiado da filosofia, no qual o próprio sistema gráfico que a ensina é construído filosoficamente (enquanto a própria idéia se concretiza hieroglificamente). Para tanto, é preciso que se volte a atenção para cinco nós:

§ 1 - Relação com a literatura emblemática

“A função da escrita por imagens, do Barroco, não é tanto o desvendamento como o desnudamento das coisas sensoriais. O emblemático não mostra a essência “atrás da imagem (63)”. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos emblemáticos é parte integrante da imagem representada. No fundo, portanto, o drama barroco, nascido no contexto alegórico, é pela lei de sua forma feito para ser lido.” (BENJAMIN, p. 207)

O termo *emblema* (do lat. *emblema*, “mosaico”) é o nome dado, por Andrea Alciato²⁵⁴, ao gênero literário que inaugurou em 1531 com seu *Emblematum Liber*, e que consistia de uma coleção de poesias compostas de uma máxima, uma gravura, e um poema epigramático escrito em (neo)latim²⁵⁵.

²⁵⁴ Para uma discussão detalhada do significado desse termo, vide MIEDEMA. Para uma ótima apresentação do gênero e fortuna crítica, ver DALY.

²⁵⁵ A preferência de vários emblematastas pelo latim, então uma língua arruinada, não é ocasional: a língua antiga, de autoridade e alcance entre intelectuais daquela época – uma língua puramente literária. Ironicamente, a literatura neolatina é evitada nos programas de línguas clássicas – e isso torna essas obras

De fato, o estudo da literatura emblemática foi quem primeiro me levou ao contato com o fenômeno dos hieróglifos estudados nessa dissertação. Pode-se dizer com justiça que aqui, já perto do fim, está o ponto de partida deste trabalho.

*

Embora o emblema de Alciato²⁵⁶ deva a muitas outras tradições, como a epigrafia grega (sobretudo a literatura da *Antologia Graeca*, da qual Alciato faz quase versões emblemáticas em alguns casos), a prática das máximas latinas, &c., desde o seu nascedouro a imagem no emblema deve ao hieróglifo seu caráter escritural, como já foi comentado há algumas páginas²⁵⁷: é por esse viés que os emblemas serão abordados aqui.

Em especial, esse enfoque se baseia em dois eixos fundamentais: (a) a pretensa confusão entre hieróglifo, divisa e emblema na obra de teóricos e comentadores, e também na obra de vários artistas, durante os Quinhentos e Seiscentos²⁵⁸, e (b) a afirmação de que se o emblema – ou pelo menos sua gravura – pode ser visto como hieróglifo, então *é ele também uma escrita*. Todo esse esforço para chegar à conclusão de que,

“if poetry deals with Moral Philosophy, painting deals with the Philosophy of Nature”, [Como diz Leonardo da Vinci, então,] emblems could be read as the only writing system able to put onto paper both sides of the humanist thinking: at a glance²⁵⁹, Moral Philosophy is capitalized by verses, and Philosophy of Nature is led by the image, more inspired on hieroglyphic intuitions. (LEAL, Pedro Germano. *Belles Lettres: hieroglyphs, emblems and the philosophy of images*. 2008)

Ou seja, o emblema é um sistema filosófico de escrita²⁶⁰. Em termos de época:

“A natureza das coisas, em sua totalidade, oferece mais a essa filosofia (isto é, das imagens) e esta não contém nada que não possa ser transposto em

ainda mais inacessíveis. Falando em ruína, tampouco a originalidade era perseguida desesperadamente pelo emblematista: por vezes ele era um agudo observador da natureza, e um fazedor de mosaico. A criação tripartida do emblema não precisava ser feita por ele necessariamente – mas cabia a ele reunir, com seu olhar emblemático que discernia as lições da natureza.

²⁵⁶ Ver PRANCHA XVIIIb e XVIIIc para dois exemplos dos *emblemata* de Alciato.

²⁵⁷ Sobre a concepção de Alciato de hieróglifo, 18ª nota.

²⁵⁸ Tema de um artigo recente meu, “O Hieróglifo Barroco”, em vias de publicação.

²⁵⁹ O que não por acaso me faz lembrar NOVALIS: A nossa linguagem ou é mecânica, ou atomística ou dinâmica. A pura linguagem poética deve ser, porém, organicamente viva. Quantas vezes sentimos a pobreza das palavras – para atingir diversas idéias com Um só golpe. (p. 33)

²⁶⁰ E também as divisas o podem, tanto é que Menestrier chama seu discurso e repertório delas de “La Philosophie des Images” (1682).

emblemas, da contemplação dos quais o homem pode derivar úteis doutrinas sobre as virtudes da vida civil. Isso é tão verdadeiro, que assim como a história é iluminada graças às moedas, a filosofia moral é iluminada graças aos emblemas”²⁶¹ (Cassianus, *Polystor Symbolicus* apud Benjamin p. 194)

E esse percurso é passível de alguma demonstração: sobre o primeiro eixo (a), observem-se, por exemplo, algumas das muitas passagens²⁶² que atribuem aos hieróglifos paternidade sobre os emblemas e divisas...

Es el emblema: una pintura, que significa aviso comum, baxo de alguna, ó muchas figuras. A imitacion de los Hieroglyphicos se introducieron los Emblemas, cuya invencion han atribuido algunos a los Godos. (RENGIFO, Diego Garcia. Arte Poética Española. Salamanca (Cap. CXIV), 1592. apud HATHERLY, p. 220)

*

Então, considerando essas coisas, como maravilhado pelo efeito dessa pintura: empreguei algum pouco tempo em colocar um pequeno número das ditas Divisas por memória: a saber de algumas, outrora trazidas pelos antigos, outras pelos príncipes soberanos, prelatos e grandes senhores modernos: e o resto tirei em parte das histórias e gestos memoráveis tanto de uns quanto de outros. Assim como os Egípcios se deram a expressar sua intenção pelos seus Hieróglifos: quase pelo mesmo modo será possível ajudar o ignorante vulgar a conhecer e amar a virtude.²⁶³

*

“Isso sei bem eu, e o tenho por paradoxo, que sejam os Hieróglifos quase uma base onde se fundou a Impresa”²⁶⁴

*

²⁶¹ *Universa rerum natura materiam praebet huic philosophiae (sc. imaginum) nec quicquam ista protulit, quod non in emblema abire possit, ex cujus contemplatione utilem virtutum doctrinam in vita civili capere liceat: adeo ut quemadmodum Historiae ex Numismatibus, ita Morali philosophiae ex Emblematis lux inferatur.*

²⁶² algumas das quais já foram recolhidas no artigo “O Hieróglifo Egípcio”.

²⁶³ *Considerant donq ces choses, comme esmeruillé de l'effect de ceste Peinture: ay employé quelque peu de temps, à mettre un petit nombre des dites Deuises par memoire: a savoir d'aucunes, iadiz portees par les antiques, autres par le souuerains Princes, Prelats, & grans seigneurs modernes: & le reste tiré en partie des histoires & gestes memorables tant des uns, que des autres. Des quelles comme l'Egyptien s'ay doit à exprimer son intention, par ses lettres Hieroglifiques: quasi par mesme moyen, se pourra ayder le vulgaire ignorant à congnoitre & aymer la Vertu. (PARADIN, Claude. Divises Heroïques. Lyon: Jean Tounes & Guil. Gazeau. 1551. p. 6)*

²⁶⁴ *Questo sò ben io, e'l tengo per paradoffo, che sono i Ieroglifici quafi vna bafe oue fi fondano L'Imprefe. (CAPACCIO, p. 5)*

“Se a fonte das Divisas não tem uma Origem tão nobre e antiga [o autor propõe que a mesma tenha sido originada diretamente de deus] ela deve ser pelo menos derivada dos Hieróglifos dos Egípcios, que pelas formas e figuras de diversos animais, vários instrumentos, flores, ervas, árvores, e coisas como essas acopladas e compostas juntas no lugar de letras proferia seus pensamentos e conceitos.”²⁶⁵

*

“E assim não é de se admirar que fossem essas [os hieróglifos] as letras antigas do Egito, como têm sido até nossos tempos em muitas partes do novo mundo. E porque de todas as letras apenas essas que ensinam as verdades, e o caminho da virtude, devem ser chamadas de letras, lhes deram o nome de sagradas; à **imitação das quais foram introduzidas aquelas que no presente livro chamamos Emblemas** [g.m.], podendo muitas delas chamar-se, como logo veremos, empresas; e são aquelas que dizem respeito do intento particular de alguém”²⁶⁶

...e em seguida observe-se como uma distinção entre essas práticas, elabora pelo erudito Menestrier, foca-se mais na função (sagrada de uma, profana de outra) que na forma e conteúdo das mesmas:

“Os Hieróglifos não convém senão às coisas sagradas, como seu nome demonstra, ao contrário, o Emblema convém às coisas morais, quer dizer, ele serve a representar as virtudes, os vícios, as paixões, & as máximas do governo político, & da condução econômica.”²⁶⁷

De maneira que:

Tal entendimento, no qual a diferença entre *hieróglifo* e *emblema* se pauta na função sagrada de um e humana de outro, estará presente em vários outros autores (alguns já citados) desde o séc. XVI, como Belestat, que “*entende los emblemas como actos de ingenio humano que se relacionan con los jeroglíficos de Horapolo*” (ZÁRATE, p. 28), ou Lomazzo. Porém, entre todos, talvez seja Menestrier quem mais radicaliza essa discussão, dizendo que Alciato chama “emblema” aquilo que Valeriano²⁶⁸ entende por “hieróglifo”. É

²⁶⁵ *If the source of Devices have not so noble and ancient an Origin it must be at least derived from the Hieroglyphicks of the Egyptians, who by the formes and figures of divers Animals, severall Instruments, Flowers, Hearbes, Trees, and such like things accoupled and composd together in stead of letters did deliver their minds and conceptions.* (ESTIENNE, p. 17)

²⁶⁶ (...) *Y afsi no ay que admirarnos fueffen estas las antiguas letras de Egipto como lo hã sido hasta nuestros tiẽpos en muchas partes del nueuo mundo. Y porq~ de todas las letras solas aquellas que enseñan las verdades, y el camino de la virtud, se deuen dezir letras, les dieron nõbre de sagradas; a imitacion de las quales se han introduzido las q~ en el presente livro llamamos Emblemas, pudiendo muchas dellas llamarfe, como luego veremos, empresas; y son aquellas q~ tienen respecto al intento particular de alguno* (COVARRUBIAS, p. 8).

²⁶⁷ *Le Hieroglyphe ne conuiet qu'aux choses sacrées comme son nom le demontre, au lieu, que l'Embleme conuiet aux choses morales c'est à dire, qu'il sert a repreſenter les vertus, les vice, les passions, & les maximes du gouvernement politique, & de la conduite Economique.* (MENESTRIER. L'art des Emblèmes, p. 19).

²⁶⁸ Pierio Valeriano é o autor de um vasto tratado sobre hieróglifos, que englobava a concepção de Horapóllon, mas ampliava, em muito, o repertório de sinais – cada qual minuciosamente estudado e posto

justamente Menestrier quem vai influenciar outros teóricos dos séc. XVII e mesmo XVIII (como Lucio Spinoza e Palomino), especialmente em Espanha... (LEAL, Pedro Germano. “O Hieróglifo Barroco”, in Colóquio Barroco, EDUFRN, 2008. No prelo.)

Para a discussão proposta aqui é importante chamar ainda a atenção para os títulos de alguns livros de emblema que alimentam essa oportuna confusão com os hieróglifos²⁶⁹; também, além dos títulos, essa relação hieróglifo-emblema-divisa ainda poderá ser sondada no corpo da própria literatura²⁷⁰ (PRANCHAS XIX e XX).

*

Essa linguagem do pensamento emblemático, que pela poesia sentenciosa veiculava a filosofia moral²⁷¹ e pela imagem “inspirada em intuições hieroglíficas” apontava um exemplo inteligível da natureza (tornando-se veículo, portanto, da filosofia natural), articulava essas duas ferramentas da *pensée* humanista para transformar o ordinário em extraordinário – numa apoteose do lugar-comum. Destarte, enquanto na elaboração de certos projetos filosóficos o que se quer é transformar o *extraordinário* (“fora-da-ordem”: a conclusão “original” do filósofo) em algo ordinário (buscando, pelo seu resultado em livro, o alcance de um grupo que possa se utilizar desse mesmo sistema), na emblemática, como se pode ver, toma-se justamente o caminho contrário – as respostas já circulam na natureza e na linguagem²⁷².

Aquilo que parecia mais simples, como um ditado popular, é elevado a uma verdade natural – muitas vezes já conhecida pelos Antigos²⁷³ –, exemplificada por uma *pictura* hieroglífica que transcende a leitura linear e alcança um difícil patamar meditativo.

O emblematista não precisa ser compreendido como um pensador original²⁷⁴, mas como um observador que não se engana, e que é capaz de discernir com agudeza as

em correspondência com a literatura e mitologia clássica – para ele, “quando se fala por hieróglifos nada se faz senão aceder à natureza das coisas humanas e divinas”.

²⁶⁹ QUARLES, Francis. *Hieroglyphikes of the life of man*. 1638; DE LA IGLESIA, Nicolas. *Flores de Miraflores, hieróglifos sagrados, verdades figuradas...* 1659.

²⁷⁰ Nos dois exemplos a seguir, um emblema de Wither e uma divisa de Saavedra Fajardo, observe-se a permanência da palavra “hieróglifo” no próprio texto.

²⁷¹ Segundo o conceito Renascentista de moral, mais próximo de uma *filosofia humanística prática*.

²⁷² Essas duas, no fim, a mesma coisa.

²⁷³ Ou santos, ou literatos, ou reis...

²⁷⁴ e isso é fundamental para compreender a Renascença e o Barroco! A emblemática foi (ou é) o modo europeu de se apropriar daquilo que é alheio (não apenas no espaço, quanto no tempo), em moldes

lições ocultas das coisas, estabelecendo suas correspondências e apresentando-as, por fim, através do único sistema escritural que pode lhe emprestar fluidez e mistério (com seu engenhoso leque tripartido²⁷⁵). Tão amplos e variados quanto os temas²⁷⁶ e funções dos livros de emblema²⁷⁷, eram os discursos²⁷⁸, as instâncias literárias²⁷⁹ e o naipe de linguagens²⁸⁰ das quais eles se aproximavam e incorporavam em sua composição mosaica.

A forma, portanto, também *atua*: não é uma simples opção do autor. Livros de emblema eram cosmos – não importa qual o prisma. Demandavam a grandiloquência da retórica filosófica, achados a serem traduzidos *numa página*²⁸¹ por logos e mythós, e um engenhoso acordo entre o texto e a imagem (ou entre o texto-imagem e a imagem-texto...).

Podiam ser distinguidas, a propósito, duas instâncias visuais: a relação *pictura*/hieróglifo²⁸²; e a relação *pictura*/texto. Via de regra, num emblema a imagem **não era uma ilustração**, quer dizer, não era uma reapresentação do que disse o texto ou uma pantomima da poesia²⁸³. Ela tinha seu modo de dizer, e o emprestava ao conjunto para uma leitura *sempre* sinérgica – tanto é que o texto geralmente mais a interpreta que ela a ele.

Há ainda uma maneira surpreendente de encarar o hieróglifo do emblema: não será a *pictura* um complemento semântico do texto alfabético – tal qual eram os determinantes egípcios para com os fonogramas²⁸⁴? É encantador pensar como mesmo

que podem ser comparados com a nossa antropofagia, e por aí ela se constitui como a coisa mais original, enquanto modelo filosófico autêntico, dos séculos XV-XVIII (até o Iluminismo).

²⁷⁵ *inscriptio, pictura e subscriptio*. Esta divisão dos emblemas em três partes é hoje objeto de discussão. Ver DALY, p. 42.

²⁷⁶ Havia os emblemas de amor, de guerra, de política, de vida civil, de religião...

²⁷⁷ Distrair/deleitar, instruir (sentenciosa ou didaticamente), enaltecer, atacar determinada atitude...

²⁷⁸ Mítico, clássico, popular, alquímico, cristão, pró-reforma, contra-reforma...

²⁷⁹ O texto acompanhando o emblema podia ser um epigrama, um soneto, uma quadra, duas quadras, uma terça ou duas; um discurso, um salmo, um trecho da bíblia; em versos rimados ou não, de variada métrica e ainda em vários idiomas diferentes.

²⁸⁰ Além da máxima, da gravura e do texto, o emblema poderia ser acompanhado de partitura musical (como é o caso do *Atalanta Fugiens*, de Michael Maier – ver mais adiante), de uma roleta que escolhia o emblema a ser lido em cada ocasião (dando certo caráter oracular, como o livro de Wither já citado aqui), ou de uma prece (como o jesuítico DAVID, Jan. *Veridicus Christianus*. Antuérpia, 1606) – sem falar nos muitos escólios que remetiam a tradição literária antiga, e podia ladear o texto.

²⁸¹ Às vezes um curto poema depois podia ser interpretado pelo próprio autor, rendendo-lhe um volume pouco maior.

²⁸² i.e. da imagem e seu caráter escritural, que já vem sendo discutida até aqui.

²⁸³ Como é comum ser a ilustração de alguns livros, e, sobretudo, como é praxe das histórias em quadrinhos.

²⁸⁴ Volte-se ao Capítulo II desta dissertação para observar o funcionamento da escrita egípcia.

pela fantasia a escrita procura suas diferentes formas de dizer não-alfabeticamente, há uma tensão gráfica.

Ainda, com um mínimo de distanciamento, outro fato enriquece uma análise semiótica da grafia no emblema: tanto o alfabeto quanto a *pictura* são inspirados nos hieróglifos egípcios, cada qual ao seu tempo – o alfabeto como um processo de simplificação dos fonogramas egípcios, iniciado no primeiro milênio antes da nossa era; e a *pictura* como uma releitura/interpretação moderna dos hieróglifos... ambos já distantes visualmente da sua origem e com grande contribuições de outras eras – o que não torna esse encontro menos fascinante e auspicioso.

*

No esforço de procurar delinear uma diferença entre a “imagem hieroglífica” e a “imagem emblemática”, pode-se pensar que a hieroglífica *ensina tacitamente*, e se alguma lição é dita ou surge uma legenda sentenciosa, então é a emblemática quem chama. O pensamento emblemático, com efeito, irá extrapolar o gênero literário que lhe deu berço e argumentos para se manifestar mais sutilmente²⁸⁵ em toda a construção do pensamento da Renascença e do Barroco²⁸⁶. Desse transbordamento do gênero para o universo literário é que será herdado o próprio sentido contemporâneo da palavra emblema²⁸⁷

Estudar o *emblema* sob a perspectiva da *tradição hieroglífica*²⁸⁸ aponta para um modo dialético de entender a poesia revolvendo o escritural – recuperando poeticamente todas as etapas pelas quais passou a escrita (enquanto sistema) para redescobrir a sua relação primordial com a imagem. Destarte, mesmo inconscientemente, o emblematista

²⁸⁵ Seja disfarçando sua parte imagem em sugestões escritas (em obras literárias), seja incorporando o texto na imagem.

²⁸⁶ DALY; SZÖNYI; BENJAMIN. Ainda a propósito da afinidade entre os emblemas e a literatura, Wolfgang KAYSER em sua **Análise e Interpretação da Obra Literária**, após citar bons exemplos da influência da *Emblemata* de Alciato em poemas de Günther e Bocage, afirma que “muitas sutilezas nas obras poéticas, ainda até em épocas mais adiantadas, só se tornam compreensíveis quando a emblemática nos é familiar.” (p. 109). E também Milton Klonsky, em sua antologia da poesia visual intitulada **Speaking Pictures**, alude a uma possível inspiração de Shakespeare, supostamente partida do emblema “*Prometheus*” de Whitney, para compor uma das suas mais célebres passagens... (KLONSKY, p. 37). Outras várias análises literárias pelo escopo do emblema podem ser observadas nas REFERÊNCIAS.

²⁸⁷ Em construções como “foi um momento emblemático para a história do país...”, “ele é uma figura emblemática na área dos estudos clássicos”, “isso é muito emblemático” &c.

²⁸⁸ O que acredito ser parte da minha tarefa acadêmica hoje.

estabelece instâncias significativas com o mesmo substrato já visto pelo homem nos mitogramas pré-históricos²⁸⁹, na escrita egípcia ou na mais autêntica ideografia.

*

Não posso deixar esse item sem ao menos tocar nas duas hipóteses mais palpáveis para o enfraquecimento dessa tradição: de um lado, o *horror erroris* desconfia dos hieróglifos, e radicaliza essa postura quando Champollion decifra finalmente a escrita egípcia clássica – tudo o que fora escrito a esse respeito antes é tido como errado e isso obviamente mina a potência hieroglífica da imagem. Por outro lado, o flagrante e amplo uso do emblema nos conflitos religiosos (pro e contra-reforma) acaba fazendo da *pictura* a ilustração de passagens bíblicas²⁹⁰, o que a enfraquece paulatinamente e destitui-lhe o caráter emblemático.

Por fim, há um elo frágil entre a tradição dos emblemas e as práticas contemporâneas de poesia visual – esse elo é Guillaume de Apollinaire que escreveu o que tenho pra mim como último livro de emblemas, *Le Bestiaire*²⁹¹. Não é, portanto, mero acaso o autor dos *Caligrammes* dizer que “*il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement*”, e que eu tenha encontrado essa passagem, pela primeira vez, justamente no plano piloto da poesia concreta.

Algumas práticas hodiernas não são órfãs nem surgidas do nada. Mas filhas de pais misteriosos...

§ 2 - Giambattista Vico

Depois de tantas aparições da palavra hieróglifo até aqui, é um exigido algum esforço para que ela se torne “batida”, destruindo a surpresa de encontrá-la revigorada na *Principi di Scienza Nuova*²⁹² de Vico. Essa obra veste um frontispício (PRANCHA XXI) composto de hieróglifos detalhadamente explicados por Vico ao longo de não

²⁸⁹ Como no arranjo não linear, mas escritural, das gravuras de Dürer citadas aqui e em tantas obras de emblema.

²⁹⁰ Exemplo disso são os *emblemata* de ARIAS MONTANO.

²⁹¹ Que a princípio teria gravuras de Picasso.

²⁹² ... *d'intorno alla comune natura delle nazioni*. Nápoles: Mosca, 1730 (2ª impressão) / Muziana, 1744 (terceira impressão). Uso como referência sua terceira impressão.

menos que trinta e seis páginas. Todas as figuras que surgem dentro dessa gravura são hieróglifos interpretados individualmente, e na relação que estabelecem entre si, para compor a própria introdução da obra e uma síntese do pensamento de Vico, que assim sumariza o frontispício²⁹³:

E alla finfine per restringere *l'Idée dell'Opera* in una *somma* brevissima, TUTTA LA FIGURA rapresenta gli *tre Mondi* secondo *l'ordine*, col quale le *menti umane* della Gentilità da *Terra* se sono al *Cielo* levate, TUTTI I GEROGLIFICI, CHE SI VEDONO IN TERRA dinotano il *Mondo delle Nazioni*; al quale prima di tutt'altra cosa applicarono gli uomini: IL GLOBO, CH'E'IN MEZZO rapresenta il *Mondo della Natura*; il quale poi osservarono i *Fisici*: I GEROGLIFICI, CHE SONO AL DI SOPRA significano il *Mondo della Menti, e di Dio*; il quale finalmente contemplarono i *Metafisici*.²⁹⁴

Além dessa gravura hieroglífica, sua função particular e sua descrição²⁹⁵, Vico ainda presta outra contribuição no segundo livro de sua obra, numa parte chamada (p. 167):

*D'intorno all'Origini delle Lingue, e delle Lettere;
e quivi dentro l'Origini de' Geroglifici, delle
Leggi, de' Nomi, dell' Insegne Gentilizie,
Delle Medaglie, delle Monete; e quindi
Della prima Lingua, e Letteratura
del Diritto Natural
delle Genti.*

Seguindo com uma laboriosa explanação alimentada por vários autores e especulações dele próprio. No tocante aos hieróglifos, pode-se observar uma grande influência da obra de Goropius Becanus. Além disso, Vico traça aproximações entre a escrita hieroglífica e outras linguagens, como os “hieróglifos de Dário”²⁹⁶, os *rebus de picardie* franceses, os hieróglifos escoceses (!), os hieróglifos da “índia oriental” onde “os mexicanos (...) escreviam por hieróglifos” (p. 174), e também caracteres hieroglíficos (segundo Vico) chineses...

²⁹³ Certa ocasião, lendo uma edição brasileira de parte dessa obra, atentei a falta da recorrência da palavra “hieróglifo”, e comparando-a com outras edições que tive à disposição, para minha ingrata surpresa, observei que muitas vezes essa palavra era negligentemente trocada por “símbolo”...

²⁹⁴ “E ao fim para restringir a idéia da obra numa soma brevíssima, toda figura representa os três mndos segundo a ordem, com a qual a mentes humanas dos gentios da terra são levadas ao céu. Todos os hieróglifos que se vêem na terra denotam o mundo das nações ao qual os homens aplicaram a primeira de todas as outras coisas; o globo que está no meio representa o mundo da natureza; o qual pode ser observado pelos físicos: os hieróglifos que estão acima significam o mundo da mente, e de deus; o qual pode ser finalmente contemplado pelos metafísicos.” (p. 36 da edição supracitada).

²⁹⁵ Que por motivos óbvios não poderá ser pormenorizada aqui.

²⁹⁶ Episódio descrito em outras palavras no terceiro capítulo dessa dissertação.

Embora a partir do *Scienza Nuova* seja possível fazer um apanhado de suas influências, não se pode falar na influência dessa obra sobre outras do seu tempo – já que permaneceu esquecida por longa data. De qualquer maneira, Vico sintetiza com primazia a vasta tradição dos belos frontispícios barrocos, sempre repletos de motivos hieroglíficos (outro que também prestou esse serviço de maneira excepcional foi Athanasius Kircher²⁹⁷, ver PRANCHAS XX a XXV); e deve ser dito: teria de ser mesmo em hieróglifos a introdução à filosofia barroca da metafísica e da poética.

§ 3 - Hieróglifo e iconografia alquímica

Outra forma de pensar contemporânea dos neo-hieróglifos estudados aqui, e que também viabilizou o uso concreto deles, é a Alquimia – arte com uma particular disposição para se expor por imagens²⁹⁸ – e embora ela tivesse seus próprios códigos e uma vasta trama de influências diversas, seria impossível que entre duas tradições tão próximas²⁹⁹, correndo paralelas por tanto tempo, não houvesse os momentos de aproximação, interação, influência mútua ou simples correspondência aparente, movidos sempre por simpatia.

Hieróglifo > Alquimia: *Mutus Liber*

Como já foi mencionado nesse capítulo, no *Mutus Liber* uma linguagem muda de hieróglifos se empresta a tratar da matéria alquímica. Nas PRANCHAS XXVI e XXVII, pode-se notar de que maneira isso se dá, e ainda reconhecer uma aparente semelhança com o *storyboard* e o quadrinho.

²⁹⁷ Dono de uma obra tão vasta quanto criativa em relação aos hieróglifos.

²⁹⁸ E que portanto resultou numa ampla e variada tradição iconográfica.

²⁹⁹ Pelo hermetismo e uso da imagem.

Alquimia > Hieróglifo: *Arcana Arcanissima*

No caso do *Arcana Arcanissima, hoc est, hieroglyphica aegyptio-graeca...* de Michael Maier (Londres: Thomas Creede, 1613), faz-se o percurso contrário: é um renomado alquimista que se presta a investigar a origem dos hieróglifos e criar novas invenções a esse respeito, tornando essa obra fundamental para a concepção barroca de hieróglifo (PRANCHA XXVIII).

Emblema > Alquimia: *Atalanta Fugiens*

Poucos anos mais tarde, o mesmo Michael Maier leva a cabo, com genialidade, um projeto ambicioso: apropria-se da linguagem emblemática para compor um tratado alquímico incomum³⁰⁰, o *Atalanta Fugiens* (Oppenheim: Galleri, 1618) que, além das tradicionais *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*, continha também a partitura musical de uma fuga³⁰¹ a três vozes e um discurso alquímico para cada emblema (PRANCHA XXIX).

Essa obra é tão emblemática (em nosso senso comum da palavra) para seu tempo quanto o nome “Horapóllon” é a própria metáfora da transição da cultura egípcia para a grega: além de conter os elementos básicos do gênero emblema em estilo barroco, e a adição de outros que trazem para baixo das asas da emblemática a música e o pensamento alquímico, essa obra foi impressa na tipografia de Galleri sob os cuidados de ninguém menos Theodor de Bry (grande impressor e artista daquele tempo) – todos fatos bastante significativos por si só, mas que nem de perto alcançam uma dramática “coincidência”: nesse tempo, Michael Maier já era médico imperial e tornara-se protegido das cortes e nobres protestantes. Dois anos passados da publicação dessa obra, em 8 de novembro de 1620, Frederick V³⁰² foi finalmente derrotado³⁰³ pelo católico Ferdinand II, da casa de Habsburg: finalmente nesta ocasião simbólica e

³⁰⁰ Ele mesmo um desafio ao caráter moderno do *Verfransung* de Theodor Adorno.

³⁰¹ Note-se o jogo com o nome da obra, *Atalanta Fugitiva* (que foge), e do nome da obra como uma metáfora alquímica emprestada da mitologia grega.

³⁰² Conhecido pelo interesse na cultura e alquimia.

³⁰³ Na “Batalha da Montanha Branca”, perto de Praga.

limítrofe³⁰⁴, em lados opostos do campo de batalha, estavam Maier e um jovem de 19 anos: René Descartes, ingresso como soldado no exército da Liga Católica. A tradição alquímica sucumbia ao pensamento científico-cartesiano de uma nova era, iluminista.

Alquimia > Emblema: *Splendor Solis*

Essa obra magnífica, que tem sua mais antiga versão datada de 1532-35³⁰⁵, consiste de uma seqüência de 22 imagens feitas à maneira das iluminuras, mas que guardam evidente relação com a disposição e grafia emblemáticas (basta que se vejam alguns exemplos dela nas PRANCHAS XXX e XXXI). Aqui, a linguagem alquímica dá à montagem emblemática seu significado oculto e, novamente, silencioso. O contexto que poderia ser encontrado numa *subscriptio* poético está arranjado subjetivamente (e às vezes nem tanto) nas figuras pintadas na moldura; a *inscriptio* surge em flâmulas, escudos escritos e títulos; a exuberante *pictura*, por fim, cria e articula signos que tanto permitem a leitura dentro do código estrito da simbologia alquímica, quanto admitem uma decifração intuitiva – como um espelho de signos inerentes³⁰⁶.

Correspondência: Ripley Scowle.

A imagem alquímica, na maior parte das vezes, é um correlato: usa-se o sol para designar seu correspondente alquímico noutra plano (ouro, entre os metais; cólera, entre os humores; fogo, entre os elementos; meio-dia, nas horas; verão, entre as estações; a salamandra, entre as bestas míticas; o rei, entre os homens; &c.) permitindo a articulação desses elementos da natureza em silenciosas fórmulas místicas – no que parece apenas uma equação astrológica aos olhos do não-iniciado. Todavia, podem-se encontrar várias outras instâncias simbólicas, como um tolo para o alquimista, o dragão para o segredo, imagens que se nutrem de inomináveis tradições.

³⁰⁴ Dentro do contexto da Guerra dos Trinta Anos, das tensões da Contra-Reforma.

³⁰⁵ E hoje se encontra no Kupferstichkabinett do Prussian State Museum em Berlin.

³⁰⁶ Não é por acaso que Jung recorra a obras como essa em seus estudos alquímicos (JUNG).

Apenas para ilustrar essa explanação, sem poder rastrear a influência hieroglífica – a não ser pelo uso escritural da imagem – ofereço uma prancha contendo o famoso³⁰⁷ manuscrito alquímico *Ripley Scrowle* (PRANCHA XXXII), para que fale por si.

*

Havendo comentado minimamente algumas experiências alquímicas de linguagem, é imprescindível notar que essa concepção ampla de escrita (sob forte influência dos “*hieroglyphica*”) está para a “gramatologia” como a própria alquimia está para a química; como a lenda está para a história; como o mito está para o logos; como a *Wunderkammer* para o Museu; e – abusando um pouco do humor – o circo está para o *talk-show*.

§ 4 - Imagem didática

Provavelmente, acompanhando de perto o desenvolvimento da *Ars Memoriae*³⁰⁸ – que dava à figura a qualidade de reter-se melhor que as palavras na memória – a imagem, que já vinha embalada pelas questões abordadas aqui (*viz.* iconologia, hieroglífica e emblemática), assumiu formalmente um papel preponderante na educação com a obra fundamental de Comenius, o *Orbis Sensualium Pictus*³⁰⁹.

A natureza didática da imagem barroca também se deve aos valores implícitos da imagem em apresentar a filosofia da natureza bem identificados na Renascença, e que não fugiu às preocupações dum Leonardo da Vinci:

E poderá dizer um poeta: “eu farei uma ficção, que significara algo grandioso”; o mesmo fará o pintor, como Apelle fez a Calúnia. [...] **Se a poesia se estende à filosofia moral, e esta [a pintura] à filosofia natural** [g.m.]; se aquela descreve a operação mental que considera; se a mente opera no movimento; se aquela espanta o povo com ficções infernais, esta faz um quadro com as mesmas coisas, similarmente³¹⁰. (DA VINCI, p. 13)

³⁰⁷ i.e. dentro desse universo.

³⁰⁸ “Arte da Memória”, conjunto de técnicas mnemônicas a partir da visualização, inventada por Simonides de Ceos e explorada por outros autores durante a Renascença. Para uma ampla discussão sobre esse tema e sua importância na era moderna, ver YATES.

³⁰⁹ COMENIUS (Jan Amós Komensky). *Orbis Sensualium Pictus. hoc est, omnium fundamentalium in Mundo Rerum, & in vita actionum, pictura & nomenclatura*. Londres: Kings Arms, 1659.

³¹⁰ *e potrà dire un poeta: io farò una finzione, che significherà cose grandi; questo medesimo farà il pittore, come fece Apelle la Calunnia. [...]Se la poesia s'estende in filosofia morale, e questa in filosofia*

*

Voltando ao *Orbis...*, observe-se que não se trata apenas de um dicionário de imagens (muito utilizados no aprendizado de língua estrangeira – dos quais é, de fato, precursor): enquanto forma expressiva ele se assemelha a emblemas³¹¹, e ao invés de imagens soltas, existe uma ordem de leitura, sintaxe, independente do texto – mas que também pode ser guiada por ele. Mesmo os temas dos quais Comenius se apropria por vezes transcendem o mundo físico e adentram um espaço já bem conhecido pela emblemática (ver PRANCHA XXXIII)...

Seja como for, por causa do empenho sagaz de Comenius em trazer aos sentidos aquilo que se aprende é que ele foi considerado o pai da educação moderna³¹².

§ 5 - O Tarot como o “Livro de Thoth”

O último “nó”, que abordo aqui – e mais tardio entre todos os outros – é suposição de Antoine Court de Gébelin de que o Tarot é, na verdade, o livro perdido de Thoth³¹³, contendo toda sabedoria antiga e seus mistérios ocultos em imagens alegóricas; com seus volumosos ensinamentos reduzidos a umas poucas cartas pintadas, que articuladas têm um infinito número de combinações; dissimulados num jogo tolo para se proteger – e associado a um vício para se perpetuar...

*

Encerrando por esta ocasião a discussão específica sobre o percurso dos hieróglifos, reste ainda uma passagem de Diderot – que os lança a um novo plano: o hieróglifo da mente, anterior à escrita e idealizador dela:

naturale; se quella describe le operazioni della mente che considera quella; se la mente opera nei movimenti; se quella spaventa i popoli colle infernali finzioni, questa con le medesime cose in atto fa il simile.

³¹¹ Comparem-se duas partes do *Orbis...* e um emblema anterior a ele, do *Veridicus Christianus* de Jan David (1606), na PRANCHA XXXIV. Dê-se ainda especial atenção ao uso de números na imagem de Comenius e de letras em David que indicam partes correspondentes do texto – uma solução barroca quase em forma de *hiperlink*.

³¹² Embora livros de emblema já fossem utilizados com finalidades pedagógicas, ver BAGLEY.

³¹³ COURT DE GÉBELIN, Antoine: **Monde primitif**, analysé et comparé avec le monde moderne. vol. 8, tom. 1. Paris, 1781.

Anda pelo discurso do poeta um espírito que move e vivifica as sílabas. Que espírito é esse? Eu já senti algumas vezes sua presença; mas tudo o que dele sei é que faz as coisas serem ditas e representadas duma vez só, que no mesmo momento em que o entendimento as percebe, a alma se comove, a imaginação as vê e o ouvido as ouve, e que o discurso não é apenas um encadeamento de termos energéticos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas ainda um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros, que o pintam. Eu poderia dizer, nesse sentido, que toda poesia é emblemática.³¹⁴

³¹⁴ *Il passé alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllables. Qu'est-ce que cet esprit? J'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire, en ce sens, que toute poésie est emblématique.*

Adenda: lista das edições dos *Hieroglyphica* de Horapóllon

Venice: Aldus Manutius, 1505:

editio princeps em Grego, sem figuras, baseada no manuscrito veneziano: "Marciano greco 391"

Augsburg, 1515:

primeira tradução para o Latim, por Bernadino Trebatio – baseada na edição de Aldus, embora Trebatio tenha consultado outros manuscritos (ZÁRATE, p. 33). Foi dedicada a Konrad Peutinger (a quem Alciato também dedicou seus *Emblemata*). Bastante popular, teve várias outras impressões: Basiléia, 1518; Paris, 1530; Basiléia, 1534; Veneza, 1538; Londres, 1542; Lyon, 1542; Lyon, 1626 (como apêndice aos *Hieroglyphica* de Valeriano). E por isso, a despeito de sua tradução bastante liberal, serviu de base para os trechos coletados nessa dissertação.

Bologna: Hieronymus Platonides, 1517:

tradução para o latim de Filippo Fasanini.

Willibald Pirckheimer, 1512:

Manuscrito da tradução não concluída de Pirckheimer (MS. Vienna, Nationalbibliothek). Contém 67 hieróglifos do livro I e apenas um do livro II. Foi publicada muito mais tarde, em 1915, por Giehlow.

Paris: Pierre Vidoue [Petrus Vidouaeus], 1521:

Bilingüe: grego (baseado em Aldus, conserva até os mesmos erros) e latim (baseado em Trebatio). Uma terceira edição em 1548 substituiu a versão latina por uma nova de Mercier.

Paris: Jacques Kerver, 1543:

Primeira tradução vernácula, para o francês. Também é a primeira ilustrada (com 197 gravuras de Jean Cousin).

Venice: Gabriel Giolito de' Ferrari 1547:

Tradução para o italiano de Pietro Vasolli da Fivizzano, baseada na versão latina de Trebatio.

Nostradamus, 1543-1547

Manuscrito da tradução de Michel de Nostradamus para francês em versos. Foi editada em 1968.

Paris: Jacques Kerver 1548:

Nova edição de Kerver, bilingüe com correções feitas por Mercier a partir de um outro manuscrito. Inclui as gravuras da edição anterior.

Paris: Jacques Kerver 1553:

Bilingüe: latim (Mercier) e Francês (Jean Martin?), com sete “hieróglifos adicionais”.

Basiléia: Heinrich Petri, 1554:

Tradução para o alemão, com gravuras.

Valencia, Antonio Sanahuja 1556:

Edição em grego por Juan Lorenzo Palmireno.

Paris: Galliot du Pré, 1574:

Reimpressão da versão de Kerver de 1553, mas com o texto latino de Trebatio e onze “hieróglifos adicionais”.

Augsburg: 1595:

Edição grega de Hoeschel com tradução latina de Mercier. Reimpressa em Augsburg, 1606; Frankfurt, 1614 (como apêndice aos *Hieroglyphica* de Valeriano); Leipzig, 1626; Colônia, 1631; Frankfurt, 1678.

Roma: Aloisii Zanetti, 1597:

Bilingüe: grego e latim por Giulio Franceschini, com gravuras. Reimpresso em 1599.

Paris: 1618:

Bilingüe: grego e latim por Nicolas Caussin, com comentários. Reaparece em outras edições como Colônia: 1622, 1631, 1654; e Paris: 1634, 1647.

Utrecht: M. L. Charlois, 1727:

Bilingüe: grego de Hoeschel e latim de Mercier (1548), com comentários desses dois e outros novos de Caussin.

Amsterdam-Paris: Musier, 1779:

Tradução francesa de Martin Requier.

Amsterdam: J. Müller, 1835:

Editado por Leemans.

Londres: W. Pickering, 1839:

Editada por Cory, baseada na edição de Leeman. Reimpresso no ano seguinte e novamente em 1987.

Nápoles: 1940:

Editada por Sbordone.

Bruxelas: 1943:

Em francês.

Nova York: 1950:

Em inglês, tradução e comentários por Boas. Reimpressa em 1993.

Madrid: Akal, 1991:

Editada por Zárata, em grego (edição de 1551) e espanhol por María José García Soler. engravings and Greek texts from the 1551 edition.

Milan: Rizzoli 1996:

Edição e tradução de M. A. Rigoni e E. Zanco.

*

Atualmente preparo uma primeira edição brasileira, baseada na versão latina de Trebatio – de onde foram tirados os trechos utilizados nesse estudo.

Adenda: lista de obras relativas a hieróglifo³¹⁵

FLAMEL, Nicholas. *Le Livre des figures hieroglyphiques*, 1414.

VALERIANUS, Pierius (Bolzanus) (1497-1558). *Hieroglyphica, seu de sacris aegyptiorum aliarumque gentium litteris Commentatorium libri VII* (Basle, 1556, in-folio cum figuris).

É certamente uma das mais divulgadas “hieroglíficas modernas”.

DEE, John (matemático e astrólogo inglês, 1527-1567). *Monas Hieroglyphica*. Antuérpia, 1564. in-4º cum figuris

MANTOVANI BENAVIDES, Marco (1489-1582) *Zographia sive Hieroglyphica* Padua: Pasquati, 1566

COELO, Augustino A. *Hieroglyphica*. Basle, 1567

BECANUS, Goropius (médico e sábio belga, 1518-1572). *Hieroglyphica*. Antuérpia: Ex officina Christophori Plantini. 1570.

Bastante comentada por VICO.

HEUSNER, David. *Emblemata ethica, physica, historica et hieroglyphica, cum 80 figuris*. Francoforti ad Mœnum, 1581. in-4º

l'ANGLOIS, Pierre (cavaleiro, senhor de Bel-Estat, e médico do Duque d'Anjou). *Discours des Hieroglyphes aegyptiens, emblemes, divises, et armoiries, Ensemble LIIII. Tableaux hieroglyphiques pour exprimer toutes conceptions, à la façon des Aegyptiens, par figures et images des choses, au lieu de lettres, etc.* Paris: Abel l'Angelier, 1583. in-4º

FRANCE, Abraham. *Insignium armorum, emblematum, hieroglyphicorum et symbolorum.... Explicatio*. London: 1588

MERCATI, Michele (1541-1593). *De gli obelischi di Roma* 1589

PIGNORIUS, Laurentius (1571-1631). *Characteres Aegyptii*. Amsterdam, 1608 [comentário sobre a Tabula Bembina]

von HOHENBURG, Herwath J.G. *Thesaurus Hieroglyphicorum e museo* Munich: J.G. H von H, 1610

DINET, Pierre. *Livres des Hiéroglyphes*. Paris, 1614. in-4º

³¹⁵ Essa lista é tomada em boa parte de GAUTHIER, e a ela somei outros livros e excluí alguns que foram posteriores a Champollion. Obviamente, ela não contempla toda a produção sobre esse tema.

- TYPOTIUS, Jacobus *De Hierographia*, 1618
- CAUSSINUS, Nicholas. *De symbolica Ægyptiorum sapientia libri XII, sive notae in memoratum Horapollinis*. Paris, 1618. in-4°
- MASEN, Jakob *Speculum Imaginum* Cologne; Kinckii, 1650
- KIRCHER, Athanasius (1602-1680). *Obeliscus Pamphilius, hoc est interpretatio nova obelisci hieroglyphici, etc.* Roma, 1650. in-folio
Oedipus Aegyptiacus, hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae, temporum injuria abolitae instauratio. 4 vol. Cum figuris. Roma, 1652-4. in-folio
Obelisci aegyptiaci nuper inter Fori Romani rudera effossi interpretatio hieroglyphica. Roma, 1666. in-folio.
Sphinx mystagoga, sive Diatribe hieroglyphica qua Mumiae, ex Menphiticis Pyramidum adytis erutae, etc. Amsterdam, 1676. in-folio cum figuris.
- LICETUS, Fortunius (1577-1657). *Hieroglyphica*, 1653.
Table des Hiéroglyphes des Égyptiens. s/d. in-4° com gravuras.
- ANÔNIMO. Lettre d'un académicien où sont expliqués les Hiéroglyphes d'une momie apportée d'Égypte. Paris, 1692. in-4°
- FORELIUS, Hieronymos. *Dissertatio academica de hieroglyphicis et sacris veterum literis*. Upsalia, 1701. in-8°
- RIGORD. Lettre sur une ceinture de toile, trouvée autour d'une momie, avec des caractères inconnus. In: TRAVEAUX. *Mémoires*, 1705. p. 429-441.
- WESERHOV. A. H. *Hieroglyphica of merkbeelden, etc.* Amsterdam, 1735. in-4°. Acompanhado de 63 pranchas de Hooghe.
 Jolowicz. *Science des Hiéroglyphes*. La Haye, 1736. in-4°
- GORDON, Alexandre (antiquário e historiador escocês, -1750). *Essay towards explaining the hieroglyphical figuris on the coffin of the ancient mummy belonging to Capt. William Lethicallier*. Londres, 1737. in-folio.
Essay towards explaining the hieroglyphical figures on the egyptian mummy in the Museum of Dr. Mead, physician in ordinary to His Majesty. Londres, 1737. in-folio acompanhado de 24 pranchas.
- SWEDENBORG. *Clavis Hieroglyphica (Clavis Hieroglyphica Arcanorum Naturalium et spirtualium per viam Representationum et Correspondetiarum)*. 1744, Póst.
- WARBURTON, William (prelado inglês, 1698-1779). *The divine legation of Moses demonstrated etc., to which is adjoint an Essay on Egyptian Hieroglyphics*. 2 vol. Londres, 1738-1741. in-8°.
- FRÉRET, Nicolas (1688-1749). *Essai sur les Hiéroglyphes scientifiques, etc.* Paris, 1744. in-4°.

Lettres sur les Hiéroglyphes. Sem lugar de publicação, 1802. in-8° acompanhado de figuras.

SCHUMACHER, Johann Heinrich. *Versuch, die dunkeln und versteckten Geheimnisse in den hieroglyphischen Denkbildern des Aegyptier, Chaldäer, Perserm, etc., aus den Unkunden der verborgenen Geschichte, der Erdkundem aus Münzen un Steinen, näher aufzuklärer*. Wolfenbüttel und Leipzig, 1754. in-4°.

PERNETY, Antoine Joseph (beneditino francês, 1716-1801). *Les Fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au mêmes principe, avec une explication des Hiéroglyphes et de la guerre de Troie*. 2 vol. Paris, 1758. in-8°

NEEDHAM, Jean Tuberville (clínico inglês, 1713-1781). *De inscriptione quadam aegyptiaca Taurini inventa, et characteribus olim Aegyptiis et Sinis communibus, exarata epistola*. Roma, 1761. in-8°

Réponse aux deux letrrres de M. Bartholdi sur l'identité des anciens caractères égyptiens et chinois. Turin, 1762. in-4°

Lettre sur le génie de la langue des Chinois et la nature de leur écriture symbolique, comparée avec celle des Égyptiens. Bruxelas, 1773. in-4°

ANÔNIMO. *Dissertation sur l'écriture hiéroglyphique*. Paris, 1762. in-12. As hipóteses contidas nessa dissertação foram refutadas por Tandeau de Saint-Nicolas, no *Journal des Sçavans*, de maio de 1762.

GUINES, Joseph de (orientalista e professor de sírio no Collége de France, 1721-1800). Mémoire dans lequel, après avoir examiné l'origine des lettres phéniciennes et hébraïques, etc., on essaye d'établir que les caractères épistoliques et symboliques des Égyptiens se retrouvent dans les caractères des Chinois, et que la nation chinoise est une colonie égyptienne. In *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXIX, 1764.

Essai sur le moyen de parvenir à la lecture et à l'intelligence des hiéroglyphes égyptiens (ibid., t. XXXIV, 1770. p. 1-56.

AMIOT (jesuita, 1718-1794). Lettre de Pékin sur le génie de la langue chinoise et la nature de leur écriture symbolique, comparée avec celle des anciens Égyptiens; en réponse à celle d'un membre de la Société royale des Sciences de Londres, sur le même sujet. In: *Par un Père de la Compagnie de Jésus, missionnaire à Pékin*. Bruxelas, 1773. in-4° acompanhado de 39 pranchas.

SIVRY, Louis Poisinet de. *Nouvelles recherches sur la science des médailles, inscriptions et Hiéroglyphes antiques, avec un tableau des divers alphabets*. Paris, 1778. in-4°

GIBERT, J. M.. Observation sur l'obélisque interprété par Hermapion. In: *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXXV, 1779).

MONTELIUS. *De figuris hieroglyphicis*. Holm, 1785. in-4°

JAUNE. *Dissertation sur les caractères hiéroglyphiques, à la suite de l'histoire générale des royaumes de Chypre et de Jérusalem.* 2 vol. Leyden, 1785. in-8°

KOCH. 1° *Tentamen enucleationis hieroglyphicorum quorundam numorum*, 2 vol. Petropoli, 1788-1789.

Tentamen secundum, et quidem enucleationis Sphingium. Petropoli, 1789. in-4°

EPÍLOGO

Embora a história dos sistemas de escrita pareça se estagnar no Ocidente com a aparição do alfabeto romano, o *entendimento de escrita* continuou seu percurso dentro da História das Idéias e as *manifestações visuais escriturais* também seguiram sua trajetória – talvez não mais através do surgimento de sistemas originais (com exceção do Hangûl coreano), mas certamente na invenção de “sistemas especializados de notação gráfica”³¹⁶ e mesmo na produção dos “sistemas individuais...” que são cada gênero/poema de poesia visual – nos quais um autor estipula seu sistema de convenções e o resolve semiótica e artisticamente dentro do próprio poema (microcosmo escritural).

Todo esse percurso dos hieróglifos, desde sua vida nos arredores do Nilo até sua esplêndida pós-vida inventada na arte da Renascença e do Barroco, é um caminho para discutir a própria escrita partindo de um complexo que não se pode abstrair nem sistematizar tão facilmente – é preciso considerar que *hieróglifo*, por exemplo, não é apenas a unidade gráfica mínima do sistema egípcio, mas também uma série de outras manifestações escriturais que partiram dele, e que fogem de uma idéia mais fechada de escrita (como sistema de representar a língua).

Esse fenômeno também pode levar a outra observação importante: nossa cultura, ao se deparar com um sistema exótico de escrita (nesse caso, um sistema também *arruinado*) parece projetar sobre ele uma quimera – vendo no seu apelo visual o veículo de uma escritura mágica, na qual projeta seu desejo de uma escrita nova e ao mesmo tempo ancestral. Assim, a partir desse choque entre o alfabeto (ruína do significante) e a escrita egípcia (ruína do significado), com os fragmentos que se soltaram dele, parecem ter sido criados alguns verdadeiros “sistemas especializados...”, como as divisas e os emblemas, e outros muitos “sistemas individuais de notação” como aquele do *Mutus Liber*. Quer dizer, embora do ponto de vista formal, positivista, essa tentativa de decifrar os enigmáticos hieróglifos egípcios entre os séculos XV e XVII tenha sido um

³¹⁶ Como chamo a notação musical; a grafia matemática; os gráficos; sinais de trânsito e outros códigos.

erro³¹⁷, do ponto de vista cultural ela foi um dínamo, tão verdadeiro e veemente quanto a própria escrita egípcia.

E esse não será o único momento em que isso ocorre. Por exemplo, observe-se o que acontece com a escrita chinesa (zhōngwén) em fins do século XIX e começo do século XX com o surgimento do breve estudo *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Nele, Ernst Fenollosa cria por sobre a ideografia chinesa uma superposição de leitura que viabiliza uma reinterpretação de seus elementos gráficos fundamentais³¹⁸ para trazê-los como *overtones* que dialogam com a noção convencional dos caracteres chineses: tudo isso como um modelo de interpretação da poesia sino-japonesa que se tornará importante tanto para o projeto poético de Ezra Pound quanto para o ideogramático movimento da poesia concreta. Guardadas diferenças ordinárias, Fenollosa é um Horapóllon (e vice-versa): um estrangeiro³¹⁹ que se depara com um sistema exótico de escrita, cria um modelo de leitura a partir da reinterpretação dos seus caracteres (de profunda relação com a origem dessa própria escrita – quase um revigoreamento)³²⁰ e mesmo que se critique cientificamente³²¹, resulta numa leitura iluminada pela própria escrita e produz uma série de desdobramentos literários e artísticos originais, de inquestionável valor cultural.

Não obstante, pode-se falar ainda em outros episódios paralelos como a apropriação Ocidental da cabala hebraica e seu reflexo nos textos-visuais europeus (especialmente nos Labirintos, Acrósticos e Anagramas)³²²; a interpretação fotogrâmica de Eisenstein da escrita sino-japonesa e sua projeção na montagem cinematográfica; a caligrafia árabe que se volta pra própria escrita que lhe nutre a fim de permitir-lhe o que a própria religião proibiu (*viz.* o uso da imagem); o surgimento da escrita Hangûl coreana³²³; e muitos outros...

³¹⁷ corrigido apenas por Champollion

³¹⁸ Refazendo um percurso etimográfico (nem sempre exato do ponto de vista formal) das *chaves* ou *radicais* – que remonta a própria formação da escrita chinesa – e, ao mesmo tempo, sugerindo avaliar a relação que esses radicais estabelecem entre si na composição de um ideograma (*hanzi*).

³¹⁹ Horapóllon era um alexandrino, sob forte influência helênica, e não um egípcio como aqueles que escreviam em hieróglifos – a distância não era física, mas temporal.

³²⁰ Que no caso de Fenollosa não invalida a leitura linear, convencional, dos caracteres.

³²¹ “*Fenollosa's essay is a small mass of confusion*” (KENNEDY, George A. “Fenollosa, Pound and the Chinese Character”. in: **Yale Literary Magazine**, v. 126, n. 5, December 1958, p. 24); vide também a empreita de DeFrancis contra a “fantasia” na interpretação do chinês (DeFRANCIS, John. **The Ideographic Myth. The Chinese Language: Fact and Fantasy**. University of Hawai'i Press, 1984).

³²² Estudados sob esse viés por HATHERLY.

³²³ Para falar num exemplo não-Ocidental.

*

Por fim, essa superposição leitura que se deita sobre um sistema gráfico é a base dos jogos oraculares³²⁴, que também são a seu modo sistemas de escrita: o adivinho faz uma interpretação mítica dos signos dispostos “por acaso” e esses *overtones* são então lançados sobre as indagações do próprio consulente, ou sobre o conjunto de fenômenos que o cerca, para a obtenção de um vaticínio ou *insight*.

As palavras finais desse trabalho voltam-se não para seu objeto, mas para sua própria realização. Quando já concluía esta dissertação, censurei-me por ter deixado tão pouco espaço para as reverberações hieroglíficas nos Quinhentos e Seiscentos e sua vasta iconografia que, a bem da verdade, foram as responsáveis por essa minha atração pelos hieróglifos. Questionava-me a respeito da validade de tantas questões que não puderam ser aprofundadas aqui, e novamente me queixava. Até que algo extraordinário aconteceu entre mim e essa angústia: no auge dessa paragone desprende-se um grande espelho da parede e se despedaçou no chão da minha casa... depois de um longo tempo refletindo uma mesma paisagem linear, esse objeto agora era um arranjo de fragmentos irregulares que se multiplicavam para dar conta, dentro de sua pequena proporção, de um mundo maior e multifacetado: numa especulação das coisas que só dura o tempo de ser varrida.

Vi nesse espelho o hieróglifo do meu trabalho: num primeiro momento aborda a escrita egípcia do seu funcionamento ao seu fenecimento – dentro dos limites de seu escopo – e, então, com um golpe, no último capítulo, essa ordem é arruinada como o espelho³²⁵ em estilhaços irregulares, pontiagudos e perigosos, em farpas de vidro, com pedaços perdidos que só talvez só reencontre em inspeções futuras, ou cravados no meu pé (como uma idéia cobrando seu tributo) – enfim, a imagem de minha tentativa de acompanhar, como pude, alguns poucos e arriscados frutos da ruína dos hieróglifos que

³²⁴ E não é por simples curiosidade que alguns sistemas de escrita sejam derivados justamente de um jogo oracular. A ideografia chinesa, por exemplo, surge das práticas de adivinhação chamadas *jiaguwen* (“escrita dos cascos [de tartaruga] e ossos”) e, não por acaso retorna a esse sistema divinatório dando corpo literário ao *Yijing* (“Livro [Clássico] das Trasmutações”).

³²⁵ É significativo para mim, também, que embora se possa reproduzir um objeto, nunca se pode repetir a marca da ruína: um vidro quebrado nunca se terá se partido exatamente como outro, não importa a tentativa de aplicar o mesmo impacto – o percurso das rachaduras será sempre diferente.

mergulharam no complexo e plural universo das artes visuais da Renascença e do Barroco.

REFERÊNCIAS

AFRICA, T. W. Herodotus and Diodorus on Egypt. **Journal of Near Eastern Studies**, v. 22, n. 4, p. 254-258. 1963.

ALCIATO, A. **Viri clarissimi D. Andree Alciati Iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber.** Augustae Vindelicorum (Augsburg): Per Heynricum Steynerum (Heinrich Steyner). [edição eletrônica fac-símile, lote de arquivos JPG]. Biblioteca Emblematica, Universita' degli Studi di Bergamo. Disponível em: <http://dinamico.unibg.it/cav/emblematica/login.htm>, 1531

_____. **Andree Alciati Emblematum Libellus.** Paris: Christian Wechel. [edição eletrônica fac-símile, lote de arquivos JPG]. Biblioteca Emblematica, Universita' degli Studi di Bergamo. Disponível em: <http://dinamico.unibg.it/cav/emblematica/login.htm>, 1534

_____. **Emblemata D. A. Alciati denuo ad ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata.** Lyons: Guillaume Rouillé (impressa por Mathias Bonhomme). [edição eletrônica fac-símile, lote de arquivos JPG]. Biblioteca Emblematica, Universita' degli Studi di Bergamo. Disponível em: <http://dinamico.unibg.it/cav/emblematica/login.htm>, 1550

ALLEN, D. C. The Predecessors of Champollion. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 104, n. 5, p. 527-547. 1960.

ARPA, I. Gli Obelischi di Sisto V: la sopravvivenza e l'uso dei geroglifici egiziani nel Rinascimento. ?

BAGLEY, A. Geoffrey Whitney's "Education" Emblems.

_____. Some Pedagogical Uses of the Emblem in Sixteenth and Seventeenth Century England. **Emblematica: An Interdisciplinary Journal of Emblem Studies**, v. 7, p. 39-60. 1993.

BAINES, J. Literacy and Ancient Egyptian Society. **Man**, v. 18, n. 3, p. 572-599. 1983.

BARNES, T. D. Publilius Optatianus Porfyrius. **The American Journal of Philology**, v. 96, n. 2, p. 173-186. 1975.

BAUER, W. e. a. **Lexikon der Symbole.** Wiesbaden: Fourier Verlag, 1980

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão (Elogio da Filosofia).** São Paulo: Brasiliense, 1984

BERSIER, J. E. **La Gravure: les procédés, l'histoire.** Paris: Éditions Berger-Levrault, 1963

BETRÔ, M. C. **Hieroglyphics: the writings of ancient Egypt**. New York: Abbeville Press, 1996

BLUNT, A. **Teoria Artística na Itália 1450 - 1600**. João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

BRANDÃO, A. J. S. **Andreas Gryphius: representação, vanitas e guerra**. Dissertação de Mestrado em Letras. Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BREASTED, J.H. The Philosophy of a Memphite Priest, in **ZAS: Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde**, t. 39, 1901.

BRESCIANI, E. **Nozioni Elementari di Grammatica Demotica**. Milano, Varese: Instituto Editoriale Cisalpino, 1969

BROWN, J. Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville. **The Art Bulletin**, v. 52, n. 3, p. 265-277. 1970.

BUDGE, E. A. W. **Legends of the Gods, The Egyptian Texts, edited with Translations**. London, 1912

_____. **Literature of the Ancient Egyptians**. London: J. M. Dent & Sons Limited, 1914

BURWICK, F. Lessing's "Laokoon" and the Rise of Visual Hermeneutics. **Poetics Today**, v. 20, n. 2. 1999.

CALDWELL, D. The Paragone between Word and Image in Impresa Literature. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 63, p. 277-286. 2000.

CAMPOS, H. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977

CANIVET, D. **L'illustration de la Poésie et du Roman Français au XVIIe. Siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1957

CÁRCEL, R. G. De la historia de la cultura a la historia del libro en España. **Revista Mexicana de Sociología**, v. 61, n. 2, p. 137-164. 1999.

CARPENTER, R. Letters of Cadmus. **The American Journal of Philology**, v. 56, n. 1, p. 5-13. 1935.

CATACH, N. **Para uma Teoria da Língua Escrita**. São Paulo: Ática, 1996

CHADWICK, J. **A Linear B e escritas correlatas**. In: J. T. HOOKER (Ed.). Lendo o Passado: do Cuneiforme ao Alfabeto. São Paulo: Edusp e Melhoramentos, 1996, p. 175-243.

CHAMPOLLION FIGEAC, J.-F. **Lettre a M. Dacier, (...), relative a l'alphabet des hieroglyphes phonétiques employés par les Égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et le surnoms des souverains grecs et romains.** Paris: Firmin Didot Frères, 1822

_____. **Panthéon Égyptien, collection des personnages mythologiques de l'ancienne Égypte.** Paris: Firmin Didot, 1823

_____. **Grammaire Égyptienne, ou Principes Généraux de L'Écriture Sacrée Égyptienne Appliquée a la Représentation de la Langue Parlée.** Paris: Firmin Didot Frères, 1836

_____. **Dictionnaire Égyptien en Écriture Hiéroglyphique.** Paris: Firmin Didot Frères, 1841-3

CHASSINAT, Émile. **Le temple d'Edfou III,** MIFAO 12. Cairo, 1928.

CLEMENTS, R. J. The Cult of the Poet in Renaissance Emblem Literature. **PMLA**, v. 59, n. 3, p. 628-685. 1944.

COLLINS, J. Obelisk Designs by Giovanni Stern. **The Burlington Magazine**, v. 42, n. 1163, p. 90-100. 2000.

COOK, E. Figured Poetry. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 42, p. 1-15. 1979.

CORY, A. T (trad. & ed.). **The Hieroglyphics of Horapollo Nilous.** Londres: Chthonios Books, 1840

CURTIUS, E. R. **Literatura Européia e Idade Média Latina.** São Paulo: EDUSP, 1994 (1948).

DARNELL, J. C. D., D. **Theban Desert Road Survey in the Egyptian Western Desert: Gebel Tjauti Rock Inscriptions 1-45 and Wadi El-Hol Rock Inscriptions 1-45:** David Brown Book Co., 2002

DALY, P. M. **Literature in the Light of the Emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries.** Toronto: University of Toronto, 1998

DANNENFELDT, K. H. Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance. **Studies in the Renaissance**, v. 6, p. 7-27. 1959.

DARNELL, J. C. D., D. **Theban Desert Road Survey in the Egyptian Western Desert: Gebel Tjauti Rock Inscriptions 1-45 and Wadi El-Hol Rock Inscriptions 1-45:** David Brown Book Co., 2002

DA VINCI, L. **Trattato della Pittura (Cod. Vaticano Urbinate 1270)** (Storia d'Italia): Einaudi, v. s/d

DAVIS, W. M. Plato on Egyptian Art. **The Journal of Egyptian Archaeology**, v. 65, n. 121-127. 1979.

DEMORAES, E. M. T. **El Teatro de Calderón de la Barca y la Emblemática Española: el verdadero dios Pan**. 20. Congresso Brasileiro de Hispanistas. Universidade de São Paulo 2002.

DERRIDA, J. **De la Gramatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967

DIECKMANN, L. The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism. **Comparative Literature**, v. 7, n. 4, p. 306-312. 1955.

_____. Renaissance Hieroglyphics. **Comparative Literature**, v. 9, n. 4, p. 308-321. 1957.

DIEHL, H. Graven Images: Protestant Emblem Books in England. **Renaissance Quarterly**, v. 39, n. 1, p. 49-66. 1986.

DIJKSTRA, J. H. F. **Religious encounters on the southern Egyptian frontier in Late Antiquity (AD 298-642)**. Tese de Doutorado. Universidade de Groningen. 2005

DIRINGER, D. **The Alphabet**: Funk and Wagnalls, 1967

_____. **A Escrita**: Editorial Verbo, 1985

DOBLHOFER, E. **A Maravilhosa História das Línguas: decifração dos símbolos e das línguas extintas [Zeichen und Wunder]**. São Paulo: Ibrasa, 1962

ECO, U. **From Maro Polo to Leibniz: stories of intercultural misunderstanding**. The Italian Academy for Advanced Studies in America. 10 de Dez., 1996. p.

_____. **A Busca da Língua Perfeita na Cultura Européia**. Bauru (SP): EDUSC, 2001

_____. **La Búsqueda de la Lengua Perfecta**. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2005

EDGERTON, W. F. Egyptian Phonetic Writing, from Its Invention to the Close of the Nineteenth Dynasty. **Journal of the American Oriental Society**, v. 60, n. 4, p. 473-506. 1940.

EISENSTEIN, E. L. The Advent of Printing and the Problem of the Renaissance. **Past and Present**, n. 45, p. 19-89. 1969.

_____. The Advent of Printing and the Problem of the Renaissance: A Reply. **Past and Present**, n. 52, p. 140-144. 1971.

EL-ABBADI, Mostafa. **Life and Fate of the ancient Library of Alexandria**. Paris, 1992

ELSKY, M. George Herbert's Pattern Poems and the Materiality of Language: A New Approach to Renaissance Hieroglyphics. **ELH**, v. 50, n. 2, p. 245-260. 1983.

FAULKNER, Raymond O., **A Concise Dictionary of Middle Egyptian**, Griffith Institute, Oxford, 1962

FENOLLOSA, E. **The Chinese Written Character as a Medium for Poetry** (Square Dollar Series). Washington, 1951

FESTUGIÈRE, A.-J. *La Révélation d'Hermès Trismégiste*. (Etudes Bibliques). Paris: Gabalda, 1954.

FÉVRIER, J. **Histoire de l'Écriture**. Paris: Payot, 1984

FINKELSTEIN, David Ritz. **The Crime of Albrecht Dürer**. Georgia Institute of Technology, 14/02/2006

FLEISCHER, R. E. Emblems and Colonial American Painting. **American Art Journal**, v. 20, n. 3, p. 2-35. 1988.

FOURNET, J.-L. M., Olivier. A Propos d'Horapollon, l'auteur des Hieroglyphica. **Revue des Études Grecques**, v. CV, n. 500-501, p. 231-236. 1992.

FOWDEN, G. **The Egyptian Hermes: a historical approach to the late pagan mind** (Mythos). New Jersey: Princeton, 1993

FREEMAN, R. George Herbert and the Emblem Books. **The Review of English Studies**, v. 17, n. 66, p. 150-165. 1941.

FROIDEFOND, C. **Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote**. Aix en Provinces: Ophrys, 1971

GALIS, D. Concealed Wisdom: Renaissance hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie. **The Art Bulletin**, v. 62, n. 3, p. 363-375. 1980.

GARDINER, A. **Egyptian Hieratic Texts** (Series I - Literary Texts of the New Kingdom). Leipzig: J. C. Hinrich, 1911

_____. The Nature and Development of the Egyptian Hieroglyphic Writing. **The Journal of Egyptian Archaeology**, v. 2, n. 2, p. 61-75. 1915.

_____. **Egyptian Grammar, being a introduction to the study of hieroglyphs**. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum, 1988 (1927)

GAUTHIER, H. Un Précurseur de Champollion au XVIe siècle. **Bulletin de L'Institut Français d'Archéologie Orientale**, v. 5, p. 65-86. 1906.

GAWTHROP, R. S., Gerald. Protestantism and Literacy in Early Modern Germany. **Past and Present**, n. 104, p. 31-55. 1984.

- GELB, I. J. **A Study of Writing**. Chicago: The University of Chicago Press, 1965
- GIBBON, E. **History of the Decline and Fall of the Roman Empire (1776-1789)**. New York: AMS Press, 1974
- GIEHLOW, K. Die Hieroglyphenkund des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. **Jahrbuch der kursthistorischen Sammlungen des allerh**, v. xxxii, n. I. Viena - Leipzig, 1915.
- GILMAN, E. B. Word and Image in Quarles' "Emblemes". **Critical Inquiry**, v. 6, n. 3, p. 385-410. 1980.
- GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E. H. Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 11, p. 163-192. 1948.
- _____. Hypnerotomachiana. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 14, n. 1/2, p. 119-125. 1951.
- GOODY, J. **A Lógica da Escrita e a Organização da Sociedade (Perspectivas do Homem)**. Lisboa: Edições 70, 1986
- GRAPOW, A. E. H. **Wörterbuch der Aegyptischen Sprache**. Berlin: Akademie Verlag, 1971
- GRENDLER, P. F. Schooling in Western Europe. **Renaissance Quarterly**, v. 43, n. 4, p. 775-787. 1990.
- _____. Form and Function in Italian Renaissance Popular Books **Renaissance Quarterly**, v. 46, n. 3, p. 451-485. 1993.
- GRIECO, A. Livros de Emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. **ALCEU**, v. 3, n. 6, p. 79-92. 2003.
- GRIECO, S. F. M. Georgette de Montanay: a different voice in sixteenth-century emblematics. **Renaissance Quarterly**, v. 47, n. 4, p. 793-871. 1994.
- GUNTHER, D. Umm el Quaab I - Das prähistorische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse. **Accounting Historians Journal**, p. 195-208. Junho, 2002.
- HANSEN, J. A. **Alegoria**. Construção e Interpretação da Metáfora. São Paulo/Campinas: Hedra/Editora Unicamp, 2006.
- HANSEN, M. Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer. **New German Critique**, n. 56, Special Issue on Theodor W. Adorno, p. 43-73. 1992.
- HARLAND, J. P. Scripta Helladica and the Dates of Homer and the Hellenic Alphabet. **American Journal of Archaeology**, v. 34, n. 1, p. 83-92. 1934.

HARTHERLY, A. **A Experiência do Prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981

HAUSER, A. **Historia Social de la Literatura y el Arte**. Madri: Guadarrama, 1968

HAVELOCK, E. A. **Aux Origenes de la Civilisation Écrite en Occident**. Paris: PCM, 1981

HECKSCHER, W. S. Bernini's Elephant and Obelisk. **The Art Bulletin**, v. 29, n. 3, p. 155-182. 1947.

HILL, E. K. What is an Emblem? **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 21, n. 2, p. 261-265. 1970.

HINDMAN, S. The Illustrated Book: An Addendum to the State of Research in Northern European Art. **The Art Bulletin**, v. 68, n. 4, p. 536-542. 1986.

HÖLTGEN, K. J. William Blake and the Emblem Tradition. **Emblematica**, v. 10, p. 107-143. 1996.

HORAPOLLON. **Hieroglyphica**. Itália: Aldus Manutius (editio princeps). [edição eletrônica fac-símile, documento PDF]. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>, 1505

_____. **Ori Apollinis Niliaci Hieroglyphica, per Bernadinum Trebatium Vincentinum de Graecis Translata (Hieroglyphica)**. Bernadino Trebatio (trad.). Basileae: apud Ioannem Frobenium. [edição eletrônica fac-símile, lote de arquivos JPG]. Biblioteca Emblematica, Universita' degli Studi di Bergamo. Disponível em: <http://dinamico.unibg.it/cav/emblematica/login.htm>, 1518

_____. **Ori Apollinis Hieroglyphica**. Bernadino Trebatio (trad.). Sub scuto Basiliensis. [edição eletrônica fac-símile, documento PDF]. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>, 1521

_____. **De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens, C'est à dire des figures par lesquelles ils escripvoient leurs mysteres secretz, & les choses saintes & divines: Nouvellement traduit de grec en francoys & imprime avec les figures à chacun chapitre (Hieroglyphica)**. Paris: Jacques Kerver. [documento eletrônico fac-símile, documento PDF]. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>, 1543

_____. **Le Premier Livre de Orus Apollo Niliacque de Aegipte. Des Notes Hieroglyphiques Mis en Rithme par Epigrammes**. [Transcrição baseada em Manuscrito, documento HTML]. Disponível em: <http://www.astrologer.ru:8001/Nostradamiana/horapollo/texte.html>, 1543-1547 (ca.)

_____. **Oro Apolline Niliaco, Delli Segni Hieroglyphici, cioe delle significazioni di sculture sacre apresso gli Egittij.** Pietro Vasolli da Fiuizano (trad.). In Vinegia (Veneza) apresso: Gabriel Gioloto de Ferrari. Studiolum. Disponível em: www.studiolum.com, 1547.

_____. **Ori Apollinis Niliaci, de sacris notis & sculpturis libri duo, ubi ad fidem vetusti codicis manu scripti (sic.) restituta sunt loca permulta, corrupta ante ac deplorata (Hieroglyphica, Illustrada).** Jean Mercier (trad.). Parisiis (Paris): apud Iacobum Kerver (Jacques Kerver). [edição eletrônica fac-símile, lote de arquivos JPG]. Biblioteca Emblematica, Universita' degli Studi di Bergamo. Disponível em: <http://dinamico.unibg.it/cav/emblematica/login.htm>, 1551.

_____. **The Hieroglyphics of Horapollo (Mythos).** George Boas. New Jersey: Princeton University Press, 1993

HORAPÓLLON. **Hieroglyphica (Arte y Estetica).** Jesús María Gonzáles de Zárate (ed.). Madrid: Akal, 1991

HOWARD, W. G. Ut Pictura Poesis. **PMLA, Modern Language Association**, v. 24, n. 1, p. 40-123. 1909.

HUNT, J. D. Pictura, Scriptura, and Theatrum: Shakespeare and the Emblem. **Poetics Today**, v. 10, n. 1, Art and Literatura I, p. 155-171. 1989.

IVERSEN, E. Hieroglyphic Studies of the Renaissance. **The Burlington Magazine**, v. 100, n. 658, p. 15-21. 1958.

_____. **The Myth of Egypt and Its Hieroglyphes in European Tradition (Mythos).** New Jersey: Princeton, 1993a

_____. **A Tradição Hieroglífica.** In: J. R. HARRIS (Ed.). O Legado do Egito. Rio de Janeiro: Imago, 1993b.

IVINS Jr., W. M. I. Early Florentine Illustrated Books. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, v. 3, n. 1, p. 14-23.

JACKSON, D. **Histoire de l'Écriture.** Paris: Denöel, 1982

JOHNSON, J. H. **Thus Wrote 'Onchsheshonqy - An Introductory Grammar of Demotic** Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2000

_____. **The Demotic Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago.** Chicago: The Oriental Institute, 2001

JOHNSON, L. W. Amorum Emblemata: Tristan l'Hermite and the Emblematic Tradition. **Renaissance Quarterly**, v. 21, n. 4, p. 429-441. 1968.

JUNG, C. G. **Estudos Alquímicos.** Petrópolis: Vozes, 2002

_____. **Psicología y Alquimia.** Plaza & Janes Editores, 1989.

KAYSER, W. **Análise e Interpretação da Obra Literária.** (Coleção Studium). 2ª ed. Coimbra: Armênio Amado, 1958.

KLONSKY, M. **Speaking Pictures: a gallery of pictorial poetry from the sixteenth century to the present.** New York: Harmony Books, 1975

LEAL, Antonio. **Fala Maria Favela.** 14ª ed. São Paulo, Ática: 1999.

LEAL, A; LEAL, P. G. **A Construção da Escrita Plena.** v. 1. Natal: AReS, 2004.

LEAL, Pedro Germano. *Belles Lettres: hieroglyph, emblem and the philosophy of images.* **The Society for Emblem Studies VIII Intenational Conference.** Winchester College: 2008.

_____. "O Hieróglifo Barroco" in SILVA, F. I. **Colóquio Barroco,** 2008 (no prelo).

_____. *The Appropriation of the Improper. Ownership and Appropriation* (Association of Social Anthropologists of the UK and Commonwealth, ASA International Conference). Auckland, 2008.

LEE, R. W. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. **The Art Bulletin,** v. 22, n. 4, p. 197-269. 1940.

LEROI-GOURHAN, A. **O Gesto e a Palavra.** Lisboa: Edições 70, 1985

LESSING, G. E. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.** Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998

LINCOLN, E. Makinga Good Impression: Diana Mantuana's Printmaking Career. **Renaissance Quarterly,** v. 50, n. 4, p. 1101-1147. 1997.

LOPRIENO, A. **Ancient Egyptian: a linguistic introduction.** Cambridge University Press, 1995

MAIER, Michael. **Arcana arcanissima** hoc est Hieroglyphica AEgyptio-Graeca vulgo necdum cognita, ad demonstrandam falsorum apud antiquos deorum, dearum, heroum, animantium & institutorum pro sacris receptorum, originem... Londres: Thomas Creede, 1613. (Cópia: Cambridge University Library)

MALLON, A. L'Origine Égyptienne de l'Alphabet Phénicien. **Bulletin de L'Institut Français d'Archéologie Orientale,** v. 30, p. 131-151. 1931.

MARKIEWICZ, H. G., Uliana. Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem. **New Literary History,** v. 18, n. 3, p. 535-558. 1987.

MARTINS, Wilson. **A Palavra Escrita.** São Paulo: Editora Ática, 2001

MASPERO, J. Horapollon et la Fin du Paganisme Égyptien. **Bulletin de L'Institut Français d'Archéologie Orientale**, v. 11, p. 163-195. 1914.

MÉZERAY, F. E. **Cahiers de Mézeray**, 1673

MIEDEMA, H. The Term Emblema in Alciati. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 31, p. 234-250. 1968.

MOCHI, C. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: la Cappella Carafa. Giochi eruditi e falsi geroglifici. **Open, Rivista Italiana di Lifelong Learning**, n. 16/17, p. 127-134. 2005.

MONTANER, E. The Last Tribute to Isabella of Bourbon at Salamanca. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 60, p. 164-193. 1997.

MORA, C. M. d. Os limites de uma comparação: ut pictura poesis. **Ágora, Estudos Clássicos em Debate**, n. 6, p. 7-26. 2004.

MOYER, I. S. Herodotus and an Egyptian Mirage: The Genealogies of the Theban Priests. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 122, p. 70-90. 2002.

MUKERJI, C. Mass Culture and the Modern World-System: The Rise of the Graphic Arts. **Theory and Society**, v. 8, n. 2. 1979.

NALLE, S. T. Literacy and Culture in Early Modern Castile. **Past and Present**, n. 125, p. 65-96. 1989.

NIMIS, S. Egypt in Greco-Roman history and fiction. **Alif: Journal of Comparative Poetics**. 2004.

OLIVEIRA, A. L. M. Do Emblema à Metáfora: breve abordagem do visualismo patético Seiscentista.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais** (Debates). São Paulo: Perspectiva, 2004

_____ **The Life and Art of Albrecht Durer**, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1971.

PARKER, D. Women in the Book Trade in Italy, 1475-1620. **Renaissance Quarterly**, v. 49, n. 3, p. 509-541. 1996.

PETZET, M. Der Obelisk des Sonnenkönigs. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, v. 47, n. 4, p. 439-464. 1984.

PHI. Packard Humanities Institute. **CD-ROM 5.3** (autores latinos), **CD-ROM 7** (inscrições e papyri gregos; textos coptas). Los Altos (Califórnia): Packard Humanities Institute, 1991-1996.

É equivalente ao TLG, mas voltado também para a literatura em língua latina, cobrindo áreas complementares. Todas as obras em língua latina até a idade média citadas na dissertação podem ser encontradas nesse banco de dados.

- POUND, E. **Literary Essays of Ezra Pound**. T.S. Eliot (ed.). London: Faber and Faber, 1954
- PRAZ, M. **Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts**. Princeton University Press, 1967
- _____. **Studies in Seventeenth-century Imagery**, 2 ed. Roma, 1964.
- RADCLIFF-UMSTEAD, D. Guilio Camillo's Emblems of Memory. **Yale French Studies**, v. 47, n. 1, Image and Symbol in the Renaissance, p. 47-53. 1972.
- READ, J. Some Alchemical Engravings. **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, v. 85, n. 499, p. 239-245+247. 1944.
- RÉMONDON, R. L'Égypte et la Suprême Résistance au Christianisme (Ve-VIIIe siècles). **Bulletin de L'Institut Français d'Archéologie Orientale**, v. 51, p. 63-78. 1952.
- ROUGÉ, J. **Expositio totius mundi et gentium**. Introduction, texte critique, traduction, notes et commentaire. Paris: Éditions du Cerf, 1966
- ROUSSEAU, J.-J. **Essai sur l'Origine des Langues**. Grenoble: Académie de Grenoble, 1781
- RUSSEL, D. The term "emblème" in sixteenth-century France. **Journal Neophilologus**, v. 59, n. 3, p. 335-351. 1975.
- _____. Alciati's Emblems in Renaissance France. **Renaissance Quarterly**, v. 34, n. 4, p. 534-554. 1981.
- SAUSSURE, F. **Cours de Linguistique Générale**. Paris: Payot, 1972
- SCHMIDT, N. Bellerophon's Tablet and the Homeric Question in the Light of Oriental Research. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 51, p. 56-70. 1920.
- SELIG, K. L. Pero Mexía's Silva de Varia Leci3n and Horapollo. **Modern Language Notes**, v. 72, n. 5, p. 351-356. 1957.
- SHAPIRO, G. The Emblem and its Reflection in the Works of Nikolai Gogol. **Comparative Literature**, v. 42, n. 3, p. 208-226. 1990.
- SHAW, I. **Oxford History of Ancient Egypt**: Oxford University Press, 2000
- SILVA, D. M. La Infortunada Recepci3n de un Emblema en el Siglo XVIII. **Anales del Instituto de Investigaciones Est3ticas**, n. 83, p. 55-75. 2003.

SINGER, T. C. Hieroglyphs, Real Characters, ad the Idea of Natural Language in English Seventeenth-Century Thought. **Journal of the History of Ideas**, v. 50, n. 1, p. 49-70. 1989.

SLIGHTS, W. W. E. The Edifying Margins of Renaissance English Books. **Renaissance Quarterly**, v. 42, n. 4, p. 682-716. 1989.

SOTTAS, H; DRIOTON, E. **Introduction à l'étude des Hieroglyphes**. Paris, 1987

STAROBINSKI, J. **Les Mots sous les Mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure**. Paris: Gallimard, 1971

TLG, **Thesaurus Linguae Graecae**. CD-ROM E. Irvine: University of California, 1999
Consiste de um corpus da literatura em língua grega desde Homero à queda de Bizâncio, abrangendo cerca de 3.800 autores e 12.000 obras. Esse banco de dados serviu tanto como base para a pesquisa quanto como fonte de textos. Todas as obras em língua grega citados na dissertação podem ser encontradas nesse banco de dados.

THORNDIKE L. Horapollo and the Bestiaries. **History of Magic and Experimental Science**. I, 331.

YATES, F. **The Art of Memory**. University of Chicago Press, 2001.



a. (Detalhe, CORY p. 5)



b. “I. A alma que parte. II. O falcão que é encontrado sentado sobre sarcófagos de múmias. III. O exterior de um sarcófago” (op. cit. p. 15)



c. “Dos cinco grupos hieroglíficos acima, I, II, III, à esquerda, significam Egito. O quarto, ao centro, significa Alto e Baixo Egito; e é aparentemente a este que Horapóllon alude, mas se equivoca em sua descrição. V, e VI, imediatamente abaixo disso, denotam Rei, e Rei do Alto e Baixo Egito. E XII, VIII, IX, à direita, significam Alto e Baixo Egito” (op. cit. p. 45)



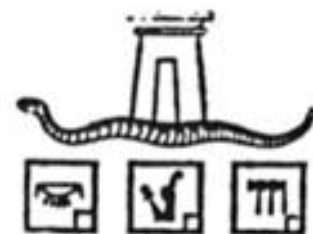
d. “I. Anubis sobre uma tumba.
II. Anubis como o embalsamador” (op. cit. p. 45)



e. “Esta figura de um homem com o emblema da vida contra sua boca é encontrado; e parece a ele [Horapóllon] a figura aludida” (op. cit. p. 64)

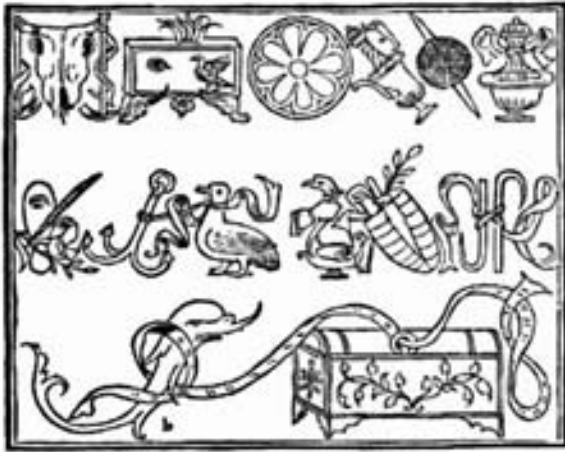


f. “Hieróglifos bastante conhecidos não ainda interpretados. O segundo é de um painel no teto de Ramesseion” (op. cit. p. 79)



g. “Após o nome do rei ser dado uma ou duas vezes numa inscrição, uma serpente parece em algumas ocasiões ser substituída” (op. cit. 81)

PRANCHA I: Investigações iconográficas de Cory dos *Hieroglyphica* de Horapóllon.



a. Inscrição hieroglífica, p. 41



b. Inscrição hieroglífica, p. 69

IVSTITIA RECTA AMICITIA
ET OROEVAGINATA ET NV
DA EFFONDERATA LIBERA
LITAS REGNVVM FIRMITER
SERVAT



e. Inscrição Hieroglífica, p. 243



c. Ilustração, p. 133



d. Ruína e Obelisco, p. 238



PACE AC CONCORDIA PAR
VAER ESCR ESCVNT DISCOR
DIAMAXIMAEDECREESCUNT

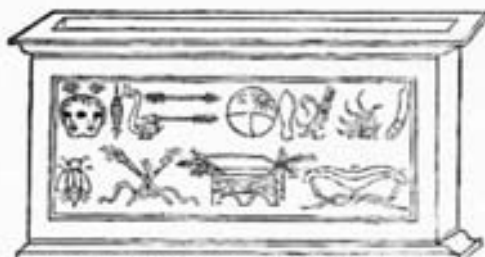
f. Inscrição Hieroglífica, p. 244



g. Inscrição Hieroglífica, p. 244



MILITARIS PRVDENTIA SEV
DISCIPLINA IMPERII EST TE
NACISSIMVM VINCVLVM



i. Inscrição Hieroglífica, p. 262

DIIS MANIBVS MORS VITAE CONTRARIA ET VELO
CISSIMA CVNCTA CALCAT SVPPEDITAT. K APIT
CONSVMIT. DISSOLVIT. MELLIFLVE DVOS MVTVO
SE STRAJCTIM ET ARDENTER AMANTES, HIC EXTIN
CTOS CONIVNXIT.



DIVI IVLII VICTOR IAR VMET
SPOLIOR VMCOPIOSISSIMVM
TROPHAEVM SEV INSIGNIA

h. Incrições Hieroglíficas, p. 245



PRANCHA III: Frontispício do *Mutus Liber*.



Escrevendo “magistrado”, da mesma maneira pintam um cão, ao lado de cuja figura nua colocam uma estola {vestimenta}rea.(...).

Nota: ver p. 98, comparar com o desenho do cão no “Arco do triunfo” e no “Melencolia I” de Dürer.



Escrevendo “ignorância” [pureza] pintam o fogo e a água, porque por [meio de] estes dois elementos tudo se torna corrompido {se realizam todas as purificações}.

Nota: ver p. 101, comparar com o balde atrás do poliedro e abaixo do título do “Melencolia I”



Querendo significar o horoscopista, pintam um homem comendo as horas, não que o homem coma as horas, porque isso é impossível, mas porque o alimento é preparado de acordo com as horas.

Nota: ver p. 100, comparar com PRANCHA Ie.



Significando a eternidade (...) pintam uma serpente, com a cauda coberta pelo resto do corpo. Os Egípcios chamam-na “Ureus”, isto é, “Basilisco”, o qual formado de ouro circunda os deuses.

Nota: ver p. 79, comparar, a partir daqui, o basilisco na coroa de Maximiliano no “Arco” com as imagens dos deuses com uma serpente na cabeça, p. 80.



?

Desejando escrever “mundo” pintam uma Serpente devorando sua própria cauda, adornada por várias escamas, pelas quais figuram as estrelas do mundo.

Nota: ver p. 80. Este símbolo é um dos mais divulgados - muito em razão de sua presença nos *Hieroglyphica* - para significar a eternidade; Foi imediatamente incorporado pela iconografia alquímica.



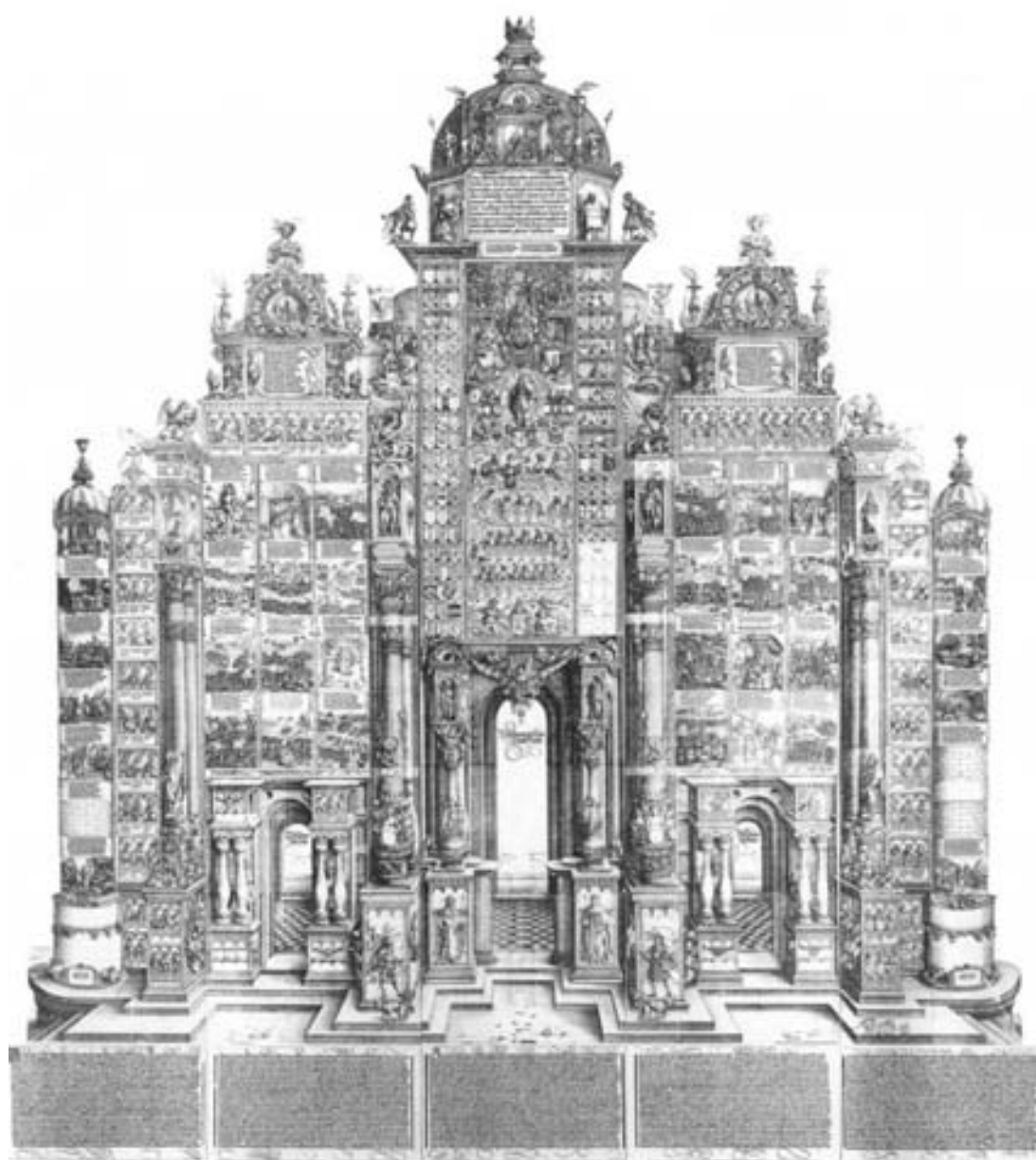
PRANCHA IV: Hieroglyphica: comparação entre a descrição de Horapóllon, os caracteres egípcios originais, os desenhos de Albrecht Dürer e as gravuras de Jean Cousin



Em 1455, Albrecht Ajtas, um artista e ourives húngaro, mudou-se para Nuremberg, na Alemanha. Como era prática comum, seu nome - que queria dizer portão (*ajtos*, em húngaro) - foi *alemanizado* para Dürer (como se ele viesse a um país lusófono e passasse a se chamar Portela, por exemplo). O famoso Albrecht Dürer é seu filho.

O desenho do portal entre nuvens, que faz parte do escudo, é provavelmente uma menção à sua ascendência - ou mesmo um rébus de seu nome. Até mesmo seu monograma (um “A sobre D”, que aparece no topo da gravura acima) parece apoiar-se nesta idéia da porta.

Os outros elementos correspondem à tradição da heráldica: o elmo fechado da baixa-nobreza; as asas para a glória; o mouro para feitos nas Cruzadas... Todavia, existe quem faça uma interpretação ainda mais ousada e criativa (FINKELSTEIN, p. 8), vendo naquelas nuvens um caminho “para o céu” (*caelo*, em latim), que pode ser um refinado jogo com “eu engravo” (também *caelo*, em latim): uma referência de Dürer à própria arte (a gravura).



PRANCHA VI: *Arco do Triunfo do Imperador Maximiliano I (1515), de Dürer.*



PRANCHA VII: Detalhe do panegírico em hieróglifos do “Arco...”.



a. "Virtuti Fortuna Comes"
Emblema Hieroglífico de Theodor de Bry.



b. Sinete de Jean Foucher, Paris
(inspirado num emblema de Alciato)



c. Sinete de Aldo Manúcio
(golfinho e âncora, para significar
o lema "festina lente", ou
"apressa-te lentamente")



d. Sinete de Jacob Thielen
de Strاسبurg (baseado em Alciati)



e. Sinete de Heinrich
Melchior von Neuß
(baseado em Alciato, numa outra
versão visual do "festina lente")



i. Sinete de Pierre Regnault, Paris.
(inspirado no Hypnerotomachia,
ver PRANCHA II f.)



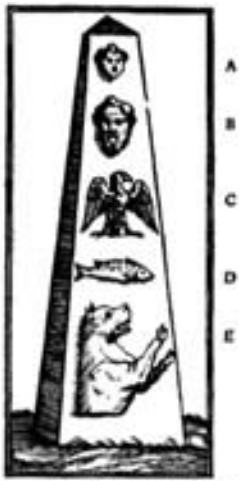
h. Sinete de Johann Froben - Frobenius.
(o caduceu é um importante e recorrente signo da cultura,
bem como a mão que sai das nuvens e geralmente
indica divindade)



f. Sinete de Jean Frellon
(baseado em Simeoni - teórico de divisas
e mais uma versão visual do "festina lente")



g. Sinete de Henri van Haesten, de Leuven
(baseado em Typotius)



Pierro Valeriano, Hieroglyphica, Buch 11. Tempelischsch von Isis.
A Naxos, B Senecus, C Virtus,
D Mercur, E Naturae deitas.

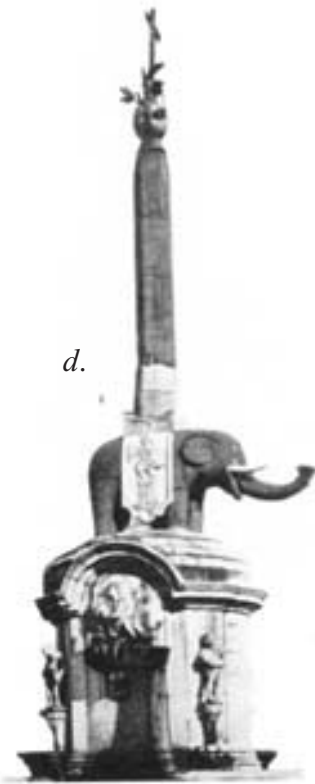
a.



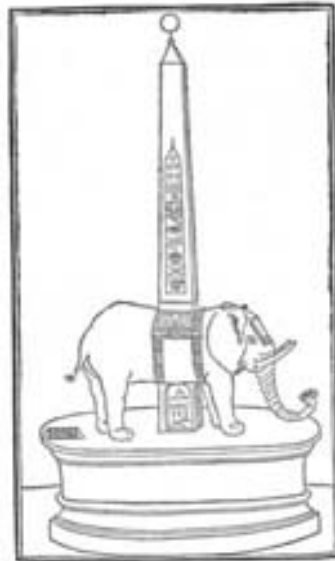
b.



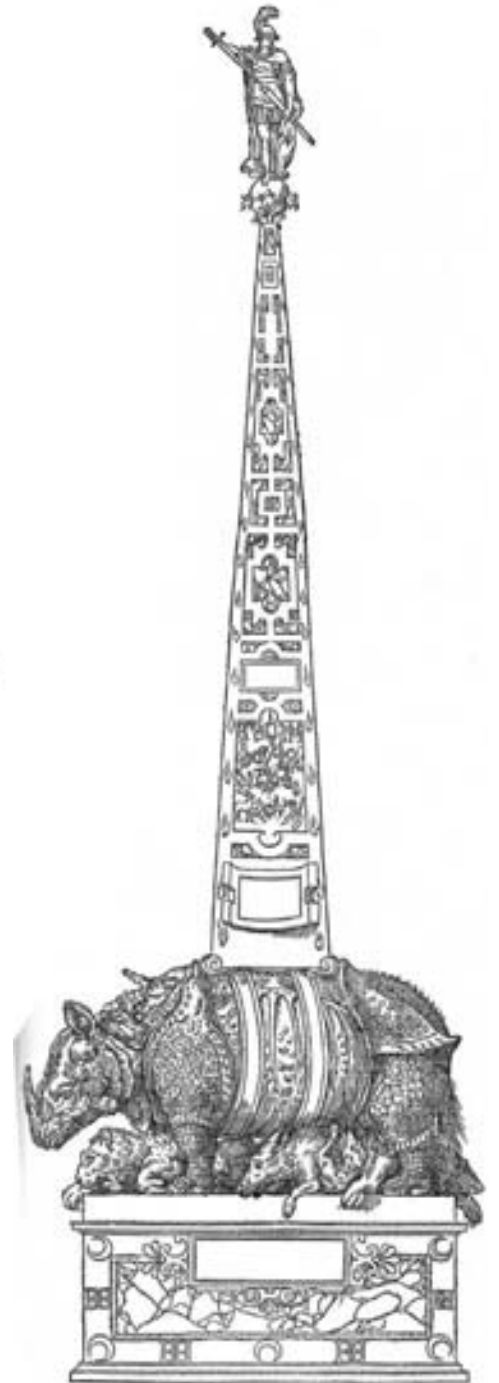
c.



d.



e.



g. Obelisco em homenagem a Henrique II e Catarina de Medici



f.

a. Obelisco de Pierro Valeriano (*Hieroglyphica*).

b. Obelisco em honra de Ferdinando III de Athanasius Kircher

c. Obelisco de Jaques du Cerceau

d. Fonte da cidade de Catânia

e. Mausoléu do *Hypnerotomachia*, baseado em d.

f. Monumento de Bernini, baseado em e.

PRANCHA XI: Obeliscos

SPECULUM

IMAGINUM VERITATIS
OCCULTÆ,

exhibens

SYMBOLA, EMBLEMATA,
HIEROGLYPHICA, ÆNIGMATA,

OMNITAM MATERIÆ,
quam formæ varietate;

EXEMPLIS SIMUL, AC PRÆCEPTIS ILLUSTRATUM;

AUTHORE

R. P. JACOBO MASENIO, è Societate Jesu;

EDITIO TERTIA

Prioribus Correctior.



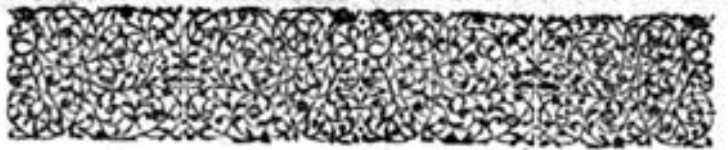
COLONIÆ VBIORVM,

Sumptibus Viduæ, & Hæredum
JOANNIS ANTONII KINCHII.
Anno M. DC. LXXXI.

Cum Privilegio S. C. M. Generali & Speciali.



PRANCHA XIII: Excerto do *Thesaurus Hieroglyphicorum* de von Hohenburg.



1. Amour dormé.

*Lors que je suis dans mon Printemps,
Je dors le Berger, le Roi, l'homme de Lettres:
Mais je suis dormi par le temps,
Le plus souvent de tous les Maîtres.*

Amour dormé, Vous voyez ce petit Dieu assis sur une Montagne, fouler au pied son Arc & ses bûches, ayant perdu son flambeau, tenant une horloge de sable en sa main droite, & de la gauche un petit oiseau maigre & décharné que l'on nomme pongoon, qui représente la misère.

Le flambeau que l'Amour a perdu montre sa pauvreté qui le conduit au désespoir jusqu'à fouler aux pieds ses propres armes, l'horloge qu'il tient est le symbole du Temps, qui modère toutes les passions de l'ame, & particulièrement celle de l'amour.

2. Amitié.

*Ma fidélité, ma confiance,
Ne ployent sous aucun effort,
Les peils les plus grands, ni la plus grande
absence
Ne peuvent rien sur moi, un par même la
mort.*

Amitié, Elle est ornée d'une robe blanche, ayant l'épaule gauche aussi nue que la gorge; elle a une Guirlande de feuilles de Myrte & de fleurs de Grenadier entrelacées, avec les mots HYEMS & ESTAS, qui signifient l'Hyver & l'Esté; de sa main droite elle montre son Cœur, où sont écrites ces paroles en lettres d'or LONGE & PROPE; Loin & près; & celles-ci au bas de sa robe MORS & VITA; La mort, & la Vie; c'est en-pogné avec la main gauche un Orseau sec, environné d'un cep de vigne.

3. Academie.

*Les Alexandres, les Césars
M'occupent dans ma jeunesse.
Mais mes plus grands travaux, ma principale
étude,
Sont les Sciences & les Arts.*

Académie, Femme entre deux âges d'une Majesté Heroïque, portant une Couronne de sinor, son habillement de divers couleurs, elle tient de sa main droite une lime avec ces mots d'ennour DETRAHIT ATOQUE POLIT; & de la gauche une Guirlande faite de Myrte de Laurier & de Lierre, où pendent deux pommes de Grenade; sa chair est parsemée de feuillages & de fruits de divers arbres, & réside ordinairement dans un lieu solitaire, ayant à ses pieds des livres dont un singe se joue.

4. Abondance publique.

*Lors que je meurs tu es en deuil,
Tout l'Univers n'est qu'un Cercueil;
Aussi la joye retourne bien vite,
Du moment que je ressuscite.*

Abondance publique, C'est une femme superbement vêtue couronnée de lauriers s'appuyant sur une Corne d'abondance remplie de toutes sortes de richesses; & de sa main gauche elle tient quantité d'Espys, de Palmes & de Lauriers, qu'elle laisse tomber indifféremment pour en régaler le Public.

5. Ame bien heureuse.

*L'état dont je brule à vos yeux
Fait voir qu'elle est mon orgueil,
Elle est Créelle, elle est Divine,
Aussi voit-je dans les Cieux.*

Ame bien heureuse, Fille dont la grace & la beauté sont également jointes ensemble; elle a une Etoile sur la tête, des ai-



PRANCHA XV: “*Jeroglíficos de Nuestras Prostrimerías*” (1671): *In Ictu Oculi* de Valdés Leal.



PRANCHA XV: “*Jeroglíficos de Nuestras Prostrimerías*” (1671): *Finis Gloriarum Mundi*.

By Knowledge onely, Life wee gaine,
All other things to Death pertaine.

1



ILLVSTRATIO I.

Book. I.

How Fond are they, who spend their pretious Time
In still pursuing their deceiving Pleasures?

And they, that unto ayery Titles clime
Or tyre themselves in hoording up of Treasures?
For, these are Deaths, who, when with wearinesse
They have acquired most, sweepes all away;
And leaves them, for their Labors, to possesse
Nought but a raw-bon'd Carcasse lapt in clay.
Of twenty hundred thousands, who, this houre
Vaunt much, of those Possessions they have got;
Of their new purchac'd Honours, or, the Power,
By which, they seeme to have advanc't their Loss:
Of this great Multitude, there shall not Three
Remaine, for any Future age to know;
But perish quite, and quite forgotten bee,
As Beasts, devoured twice ten yeares agoe.

Thou, therefore, who desir'st for aye to live,
And to possesse thy Labors maugre Death,
To needfull Arts and honest Actions, give
Thy Spanne of Time, and thy short blast of Breath.
In holy Studies, exercise thy Mind;
In workes of Charity, thy Hands employ;
That Knowledge, and that Treasure, seeke to find,
Which may enrich thy Heart with perfect Ioy.
So, though obscured thou appeare, awhile,
Despised, poore, or borne to Fortunes low,
Thy Vertue shall acquire a nobler stile,
Then greatest Kings are able to bestow:
And, gaine thee those Possessions, which, nor They,
Nor Time, nor Death, have power to take away.

B

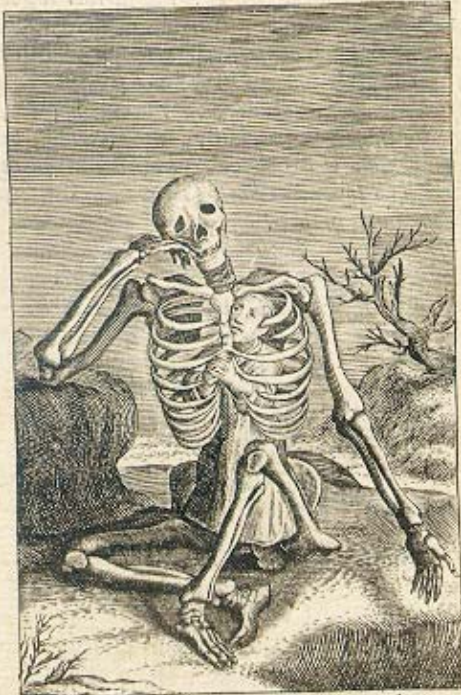
Só pelo Conhecimento, a Vida se atém
Todas as outras coisas a Morte detém.

VIVE-SE PELO ENGENHO, O RESTO PERTENCE À MORTE

Quão Crédulos são eles, que um Tempo precioso perdem
Por seus tão ilusórios Prazeres seguir enalçando?
E aqueles, que todos e quaisquer Titulos pedem
Ou cansam a si mesmos, aos Tesouros agarrando?
Pois, esses pertencem à Morte, quem, quando com sacrificio
Enfim eles conquistaram o máximo, pra fora varre tudo
E os deixa possuir, dos seus Labores, como beneficio,
Nada senão uma Carcaça de ossos crus largada no lodo
De vinte centenas de milhares, quem, nesta ocasião
Vangloria-se demais, dessas Posses que teve a valer;
De suas novas Honras compradas, ou do Poder,
Pelos quais eles parecem ter aumentado seu quinhão:
Dessa imensa Multidão, sequer Três restarão
Que qualquer Era Futura de conhecer seja capaz;
Antes perecerão por completo, e esquecidos serão,
Como Bestas devoradas, duas vezes dez anos atrás.

Portanto, tu, que desejaste viver eternamente,
E possuir teus Labores, apesar da Morte,
Dedique às necessárias Artes e Ações decentes
Teu último breve Suspiro, e teu Tempo Instante.
Em sagrados Estudos, exercite tua Mente;
Aos trabalhos de Caridade, tuas mãos devote;
Buscar o Conhecimento, e o Tesouro, tente,
E que eles enriqueçam teu Coração com perfeito deleite
Assim, ainda que por algum tempo, tu pareças um pobre,
Desprezado, obscuro, ou nascido para as baixezas da Sorte,
Tua Virtude virá a adquirir uma escada nobre,
E então os grandes Reis serão aptos a dar-lhe um norte:
E, ganhe para ti essas Posses, as quais, nem Eles, nem
o Tempo, nem a Morte, o poder pra usurpar têm.

VIII.



O wretched Man that I am; who shall deliver me from the body of this Death?

Rom: 7. 24.

Will: Simpson: sculp.

VIII.

ROM. VII. XXIV.

O wretched man that I am! who shall deliver me from the body of this death?

Behold thy darling, which thy lustfull care
 Pampers; for which thy restless thoughts prepare
 Such early Cates; For whom thy bubbling brow
 So often sweats, and bankrupt eyes do owe
 Such midnight scores to Nature, for whose sake
 Base earth is Sainted, the Infernall Lake
 Unfeard; the Crowne of Glory poorly rated;
 Thy G o d neglected, and thy brother hated:
 Behold thy darling, whom thy soule affects
 So dearly; whom thy fond Indulgence decks
 And puppets up in soft, in silken weeds:
 Behold thy darling, whom thy fondnesse feeds
 With farre-fetch'd delicates, the deare-bought gaines
 Of ill-spent Time, the price of halfe thy paines:
 Behold thy darling, who, when clad by Thee,
 Derides thy nakednesse; and, when most free,
 Proclaimes her lover, slave; and, being fed
 Most full, then strikes th'indulgent Feeder dead:
 What meanst thou thus, my poore deluded soule,
 To love so fondly? Can the burning Cole
 Of thy Affection last without the fuell
 Of counter-love? Is thy Compere so cruell,

And

Before thou bring thy Workes to Light,
Consider on them, in the Night.

9



ILLVSTR. IX.

Book. I.

AN Owle (the Hieroglyphicke us'd for Night)
Twixt Mercury and Pallas, here takes place,
Vpon a crown'd Caduceus fixt upright;
And, each a Cornucopia doth embrace.
Through which darke Emblem, I this Light perceive;
That, such as would the Wit and Wealth acquire,
Which may the Crowne of approbation have,
Must wake by Night, to compass their desire.
For, this Mercurian Wand, doth Wit expresse;
The Cornucopia, Wealthinesse implies;
Both gained by a studious Watchfulness;
Which, here, the Bird of Athens signifies.

Nor, by this Emblem, are we taught alone,
That, (when great Undertakings are intended)
We Sloth, and luscipish Drowsinesse must shunne;
But, Rashnesse, also, here is reprehended.
Take Counsell of thy Pillow, (saith our Sawe)
And, ere in waighty Matters thou proceede,
Consider well upon them; lest they draw
Some Afterslap, which may thy Mischiefe breede.

I, for my seriou'st Muscs, chuse the Night;
(More friend to Meditation, then the Day)
That neither Noyse, nor Objects of the Sight,
Nor bus'nesse, withdraw my Thoughts away,
By Night, we best may ruminare upon
Our Purposes; Then, best, we may enquire
What Actions wee amisse, or well, have done;
And, then, may best into our Selues retire:

For, of the World-without, when most we see,
Then, blindest to the World-within, are wee.

C

*Antes de trazer seus Trabalhos à Luz
à Noite um exame sobre eles conduz*

NA NOITE, O CONSELHO
Illustration IX, Book I

Uma Coruja (sabido Hieróglifo da Noite, que é)
Junto a Mercúrio e Pallas, aqui toma lugar,
E sobre um Caduceu coroado, ela está de pé;
Cada qual dos deuses tem uma Cornucópia a abraçar.
Vejo a seguinte Luz, por esse Emblema da escuridão;
Que, tal como se deve a Fatura e o Juízo conquistar,
Os quais venham a ter a Coroa da aprovação,
É preciso despertar à Noite, pro desejo ruminar.
Pois, esse Cetro Mercúrio o Juízo acusa;
As Cornucópias sugerem a Fatura abastada;
Ambos ganhos pela Prudência estudiosa;
A qual, pela ave de Atena eis aqui simbolizada.

Nem, por esse Emblema, somos sozinhos educados,
Que, (quando uma grande Empresa é pretendida)
A Indolência, e o inerte Desleixo devem ser evitados;
Mas, a Impulsividade, também é aqui repreendida.
Tome Conselho do teu travesseiro, (em nosso Dito acredite)
E, antes que procedas a um aflito Assunto mundano,
Considere bem sobre tal; para que ele não suscite
Algum golpe inesperado, o qual te traga Dano

Eu, em prol das minhas sérias Musas, a Noite, escolho;
(Muito mais amigável que o Dia à Meditação)
E assim nem o Barulho, nem Objetos ao Alcance do Olho
Nem os Negócios, meus Pensamentos dispersam,
Pela Noite, melhor podemos ruminar os préstimos
dos nossos Propósitos, e então, melhor podemos indagar
Que Ações perdemos, ou bem, a cabo levamos;
E então, melhor, pra dentro de Nós podemos nos retirar.

Pois, do Mundo-de-fora, quanto mais vemos,
Mais cegos para o Mundo-de-dentro, somos.

PRANCHA XIX: Emblema IX "Before thou bring thy Workes to Light, / Consider on them, in the Night" de George Wither.

Ex literarum studijs immortalitatem acquiri.



Neptuni tubicen, cuius pars ultima cetum,
 Aequeum facies indicat esse Deum:
 Serpentis medio Triton comprehenditur orbe,
 Qui caudam inserto mordicus ore tenet.
 Fama viros animo insignes, praclaraque gesta
 Prosequitur: toto mandat & orbe legi.

Do estudo das letras se adquire a imortalidade

Trumpetista de Netuno (cuja parte inferior é de uma besta marinha, e a face indica ser um Deus)

Tritão está preso no orbe no meio da serpente,
 Que tem a cauda presa na boca pelo dente.

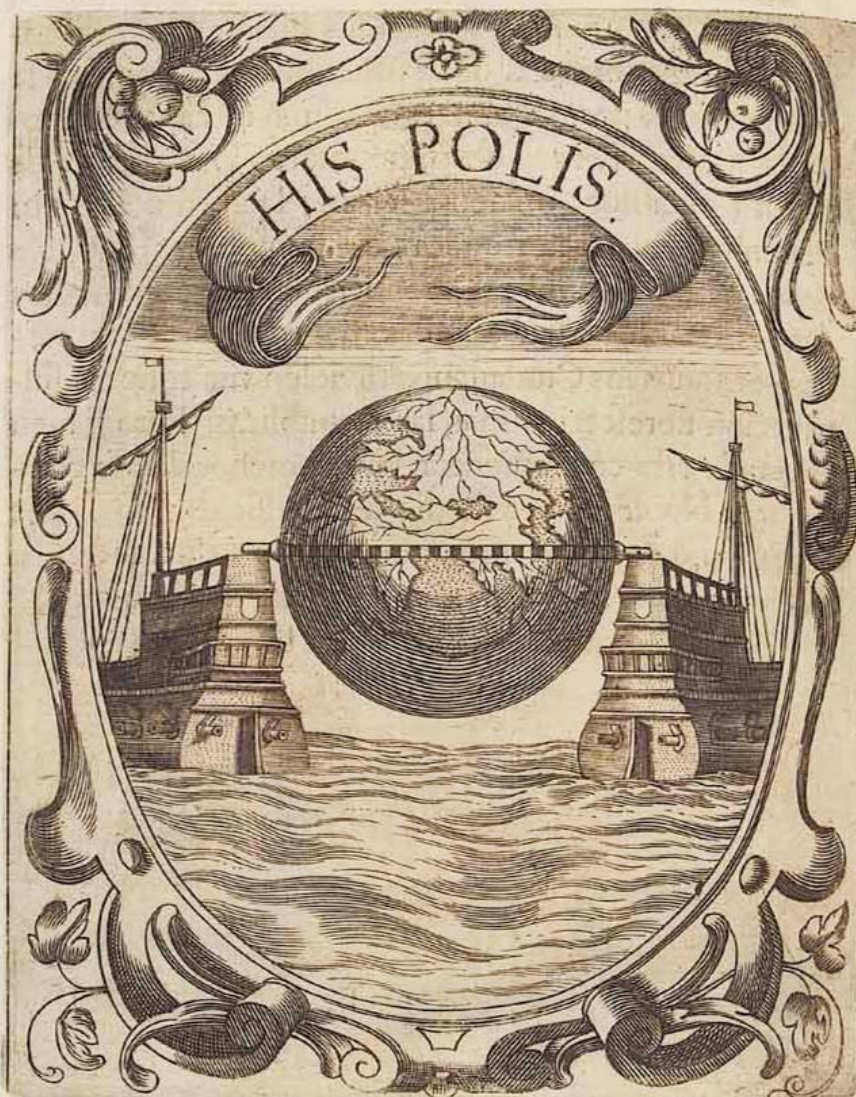
A fama é seguida com ânimo pelos homens insígnies
 e de gestos esplêndidos, e manda serem lidos por todo orbe.



Diante da Ocasão

Diálogo

Este é o trabalho de Lysippus, de quem Sicyon é pátria: quem és?
Um momento tomado do tempo, dominando o todo.
 Por que te ergues sobre uma roda? *A tudo faço girar.* Por que vestes
 Talárias nos pés? *Para cá e para lá a brisa gentil me carrega.*
 Na delicada mão destra, uma navalha, diz, pra quê?
Este signo diz-me ser mais afiada que qualquer lâmina.
 Por que tens o cabelo na frente? *Para que eu seja capturada
 enquanto ocorro.* Mas, ei, diz, por que tens calva a nuca?
*Uma vez que alguém a mim, alígera, permite partir,
 Não posso ser presa, mais tarde, pelas madeixas.*
*Por causa de ti, estranho, o artífice nos fez com tal arte:
 E para que eu lembre a todos, resido numa pérgula aberta.*



Ingeniosos los Griegos embolvièron en fingidos acontecimientos (como en Gerolificos los Egipcios) no solamente la Philosophia natural, sino tambien la moral, i la politica, ò por ocultallas al vulgo, ò por imprimillas mejor en los animos con lo dulce, i entretenido de

“Engenhosos os Gregos envolveram em fingidos acontecimentos (como em Hieróglifos os Egípcios) não somente a Filosofia natural, mas também a moral, e a política, ou por ocultá-las do vulgo, ou por imprimi-las melhor no espírito com a gravura, e entretenimento dos mitos (...)”



PRANCHA XXI: Frontispício dos *Principi di Scienza Nuova* de Giambattista Vico.

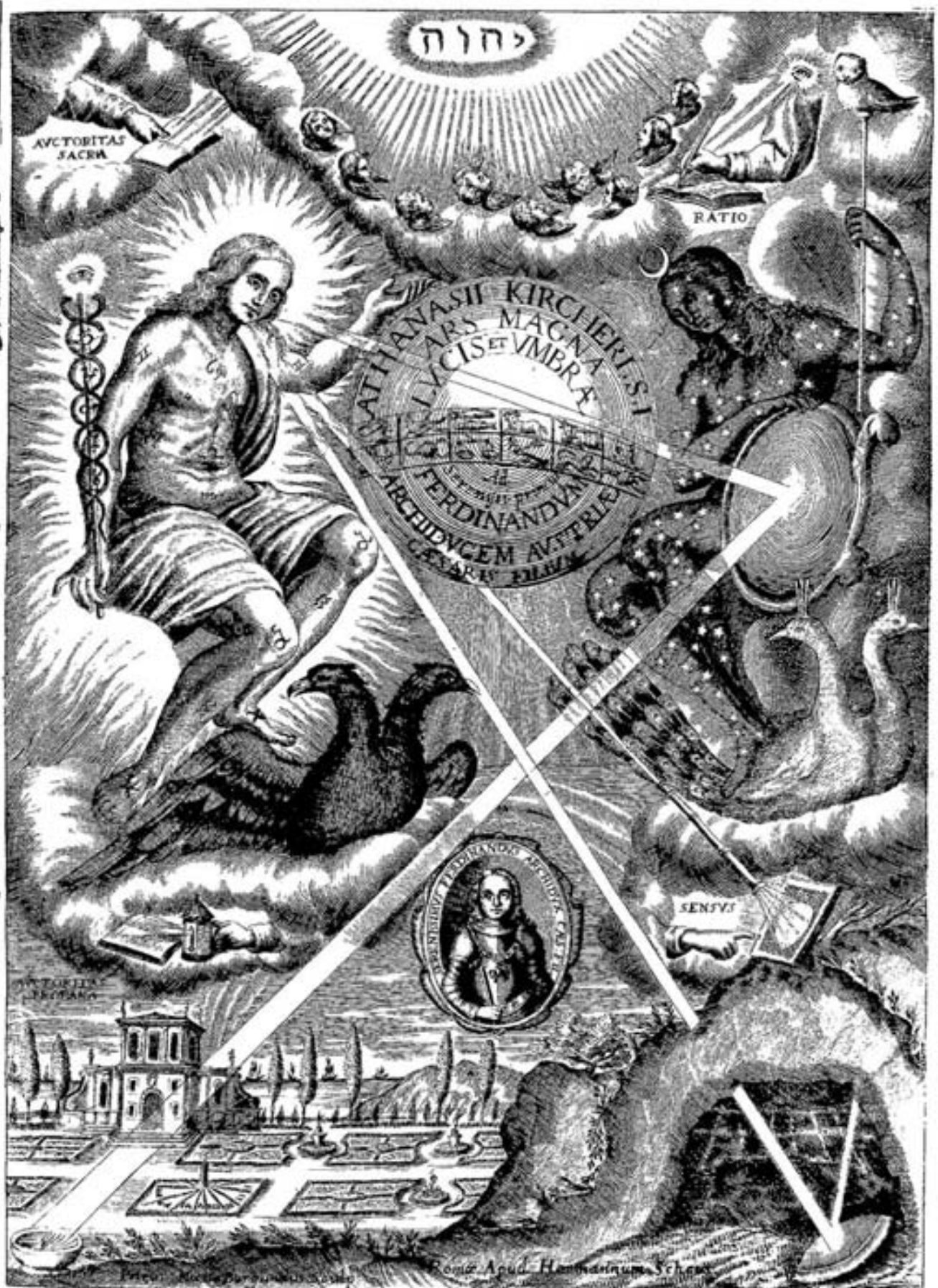


ATHANASII KIRCHERI E SOCIETATE IESV
OEDIPVS ÆGYPTIACVS
AD FERDINANDVM III CÆSAREM SEMPER AVGVSTVM.

PRANCHA XXII: Frontispício do *Oedipus Aegyptiacus* de Athanasius Kircher.



PRANCHA XXIII: Frontispício do *Obeliscus Pamphilius* de Athanasius Kircher.



PRANCHA XXIV: Frontispício do *Ars Magna Lucis et Umbra* de Athanasius Kircher.



PRANCHA XXV: Investigações Hieroglíficas de Athanasius Kircher, em homenagem ao Papa Inocêncio X.



PRANCHA XXVI: Excerto do *Mutus Liber* (p. 6).



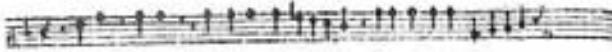
PRANCHA XXVII: Excerto do *Mutus Liber* (p. 8).



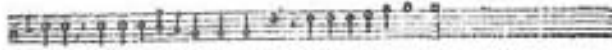
PRANCHA XXVIII: Frontispício dos *Arcana Arcanissima* de Michael Maier.

Dies ist der Drache, welcher sein eigenen Schwantz aufffrisst.

Atalanta
Fugiens.

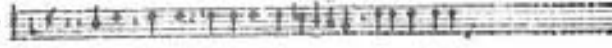


Dura fames Polypos docuit sua rodere crura



et Humana que homines se nutriisse dape.

Hypocritæ
Seguens.

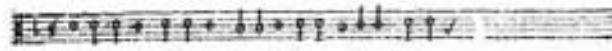


Dura fames Polypos docuit sua rodere

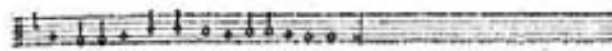


crura et Humana que homines se nutriisse dape.

Femina
Meranti.



Dura fames Polypos docuit sua rodere crura



Humanaque homines se nutriisse dape.

XIV. Epigrammatis Latini versus Germanica.

Der Hunger zwingt dem vielfässigen Fisch sein Floss zu verzehren!
Und daß Menschen mit Fleisch von Menschen oft sich nähren!
Also dem Drachen sein Schwanz zu beißen und schlängen nicht verdrießt!
Daß er ein Theil seines Leibs für seine Speis genießet! (set)
Derselbe zu zähmen ist durch Schwerdt, Hunger und gefänglich Hoffen!
Dess er sich ist ganz und frept, sich tödt und das Leben schafft.

EMBLE-

EMBLEMA XIV. De secretis Naturæ.
Hic est Draco caudam suam devorans.



EPIGRAMMA XIV.

Dura fames Polypos docuit sua rodere crura,
Humanique homines se nutriisse dape.
Dente Draco caudam dum mordet & ingerit alvo,
Magnâ parte sui fit cibus ipse sibi.
Ille domandus erit ferro fame, carcere donec
Se vorat & revomat, se necet & pariat.

I

VITE-

EMBLEMA XIV.

Eis o Dragão que devora sua cauda.

EPIGRAMA XIV.

*A fome terrível ensinou aos Polvos roer suas próprias patas,
E aos homens a se terem nutrido de homens por meio dum banquete.
Então o Dragão morde sua cauda com o dente & pelo ventre a ingere,
Ele mesmo faz da sua maior parte alimento para si.
Ele será domado pelo ferro, pela fome, pelo cárcere, até
Que se devore & e vomite, se mate & dê a luz.*



PRANCHAS XXX-XXXI: Oito imagens do *Splendor Solis* (1598).





PRANCHA XXXII: Ripley Scrowle (detalhe, duas primeiras partes).

Printing.

Typographia.



The Printer hath Copper Letters in a great number put into Boxes. 5. The Compositor 1. taketh them out one by one, and (according to the Copy, which he hath fastened before him in a Visoram 2.) composeth words

Typographus habet aeneos Typos, magno numero, distribucos per Loculamenta. 5. Typotheta 1. eximit illos singulatim, & componit (secundam Exemplar, quod Retinaculo 2. sibi praefixum habet) verba

in

in a composing-stick, 3. till a Line be made, he putteth these in a Gally, 4. till a Page 6. be made, and these again in a Form, 7. and he locketh them up in Iron Chafes, 8. with coyns, 9. lest they should drop out, and putteth them under the Press, 10. When the Presse-man beateth it over with Printers-Ink by means of Balls, 11. spreadeth upon it the Papers, put in the Frisket, 12. which being put under the Spindle, 14. on the Coffin, 13. and pressed down with the Bar 15. he maketh to take Impression.

Gnomone, 3. donec fiat Versus; hos indit Formae, 4. donec fiat Pagina; 6. has iterum tabula compositoria, 7. eosque coarctat Marginibus ferreis, 8. ope Cochlearum, 9. ne dilabantur; ac subjicit Presso. 10. Tum Impressor, ope Pilarum, 11. illinit Atramento impressorio; superimponit, indicat Operculo 12. Chartas, quas, in Tigello 13. subditas Trochleas, 14. & Suela 15. impressas, facit typos imbibere.

Biblio-

Prudence.

Prudentia.



Prudence, 1. looketh upon all things as a Serpent, 2. and doeth, speaketh, or thinketh nothing in vain. She looks backward, 3. as into a lookingglass, 4. to things past; and seeth before her, 5. as with a Perspective-glass, 7. things to come, or the end, 6. and so she perceiveth

Prudentia, 1. omnia circumspectat, ut Serpens, 2. nihilq; agit, loquitur, & cogitat in cassum. Respicit, 3. tanquam in Speculum, 4. ad Praeterita; & prospicit, 5. tanquam Telescopio, 7. Futura. seu Finem: 6. ut, ita perspicit, what

what

what she hath done, and what remaineth to be done. She proposeth an Honest, Profitable, done, and withal, if it may be a pleasant End to her actions. Having foreseen the End, she looketh out Means, as a Way, 8. which leadeth to the end; but such as are certain and easie, and fewer rather than more, lest any thing should hinder. (unity, 9. She watcheth Oppor- (which having a bushy forehead, 10. & being bald-pated, 11. and moreover having wings, 12. doth quickly slip away) and catcheth it. She goeth on her way warily, for fear she should stumble or go amiss,

quid egerit, & quid agendum restet. Actionibus suis praefigit Scopum, Honestum, Utilem, simulq; si fieri potest, jucundum. Fine prospecto, dispicit Media, ceu Viam, 8. quae ducit ad Finem, sed certa & facilia, pauciora potius quam plura: ne quid impediatur. Occasioni 9. (qua, Fronte capillata, 10 sed Verice calva, 11 adhuc alata, 12 facile elabitur) attendit, eamque captat. In via pergit cautè (providè) ne impingat aut aberrat.

Q

Di-



At nonne hos Mundus, mera ceu ludibria, spernit:
Delirat: nec vera videt: nec iudicat æqua.

De Weerelt houdt den spot, met sulck ald' snoo, en slecht.
De Weerelt die id' sijn: s' en weet niet wat hy secht.

Toutefois la race, Du mondain rechusé, Et hat ceste voix.
Le Monde radote, Et son humeur sotte. N'entend pas ces loix.

Observe-se nesses emblemas, em primeiro lugar, o uso de letras (A, B, C...) para ressaltar detalhes da gravura que serão comentados individualmente no discurso interpretativo desses emblemas. Também, convém notar mais uma símbolo o símbolo de uma balança de hieróglifos. Por fim, ressalte-se a liberdade criativa das gravuras da obra de David, que no segundo emblema faz lembrar Bosch.



Quid, qui emissitios nusquam non iactat ocellos?
Hoc agit, vt pandas mors inuolet atra fenestras.

Wat doet hy, die sijn vogh' int sien niet en bottuert?
Hy heft die 'vens' en d' hoogh, al waer de doot intaert.

Qui laisse sesbatre, Si veur folatre, Quel malheur l'attend?
La mort aternelle, Par ces trous s'chelle, L'aura, et la surprind.